

EMIR  
RODRIGUEZ  
MONEGAL

---

---

EDUARDO  
ACEVEDO  
DIAZ

---

---

CUADERNOS URUGUAYOS



CRA  
U863  
AC-R

## E. RODRIGUEZ MONEGAL

### Eduardo Acevedo Díaz

Emir Rodríguez Monegal, nacido en 1921, es uno de los más caracterizados críticos de la denominada *generación del 45*. Una selección de sus comentarios y estudios literarios, originalmente aparecidos en "Marcha", "Número", "Escritura", "Cuadernos Americanos", "Sur" y el suplemento de letras del "Times" de Londres, ha sido editada recientemente con el título de "Narradores de esta América" (1962).

Ha publicado además, las ediciones críticas del "Diario de Viaje a París" (1949) de Horacio Quiroga y las "Obras Completas" (1957) de Rodó; "José E. Rodó en el 900" (1950); "El juicio de los parricidas" (1956) y "Las raíces de Horacio Quiroga" (1961).

En la actualidad tiene en preparación nuevos estudios, resultantes de otras tantas investigaciones literarias: "Vida y obra de Horacio Quiroga"; "La poesía de Pablo Neruda" y "André Bello y el romanticismo hispano-americano".

*663*

**CUADERNOS URUGUAYOS**



**5**

**RODRIGUEZ MONEGAL / ACEVEDO DIAZ**

~~1553~~

CRA  
U863  
ACR

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

EDUARDO  
ACEVEDO DIAZ

*DOS VERSIONES DE UN TEMA*

2572

Colección  
REAL DE AZÚA



---

EDICIONES DEL RIO DE LA PLATA / MONTEVIDEO

CRA

U 863

AC-R

Copyright 1963 by Emir Rodríguez Monegal  
Queda hecho el depósito que marca la Ley

---

Printed in Uruguay

Impreso en el Uruguay

## CAPITULO PRIMERO

### UN CREADOR DE MUNDO

No abundan los novelistas en la literatura uruguaya. Si se juzga con algún rigor apenas lo han sido realmente Carlos Reyles, José Pedro Bellán, Enrique Amorim, Juan Carlos Onetti, para hablar sólo de los que ya tienen obra juzgada. No lo fueron ni Javier de Viana (a pesar del ambicioso intento de *Gaucha*), ni Horacio Quiroga (a pesar de *Historia de un amor turbio*, de *Pasado amor*), ni Francisco Espínola (a pesar del interés indiscutible de *Sombras sobre la tierra* como creación de mundo), ni Juan José Morosoli (a pesar de *Muchachos*), ni Felisberto Hernández (a pesar de *Por los tiempos de Clemente Coling*). Lo fue, sin duda, Eduardo Acevedo Díaz (1851/1921) que ha dejado siete novelas desiguales para demostrarlo. Pero aun el caso de Acevedo Díaz demuestra las dificultades que encuentra la creación novelesca en un país que no alimenta suficientemente su literatura.

En las últimas décadas del siglo XIX, la literatura es artículo de lujo que sólo consume una élite en el Uruguay. Los creadores se dedican a otras profesiones (las liberales y la política son las más frecuentadas) y escriben únicamente en los intervalos de una actividad más urgente. En el caso de Acevedo Díaz, el problema se agrava porque su vocación literaria (aunque fuerte e indiscutida) está en permanente conflicto con una avasalladora vocación política que habrá de convertirlo en uno de los jefes

del Partido Nacional. Por eso, sólo escribe sus grandes novelas en la pausa forzosa de una lucha que casi no da tregua. El período más fecundo de su producción (1884/1894) coincide casi exactamente con su obligado exilio en la Argentina; incluso sus últimos libros son producto de un alejamiento parcial de la actividad pública. Su arte de novelista se resiente de esta escisión entre su carrera política y su vocación literaria.

De ahí que en rigor sólo dos de sus siete novelas alcanzan verdadera sazón. Sólo en **Ismael** (1888) y en **Soledad** (1894), Acevedo Díaz consigue equilibrar el empuje de la materia y la vigilia de la forma como para producir dos obras realmente maduras, dos de las más importantes de nuestra literatura del siglo XIX. Los otros libros revelan el fracaso de una ambición: en **Brenda** (1886) es demasiado evidente la inexperiencia de quien se inicia en un género complejo; en **Nativa** (1890), en **Grito de Gloria** (1893), en **Lanza y sable** (1914), se advierte demasiado el esfuerzo por mantener firme una estructura épica ambiciosa y el fracaso del arquitecto aunque el narrador triunfe en largos pasajes aislados y en personajes admirables; ya **Minés** (1907) marca una declinación.

Sin embargo, es indudable que Acevedo Díaz tuvo uno de los temperamentos de novelista más generosos que ha producido nuestra literatura. Aunque ha dejado algunos notables relatos breves (**La cueva del tigre**, **El combate de la tapera**), necesitaba la amplia y morosa respiración novelesca para poder comunicar cabalmente su ancha visión de esta tierra y sus hombres. Fue un creador de mundo. Por eso, sus libros valen más allá de méritos y deméri-



tos narrativos como fuente de una visión ahondada de los orígenes y primer desarrollo de nuestra nacionalidad. En tal sentido han sido objeto de apasionadas exégesis como las de Francisco Espínola en un par de prólogos ya famosos. Aunque este aspecto del tema está lejos de haber sido agotado, me parece oportuno encarar ahora el estudio de Acevedo Díaz desde otro ángulo no menos importante. Hay en este narrador un novelista de primer orden, y como tal (no como sociólogo de la patria uruguaya, ni como descriptor de su tierra y sus hombres, ni como prócer de un Partido) es que quiero considerarlo en este breve estudio. Sus novelas son muy susceptibles de ser analizadas como novelas. Es decir, no como poemas épicos (tentación en la que cayó sobre todo Roberto Ibáñez en un documentado prólogo a *Ismael*), ni como textos históricos o doctrinarios.

