



Biblioteca Literaria
Iberoamericana y Filipina

Eduardo Acevedo Díaz
Ismael

URUGUAY

Director de la Biblioteca:
José Manuel Pérez Carrera

Consejo Editorial:
Teodosio Fernández
Blas Matamoro
Jorge Rodríguez Padrón

© EDICIONES DE CULTURA HISPÁNICA
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL
Avda. Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid

Prólogo: Arturo Sergio Visca

Diseño de la colección y portada: Alberto Corazón

NIPO: 028-91-027-0

ISBN: 84-7232-603-9

Depósito legal: M-28504-1991

Impresión: Gráficas 82, S.A.

Lérida, 41. 2.º

28020 Madrid. España.

*Donación del Sr.
Acad Arturo Sergio Visca
29/5/92*

Eduardo Acevedo Díaz

Ismael

APQ8519. A333. Fe. 1991

(para Sala Unifun)



Ediciones de Cultura Hispánica
Madrid, 1991

29.237.351

Director de la Biblioteca:
José Manuel Pérez Casanovi

Consejo Editorial:
Teodosio Fernández
Blas Matamoros
Jorge Rodríguez Rodríguez

Edición: Eduardo Acevedo Díaz

Indice

Prólogo, por Arturo Sergio Visca	9
Bibliografía	47
Advertencia a esta edición	51

ISMAEL

Capítulo I	53
Capítulo II	61
Capítulo III	73
Capítulo IV	79
Capítulo V	85
Capítulo VI	89
Capítulo VII	95
Capítulo VIII	99
Capítulo IX	109
Capítulo X	115
Capítulo XI	121
Capítulo XII	127
Capítulo XIII	131
Capítulo XIV	139
Capítulo XV	143
Capítulo XVI	149
Capítulo XVII	155
Capítulo XVIII	161

Capítulo XIX	167
Capítulo XX	171
Capítulo XXI	177
Capítulo XXII	183
Capítulo XXIII	187
Capítulo XXIV	199
Capítulo XXV	207
Capítulo XXVI	211
Capítulo XXVII	215
Capítulo XXVIII	221
Capítulo XXIX	227
Capítulo XXX	233
Capítulo XXXI	239
Capítulo XXXII	245
Capítulo XXXIII	253
Capítulo XXXIV	257
Capítulo XXXV	263
Capítulo XXXVI	267
Capítulo XXXVII	271
Capítulo XXXVIII	275
Capítulo XXXIX	281
Capítulo XL	285
Capítulo XLI	289
Capítulo XLII	293
Capítulo XLIII	297
Capítulo XLIV	305
Capítulo XLV	309
Capítulo XLVI	315
Capítulo XLVII	319
Capítulo XLVIII	323
Capítulo XLIX	329
Capítulo L	335
Capítulo LI	339
Capítulo LII	345
Capítulo LIII	347
Capítulo LIV	351
Capítulo LV	357
Capítulo LVI	365

Prólogo

1. BOSQUEJO BIOGRÁFICO

Eduardo Acevedo Díaz, hijo de Norberto Acevedo y Fátima Díaz, nació el 20 de abril de 1851 en la Villa de la Unión (Departamento de Montevideo). Su infancia y adolescencia tuvieron como entorno histórico un Uruguay convulsionado constantemente por conflictos internacionales y disensiones internas, cuyo carácter violento se manifestó en frecuentes enfrentamientos armados entre los dos partidos, el *Blanco* y el *Colorado*, que dominaban el escenario político uruguayo en el siglo XIX. «El ambiente del Río de la Plata era de sangre en esa época», afirma el historiador uruguayo Eduardo Acevedo refiriéndose a los años en que transcurrió la infancia y adolescencia del autor de *Ismael*. Esa atmósfera de sangre, respirada por un ser de temperamento intensamente apasionado, fue, sin duda, decisiva en la formación de su carácter, y no menos decisivos lo fueron el ambiente y las tradiciones familiares. Muchas de ellas las conoció a través de su abuelo materno, Antonio Felipe Díaz, nacido en La Coruña el 26 de marzo de 1786 y que combatió heroicamente en defensa de Montevideo cuando la invasión inglesa de 1807. Al morir dejó unas *Memorias*, devotamente conservadas por su nieto, en las que narraba muchos de los acontecimientos históricos de los que había sido actor o

«el derecho sagrado de invocar leyes tutelares y sin la triste esperanza de ser acompañado a la fosa por la compasión del pueblo». Y completando el cuadro, el editorialista agregaba: «A la orilla del camino se consumó el sacrificio, arrancándosele la vida al caudillo en la soledad de los campos, donde sus acentos desesperados no fueron escuchados por otros oídos que los de sus verdugos». Iracundo, el dictador Lorenzo Latorre, que detentaba el poder autotitulándose Gobernador Provisorio, ordenó a Máximo Santos que tomara las medidas necesarias para «levantar la injuria que pesa sobre su nombre y que amarga en estos momentos a su familia». Eduardo Acevedo Díaz tuvo conocimiento de la reacción iracunda del dictador Latorre y, para salvar su vida, tuvo que salir del país. Con la complicidad generosa del capitán y oficiales de la fragata de guerra española *Narváez*, se embarcó para Buenos Aires. Radicado en la República Argentina desde agosto de 1876 hasta julio de 1895⁵, relegó a un segundo plano la actividad política y, priorizando la creación literaria, escribió y publicó cuatro novelas, *Brenda* (1886), *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893), una novela breve, *Soledad* (1894), que subtítulo *Tradición del pago*, y un cuento largo, *El combate de la tapera* (1892)⁶.

En julio de 1895 cerró esa etapa de su vida, fundamental en su trayectoria literaria. Radicado con su familia en Montevideo, volvió a militar intensamente en las filas del *Partido Nacional*. Se convirtió en uno de sus prohombres y alcanzó una extensa popularidad, como lo denota una *vidalita* («Lamas y Saravia,/Vidalitay,/y Acevedo Díaz,/son los tres amores,/Vidalitay,/de la patria mia...») que andaba, por ranchos y fogones, en labios del paisanaje uruguayo. Pero su vida política concluyó abruptamente en 1903,

⁵ Durante su exilio, Eduardo Acevedo Díaz se casó, el 14 de junio de 1881, con Concepción Cuevas Calventos. El matrimonio tuvo seis hijos y una hija: Eduardo, Raúl, Huberto, Oscar, Hugo, Leonel y Elsa.

⁶ Antes de ser editadas en volumen, *Brenda*, *Nativa* y *Grito de gloria* aparecieron como folletín. Las dos primeras, en *La Razón* y *La Opinión Pública*, de Montevideo; la tercera, en *La Tribuna*, de Buenos Aires.

cuando, como integrante de la *Asamblea General*, votó, contra lo dispuesto por las autoridades de su Partido, a José Batlle y Ordóñez, candidato del *Partido Colorado*, para la Presidencia de la República. Eduardo Acevedo Díaz fue entonces expulsado del *Partido Nacional*. En agosto de ese mismo año, José Batlle y Ordóñez, «cediendo a las presiones de la dirigencia nacionalista, y comprendiendo que Eduardo Acevedo Díaz estaba políticamente terminado»⁷, lo designó *Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario* ante los gobiernos de Estados Unidos, México y Cuba. Al mes siguiente partió hacia su destino diplomático. No regresó jamás a su patria. Peregrinó de país en país, reanudó su creación literaria. Escribió y publicó, en esos años, dos novelas, *Minés* (1907) y *Lanza y sable* (1914), y dos libros de carácter histórico, *Épocas militares de los países del Plata* (1911), y *El mito del Plata — Comentario al último juicio del historiador Mitre sobre Artigas* (1916). Murió en Buenos Aires el 18 de junio de 1921. Pocas horas antes de su sepelio, se halló en su cartera de bolsillo un documento, fechado en Buenos Aires el 23 de julio de 1919, en el cual expresaba sus últimas voluntades. Disponía que a su entierro sólo concurrieran sus familiares y amistades íntimas, que el mismo se realizara sin ceremonia alguna, ni civil ni religiosa, y que, en tiempos futuros, no se consagrara ningún homenaje a su memoria. Disponía, además, que sus restos permanecieran para siempre en tierra argentina⁸.

⁷ Deus, Sergio. Loc. cit.

⁸ A este respecto, disponía textualmente lo siguiente: «Si el gobierno uruguayo, o cualquiera corporación civil, me hiciera el honor de solicitar el repatrio de mis despojos, mis deudos, espero, lo agradezcan profundamente; pero, les ruego, se dignen declinarlo y manifestar que, por razones que deseo llevar a la tumba, es una de mis últimas voluntades que dichos restos descansen en la tierra argentina, que tanto he amado, patria de mi esposa y de todos mis hijos, y que de ella no sean removidos jamás.» (Eduardo Acevedo Díaz (hijo). *La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz*. Buenos Aires, El Ateneo, 1941).

Esto es logrado por el creador mediante un lúcido manejo de procedimientos de composición que le son propios. Algunos de ellos serán subrayados más adelante. Ahora sólo cabe afirmar que esta facultad de aunar en perfecto equilibrio lo histórico y lo novelesco es uno de los rasgos de la genialidad creadora del autor de *Ismael*.