Desde este punto de vista, y a la espera de un examen más completo que también analice sus ideas sobre la novela histórica, su ambicioso intento de crear una trilogía o tetralogía novelesca, su asimilación del realismo y del naturalismo europeos en un género que en América estaba todavía demasiado influido por el romanticismo, su curiosa evolución narrativa, creo interesante ahora concentrar la atención en sus dos novelas más completas. A través de un análisis sucesivo de la estructura de *Ismael* y de *Soledad* es posible alcanzar ya una valoración literaria más precisa de Eduardo Acevedo Díaz como novelista. Se podrá advertir entonces la importancia de su obra no sólo en el cuadro limitado de la novela uruguaya —en que sobresale indiscutiblemente por su amplitud, su rigor, su audacia— sino en el

más vasto y confuso de la novela hispanoamericana del siglo XIX. También aquí su obra se alza casi única, como una de las más poderosas y admirables, más auténticamente americanas.

El estudio sucesivo de ambas novelas tiene, además, un interés inmediato. Desde el punto de vista anecdótico, **Ismael** y **Soledad** desarrollan el mismo tema: el conflicto de dos hombres (uno maduro, otro joven) por la posesión de una mujer. En **Ismael** el conflicto individual está proyectado sobre un plano épico y la mujer se confunde alegóricamente con la tierra y con la patria. En **Soledad** el conflicto está tratado en forma novelesca más pura y los personajes son individuos particulares. Pero en ambos libros, una profunda intuición permite a Acevedo Díaz develar poéticamente uno de los temas más hondos y oscuros del destino humano: la lucha por la posesión de las fuentes de la vida en que aparecen enfrentados hombres de dos generaciones. El examen de estas dos versiones sucesivas y tan distintas de un mismo tema poético puede ayudar a iluminar completamente la naturaleza creadora de Eduardo Acevedo Díaz.

## CAPITULO SEGUNDO

# LA COMPOSICION DE "ISMAEL"

### I

#### Estructura externa

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

Haya sido *Ismael* publicada o no en forma de folletín, es indudable que fue escrita (como las novelas de Dickens y de Hugo, como algunas de Henry James) con técnica que deriva del folletín. Una mera lectura permite distinguir una articulación externa en episodios que, con claros artificios, tiende a reforzar (o alimentar) el previsible interés de un lector de folletines. Un ejemplo entre tantos lo proporciona el capítulo XII, que se cierra con un bre-

vísimo episodio: Felisa pasa junto a Ismael y deja caer un gajo de cedrón en la guitarra que está tocando el joven; en la última frase introduce Acevedo Díaz una nota de expectación y amenaza. Los jóvenes que se creen solos han sido, en realidad, acechados por el celoso Almagro. El capítulo XIII no continúa la escena sino que (dejando suspendida la amenaza) inicia un nuevo día y una nueva etapa en las relaciones, tirantes, de Ismael con Almagro.

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

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

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

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

El estudio del primer núcleo puede resultar ejemplar. A un capítulo I de presentación del marco histórico (Montevideo en vísperas de la revolución) y de explanación del enfoque sociológico (el caudillo y su mundo, el campo), siguen cinco capítulos (II-VI) en que el novelista asienta por medio de un diálogo entre padres franciscanos y militares el clima ideo-

lógico del momento. También perfila algunos personajes: principalmente Fray Benito, el capitán Pacheco y un teniente de Blandengues no identificado. (Su identificación es obvia).

El material se distribuye de la siguiente manera:

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

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

Capítulo IV: Continúa casi sin transición el tercero. Apenas hay un cambio en la dirección del discurso, lo que justifica en realidad el corte. Los interlocutores se orientan hacia una consideración de

las limitaciones y riesgos del juicio histórico (es posible relevar aquí sutiles matices del pensamiento de Acevedo Díaz) y los problemas anexos de la perspectiva y el punto de vista. Pero de la especulación se pasa directamente a la reflexión concreta de la hora, soslayándose con alguna habilidad el enfoque abstracto.

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

Capítulo VI: Se retoma el coloquio para sumar un elemento más al panorama de los prolegómenos de la Revolución: Rousseau y su influencia, con cita de viva voce. El pasaje es pertinente (y no meramente eruditesco) porque ilustra la fuerza de la masa nativa, como "**materia fermentada**", tema que constituye el centro ideológico de la interpretación de Acevedo Díaz.

Hay, además, un capítulo VII en que el autor enmudece a sus creaturas para hacer un balance personal de lo dicho. Es una exposición histórica directa que destaca el sentido de la revolución y explica los orígenes de la nacionalidad. Se cierra con estas pa-

labras: "El gaucho va a ocupar la escena, a llenarla con sus pasiones primitivas, sus odios y sus amores, sus celos obstinados, sus aventuras de leyenda; pero el gaucho que sólo vive ya en la historia, el engendro maduro de los desiertos y el tipo altivo y errante de un tiempo de transición y transformación étnica." Con esta frase se cierra el capítulo y se prepara la entrada de Ismael. Ha concluído el prólogo ideológico e histórico.

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

## II

### Estructura interna

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

Ismael aparece escindida internamente en tres partes de desigual extensión y localizadas en dos mundos perfectamente diferenciados. Los primeros siete capítulos forman un Prólogo o introducción a la novela. Ocurren (ya se ha visto) en Montevideo, ciudad colonial y prerrevolucionaria. Su técnica es dramática: se apoya casi exclusivamente en el diálogo,



apenas aliviado por alguna descripción y un **racconto** anecdótico. Su enfoque es estrictamente histórico. Más que a la novela su forma se parece a la de historia novelada. La cuota de ficción es mínima; el narrador se ciñe con escrupulosidad, con objetividad, al retrato histórico y trata de no alterar la visión ideológica de la época. En una página del capítulo XLVIII habla Acevedo Díaz del **"drama histórico cuyos cuadros principales venimos esbozando"**. Esa definición, aunque abusiva para toda la obra, conviene admirablemente a la primera secuencia, ya que sintetiza su doble condición. Pero novela histórica o historia novelada o drama histórico (la denominación será discutida luego) es evidente que en estos capítulos la Historia determina el rumbo de la ficción de manera preponderante. (Incluso puede afirmarse que el capítulo VII es historia pura).

Con el capítulo VIII en que aparece Ismael se inicia la novela propiamente dicha: primero en su peripecia romántica individual (relaciones de Ismael con Felisa interrumpidas por Almagro); más tarde, en la integración de lo individual dentro del cuadro histórico general (prolegómenos revolucionarios, la batalla de Las Piedras). Esta segunda parte, la más extensa, alcanza hasta el capítulo LIV; su mundo es el campesino, en su doble faz: geórgica, bélica. Ya en la introducción había señalado Acevedo Díaz la diferencia fundamental entre la ciudad y el interior. El capítulo VIII, en que Ismael va hundiéndose poco a poco en el espeso monte, es a modo de símbolo de ese ingreso en un universo nuevo. Es en el campo donde ocurre la acción revolucionaria; en el campo donde todo lo que es discurso o escaramuza ideológica se convierte en acción y en batalla; en el cam-

po cuyos hombres están acostumbrados, por la diaria faena, a la sangre derramada y al degüello, en que la misma habilidad para manejar el caballo o voltear la res sirve frente al enemigo. El contraste entre el mundo campesino y el ciudadano está establecido minuciosamente por Acevedo Díaz. La misma técnica de presentación, que ahora excluye el discurso y se concentra en lo narrativo, basta para determinar en la textura literaria la diferencia esencial entre ambos mundos.

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

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

La transición temporal es brusca y enfatiza un cambio que ya indicaba el escenario nuevo.

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

Por este procedimiento, no sólo escapa Acevedo Díaz a la inevitable monotonía de un largo relato lineal; también consigue algo más: la incorporación de un tercer universo a los dos mundos narrativos ya apuntados: el interior prerrevolucionario que aparece como importante variante y necesario antecedente del mundo bélico. La acción (el desarrollo mismo de la novela) se mueve entonces en tres planos concéntricos: uno, espacial, montevideano que

sirve de marco a toda la obra; un segundo, espacial, también campesino y bélico; y un tercero, temporal, encerrado dentro del segundo (como el segundo dentro del primero) y que está hecho de pasado, es decir de tiempo. La estructura espacio-temporal resultante es concéntrica y firme. En ningún momento parece caprichosa ya que obedece a las necesidades mismas de la acción y del mensaje que quiere comunicar.

En verdad, esta figura es algo más compleja de lo que se indica arriba. Porque hay pequeños **racconti** anecdóticos, y hacia la culminación de Las Piedras, la acción se desenvuelve en líneas paralelas (la más notable la establece Sinfora, con su parto y su heroico sacrificio en el combate). Estos rasgos no destruyen, sin embargo, la ordenación tripartita y concéntrica, aunque le agregan mayor variedad y flexibilidad. Hay, además, dentro del núcleo novelesco dos etapas del **racconto**. Ya se ha indicado cuando ocurre la primera evocación (capítulo X). En el cap. XXVIII se vuelve al "presente" novelesco. Al escapar Ismael de la choza en que deja por muerto a Almagro se incorpora a las fuerzas que, a partir de Asencio, inauguran la acción revolucionaria. La narración vuelve a ser directa; el lector asiste al crecimiento de la revolución; otros personajes ingresan a la novela: Aperiá y Tacuabé, Sinforosa y Casimiro Alcoba aportan elementos bravíos y anónimos, en tanto que Viera, Otorgués, Rivera y Lavalleja acceden desde las páginas de la historia. Entonces, por segunda vez (desde el capítulo XLIII y por un período de cuatro) se vuelve al pasado, se completa la trágica aventura de Felisa, su violación por Almagro, su horrible muerte.

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

**RITMO.** — Esta misma ordenación en tres planos concéntricos explica las variaciones del ritmo. Los capítulos montevidéanos son, deben ser, estáticos y discursivos, deben fijarse como estampas en un libro de historia. Son el marco de la narración pura, el comento de la misma. Con la aparición de Ismael no empieza a mover la obra; la acción histórica, que parecía mimar cuadros de Blanes, se desvanece por un instante: el lector está ante un gaucho perseguido por un destacamento de caballería y que se refugia en un monte de matreros. Al saltar hacia el pasado, para dar los antecedentes de ese gaucho, se continúa en el plano narrativo y el ritmo se adecúa a los incidentes de la intriga amorosa: lento y minucioso en un comienzo, aumentando su intensidad, con episodios incidentales bien calculados, hasta estallar en la furiosa escena del rancho y de la prematura muerte de Almagro. La huída de Ismael determina un brusco corte de la acción; el ritmo cambia por completo, se sustituye la narración por la exposición del autor. Los capítulos XXI - XXIII están dedicados a describir el mundo de los matreros al que se ve obligado a ingresar Ismael por la "muerte" que debe. La acción se reanuda luego en el presente y se vuelve a asistir a la lenta elaboración de un

crescendo: esta vez, el de la acción revolucionaria. Sin embargo, antes de que se descargue en Las Piedras habrá una serie escalonada de pequeñas culminaciones (la fiesta y el grito de Asencio, el degüello del español prisionero, el parto de Sinfora, por ejemplo), habrá otro regreso al pasado y habrá una nueva digresión histórica, una nueva detención total del movimiento narrativo en los dos capítulos dedicados a Artigas en vísperas de la batalla (XLVIII - XLIX). La interpretación histórica se apodera entonces de la novela e ilustra su significación. Con la batalla en que se orquestan todos los temas narrativos se vuelve al ritmo de la acción, coronada por el **crescendo** de la muerte de Almagro. La batalla termina en un eficaz panorama, visto desde los ojos de Artigas, en que la quietud empieza a dominar el campo. Los dos capítulos finales en Montevideo devuelven la novela al plano del discurso, a la elaboración dramática; se cierran también con una visión panorámica serena aunque ya teñida de sangre futura.