En las líneas que anteceden, se ha expuesto la concepción acevediana de la novela histórica tal como se infiere de la lectura de sus textos narrativos. Pero el propio Eduardo Acevedo Díaz ha formulado ensayísticamente, en más de una ocasión, sus puntos de vista acerca de ese género novelesco y ha explicitado, asimismo, cuáles fueron sus propósitos al practicarlo. En un artículo titulado *La novela histórica*, publicado en el diario *El Nacional* (Montevideo, 29/9/1895), expresa lo siguiente: «(...) el novelista consigue, con mayor facilidad que el historiador, resucitar una época, dar seducción a un relato. La historia recoge prolijamente el dato, analiza fríamente los acontecimientos, hunde el escarpelo en un cadáver, y busca el secreto de la vida que fue. La novela asimila el trabajo paciente del historiador y con un soplo de inspiración reanima el pasado, a la manera como Dios, con un soplo de su aliento, hizo al hombre de un puñado de polvo del Paraíso y un poco de agua del arroyuelo». Estos puntos de vista fueron confirmados mucho más tarde, en el prólogo de su novela *Lanza y sable*, publicada en 1914, donde se lee lo siguiente: «A nuestro juicio, se entiende mejor la "historia" en la novela, que en la "novela" de la historia. Por lo menos, abre más campo a la observación atenta, a la investigación psicológica, al libre examen de los hombres descolantes y a la filosofía de los hechos. El conocimiento del carácter y tendencias, vicios y virtudes de la propia raza debe interesar al espíritu de los descendientes con preferencia a la simple exposición de sucesos y efectos, del método didáctico; como al buen agricultor interesa ante todo el análisis de las calidades de la tierra donde ha de echar la semilla para recoger los deseados frutos, y justipreciar las energías y

desarrollos fecundos de la fuente de producción segura». Los rasgos de la novela histórica subrayados por el novelista uruguayo en los pasajes citados, más otras opiniones del mismo expuestas en diversas oportunidades, permiten concluir que, según él, la novela histórica es, especialmente para las sociedades jóvenes y embrionarias como era la uruguaya a fines del siglo XIX, un eficaz instrumento de consolidación del sentimiento y la conciencia de la nacionalidad, porque contribuía, lo que para tal fin era fundamental, a que se conocieran «a sí mismas en su carácter e idiosincracia, en sus propensiones nacionales, en sus impulsos e instintos nativos, en sus ideas y pasiones». El mundo novelesco-histórico creado por Eduardo Acevedo Díaz es fiel reflejo de sus ideas teóricas relacionadas con la novela histórica. Ese mundo, además de cumplir con las finalidades estético-narrativas propias de cualquier novelista, debía coayudar a la consolidación de la conciencia nacional uruguaya. Por eso, según le escribe al Dr. Alberto Palomeque, sus novelas históricas fueron compuestas de acuerdo con un plan que supone un «estudio etnológico, social y político» del Uruguay, mediante el cual se intenta «hacer resaltar los alineamientos vigorosos de su historia que trazan su fisonomía propia y diseñan de un modo indeleble sus propensiones e instintos nativos»⁹.

3. LA TETRALOGÍA ÉPICA

Elaborada de acuerdo con los principios o normas expuestos, la tetralogía integrada por *Ismael*, *Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable*¹⁰ constituye un mundo nove-

⁹ La Plata (Rep. Argentina), 29/8/1889. La correspondencia de Eduardo Acevedo Díaz con el Dr. Alberto Palomeque, que incluye la carta citada, se publicó, con una presentación de Alfredo Castellanos, en la *Revista de la Biblioteca Nacional* (Montevideo, N° 2, mayo de 1969).

¹⁰ Queda fuera del plan de este prólogo la consideración crítica de *Brenda y Mínes*. Casi sin excepciones, la crítica ha juzgado que ambas novelas, salvo algunos

lesco-histórico que por su singular fisonomía justifica que Alberto Zum Felde, en su *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (Montevideo, Imprenta Nacional Colorada, 1930), haya afirmado que «en verdad, faltando en nuestra literatura el poema representativo del ciclo guerrero y gauchesco de nuestra historia, la novela histórica de Acevedo Díaz llena en cierto modo esa función, ya que, a la realidad histórica misma de sus elementos, aúna ese aliento epopéyico y legendario y el valor poemático de muchas de sus escenas». A su vez, el novelista Francisco Espínola, acaso el más intenso sentidor de la personalidad y la obra acevediana y uno de sus más lúcidos intérpretes, corrobora, desde otro punto de vista, el juicio de Zum Felde. En su prólogo a *Soledad y Combate de la tapera*, mencionado en la nota 2, afirma, en efecto, que en la tetralogía acevediana, por «debajo de la ficción externa va otra trama, de importancia fundamental, cumplida por quien es, en realidad, y acentuando la proyección de la obra, el verdadero protagonista del ciclo: la nacionalidad oriental abriéndose a la vida libre».

Este protagonista común (que es, en realidad, un protagonista colectivo: el pueblo oriental) confiere unidad a la tetralogía, aunque cada una de sus cuatro novelas tiene su propio y bien definido núcleo histórico. La acción de *Ismael* se sitúa cronológicamente en 1811, al iniciarse la gesta emancipadora, con José Gervasio Artigas al frente, y se cierra con la batalla de *Las Piedras* en la cual, el 18 de mayo del año citado, fueron derrotados los españoles; el núcleo histórico de *Nativa*, cuya acción transcurre hacia 1821, es la *Cruzada de Olivera*, nombre con el que se conoce un levantamiento armado contra la dominación portuguesa; la base histórica de *Grito de gloria* se halla en la *Cruzada de los Treinta y Tres*, ocurrida en 1825, cuando la *Provincia Oriental* se encontraba en poder del Brasil, y culmina con la batalla de Sarandí, librada el 12 de

● logros parciales, carecen de reales valores literarios. No es posible incluirlas en el ciclo épico, ni tuvo el autor intención de que a él pertenecieran.

octubre de 1825, en el cual los brasileños fueron vencidos; la acción de *Lanza y sable* se ubica hacia 1836-38 y no tiene ya por telón de fondo los sucesos de la gesta emancipadora, sino el momento histórico en que la *Provincia Oriental*, ya independiente, comienza a «caminar sin andadores, pero mal y en continuos tropiezos», según se dice en el *Proemio* de la novela, dando así origen a las primeras disensiones intestinas: las del ex-presidente de la República, general Fructuoso Rivera, contra su sucesor, el general Manuel Oribe. Esta diferencia temática ha permitido que la crítica, mayoritariamente, haya juzgado que la última novela era independiente de las tres anteriores, aduciendo que no sólo tiene escasa relación temática con ellas, sino que carece de pareja jerarquía estética. Espínola, en el prólogo citado, expresa, con palabras totalmente compartibles, su desacuerdo con la postura crítica indicada. Con respecto a la primera de las dos objeciones, manifiesta: «*Ismael* significa el primer intento de una voluntad que es despertada; *Nativa*, el instinto popular manifestándose de nuevo en un pujo desesperado, pero certero, porque es auténticamente un instinto. Con la novela anterior, con *Ismael*, resultan las angustias del parto. *Grito de gloria* es el alumbramiento y es —bajo urgida brusquedad— el desprendimiento placentario. *Lanza y sable* va a presentar el primer conflicto —cuya semilla ya se hace presentir en *Grito de gloria*—¹¹ en el seno de la conciencia oscura recién encarnada y que, a tientas, obliga a ponerse en movimiento al haz de carne y huesos en que se asila, integrándose. Su argumento íntimo es un momento de la masa que, ahora libre —es decir, sola— está escuchando el intento intermitente y frustrándose de un zumbido lejano —que le llega desde el fondo del ser, sin determinación de punto cardinal— y al que, en la intuición, se atiende como posible señal de un rum-

●
¹¹ Referencia a una situación del capítulo XXXII de *Grito de gloria*. Dos guerreros patriotas, devotos de distintos caudillos, se traban en un feroz duelo a lanza. Se acribillan despiadadamente hasta que uno de ellos muere.

un cuadro muy amplio y matizado de la situación histórica y social vivida, hacia 1811, en el territorio que con el correr de los años sería la *República Oriental del Uruguay*, y sin que falten en ese cuadro la referencia a sucesos de años anteriores. Ese cuadro, además, está compuesto con trazos muy nítidos y pone de manifiesto una dinámica narrativa que no pierde nunca su interés. El autor maneja con inalterable sabiduría su materia narrativa y logra para su novela una sólida estructura, que supone una lúcida y exacta distribución de la materia ficticia e histórica manejada. Una atenta lectura de la novela permite, en efecto, percibir que ella, aunque el autor no lo señala explícitamente, se divide en dos partes, cada una de las cuales, a pesar de su necesaria e inocultable interdependencia, se perfila con rasgos diferenciales bien definidos. Ambas partes abarcan igual número de capítulos: los veintiocho iniciales la primera; los veintiocho siguientes la segunda. Esta distribución de la materia manejada no es, obviamente, caprichosa. Responde al propósito del autor de que en su mundo imaginario novelesco se dibujen, con total precisión, dos momentos distintos, aunque vinculados entre sí, del proceso de la gesta independentista uruguaya: uno, el configurado por la situación histórica-social de la región en los años previos a la insurrección armada; otro, al determinado por ella. Un análisis crítico pormenorizado de cada una de las dos partes referenciadas, evidenciaría, por un lado, la minuciosidad con que el autor transcribe narrativamente todos los detalles del mundo histórico-social en el que estriba su creación novelesca, en la que parecen dibujados con precisión de miniaturista hasta los menores detalles que lo componen, y haría ostensible, por otro lado, la destreza con que reúne coherentemente todas las piezas de su mosaico narrativo. Este análisis pormenorizado, que podría constituir un curso sobre composición narrativa y, a la vez, otro de indagación histórica, sociológica y costumbrista, queda fuera del plan de este prólogo. No es posible, sin embargo, prescindir de algunas anotaciones al respecto.

5. PRIMERA PARTE: CINCO SERIES

Los veintiocho capítulos que constituyen la primera de las dos partes en que es posible dividir la novela son factibles, a su vez, de ser subdivididos en *cinco series*, cada una de las cuales cumpla una función narrativa bien precisa. La *primera* se integra con los siete capítulos iniciales y compone una especie de proemio u obertura sinfónica. El primer capítulo es una vívida pintura del Montevideo colonial, para cuya descripción no elude las descripciones vigorosamente pláticas, como cuando compara la ciudad, «encerrada en sus murallas de piedra erizadas de centenares de cañones», con la «cabeza de un guerrero de la Edad Media dentro del casco de hierro con visera de encaje y plumero de combate»; en los cinco capítulos siguientes, a través de los diálogos de los padres franciscanos con un innominado oficial de blandengues¹⁴ y el capitán Pacheco¹⁵, se evidencia la situación que vivían Montevideo y Buenos Aires en 1808, como reflejo de lo que ocurría en España en los momentos de la invasión napoleónica; el séptimo sintetiza, mediante la intervención del autor, el contenido de los dos anteriores. La *segunda serie*, capítulos VIII y IX, presenta a Ismael Velarde, protagonista de la novela. La *tercera*, que comprende los capítulos que van del X al XIX, configura un retroceso en el tiempo, en el que se plantea el conflicto pasional vivido por Ismael, Felisa y Jorge Almagro. El mismo tiene lugar en un medio, la estancia de la viuda de Fuentes, bien característico de la campaña uruguaya a comienzos del siglo XIX y permite que el narrador cree situaciones con idéntica significación representativa: la del toro que salta el cerco de la huerta, embiste a Felisa y es salvada por Ismael; la del yaguareté; la del aparte del ganado; la del duelo a daga entre Tristán Hermoso y Fernando Otorgués y la del idéntico enfrentamiento entre Is-

¹⁴ Ver nota 4 al texto de la novela.

¹⁵ Ver nota 6 al texto de la novela.

mael está a punto de ser ultimado por un grupo de enemigos. De pronto, un jinete, «con una voz potente como un rugido», le grita: «—Aguántese, amigo, por vida suya». Ismael responde: «—¡Como postre, aparcerol!». El jinete e Ismael siguen combatiendo hasta que los españoles retroceden. Al fin del episodio se sabe que el jinete es Juan Antonio Lavalleja, uno de los héroes nacionales uruguayos. Pues bien: la novelización de lo histórico consiste aquí en que el pasaje puede ser leído prescindiendo del carácter histórico del personaje y sin que a pesar de ello pierda su eficacia narrativa. Lo histórico ha quedado novelizado. Del mismo modo pueden ser leídos los otros capítulos de la novela en los que parece tener prioridad el contenido histórico, como por ejemplo, la situación final que narra la expulsión de los franciscanos. La historificación de lo novelesco es igualmente evidente. Un ejemplo: la pintura de la situación ruinoso de la estancia de la viuda de Fuentes después que han comenzado las acciones bélicas. Se patentiza allí la situación de la campaña provocada por la guerra. Más evidente aún de esa historificación de lo novelesco es el episodio del combate singular de Ismael Velarde y Jorge Almagro en la batalla de Las Piedras. Aunque ficticio, queda incorporado con total naturalidad al hecho histórico. Ese episodio no se siente como una intromisión de lo ficticio en lo real. Exagerando un poco, se podría afirmar, incluso, que los capítulos en que el autor expone sus puntos de vista históricos pueden ser leídos con prescindencia de su referente real considerándolos tan sólo como una explicación del contexto novelesco²².

²² La eficacia con que el narrador noveliza lo histórico es bien evidente en *Lanza y sable*, única de las cuatro novelas de la tetralogía en que un personaje histórico de primera fila tiene un papel protagónico. Se trata del general Fructuoso Rivera. Se integra con total naturalidad al elenco de personajes ficticios sin perder los rasgos psicológicos que lo caracterizaron en la vida real.

7. PERSONAJES

El mundo imaginario constituido por los cincuenta y seis capítulos que congregan ambas partes de *Ismael*, acoge en sí una amplia galería de personajes. Unos, como se ha visto, tienen su referente en la realidad histórica; otros son puramente imaginarios, aunque, desde luego, no en todo desconectados de esa misma realidad. Unos y otros presentan (y así se infiere tanto de lo que se acaba de señalar como de algunas consideraciones anteriores) una faz ambivalente: por un lado, gozan de la autonomía que les corresponde por su carácter de seres de ficción integrantes de un mundo imaginario que, como tal, es concluso en sí mismo y se rige por sus propias leyes; por otro lado, se vincula estrechamente con la realidad histórica que constituye la materia nutricia que le ha dado origen. De ahí que, aún cuando parezca paradójal, *Ismael* admite ser leído como pura *ficción* y como *historia*. Esta dualidad, que no desarmoniza la novela, es lograda mediante procedimientos de composición narrativa diestramente manejados por el autor.

La *novelización* de los personajes históricos es lograda mediante un recurso narrativo muy preciso al que se ha hecho referencia en el capitulillo anterior cuando se menciona a Juan Antonio Lavalleja interviniendo en defensa de Ismael. El recurso consiste, en primer término, en presentar al personaje *en acción*, de tal modo que se le incorpora sin esfuerzo y plenamente a la situación novelesca en la que interviene y, en segundo término, en *visualizarlo* vigorosamente destacando algunos de los rasgos que le caracterizaron en la realidad histórica. Pero esos rasgos, no los de la fisonomía del *personaje histórico*, sino los del *hombre* tal como lo vieron sus contemporáneos. De esta manera, el personaje atenúa su historicidad y se *noveliza* en la misma medida en que se *deshistorifica*. Además del de Lavalleja, valgan como ejemplos el de Pedro José Viera mostrado como Perico el bailarín y el de Artigas presentado en el capítulo II como un simple

teniente de blandengues, parco en palabras y un tanto misterioso, y dibujado apenas con unos pocos trazos en el cuadro épico de la batalla de Las Piedras.

El procedimiento narrativo utilizado para *historificar* a los personajes ficticios consiste en componerlos de tal modo que adquieran la fisonomía de *tipos representativos* de la situación histórica y de los estratos sociales de la época en que tiene lugar la acción de *Ismael*. Para que así sea, el narrador despoja a esos personajes, hasta cierto punto, de individualidad. Casi no tienen una historia personal. Pero se les hace ver directamente en su actuar y en su habla, y se les dibuja muy nítidamente en su ser físico, que es, en verdad, tan representativo como el configurado por sus trazos psicológicos. Valga, como ejemplo de esto último, este retrato de Casimiro Alcoba, o Camero, como le llama Sinfora: «... era un zambo de indio morrudo y alegre, color de cacao, ojos pequeños muy brillantes, boca grande con dientes de criatura, ancho de espaldas, y pie tan breve como el de una muchacha impúbera». Es necesario agregar ahora que, no obstante la atenuación de los trazos individuales requerida para que adquieran carácter de *tipos representativos*, los personajes ficticios de *Ismael* no resultan desdibujados o borrosos. Todo lo contrario: se dibujan nítidamente ante el lector, haciendo difícil que tras una lectura atenta (y *sentida*) de la novela, ellos se borren de su memoria. Y a ello contribuye, sin duda, la intensidad de las situaciones en las que el autor las ubica, las cuales son, asimismo, bien representativas del medio histórico-social reflejado en el texto. La más somera lectura de la novela hace evidente la singular representatividad de cada uno de los personajes (el gaucho, el matrero, el charrúa, el peón de estancia, la virago combatiente, etc.) y de las situaciones por ellos vividas, haciendo, en consecuencia, innecesarios más comentarios al respecto²³.

²³ Dos personajes requieren un breve comentario. Uno es el paisano Ramón. Visto por el narrador con una óptica cariñosamente irónica, protagoniza el único epi-

8. EL PROTAGONISTA

En las líneas finales del capítulo VII de *Ismael*, el narrador advierte que en los siguientes se va a asistir «a los primeros pasos y escenas de una generación heroica que todo lo libró al empuje del brazo y a la bravura del instinto», y agrega que es el gaucho quien «va a ocupar la escena, a llenarla con sus pasiones primitivas, sus odios y sus amores, sus celos obstinados, sus aventuras de leyenda». Pero a continuación subraya que el gaucho que aparecerá en sus páginas es el «que sólo vive ya en la historia, el engendro maduro de los desiertos y el tipo altivo y errante de un tiempo de transición y transformación étnica». Este gaucho legendario, que cumplió su ciclo histórico en las primeras décadas del siglo XIX, es el que Eduardo Acevedo Díaz paradigmáticamente en el protagonista de su novela. La espléndida presentación del personaje ocupa los capítulos VIII y IX, que requieren ser leídos línea a línea con lúcida atención. La técnica de composición narrativa tiene en estos dos capítulos algo de montaje cinematográfico. El autor maneja tres elementos narrativos: un escenario (la selva profunda que «como un festón enorme de verde irisado» bordea los márgenes del Río Negro); una presencia humana (el innominado jinete de un «caballo piafador de gran alzada, cabeza pequeña y narices bien abiertas, rojas y expirando vapor por el esfuerzo de la carrera»); una acción mínima pero significativa (en su transitar por la selva, el jinete realiza diversos

● sodio de la novela que muestra rasgos humorísticos y, por consiguiente, parece excéntrico al mundo imaginario constituido por *Ismael*. No lo es, sin embargo. Representa un matiz de la vida en la campaña uruguaya a principios del siglo pasado, sin el cual el cuadro de la misma sería incompleto. El episodio sirve, además, para completar el dibujo de la fisonomía psicológica de los matreros. Así se le hará evidente al lector cuando acceda a la novela.

El otro personaje es el mastín *Blandengue*. Es también, rigurosamente, un personaje representativo. Era un natural compañero del gaucho. Y en este caso, es casi un soldado de las huestes independentistas. Interviene en la batalla de Las Piedras, donde, «con la lengua colgante llena de espuma», toma parte en la carga, «al primer arranque de los escuadrones», corriendo veloz, «todo conmovido y tembloroso, el ojo sangriento y los colmillos a la vista, ladrando con furor, como si se viese acosado por una manada de potros».

pequeños actos, como el fugaz pero significativo de la caza de la *mulita*²⁴, que revelan rasgos importantes de su taclado psíquico, y su cabal conocimiento del *medio* natural en el que se halla. El cuadro, de poderosa fuerza plástica, constituida por el andar del jinete entre la selva, se cierra con una escena reveladora: su encuentro con los matreros y su diálogo con el jefe de los mismos, a través del cual el lector se entera, recién entonces, que el jinete es Ismael. Ese breve diálogo hace saber, asimismo, que es un integrante de las huestes revolucionarias a quien le había sido confiada una misión²⁵.