Ismael tiene en realidad tres climax importantes que corresponden a cada uno de los planos de su acción. El primero (capítulo XIX) está constituido por el duelo entre Ismael y Almagro en el rancho; su ubicación determina uno de los puntos focales de la novela. El segundo climax ocurre en los penúltimos capítulos de la obra (L - LIV): es la batalla de Las Piedras, la culminación natural del libro. En cierto sentido, este climax equilibra al anterior y le sirve de contraste ya que el primer duelo de Ismael con Almagro (provocado por la posesión de Felisa) difiere con este segundo en que a la rivalidad amorosa y la necesidad de venganza particular se suma ahora

la rivalidad nacional que los opone en distintos e irreconciliables bandos. El tercer climax (o tal vez anticlimax) ocurre en el epílogo, con la expulsión de los padres franciscanos por parte de las autoridades españolas de Montevideo. El episodio está concebido y ejecutado con gran sobriedad; no sólo sirve para concluir la acción montevideana; también actúa como contraste a la batalla, llena de estrépito y sangre. Por eso se mueve entre diálogos y entre relatos de cosas oídas que resumen el impacto de la batalla en los pasivos montevidianos. Culmina con una nota lírica y profética: las palabras de Fray Benito al escrutar el horizonte tinto en sangre predicen la sangre que continuará derramándose más allá de la revolución. Con esa inmovilidad de la acción bélica (pausa, apenas, como sugieren las palabras de Fray Benito) concluye **Ismael**.

**ENFOQUE.** — Así como no hay un solo mundo de la acción ni un solo tiempo de desarrollo, tampoco hay un solo enfoque narrativo. La crítica habla siempre de novela histórica o de historia novelada al referirse a la obra de Acevedo Díaz; él mismo, con una óptica configurada por la estética de las artes plásticas o del drama, se refiere (ya se ha visto) al **"drama histórico cuyos cuadros principales venimos esbozando"**. No es posible decidirse, exclusivamente, por una de las tres denominaciones. En realidad, **Ismael** participa de las tres. Ello se debe al distinto enfoque que aplica sucesivamente Acevedo Díaz a su material. En las escenas montevidianas predomina la historia novelada que asciende en ocasiones (capítulo VII) a la historia pura. En las secuencias del interior el terreno se halla dividido: todo lo que se

refiere a Ismael y a los otros personajes inventados participa, sobre todo, de la creación novelesca; los episodios de Benavides y Otorgués, de Rivera y Lavalleja son de novela histórica; la batalla también. Pero hay, interrumpiendo la acción, capítulos de exposición histórica: de ribetes sociológicos, como los citados de los matreros, o de pura interpretación, como los de Artigas antes de Las Piedras.

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

Pero hay algo más importante que esta escisión y esta nomenclatura de episodios y enfoques: es la actitud de Acevedo Díaz hacia sus creaturas novelescas. Esta actitud está determinada dentro de un mismo episodio por la diferencia de enfoque y por la variación del mismo. El caso de Ismael es el más ejemplar. El capítulo en que lo presenta (el VIII) está elaborado de acuerdo a un doble enfoque: narrativo (Ismael huye y se interna en el monte), histórico-sociológico (un gaucho huye y se interna en un monte). Una primera advertencia del enfoque ambivalente se nota cuando al describir a Ismael dice Acevedo Díaz: **"Había en su frente ancha, horizonte para los profundos anhelos y sombríos ideales de la libertad salvaje."** El gauchito concreto empieza a trasmutarse en símbolo; el narrador toma distancia y cede lugar al sociólogo. Casi a continuación —suspendiendo la descripción minuciosa de su atavío e inmovilizando la narración— interpola Acevedo Díaz este párrafo: **"Este joven gaucho difería mucho,**



en sus hábitos y gustos, como todos los de su época, de los que al presente tienen escuelas primarias para educar su prole y ven pasar ante sus moradas solitarias la veloz locomotora con su imponente tren cargado de riquezas, y los hilos eléctricos por donde se desliza el pensamiento con la celeridad de la luz. Llevaba en su persona los signos inequívocos de una sociabilidad embrionaria, de una raza que vive adherida a la costumbre, bajo la regla estrecha del hábito, aun cuando por entonces las aspiraciones al cambio, —preludios vagos de progreso—, empezaban a nacer con desarrollo lento, del mismo modo que, —como decía Fray Benito—, brotan en crecimiento laborioso en un terreno de breñas y zarzales los granos fecundos que el viento eleva, agita y arrastra en sus remolinos tempestuosos para dejarlos caer allí donde acaba la energía de sus corrientes." (El mismo estilo aparece subrayando fuertemente el cambio de enfoque: los hijos del gaucho son **prole**, sus ranchos **moradas solitarias**; la distancia estilística y afectiva entre el creador y su creatura se ha ahondado momentáneamente).

De inmediato, Acevedo Díaz retoma la descripción de la vestimenta de Ismael. Pero lo narrativo no reaparece hasta más tarde, como si el novelista especulara con la impaciencia del lector por saber qué pasa. Un comentario muy característico se desliza en lo descriptivo: "Severa imagen de la época, vástago fiero de la familia hispano-colonial, arquetipo sencillo y agreste de la primera generación, aquel mozo huraño, arisco, altivo en su alazán poderoso, con su ropaje primitivo y su flotante melena, simbolizaba bien el espíritu rebelde al principio de autoridad y la fuerza de los instintos ocultos que en

una hora histórica, como un exceso potente de energía, llegan a romper con toda obediencia y hacen irrupción, en la medida misma en que han sido comprimidos y sofocados por la tiranía del hábito." Otra vez la distancia, la abstracción, el vocabulario deliberadamente técnico: **vástago de la familia hispano-colonial, arquetipo de la primera generación, principio de autoridad e instintos ocultos, hora histórica, tiranía del hábito.** La visión histórico-sociológica impone aquí su sello.