La vigorosa presencia constituida por el protagonista en esta inicial aparición suya, se ahonda y se perfila totalmente en los capítulos siguientes, en los cuales, de acuerdo con su personal técnica novelesca, el autor no *dice* quién y cómo es Ismael sino que lo *hace ver* en su habla y en su actuar. Surge así, plástica y viviente, la imagen del personaje en toda dimensión humana y estatura novelesca. Es la imagen de un ser tosco y primitivo pero no despojado de nobleza y que tiene como atributos inalienables el coraje, la fortaleza física y la capacidad para enfrentar serena y diestramente los peligros provenientes de un entorno, social y natural, que bordea la barbarie; es la imagen de un ser que no carece de sensibilidad estética, como lo revelan su amor por la música y su aptitud para componer ingenuas *trovas*; es la imagen de un ser dotado de una pujante vitalidad («un exceso de energías», afirma Acevedo Díaz) y portador de una secreta carga afectiva, que se revela más en actos que en palabras, porque así lo impone su natural reservado y, en ocasiones, huraño; es, en fin, la imagen de un ser que supo empuñar la lanza y jugar su vida en la gesta emancipadora.

²⁴ Ver nota 9 del texto de la novela.

²⁵ La situación supone hechos que el lector conocerá más adelante. Se crea así una expectativa destinada a mantener alerta el interés y la atención del lector. Es uno de los procedimientos de composición novelesca utilizados por Eduardo Acevedo Díaz. Es un recurso propio del folletín, cuya técnica no le fue ajena al autor de *Ismael*.

Esta es la imagen con que se halla dibujado Ismael a través de situaciones tan rebosantes de significación como lo son, entre otras, la de la defensa de la culebra a punto de ser matada por un matrero, la de su duelo a daga con Jorge Almagro y la de persecución y muerte del mismo en la batalla de Las Piedras, que aparecen en los capítulos XXIV, XIX, LIII y LIV. Es también, desde luego, la que surge de las situaciones vinculadas con su relación amorosa con Felisa. Esta imagen de Ismael es la del gaucho *mítico* o *legendario* que espontáneamente surge en la conciencia del rioplatense cuando recuerda o menciona a ese personaje histórico. La coincidencia, mayor o menor, de la imagen acevediana del gaucho con el que vivió en la realidad histórica —problema que en ocasiones ha sido planteado— es tema que queda fuera del plan de este prólogo. Aquí sólo cabe afirmar que el personaje tiene tan vigorosa vida novelesca y hasta cierto punto simbólica, que justifica que una calle montevideana lleve su nombre, como si de un personaje real se tratara²⁶.

9. RETRATOS, PAISAJES, SITUACIONES

El *retrato* es uno de los elementos narrativos utilizado por Eduardo Acevedo Díaz en la elaboración de *Ismael*. En las páginas de la novela aparecen con frecuencia y están trazados con suma destreza. En el capítulo VIII se detiene morosamente en la descripción del rostro y los vestidos de Ismael, componiendo un *retrato* de tal plasticidad que podría ser trasladado al lienzo fielmente y sin esfuerzo; en el capítulo X figura uno de Jorge Almagro, en el que, a través de la descripción intensa y precisa de

²⁶ Detrás de la palabra gaucho se agazapan, en verdad, no pocas interrogantes. ¿Cuál es su origen y de dónde deriva el vocablo? ¿Cuáles fueron, en realidad, sus hábitos, sus rasgos psicológicos y qué variedades tuvo el tipo? ¿Cuándo dejó de existir o se transformó dando lugar a otros tipos sociales derivados de él pero no a él en todo idénticos? Éstas y otras interrogantes han dado lugar a muchas investigaciones cuyos resultados no siempre han sido coincidentes.

los rasgos físicos, el lector se introduce en la intimidad del personaje; en el mismo capítulo, y tras el de Jorge Almagro, se halla el de Felisa, pintado en pocas líneas, pero con tan rigurosa selección de los trazos esenciales que se hace casi físicamente visible; en el capítulo XV se encuentra el de Fernando Otorgués, realizado de un modo muy característico del arte narrativo de Eduardo Acevedo Díaz. Está compuesto en tres *tiempos*: en el primero, se le muestra burlándose, «entre carcajadas ruidosas», de Jorge Almagro que, al perseguir un toro, ha rodado con su caballo; en el segundo, se le *pinta* directamente: «(...) mientras Jorge se reincorporaba, el gaucho de gran talla y arrogante continente, barba castaña y ojos celestes, de mirar ceñudo, hacía ensayar corvetas a su caballo, domándolo con fuerte brazo en cada rebeldía»; en el tercero, se le hace *ver* indirectamente desde los ojos del gaucho que «empezaban a mirarle con interés o cierta fascinación suscitada por el prestigio de la fuerza física, de la hermosura varonil, de la audacia y resolución que revelaban la mirada, la acción y el gesto, cuando a un simple ademán o grito bronco, hacía volver azorada una res al núcleo, o a un bote impetuoso de su cabalgadura hacía bramar de cólera a un toro». A través de estos tres *tiempos*, en los que a la descripción de rasgos físicos se añade el señalamiento de acciones, el personaje surge nítidamente en toda su dimensión novelesca.

La descripción paisajística, fundamental en la narrativa acevediana, es otro ingrediente novelesco que el autor maneja con extraordinaria destreza. En ocasiones, el paisaje se hace presente a través de pocas pinceladas. De esta manera aparece diseñado en el capítulo XXXVI, donde se narra cómo Sinfora da a luz en las orillas de un arroyo. Pero esas pocas pinceladas son exactamente las necesarias para levantar el telón de fondo de la situación en la que se halla. En otras ocasiones, el narrador procede a una extensa descripción. Así ocurre con la de la selva, que se inicia hacia el final del capítulo VIII, cuando «marchaba el sol a su ocaso, y sus rayos que bañaban las altu-

ras del bosque que diluían apenas en su interior, a través de pequeños claros verticales, algunos chorros color de oro muerto (...)), y se continúa, en el comienzo del capítulo IX, en el momento en que «las tinieblas empezaban a difundirse densas, aumentadas por la espesura de aquellos lugares imponentes». En estos dos pasajes, el narrador logra que se *vea* y se *sienta* la selva, mediante la feliz conjunción de elementos visuales y auditivos y a través de la pareja presencia del mundo vegetal y el mundo animal. Estas descripciones paisajísticas no son en *Ismael* un ingrediente tan sólo ornamental, sino que, por lo contrario, se hallan siempre íntimamente vinculadas a la acción y son indispensables para que los personajes y las situaciones alcancen plenitud. Sin embargo, los dos pasajes citados, y otros similares, admiten ser aislados de su contexto para ser leídos atendiendo solamente a sus valores intrínsecos, con independencia de su función novelesca. Son, en verdad, pequeños poemas en prosa.

La aptitud del narrador para visualizar en el *retrato* y el *paisaje* las formas físicas, se revela asimismo en la creación de algunas situaciones en las que logra hacer visible plásticamente el movimiento. Así ocurre en la escena del duelo entre el *godo* Tristán Hermosa y el *tupamaro* Fernando Otorgués, cuya narración se inicia en el final del capítulo XV y concluye en el XVI. Dos pasajes de este episodio son bien expresivos de la anterior afirmación. El primero se halla en el momento en que, «torcido el cuerpo y *cambadas* las piernas» y tras de mirarse en las pupilas «como si en ellas estuvieran las puntas de las dagas», se inicia el duelo: «Las dagas se cruzaron despidiendo chispas en el choque, para separarse, ondular, recogerse y alargarse de nuevo como víboras. Sus filos solían encontrarse en las tendidas a fondo cerca de los extremos agudos; y los dos combatientes, comprimiendo las respiraciones, apretando el labio y bien abiertos los ojos, cual si los párpados se hubieran recogido en el fondo de las cuencas, parecían hacer reposar sus troncos sobre elásticos de goma o muelles de acero al saltar de frente

o balancearse con la flexibilidad del tigre». El segundo momento se encuentra cuando Otorgués, al sentirse herido, grita «¡Vale *tarja!*» e impulsa la daga «abriendo ancha herida en el robusto cuello de su enemigo, que abandonó el acero ensartado en el brazo de Fernando, para rodar por tierra a la manera del potro que recibe un golpe de garrote en el testuz». La visualización del movimiento es lograda, en ambos pasajes, con idéntico recurso narrativo. Una primera imagen dinámica se obtiene mediante la utilización de verbos indicativos del movimiento. Esa primera imagen, de carácter un tanto abstracto, se concreta, luego, al quedar insertada en una comparación con un movimiento animal: las dagas son como víboras, los hombres se mueven con la flexibilidad del tigre y Tristán Hermosa rueda por tierra como un potro «que recibe un golpe de garrote en el testuz». Lo dinámico de la imagen abstracta al insertarse en las formas corporales concretas (víbora, tigre, potro) adquiere plástica plenitud. Esta potencia visualizadora es uno de los rasgos que confieren cierto carácter homérico a la creación novelesca acevediana. El mismo autor de *Ismael*, ha recordado, en unas páginas tituladas *Primeras emociones*, donde bosqueja algunos rasgos autobiográficos, que aún casi adolescente leyó la *Iliada*, de donde extrajo, deslumbrado, una «cosecha de entusiasmos y de encelamientos juveniles»²⁷.