El procedimiento se repite en otros momentos de la novela. Acevedo Díaz no quiere dejar de subrayar el carácter ejemplar de la historia que cuenta y del personaje que la vive. Ismael Velarde es su creatura, lo muestra de cerca, presenta sus acciones y sus palabras, ilumina sus sentimientos y los pasos de su anécdota particular: la pasión sensual por Felisa, la rivalidad con Almagro, su arte de gaucho cantor, su valentía en el combate. Pero Ismael es también un gaucho; es también un ejemplar de esa raza bravía que, oscuramente, ayudó a la liberación de la patria y a la creación de una nacionalidad. Es simultáneamente una creatura particular y un símbolo. Acevedo Díaz dobla su acción novelesca concreta con comentarios en que se subraya la cualidad arquetípica del personaje. No todos son tan explícitos como los que se citan arriba; pero es posible relevar, en pequeños matices de la narración, ese recurrente enfoque de sociólogo. Así, por ejemplo, cuando Felisa deja caer el gajo de cedrón en su guitarra (capítulo XII) dice Acevedo Díaz: **"Velarde (no Ismael) pasó su mano callosa por la caja del instrumento (no la guitarra), sin apartar los ojos del bulto que se alejaba (no Felisa), tropezó con el cedrón que se había**

metido en el hueco, y lo olfateó con ruido de fosas (no lo olió), pareciéndole que "olía a mujer". Este fragmento reduce el personaje concreto Ismael a su condición arquetípica del hombre primitivo y salvaje, acentúa su animalidad, subraya los instintos ciegos que lo mueven. Deja de ser un hombre, un ser con el que se ha familiarizado y hasta identificado el lector: es una naturaleza. Y Acevedo Díaz ya no es el novelista sino el expositor. El capítulo XIX, en que Ismael posee a Felisa, está contado sin regodeos sensuales pero con la misma visión psicológica. Parece el apareamiento de dos animales, hermosos y simbólicos. Acevedo Díaz novelista, no puede refrenar al sociólogo positivista y apunta: "El gaucho vigoroso que domaba potros, era en aquel instante lo que el clima y la soledad lo habían hecho (oh manes de Taine & Co.): un instinto en carnadura ardiente, una naturaleza llena de sensualismos irresistibles y arranque grosero."

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

Lo mismo pasa con las otras creaturas novelescas: Felisa (de cuyo arco dentario se habla con toda precisión), Almagro, Aperiá, Tacuabé, Sinforosa, Casimiro Alcoba, el fiel Aldama. La naturaleza ambivalente del enfoque de Acevedo Díaz asoma a cada instante: es más, se convierte en uno de sus recursos

estilísticos favoritos. El narrador no puede olvidar que escribe sobre hombres primitivos para hombres cultos. Toda la narración abunda en detalles de crudeza, presentados con aterradora precisión y empuje poético. Pero hay también esas notas que sólo apuntan a un distanciamiento afectivo entre el creador y sus creaturas, a una falla en la óptica de la novela.

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

**ESTILO.** — Ya se han apuntado casi todos los elementos estilísticos realmente importantes. Ahora cabe decir que no hay un estilo superficial de **Ismael**;

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

El examen de variantes de la edición de 1894 con respecto a la primera, también ilumina las intenciones estilísticas del autor. En sus notas a la edición oficial de la **Biblioteca Artigas**, las ha indicado Angel Rama, aunque se ha abstenido de un comentario sistemático. Muchas son de interés meramente gramatical.<sup>1</sup> Otras, en cambio, apuntan una intención.

1. **Ismael**, colección **Clásicos Uruguayos** de la **Biblioteca Artigas**, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1953. LXVI + 361 pp. Prólogo de Roberto Ibáñez.

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

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

**CONCLUSION.** — La naturaleza híbrida de Ismael no deriva, fundamentalmente, de su condición (externa) de novela histórica, género perfectamente diferenciado sino de que es alternativamente una novela y un libro de historia, una narración y un ensayo. Esto corresponde a la actitud íntima de Acevedo Díaz frente al oficio poético. Acevedo Díaz se acerca a la novela con toda la fuerza de un creador pero movido por el mismo impulso que lo hizo dedicar su vida a la lucha política: para desentrañar el significado de nuestra nacionalidad, para co-

municar a todos sus compatriotas el sentido de nuestra tradición nacional, para contribuir a la formación de la conciencia de nuestra nacionalidad. Por eso, lo poético queda muchas veces subordinado a lo nacional pero no resulta por ello disminuído. Antes bien, acrece sus potencias con una dimensión que todavía hoy comunica a la obra un valor permanente.

NOTA. — En un artículo publicado en "Marcha" (octubre 23, 1953), adelantó sintéticamente José Enrique Etcheverry puntos de vista sobre la estructura novelesca de *Ismael* que coinciden con algunos de los aquí expuestos. A él quiero dedicar pues este desarrollo de ideas comunes.