10. ALGUNAS ANOTACIONES

Los mismos trazos caracterizantes que se han destacado en el mundo imaginario novelesco instaurado en *Ismael* se hallan, sin desmedro, en las tres novelas (*Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable*) que completan el ciclo épico acevediano. Sobre la materia histórica que constituye el telón de fondo de cada una de ellas ya se ha hecho refe-

²⁷ Citado por Roberto Ibáñez en su prólogo a *Ismael* (Montevideo, Biblioteca «Artigas» - Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen N° 4, 1953).

rencia en el capitulillo 3. En éste, se completará esa referencia con algunas esquemáticas anotaciones más.

Cabe señalar, inicialmente, que en las páginas de *Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable* se amplía considerablemente la galería de personajes inaugurada en *Ismael*. Entre ellos, hay algunos que por el estrato social al que pertenecen y por sus rasgos psicológicos son asimilables a los de la novela inicial; pero, aunque sin perder su carácter de *tipos representativos*, tienen una fisonomía individual más acentuada. Son todos ellos grandes figuras novelescas inolvidables, entre las cuales es posible destacar al charrúa Cuaró, al matrero Ladislao Luna, al liberto Esteban y a la vivandera Jacinta, que es, como la Sinfora de *Ismael*, un estupendo ejemplar de bravía hembra combatiente. Junto a estos personajes, aparecen otros de muy distinta condición social y psicológica: son los representantes de las clases pudientes montevideanas. La presencia en la tetralogía acevediana de los *tipos representativos* de esas clases sociales, completa el cuadro histórico que en la misma se describe. Cinco de esos personajes ocupan en la tetralogía un lugar de primera fila: Luis María Berón, joven criollo que, impulsado simultáneamente por el «instinto nativo» y la reflexión, abandona su hogar para plegarse, junto con su liberto Esteban, a las fuerzas insurrectas de Leonardo Olivera; su padre, el viejo español don Carlos Berón, que, primero, profesa la «religión del rey» y no ve «otra autoridad respetable más allá de su augusta persona», y luego, movido por la actitud de su hijo, que le abre una nueva perspectiva para la comprensión de la cambiante situación histórica, afirma que «la independencia es del que la busca sin descanso, la abona con su sangre y la conquista con su valor»; el hacendado criollo don Luciano Robledo, dueño de la estancia «Tres ombúes», y sus dos hijas Natalia y Dorila, «quienes, huérfanas de madre, le acompañaban siempre en sus excursiones obligadas a la estancia». La presencia de estos personajes urbanos en *Nativa*, y el delicado trazado del conflicto sentimental Luis María Berón-Natalia-

Dorila, cuya situación final «se envuelve en una atmósfera suspensa y misteriosa en la que creeríase adivinar un susurro, apenas, un eco, de ciertos momentos del Bécquer de las *Leyendas*»²⁸, comunica a la novela matizaciones románticas que la diferencian, aunque sin quebrar la unidad de inspiración de la tetralogía, de *Ismael*, que irradia, por momentos, un hálito casi salvajemente primitivo.

Corresponde ahora agregar unas breves anotaciones sobre *Grito de gloria* y *Lanza y sable*. En lo que se refiere a *Grito de gloria*, es preciso subrayar que se halla tan estrechamente vinculada a *Nativa* que se ha podido sostener que ambas son una sola novela dividida en dos partes. Y, en efecto, los hechos históricos que constituyen el telón de fondo de ambas son cronológicamente inmediatos: los personajes que en *Nativa* inician su vida novelesca la continúan en *Grito de gloria* y en ésta se prosigue algunas de las historias iniciadas en la anterior. Esta continuidad no impide que la materia histórica tenga en *Grito de gloria* mayor densidad que en *Nativa* y su acción novelesca sea más compleja y se extienda en más de una línea argumental. En relación con *Lanza y sable*, conviene formular estas precisiones: se diferencia de las otras tres novelas de la tetralogía acevediana en que su materia histórica no proviene de la gesta emancipadora, aunque se vincula a ellas por lo expuesto en el capitulo 3; tiene, como *Nativa*, menor densidad de materia histórica que *Grito de gloria*, pero tiene, como *Grito de gloria*, una acción novelesca más compleja que *Nativa*, y es la única novela de la tetralogía que incluye en su elenco de protagonistas a un personaje histórico, el general Fructuoso Rivera. No es improcedente, para finalizar, una última anotación: en cualquiera de estas tres novelas hay una creación de personajes y de situaciones tan intensa como la que registra *Ismael* y en ellas se verifican calidades y va-

²⁸ Francisco Espínola. *Prólogo a Ismael*. (Buenos Aires, W. M. Jackson, Colección Panamericana, 1945).

lores narrativos de parejo nivel al de la novela inicial del ciclo épico.

11. UN ÉLAN ÉPICO

La tetralogía épica de Eduardo Acevedo Díaz constituye el núcleo sustancial de su mundo imaginario novelesco. Pero éste no se agota en aquélla. Junto a la tetralogía se ubican *El combate de la tapera*, *Épocas militares de los países del Plata* y *Soledad*.

En *El combate de la tapera*, espléndido cuadro épico, es realmente admirable cómo el autor logra transmitir un intenso sentimiento nacional pero dejando actuar sólo a los actores del drama: un grupo de patriotas que busca refugio en una tapera para combatir con un destacamento portugués que le es muy superior en fuerzas. En esta pequeña obra maestra, triunfa plenamente la objetividad narrativa. No hay comentarios del autor, ni sondeos psicológicos. Todo está dado desde afuera, por lo narrativo y descriptivo puros. Desde lo exterior se llega a la interioridad de los personajes, que, ásperos y bravíos, y por bravíos, puros, adquieren impresionante dimensión heroica. Todo el relato es una maravilla sensorial. El cuadro es visible hasta en sus menores detalles, y las sensaciones, hasta las olfativas, adquieren casi presencia física. El cuento, sin prisa pero dinámicamente, se encamina hacia el inexorable fin de los protagonistas. Ángel Rama, en *Ideología y arte de un cuento ejemplar*, afirma taxativamente, refiriéndose a *El combate de la tapera*, que «no hay en la literatura narrativa de nuestro siglo XIX un cuento que pueda compararsele: es la joya de nuestra cuentística decimonónica y es de las piezas indispensables en cualquier rigurosa antología del cuento uruguayo»²⁹. En lo que a *Épocas militares de los países del Pla-*

²⁹ Utiligo de *El combate de la tapera y otros cuentos* (Montevideo, Editorial Arca, 1965), volumen que reúne algunas de las narraciones de Eduardo Acevedo Díaz dispersas en publicaciones periódicas, entre ellas, *El último suplicio*, pequeña obra maestra de la cuentística uruguaya del siglo XIX.

ta se refiere, se debe destacar que sus páginas irradian el mismo aire heroico que se respira en la tetralogía y en *El combate de la tapera*. Escritas estribando en las *Memorias* inéditas de Felipe Antonio Díaz, a quien se ha hecho referencia en las páginas iniciales de este prólogo, las ocho crónicas que componen el libro aúnan el élan épico transmitido por el autor de las *Memorias*, que fue actor o testigo de todos los hechos que en ellos narra, con la sabiduría literaria del autor de *Ismael*. Hay en *Épocas militares de los países del Plata* páginas que parecen desprendidas de la tetralogía acevediana. Así lo comprueba —y valga de ejemplo— la lectura de la crónica inicial, *El real de San Felipe*, donde se narran episodios de la segunda invasión inglesa a los países del Plata, algunos de los cuales, novelizados pero desvirtuados en su verdad histórica, pasan a las páginas de *Ismael*.

En *Soledad*, el autor narra un conflicto amoroso que constituye una variante del vivido por Ismael Velarde, Felisa y Jorge Almagro. La acción se desarrolla en la estancia de don Brígido Montiel, cuya hija, Soledad, se siente atraída (y correspondida) por Pablo Luna, un joven gaucho que, eventualmente, presta servicios en la estancia de su padre. La joven es también amorosamente pretendida por don Manduca Pintos, hacendado amigo de don Brígido Montiel, quien no sólo lo apoya en sus pretensiones amorosas, sino que encuentra el modo de humillar a Pablo Luna en una oportunidad en que lo halla con Soledad. Para vengarse, Pablo Luna provoca el incendio de los campos de don Brígido Montiel y, aprovechando la dramática situación creada, rapta a la muchacha. Esta trama tan simple es el telón de fondo dentro del cual el autor dibuja con firmes trazos a los cuatro protagonistas de la acción³⁰. Son típicos representantes de un medio natural

³⁰ Hay un quinto personaje, la bruja Rudecinda, esquemática pero magistralmente dibujado. No interviene directamente en la acción novelesca. El autor insinúa que es la madre de Pablo Luna. Es un personaje plenamente representativo de la campaña uruguaya del siglo pasado.

agreste y de incipiente sociabilidad. Pablo Luna es, a la vez, *gaucho errante* y *gaucho trova*. Sin oficio definido ni residencia fija, vive constantemente hundido en una especie de soledad interior, de la cual es prueba, incluso, su propia condición de *gaucho trova*, porque su «habilidad para tañer y cantar» no constituye para él un modo de comunicación con los demás sino simple placer personal: canta para sí mismo. Esta vocación de soledad interior no agota, sin embargo, la dimensión interior del personaje. Cuando, con rápida intervención, le salva la vida a un matrero que estaba a punto de ser degollado, y cuando, con riesgo de la suya, salva a otro que es arrastrado por la corriente de un arroyo salido de cauce, pone en evidencia impulsos de solidaridad en cierto modo contrarios a su ser interior más profundo. Todo el personaje irradia un aire de misteriosidad discretamente subrayado por el narrador. En cuanto a los otros tres personajes, son definibles en pocos trazos: Soledad es la criolla silvestre, dotada de una sensualidad sana como un fruto de la tierra y consciente de su atractivo que paradigmatisa a un personaje, *la flor del pago*, frecuente en la narrativa campesina rioplatense; don Manduca Pintos y don Brígido Montiel son figuras paralelas, representativas de los señores de «lazo y cuchillo de la comarca», cuyo rasgo saliente es un coraje que frecuentemente estalla con furia animal. *Soledad*, por su tono y personajes, completa el cuadro diseñado en la tetralogía y en *El combate de la tapera*.

12. ROMÁNTICO Y REALISTA

Las opiniones críticas no son coincidentes en lo que se refiere a la filiación literaria de Eduardo Acevedo Díaz. Todos los críticos, con pequeños matices diferenciales, coinciden en juzgar a *Brenda*, la inicial novela acevediana, como representativa de un recalitrante y trasnochado romanticismo. Pero ya no hay tal coincidencia cuando de la posterior creación narrativa del autor de *Ismael*

responsables de esos años —Alberto Zum Felde y Alberto Lasplacas, entre otros— destacaron incisivamente los valores fundamentales del mundo novelesco acevediano. Esta valoración fue acentuada por Francisco Espínola a través de un ciclo de conferencias dictadas, hacia 1945, en el *Paraninfo* de la *Universidad de la República*. Por la lucidez de sus enfoques críticos, por el hallazgo de vetas aún no exploradas en la creación narrativa acevediana y por la compenetración simpática del disertante con el autor estudiado, cualidades bien visibles en el ciclo mencionado, el mismo constituye un momento esencial en la trayectoria de los estudios críticos e investigativos sobre la obra y personalidad del autor de la tetralogía épica. Estribando en los puntos de vista de Espínola, los estudios sobre Eduardo Acevedo Díaz y su creación narrativa fueron continuados en forma muy amplia en los años que van de 1950 hasta 1970, aproximadamente. Y de este modo, el autor de *Ismael* ha quedado ubicado, ya para siempre, en el lugar de primera fila que en la literatura platense le corresponde. Es, aún, necesario anotar que la creación histórico-novelesca de Eduardo Acevedo Díaz casi no tuvo continuadores en el Uruguay. Pero los pocos que cultivaron la novela histórica, evidencian nítidamente en sus creaciones las huellas de la tetralogía, tanto en lo que se refiere a la concepción novelesca global como en lo que se relaciona con los procedimientos de composición narrativa. Así lo denotan, muy claramente, dos de las mejores novelas históricas post-acevedianas escritas en el Uruguay: *Intemperie* (1963) y *Sabina* (1968), de Eliseo S. Porta. Esta influencia, según algunos autores, ha trascendido incluso las fronteras del Uruguay. En su libro *La vida de batalla de Eduardo Acevedo Díaz*, al que se ha hecho referencia en la nota 8, el hijo del escritor recuerda que el poeta, investigador y crítico chileno Arturo Torres-Rioseco, en su libro *La novela en América hispana*, sostiene que «*Soledad* ha servido de modelo a las obras idílicas del mester de gauchería», señalando que «además de la forma exterior, algunos escritores han imitado incons-

cientemente las escenas más brillantes de esta novela», como, por ejemplo, la del incendio del campo, imitada en «todos sus detalles, hasta ese de la yegua muerta que sirve para apagar las llamas, en *Raquela* de Benito Lynch». Sin embargo, Eduardo Acevedo Díaz es casi desconocido fuera del área cultural platense, aunque algunos escritores extranjeros (Enrique Anderson Imbert, Charles Vincent Aubrun, René Bazin, Alfred Coester, Max Daireaux, Joao Francisco Ferreira, Luis Alberto Sánchez, Angel Valbuena Briones) han hecho referencia a él en historias de la literatura latinoamericana o en monografías sobre aspectos de esa literatura. Es cierto que, tal como afirma Francisco Espínola en su citado prólogo a *Soledad*, el mundo imaginario novelesco acevediano, por algunos de sus singulares rasgos, dice para los uruguayos «cosas que los oídos extraños no logran escuchar». Pero, más allá de su indumentaria local, hay, en los personajes y situaciones de ese mundo imaginario novelesco, un contenido universal capaz de ser nítidamente percibido en cualquier lugar y tiempo. Esta edición de su *Ismael*, destinada a llegar a todos los ámbitos de lengua española, servirá, sin duda, para que la obra de su autor tenga el reconocimiento que por su jerarquía literaria merece.

Arturo Sergio Visca
Montevideo, noviembre de 1990

testigo. En relación con los ascendientes del autor de *Ismael*, se ha destacado que «hubo entre ellos hombres de toga y hombres de espada y remontando su genealogía se llega a encontrar entre sus ancestros a compañeros de Francisco Pizarro, a fiscales y oidores de Reales Audiencias, a fundadores de Montevideo, a soldados de nuestra independencia»¹. Entre estos últimos, su propio abuelo Antonio Felipe Díaz, cuyo origen español no lo inhibió de revistar en las fuerzas independentistas.

La personalidad de Eduardo Acevedo Díaz se desdobra, en apariencia, en dos facetas: una, la del hombre de acción; otra, la del escritor. Como hombre de acción, y en su condición de activo militante del *Partido Blanco*, también llamado *Partido Nacional*, participó, ocupando lugares de primera fila, en la vida política del país. En tres oportunidades tomó las armas para intervenir en movimientos revolucionarios: combatió en las filas del coronel blanco Timoteo Aparicio, cuando se produjo el levantamiento armado conocido como *Revolución de las lanzas* (1870-1872), cuya finalidad era derrocar al Presidente *colorado* Lorenzo Batlle²; participó en la llamada *Revolución Tricolor* (1875), comandada por los coroneles Ángel Muñiz y Juan M. Puentes, del *Partido Colorado*, y el coronel Julián Llanes, del *Partido Blanco*³, que inten-

¹ Deus, Sergio. *Eduardo Acevedo Díaz. El caudillo olvidado*. (Montevideo, Alcalí Editor, 1978).

² En esta revolución se combatió en forma muy parecida a la de la gesta emancipadora. En ambas ocasiones, la lanza fue un arma principalísima. Era, en ocasiones, una simple caña tacuara en uno de cuyos extremos se ataba una hoja de tijera de esquilar. Francisco Espinola ha destacado la importancia que tuvo para Eduardo Acevedo Díaz la participación, a los 19 años y como soldado, en esa revolución que fue una de «las últimas guerras típicamente gauchas». Esa participación permitió que le entrara «directamente por los ojos la representación de los combates de la Patria Vieja, que trasladó después a sus novelas con nobleza artística insuperada en lengua española (...)». En verdad, agrega el citado escritor, «fue Acevedo Díaz el único verdadero artista a quien le fue dado contemplar nuestro campo tal cual lo cruzaron las turbas emancipadoras: sin alambradas, sin palos telefónicos, sin puentes, sin vías de ferrocarril, resultando la suya la postrera mirada capaz de retener algo sobre un mundo que tocaba a su fin». (Prólogo a *Soleidad*. Montevideo, Biblioteca «Artigas» - Colección de Clásicos Uruguayos, Volumen N° 4, 1954).

³ En un manifiesto se expresaba que la divisa de la revolución era «la tricolor,

tó derribar al Presidente Pedro Varela; finalmente, cuando en 1897, el general Aparicio Saravia, caudillo blanco, inició un levantamiento armado contra el Presidente Juan Idiarte Borda, Eduardo Acevedo Díaz, que había tenido preponderante actuación en la *Junta de Guerra* de su Partido, se incorporó a las fuerzas armadas. Su actuación política se manifestó también en la arena periodística. Dirigió algunos diarios (*La Democracia*, *El Nacional*) y colaboró en otros (*La República*, *La Razón*). Desde ellos, promovió y defendió, con gran vigor polémico y eficacia comunicativa, sus convicciones políticas. «Su verbo —ha escrito el Dr. Víctor Pérez Petit, refiriéndose a la campaña de Eduardo Acevedo Díaz contra Juan Idiarte Borda— era como llama de hogar para los afiliados a su credo, y a la vez, incendio devorador para el gobierno del señor Idiarte Borda. Ponía un estigma infamante en cada adjetivo y encerraba todo un proceso de acusaciones en una sola párrafada. A veces, el solo título del artículo era lo mismo que un toque de somatén»⁴. En 1899, ocupó una banca como senador por el Departamento de Maldonado.

El 9 de agosto de 1876, tras un breve exilio en la República Argentina provocado por el fracaso de la *Revolución Tricolor*, Eduardo Acevedo Díaz regresó a Montevideo y tomó a su cargo la dirección del diario opositor *La Democracia*. Pero su permanencia en la capital del Uruguay fue muy breve. Tres días después de su regreso publicó en el citado diario un violento artículo titulado *Suplicio sin sentencia — Quia nominor leo*, en el cual denunciaba, y la denuncia era veraz, una criminal acción del «comandante Máximo Santos, que lleva a su cintura una espada como sarcasmo irrisorio del pundonor militar». Máximo Santos, en efecto, había ordenado el fusilamiento del caudillo Máximo Ibarra, sin ni siquiera otorgarle

● arrancada al recuerdo de glorias que pertenecen a la Nación entera (...). Se destacaba así que el movimiento revolucionario no era ni blanco ni colorado.

⁴ Pérez Petit, Víctor. *La Atenas del Plata*. (Montevideo, *Obras Completas*, Volumen XI, Tipografía Atlántida, 1944).