## CAPITULO TERCERO

# ESTRUCTURA Y ESTILO DE "SOLEDAD"

### I

#### El tema y los personajes.

**Soledad** (1894) desarrolla dos conflictos simultáneamente: el del amor pasión entre la protagonista y Pablo Luna ("crecimiento inexorable del amor", dice Omar Prego Gadea); el de un odio, también inexorable, entre Pablo Luna y don Brígido Montiel, el estanciero y padre de Soledad. Ambas pasiones tienen origen diverso. Soledad distingue pronto a Luna entre los hombres que la rodean y celan. El pasa, indiferente sólo en apariencia, provocativo en su silencio y en la esquividad de su mirada; no la elude pero tampoco la acecha. Hace valer así su estampa, inusitada en el pago, de varón melancólico y hermoso. En Soledad nace el deseo por comparación y contraste entre este hombre y los que la procuran, en particular el prometido que le ha buscado su padre, el viejo (para ella) Manduca Pintos. En cuanto a Montiel, se opone a Luna por considerarlo (tal vez con razón que el autor no explicita) como un matrero, como un ser parásito que carnea sus animales y elude el trabajo honrado. La circunstancia, no casual, de ser Soledad hija de don Brígido, contribuye a acentuar el antagonismo entre ambos hombres, agrava una situación insostenible, provoca

la crisis. Soledad se convierte en el motivo más inmediato (aunque no el único, como creen apresurados lectores) del odio entre su padre y su amante.

El primero de los temas de esta novela (el erótico) ha sido suficientemente glosado por la crítica.<sup>1</sup> Insisto ahora en el segundo, en la oposición Luna-Montiel. Un planteo psicológico suele ver en el desarrollo de este tema la prueba del carácter resentido de Pablo Luna. Repaso de hechos: Atraído por Soledad, Luna se dirige a la estancia a solicitar trabajo en el momento de la esquila; lo obtiene del capataz (aunque con la advertencia de que no se deje ver del dueño); don Brígido lo ve y lo echa con insultos; Pablo se va, visiblemente agraviado pero sin rebelarse (capítulo IX); esa misma noche se encuentra con Soledad en una loma; don Brígido los descubre, insulta y pega a Pablo, quien no se defiende; el incidente no se agrava por la decidida intervención de Soledad (capítulo X); durante todo el resto de la noche y el día siguiente Luna masculla y sufre su agravio, hasta que se dibuja en él la forma de la venganza: el incendio (capítulo XI).

Uno de sus críticos ha llegado a hablar del carácter eminentemente exótico de Luna, de su ajenidad al mundo gauchesco y en particular a la psicología del gaucho cantor (o gaucho-trova, como lo llama Acevedo Díaz). **"La mayoría de cantores y payadores eran hombres abiertos, francos, sociables, va-**

1. Cf. Omar Prego Gadea: **El arte narrativo de Acevedo Díaz en "Soledad"**, in *Marcha*, Montevideo, octubre 22, 1954, Azo XVI, N° 742, pp. 14/15. Es excelente en este artículo el examen de las relaciones entre Soledad y Pablo Luna. Otros aspectos del mismo (el supuesto simultaneísmo, el punto de vista narrativo, el uso de los *racconti*) son más discutibles y serán discutidos aquí.

lerosos. Pablo Luna representa el otro hemisferio de esta fauna lírica: el tímido, el resentido, el andrógino, el esquizofrénico." Tal vez sea cierta la afirmación de que Luna no es un gaucho cantor típico. Pero parece evidente que el crítico exagera su atipicidad. Los rasgos de coquetería de Luna le parecen demasiado femeninos y llega a hablar de homosexualidad.<sup>2</sup>

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

Soledad despierta en él un impulso de sociabilidad; le hace volver al contacto humano, buscar la manera de ingresar —por el trabajo, en la esquila— al orden social. Al ser rechazado brutalmente por don

2. Cf. Daniel D. Vidart: in *El Día*, suplemento dominical, Montevideo.

Brígido, su naturaleza asocial reacciona también brutalmente. Enfrentado a la sociedad, acaba por violar todas sus normas: conquista a Soledad, incendia la estancia provocando así la muerte de don Brígido, mata a Manduca Pintos, se hunde en la noche de la selva, con la mujer que ha raptado.

Queda el problema de su coquetería. Repasada la morosa descripción de Acevedo Díaz (el cuidado en el vestir, la guedeja de pelo sobre el ojo, "**gracioso celaje**" que tal vez servía para ocultar un párpado caído, la cintura estrecha, como "**de mujer**", la oreja "**tan chica como el reborde de un caracol rosado**") no se encuentra en ella nada que pueda denunciar un elemento andrógino y (menos aún) homosexual. Luna se acicala como el macho de las especies ostenta sus atributos más brillantes, sus colores más relucientes. Hay en su coquetería rasgos eminentemente sensuales pero de virilidad y hasta de agresividad viril. Por otra parte, y según apuntó ya otro crítico, rasgos equivalentes (rizos blondos, ojos pardos, boca de cereza, "**carita de hembra pelirrubia**") ostenta Ismael Velarde, sobre cuya virilidad nadie puede echar sombras. (El autor llega a calificarlo de: "**gauchito de boca de clavel**".<sup>3</sup>).

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

3. Cf. Omar Prego Gadea, *Loc. cit.*

## II

### La estructura narrativa

El tema (simple, concentrado, breve) no toleraba la dimensión narrativa mayor: la de sus novelas históricas. Al autor le bastó la dimensión intermedia de **nouvelle**, que soporta la variedad dentro de la única intriga, el desarrollo pausado de algún episodio (en este caso: el incendio final), al tiempo que permite una gran rapidez y la exigente integración de cada uno de sus elementos en un mecanismo único, tenso. Acevedo Díaz desarrolló su tema en forma lineal. El planteo de la relación amorosa (capítulo V) es precedido por cuatro capítulos destinados a la presentación, misteriosa, de Luna (I-III) y de don Brígido Montiel y su hija Soledad (IV). En el mismo capítulo V se indica la preexistencia de una oposición entre don Brígido y Luna ("**don Brígido le tenía mucha inquina a Pablo, porque, según él, vivía de sus ovejas y de sus vaquillonas, sin que nunca hubiese podido sorprenderlo en una carneada**"). La doble situación progresa, alternativamente, hasta el capítulo X (verdadero eje narrativo de la obra) en que Soledad se entrega a Luna y don Brígido lo golpea. El desenlace resuelve simultáneamente los dos conflictos.

La intriga progresa sin complejidades, sin desarrollos laterales, sin saltos al pasado. Es cierto que hay **racconti** pero ellos no están en función de la intriga (como ocurre en *Ismael*, 1888) sino que sirven para ilustrar la naturaleza de los personajes. Así, por ejemplo, en los capítulos II y V se cuentan hazañas anteriores de Pablo Luna (la identificación en la no-

che de una res gorda, la intervención a favor de un matrero acosado, la salvación de otro que se ahogaba en las aguas de un arroyo crecido); ellas permiten reconocer su valentía, documentan su conocimiento del campo, completan rasgos de su carácter y (por la manera de ser comunicadas indirectamente al lector) no disminuyen el aura de misterio que con tanta cautela ha preparado Acevedo Díaz para envolver a su personaje. Del mismo modo, otros personajes son revelados por el **racconto**: Rudecinda, la Bruja, en el capítulo III; las relaciones de Soledad con Manduca Pintos y con los peones, en el capítulo VI.

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

vuelve la acción hacia atrás sino que la toma en una etapa más avanzada de su desarrollo.

### III

#### El punto de vista

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

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

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

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

Hay, sin embargo, excepciones a este procedimiento y éstas empiezan a abundar a medida que la *nouvelle* avanza hacia su culminación y el misterio va iluminándose. Es ejemplar, en este sentido, todo el capítulo XVII en que Acevedo Díaz no sólo muestra el incendio de los campos de Montiel sino que expone el que arde en el interior de Pablo Luna. (El



símil está declarado por el mismo autor). En esta segunda actitud explicativa, Acevedo Díaz llega a cometer errores, casi imperdonables: presentar por dentro al personaje con un lenguaje absolutamente ajeno a su psicología. En el capítulo XII escribe: **"Pablo no apuró su cabalgadura. Mantuvo la marcha al trote, largo rato, sin tropiezo, confiado en el mutismo de los campos y en la obra del misterio"**. **Mutismo de los campos, obra del misterio**; lenguaje abstracto que resulta completamente inadecuado para expresar lo que realmente podía sentir el gaucho-trova: el espeso silencio que lo envolvía.

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

Sin embargo, no ha abolido por completo el misterio. Hay siempre una sombra que envuelve el gaucho-trova, un aura que Acevedo Díaz preserva hasta la última frase (**"hundiéndose por grados en los lugares selváticos como en una noche eterna de sole-**

dad y misterio") y esto no sólo porque el misterio es inherente al personaje de Luna sino porque toda la **nouvelle** descansa en el Misterio y su estructura y su estilo narrativos están determinados por él.

## IV

### La Estructura Poética

La semejanza entre el tema erótico de **Soledad** y el de **Ismael** ya ha sido señalada por la crítica. Hay también en **Ismael** una pasión (Felisa e Ismael) contrariada por un antagonismo (Ismael y Almagro); hay una intensificación del antagonismo por la presión del motivo erótico. El desarrollo de la pasión amorosa es muy semejante. También Ismael provoca a Felisa con su silencio y su esquivez; también es parco de palabras en la lid amorosa y generoso de gestos que compensan con creces el laconismo; <sup>4</sup> también se enciende entre ellos el deseo con ímpetu genésico incontenible.

Hay detalles menores que acentúan la semejanza. Ismael también es huérfano y cantor; tiene una belleza viril en la que no faltan rasgos de delicadeza femenina que sirven para subrayarla; la sazón erótica de Felisa también es dada por comparación con el fruto del país, incitante, fuerte. Pero hay, es claro, notorias diferencias. Las anecdóticas son de menor importancia: Almagro no es el padre sino el primo

4. Véase el acertado análisis de este rasgo del gaucho en Félix Schwartzmann: **El sentimiento de lo humano en América**. Ensayo de Antropología Filosófica, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1950, tomo I, p. 286. El pensador chileno parte de un análisis del juego amoroso en **Soledad**, pero lo que dice se aplica asimismo a **Ismael**.

de Felisa y la celda para él (en realidad, suma la condición de Manduca Pintos a la de don Brígido); Ismael no es un ser asocial; el desenlace es muy distinto.

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

Donde se advierte mejor esta diferencia de naturaleza es en la actitud poética de Acevedo Díaz. En **Ismael** los personajes están presentados en su doble condición de individualidades y de arquetipos. Baste la consideración sumaria del capítulo VII. La entrada de Ismael en el monte donde se ocultan los matrones está presentada, sucesiva y a veces simultáneamente, desde dos puntos de vista: narrativo (Ismael huye y se interna en el monte), histórico-sociológico (un gaucho huye y se interna en un monte). Otro ejemplo notable (y también válido ahora porque encuentra su equivalente en **Soledad**) es el del capítulo XIX en que Ismael posee a Felisa. Está contado sin regodeos sensuales, pero con la misma doble visión narrativa y sociológica. Parece el apareamiento de dos animales, hermosos y simbólicos. Acevedo Díaz, novelista, no puede refrenar al sociólogo positivista y se deja decir: "El gaucho vigoroso que domaba potros, era en aquel instante lo que el clima y la soledad lo habían hecho: un instinto en carnadura ardiente, una naturaleza llena de sensualismos

irresistibles y arranque grosero." A la óptica intimista y a la vez objetiva del creador narrativo se sustituye en pasajes semejante la visión del sociólogo que delinea lo típico, habla de la ley de la evolución, de las fuerzas de la naturaleza y del clima (o sea, del medio), la voz de la raza, la presión de la historia, etc.<sup>5</sup>.