El bosquejo biográfico que antecede permite visualizar, en la personalidad del autor de *Ismael*, una notoria dualidad: hay en él, por un lado, un hombre de acción que, apasionadamente volcado sobre su realidad circundante, procura modificarla en el sentido que le dictan sus ideas; y hay en él, por otro lado, un creador literario que, no obstante el desgaste de energía que le demandó su intensa actividad política, supo elaborar una creación narrativa con la cual, rigurosamente, *funda* la narrativa guaya. Esa dualidad es, en el fondo, más aparente que real, porque las dos facetas de la personalidad de Eduardo Acevedo Díaz reconocen una raíz común, que las unifica. Esa raíz común es su sentimiento y su concepción de la nacionalidad uruguayaya. El *elán* que lo impulsa a la acción es el mismo que promueve su creación literaria. Su personalidad es, pues, aunque doble, unitaria. De ahí que el mundo novelesco acevediano sea, sin mengua de su calidad estética, un eco o reflejo de su actividad política, y de ahí, asimismo, que en ella se encuentre un reflejo o un eco de su creación novelésca. Esta situación explica que lo fundamental de la narrativa acevediana esté constituido por cuatro novelas de carácter histórico—*Ismael*, *Nativa*, *Grito de gloria* y *Lanza y sable*— y un cuento largo—*El combate de la tapera*— de la misma índole. Explica también que otros textos acevedianos, especialmente su espléndida novela breve *Soleada*, aunque no encuadren estrictamente en el género novela histórica, no le sean del todo ajenos, ni por su concepción ni por su elaboración. Es necesario subrayar ahora que la concepción que de la novela histórica tiene Eduardo Acevedo Díaz se arquitectura en una sólida construcción conceptual, tanto en lo que se refiere a su *finalidad* como a lo atinente a sus *procedimientos de composición*.

La finalidad de la novela histórica no es, para Eduardo Acevedo Díaz, el logro de una mera reconstrucción estético-arqueológica del pasado—proposito fundamen-

tal, por ejemplo, de Enrique Larreta en *La gloria de don Ramiro*—sino la creación de un mundo narrativo que incorpore el pasado en el presente, o, dicho de otro modo, que *actualice* plásticamente el pasado para que forme parte de un modo permanente en todos los *presentes* que constituyen el proceso histórico. La finalidad de la novela histórica, en definitiva, para el autor de *Ismael*, es hacer que la raíz se *vea* cuando se mira el árbol. Y quiere que su obra se la *vea* no en el espejo de una rigurosa pero fría indagación científica sino en forma calidamente viva e intensamente dramática. Para lograrlo *historifica* lo *novelésco* (los personajes, situaciones y ambientes ficticios, imaginados de historia, tienen un poderoso valor *representativo histórico*) y, al mismo tiempo, *noveliza* lo *histórico* (el fluir de la historia se convierte en *discurso narrativo*, donde incluso los héroes nacionales, sin desvirtuarse, participan con los personajes ficticios en la acción novelésca). De este modo, lo novelésco, hecho valor representativo histórico, transfigurado en *discurso novelésco*, adquiere la consistencia de una realidad visible apta para insertarse vivamente en la conciencia colectiva y actualizar así, en forma permanente, el pasado, cumpliendo con la finalidad que se propuso el escritor. Es necesario agregar, aún, que esta confluencia de lo histórico en lo imaginario y lo imaginario en lo histórico se produce al modo de un proceso dialéctico: los contrarios se funden en una síntesis que, al mismo tiempo, los conserva y los transcende. La obra de Eduardo Acevedo Díaz se constituye, de este modo, en una realidad con consistencia propia—*un mundo novelésco-histórico*—donde los contrarios (la realidad histórica, la creación ficticia) se funden pero sin que desaparezcan sus rasgos constitutivos propios y sin perder ninguno de sus valores intrínsecos. Esto es: en esa realidad con consistencia propia que es el mundo novelésco-histórico de Eduardo Acevedo Díaz, confluyen novela e historia, pero sin que lo novelésco se despoje de ninguno de los caracteres estéticos que le son propios y sin que lo histórico eluda su condición de realidad objetiva.

Un mundo imaginario novelesco es, en principio, la narración de una «acción fingida en todo o en parte», de acuerdo con la definición que figura en el *Diccionario de la Real Academia Española*. Esa acción, compuesta por el conjunto de aventuras vividas por los personajes y los actos que ejecutan, es el *componente* novelesco básico. El análisis puede descomponerlo abstractivamente en dos

4. LA LÍNEA ARGUMENTAL. ENTRAMADO ANECDÓTICO

bo. En ella se perfilan ya los dos partidos estéticos de *Lanza y sable*, señala Espinola que esta novela «es el fruto de una evolución literaria y sentimental de Acevedo Díaz; y los nuevos valores que presentan en nada ceden y, además, complementan los que le dan grandeza en Amé-rica insuperada a las restantes». Palabras éstas también totalmente compartibles.

Diseñada ya, aunque esquemáticamente, en este capítulo, la materia histórica que constituye el telón de fondo de la tetralogía épica de Eduardo Acevedo Díaz, y expuesta, en el capítulo anterior, su concepción de la novela histórica, conviene ahora sintetizar el contenido de ambos capítulos subrayando que la *intencionalidad creadora* que rigió la elaboración de *Ismael, Nativa, Gri-torio de gloria y Lanza y sable* fue fundar un mundo imaginario novelesco que sirviera para consolidar la conciencia nacional colectiva, pero sin que ello implicara bajar en ningún momento la guardia estética. Esta *intencionalidad creadora* condiciona la elección de todos los componentes de las cuatro novelas que constituyen el ciclo épico acevediano. Como también, conviene hacerlo notar, las de algunos otros textos del autor (*Soledad, El combate de la tapera, El último suplicio*) que, aun cuando no integran el ciclo épico, a él se vinculan por su tema y la indole de su inspiración.

subcomponentes: la *línea argumental* y el *entramado anecdótico*. Este es definible como el conjunto, en ocasiones muy amplio y complejo, de episodios y situaciones que integran la novela; aquella es la acción que da origen al conjunto de episodios y situaciones y que, a la vez, los enlaza relacionándolos coherentemente. En *Ismael*, tanto la *línea argumental* como el *entramado anecdótico* configuran conjuntos en los que se entremezclan, armónicamente reunidos, ingredientes históricos y ficticios. La *línea argumental histórica* está constituida en *Ismael*, en un orden muy general, por el impulso colectivo independentista que dará lugar, con el transcurso del acontecer histórico, a la nacionalidad uruguayaya; la *línea argumental histórica* son los preparativos del llamado *Grito de Asencio* (28 de febrero de 1811)¹², narrados en los capítulos XXV-XXVIII, y la *Batalla de las Piedras* (18 de mayo de 1811)¹³, que motiva los capítulos LII-LIV; las situaciones a que da lugar la *línea argumental ficticia* son múltiples y no desvinculadas en la *línea argumental histórica*, como será visible en las andanzas de Ismael, y su compañero Aldama, entre los *matreros* y muy especialmente en el capítulo LIV, donde se narra como, en el curso de la *Batalla de las Piedras*, Ismael da muerte a Jorge Almagro. Lo expuesto vale para los capítulos que van desde el VIII hasta el LIV inclusive, porque los siete capítulos iniciales y los dos últimos (LV y LVI) constituyen, respectivamente, un prólogo y un epílogo en los cuales, sin perder el pulso narrativo, el autor cine el cuerpo novelesco con comentarios de carácter sociológico e histórico puestos en labios de varios personajes, ficticios unos e históricos otros.

Toda la rica materia narrativa e histórica constituida por la *línea argumental* y por la multiplicidad de episodios y situaciones que componen el *entramado anecdótico*, permiten que Eduardo Acevedo Díaz dibuje en *Ismael*

¹² Ver nota 54 al texto de la novela.

¹³ Ver nota 105 al texto de la novela.

mael y Jorge Almagro. La *cuarta serie* se inicia en el capítulo XX y se cierra en el XXIV. En el XX, se hace ver cómo la campaña uruguaya, a comienzos del siglo pasado, «ofrecía un aspecto de salvaje colorido» con sus estancias o poblaciones, separadas unas de otras por grandes distancias, y que se perdían en un «mar ondulante de grandes pastizales, *cuchillas* enhiestas, faldas abruptas, cañadones fangosos orlados de espesas maciegas¹⁶ o arroyos de ribazos sombríos»; en los capítulos XXI, XXII y XXIII se relata la vida de los matreros¹⁷ refugiados en las selvas que bordeaban el Río Negro; en el capítulo XXIV se muestra a Ismael y Aldama cuando, tras la pelea del primero con Jorge Almagro, se alejan de la estancia de la viuda Fuentes, se unen a los matreros y se incorporan a la hueste de Venancio Benavides¹⁸. La *quinta serie* abarca los capítulos que van del XXV al XXVIII y se refiere al *Grito de Asencio* y los comienzos de la insurrección armada.

En los veintiocho capítulos cuyo contenido ha quedado esquemáticamente expuesto, el autor se propuso dibujar, como antes se ha subrayado, el cuadro de la vida histórico-social de la colectividad uruguaya tal como era antes de que, con el *Grito de Asencio*, se iniciaran las acciones bélicas de la gesta emancipadora. Es necesario agregar ahora que ese cuadro está compuesto con la muy precisa intención de evidenciar cómo en la conciencia colectiva existía ya, desde mucho antes de el *Grito de Asencio*, la aspiración a la independencia nacional. El esquema trazado es de por sí demostrativo de la anterior afirmación y hace innecesario proceder a más fundamentaciones. Quizás convenga señalar, sin embargo, que en los capítulos que van del II al VI se destaca cómo esa aspira-

ción toma forma lúcidamente *consciente* (y hasta con visos proféticos en Fray Benito) en las clases cultas urbanas, mientras que en los capítulos siguientes se muestra el poderoso *instinto* de las masas populares campesinas, paradigmáticamente representadas por Ismael, Aldama, los matreros, las huestes acaudilladas por Venancio Benavides y Pedro José Viera y las hordas charrúas que tienen sus representantes en Aperiá y Tacuabé. Ese *instinto* es plástica y dinámicamente ostensible en el duelo que sostiene Fernando Otorgués con Tristán Hermosa, manifestación individual del antagonismo colectivo de godos y tupamaros¹⁹. Es posible agregar todavía, que la rivalidad amorosa de Ismael Velarde y Jorge Almagro, cuyo objeto es la criolla Felisa, puede verse, asimismo, como una proyección simbólica en el plano individual de aquel antagonismo colectivo.

6. SEGUNDA PARTE: OTRAS CINCO

En los veintiocho capítulos iniciales de *Ismael*, el narrador hace ostensible cómo en la conciencia colectiva estaban ya presentes los gérmenes de la gesta independentista. Ellos hallan su natural y congruente continuación en los veintiocho capítulos finales en los que se muestra cómo esos gérmenes se convierten en acción. El antagonismo godos-tupamaros que, en la primera parte, quedó situado en el plano individual y se expresó a través del duelo Tristán Hermosa-Fernando Otorgués y en la rivalidad amorosa de Jorge Almagro e Ismael Velarde, pasa ahora al plano colectivo y se expresa en acciones bélicas. El narrador realiza así la *intencionalidad creadora* que subyace en todas las páginas de *Ismael* y que es mostrar, dicho con palabras de Francisco Espínola, la nacionalidad uruguaya abriéndose paso a la vida libre. Los veintiocho capítulos que componen esta segunda parte tam-

¹⁶ Planta herbácea cuyas hojas son semejantes a las de la espadaña.

¹⁷ «Denominábanse así, no sólo a los delincuentes y contrabandistas que la Hermandad perseguía sin tregua, sino también a los que sin tener cuentas con la justicia del Rey, eludían el servicio de las armas, resignándose a una vida montaraz de perpetua zozobra.» (*Ismael*, cap. XXI).

¹⁸ Ver nota 54 al texto de la novela.

¹⁹ Ver nota 3 al texto de la novela.

bién admiten, como los de la primera, ser subdivididos en *cinco series*.

La *primera serie* se inicia en el capítulo XXIX, que reanuda la acción que se había interrumpido en el IX, y se cierra en el XLI en el que se narra la muerte de Sinfora. Estos capítulos constituyen un gran mural épico que muestra las acciones bélicas en el levante del territorio uruguayo. Las huestes de Benavides saliendo de los bosques del Río Negro, el triunfo de las mismas al enfrentar un destacamento español, Ismael hundiéndose en el *tembladeral*²⁰, el sitio de San José, son algunos de los episodios significativos pintados en ese mural, en el cual aparecen algunos personajes (Aperiá, Tacuabé, Casimiro Alcoba y la mencionada Sinfora) que parecen meramente episódicos pero no lo son. Y no lo son porque en ellos quedan esculpidos algunos de los *tipos representativos* con cuyo anónimo heroísmo se logró la independencia nacional. Sin esos personajes, el cuadro de la gesta independentista sería incompleto. La muerte de Sinfora, narrada, como queda indicado, en el capítulo XLI que cierra esta *primera serie*, tiene, por eso, un nítido valor representativo de ese heroísmo anónimo. La *segunda serie* comprende los capítulos que van del XLII al XLVII. Se relata en ella los sucesos ocurridos en la estancia de la viuda de Fuentes después que Ismael huyó de ella y que culminan con la narración de la trágica muerte de Felisa. Dos nuevos personajes, para los cuales vale lo afirmado sobre los cuatro recién mencionados, son presentados en esta *segunda serie*. Son «el antiguo domador Melchor, a quien los peones llamaban Tata-Melcho, y la cocinera Gertrudis, negra baja y obesa que andaba con las medias al garrón las pocas veces que las usaba». En la *tercera serie*, capítulos XLVIII al XLIX, el autor vuelve a tomar la palabra, como en el capítulo VII, y fundándose en una muy precisa filosofía de la historia, traza los rasgos caracterizantes de la gesta independentista y señala las cau-

²⁰ Equivale a tremedal o tembladal.

sas que la promovieron y las condiciones que la hicieron posible. La *cuarta serie*, capítulos L al LIV, se refiere a la batalla de Las Piedras: los capítulos L al LI narran los preparativos de la batalla y los tres siguientes, la batalla misma, con el episodio del combate singular entre Ismael Velarde y Jorge Almagro, en el que el primero da muerte al segundo. La *quinta serie*, capítulos LV y LVI, constituye un epílogo que se vincula con el proemio compuesto por los siete capítulos iniciales. Mientras se combate en Las Piedras, Fray Benito y sus compañeros, que desde el claustro de San Francisco han seguido «afanosos los progresos del movimiento revolucionario», comentan los sucesos que ocurren en Montevideo. Fray Benito vuelve a tener ensoñaciones premonitorias. Finalmente, se narra cómo los franciscanos son conducidos hasta el *Portón de San Pedro* y expulsados de la ciudad²¹.

En los veintiocho capítulos, cuyo contenido se ha esquematizado en las líneas que anteceden, se hace bien visible (aunque lo que se afirmará a continuación vale también para los veintiocho anteriores) el doble proceso de novelización de la historia e historificación de la novela a que se ha hecho referencia en el capitulillo 2. En efecto: en estos capítulos, lo histórico y lo novelesco se compenetran tan íntimamente que por momentos pueden parecer indiscernibles. Un claro ejemplo se halla en el capítulo XXXVIII. En el combate entre criollos y españoles, Is-

²¹ «Mi afecto decidido por la causa de América —expresa Fray Benito en el capítulo LVI— y mi amor por el país en que hemos nacido, no me arrastran hasta el punto de desconocer en la nación que nos ha dado su idioma y sus hábitos buenos y malos, esa virilidad patriótica y esa pasión guerrera perseverante de que ha ofrecido tantas veces y está dando ahora mismo ejemplos al mundo.» Estas palabras, sugeridas por la heroica resistencia del pueblo español frente a los ejércitos napoleónicos, ponen en evidencia que en Eduardo Acevedo Díaz no hubo ni el menor asomo de una actitud negativa ante España. Otros pasajes de la novela confirman lo expresado. Así, por ejemplo, cuando en el capítulo LIII, al describir la batalla de Las Piedras, afirma, refiriéndose al jefe español José Posadas, que el desbande de algunas de sus tropas no abatieron su valor sereno ni el de sus pundonorosos tenientes, «y dando cara al peligro en la hondonada, propúsose allí vender a alto precio la victoria». Los rasgos negativos con que es presentado Jorge Almagro no tienen, pues, carácter genérico. Responden a las necesidades impuestas por el argumento novelesco.

se trata. Las opiniones se dividen entre quienes lo consideran sustancialmente un romántico, aunque admitiendo que en él hubo un certero observador de la realidad, y quienes, a la inversa, lo estiman sustancialmente un realista en el que, circunstancialmente, aparecen algunos rasgos románticos. La primera posición puede ejemplificarse con el juicio emitido por Alberto Zum Felde en su *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*: «La obra de Acevedo Díaz se produce en la zona de choque y transición del romanticismo y el realismo, aquí en América, que ocurre precisamente en esos años, entre el 80 y el 90. En lo fundamental, en su inspiración y su composición, está todavía dentro de lo romántico; pero el influjo de la corriente realista es evidente en muchos rasgos de su carácter»³¹. La segunda postura crítica admite ser representada por Roberto Ibáñez, quien, en el prólogo a *Ismael* mencionado en la nota 27, considera que Eduardo Acevedo Díaz es un *gran realista* en el cual confluye, eventualmente, un *romántico menor*. Desde otros puntos de vista, Arturo Ardao, máxima autoridad en historia de las ideas en el Uruguay, llega a análogas conclusiones. En su ensayo *La evolución filosófica de Acevedo Díaz*, incluido en *Etapas de la inteligencia uruguaya* (Montevideo, Universidad de la República, 1968), destaca que en Acevedo Díaz «se cumple, de manera típica, la evolución filosófica que en la segunda mitad del siglo XIX llevó a un sector de la inteligencia uruguaya del espiritualismo metafísico al evolucionismo positivista». Y más adelante concluye: «Las tendencias realistas y naturalistas fueron correlatos artísticos del positivismo filosófico, así como el romanticismo lo fue en su hora del espiritualismo metafísico. El positivismo a que llegó Acevedo Díaz estaba asentado sobre el subsuelo romántico de su ardiente mocedad, al que permaneció siempre ligado, en literatura y en política, el fondo de su temperamento. Fue así forzoso que por su obra

³¹ En: *Índice crítico de la literatura hispanoamericana - La narrativa*. (México, Editorial Guaranía, 1957).

corrieran jugos subidos desde el terreno histórico en que su personalidad anímica hundía las raíces. Pero se empeñó a conciencia en que el fruto no fuera precisamente romántico». Las tres opiniones que anteceden no difieren sustancialmente entre sí. Las tres admiten la presencia de elementos realistas y románticos en el mundo imaginario novelesco acevediano. Cabría afirmar que en ese mundo imaginario se fusionan, sin desarmonía, un romántico y un realista, con predominio del primero en la concepción global y del segundo en el modo de componer las situaciones, en las descripciones paisajísticas, en la veracidad con que traslada a la narración la época histórica en la que la misma estriba y en la forma con que *ve* y *crea* a sus personajes.

13. VALORACIÓN FINAL

La fortuna literaria de Eduardo Acevedo Díaz describe una trayectoria en continuo ascenso. En vida, no desconoció los juicios adversos ni los favorables. Entre los primeros, puede recordarse el de Samuel Blixan, que, en su ensayo *La novela nacional*, que figura en su libro *Cobre viejo* (Montevideo, 1890) escribe lo siguiente: «De Brenda no hablemos, porque pertenece a la época trasnochada del romanticismo *bona fide*, y tiene tan poco de nuestro, que no vale la pena ocuparse de ello»; entre los segundos, se puede mencionar el de Norberto Estrada, quien, en un opúsculo titulado *Nuestros novelistas* (Montevideo, 1902), afirma que Eduardo Acevedo Díaz debe ser ubicado, sin vacilaciones, entre los mejores escritores uruguayos.

En los años iniciales de la década del veinte, muerto ya el autor de *Ismael*, los estudios críticos sobre su obra se ahondaron. La distancia temporal permitió acceder a ella con una nueva perspectiva, menos contaminada por la incidencia que en algunos juicios anteriores tuvo la apasionada militancia política de su autor. Los críticos más