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

La naturaleza misma de ambas obras explica la diferencia de procedimiento. **Ismael** es una novela histórica, doblada de un ensayo sociológico. **Soledad** es ficción pura (el autor la subtitula: **Tradición del pago**). Su misma condición novelesca está acentuada por la indiferente localización temporal, por su indeterminación espacial. Se puede suponer que ocurre en algún lugar cercano a la frontera con el Brasil (algunas voces, el personaje de Manduca Pintos) y se la puede ubicar en una pausa de las guerras civiles (no hay la menor alusión bélica). Pero su misma indeterminación justificaría proyectarla más hacia el

5. Véase el capítulo anterior.

pasado aún, hasta los orígenes mismos, en el seno misterioso de la tradición.

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

**Poema en prosa** ha dicho uno de sus mejores críticos (tal vez el mejor de sus sentidores).<sup>6</sup> Toda la novela está atravesada internamente, por un sistema de alusiones poéticas que empapan todos sus elementos. Ellas constituyen su estructura poética, no visible pero sí actuante. Sin ánimo de agotar el tema pueden indicarse sus líneas más firmes. El título mismo, con su ambivalencia, está revelando la intención del autor. Soledad es el nombre de la protagonista; es también la condición en que ella se encuentra (**"Recién se apercibió que a su alrededor había como un vacío, y que la soledad no la llevaba en el nombre sino dentro de sí misma"**, dice en el capítulo VII, cuando medita sobre Luna). Es asimismo la condición de Luna, solitario por excelencia. El desarrollo mismo de la intriga no lleva a Luna y a Soledad a abolir su condición de solitarios y a ingresar en un orden social, colectivo; los lleva a huir del mundo, a compartir más íntima y estrechamente esa soledad selvática en que el autor los hunde al término de la **nouvelle**.

Pero hay otros elementos que apuntalan la estructura poética de la obra. Uno de los más notorios es el paralelismo de temas o motivos, lo que podría ca-

6. Cf. Francisco Espínola: **Prólogo a Soledad y El combate de la tapera**, Montevideo, Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 15, 1954, p. XIII.

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

Otros ejemplos podrían estudiarse: la relación casi erótica entre la guitarra y Luna, enfatizada desde las primeras páginas de la **nouvelle**, va cediendo pa-

so a la de Luna con Soledad; en el último párrafo, ambas aparecen íntimamente ligadas al gaucho-trova ("a grupas llevaba la guitarra —confidenta amada de sus dolores— y en brazos una hermosa —último ensueño de su vida.) O, también, el paralelismo (ya relevado) entre el incendio del campo y el incendio que devora íntimamente al personaje (capítulo XVII). Pero hay un tema más importante y que constituye, sin duda, la clave poética de la obra: la Bruja.

El autor la presenta en un **racconto** (capítulo III): se llamaba Rudecinda, había tenido un hijo (que la abandona, "acosado por la miseria y por las persecuciones injustas de la autoridad"), era curandera y Manduca Pintos la expulsa de su estancia; va a vivir al campo de don Brígido, en lo espeso del monte; allí disputa una noche una oveja muerta a los perros cimarrones y es destrozada por ellos. Pablo Luna llega a tiempo para vengarla, para reconocerla como su madre. (Aunque el autor lo insinúa no lo dice hasta el fin). Pero el entierro de la Bruja y el sacrificio de los perros cimarrones no expían el crimen. Sobre toda la novela se cierne la figura del cadáver de la Bruja, custodiado por un ñacurutú. A veces la acción pasa cerca de donde aquél se halla; otras, se desliza en el diálogo (incluso en el encuentro nocturno de los amantes). A medida que la novela llega a su climax, la figura de la Bruja está más presente. Cuando Pablo traga su afrenta y medita la venganza (capítulo XI) se cruza en sus sueños "un fantasma sangriento enseñando anchas heridas a través de sus harapos; fantasma que huía perseguido por una banda de perros famélicos, veloces monstruosos de erizados pelos y agudos colmillos." En el delirio de su resentimiento, Luna habla incoherencias con la

sombra de la Bruja. Toda la venganza está presidida por su fantasma. En el último capítulo, cuando ya el incendio está desatado, ha muerto don Brígido y Manduca Pintos trata de salvarse con Soledad, la fuga se hace por el Barranco de la Bruja. Allí Manduca abandona a Soledad (el caballo no puede aguantar el peso de ambos); allí, en el instante de la huída, oye una voz "más semejante al roncar de un tigre que a un acento humano" y cree, desvariando, que es la voz de la Bruja. Es Pablo Luna que viene a salvar a Soledad y a matar a Manduca. Viene también a vengar a la Bruja. Ante los restos de la Bruja inmola a Manduca Pintos.

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



a la misma obra, en cuya concepción circula ese romanticismo vigoroso del autor que un arte realista cada vez más disciplinado no ha conseguido abolir.

## V

### El Estilo del Lenguaje

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

Hay pasajes justamente famosos: la muerte de la Bruja; el encuentro nocturno de los amantes; el im placable desarrollo del incendio. Pero es en este último episodio (que ocupa los capítulos XII a XVII) en donde se pueden estudiar mejor las características del estilo de Acevedo Díaz. Dos grandes influencias pervierten su lenguaje poético: la grandilocuencia, de raíz oratoria; las asociaciones vulgares, de origen periodístico. En la descripción del incendio

ambas deslucen pasajes de gran valor. Aparecen donde no deben, llenan con sus acentos huecos o con su tonalidad incolora un espacio que debía ocupar la creación verbal.

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

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

tica que define mejor que nada la naturaleza de esta tradición, fronteriza entre el realismo y la literatura fantástica.

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

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

**gares selváticos como en una noche eterna de soledad y misterio."**

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

## INDICE

	<i>Págs.</i>
<b>CAPITULO PRIMERO</b>	
Un creador de mundo .....	5
<b>CAPITULO SEGUNDO</b>	
La composición de "Ismael" .....	9
<i>I Estructura externa</i> .....	9
<i>II Estructura interna</i> .....	14
<b>CAPITULO TERCERO</b>	
Estructura y estilo de "Soledad" .....	31
<i>I El tema y los personajes</i> .....	31
<i>II La estructura narrativa</i> .....	35
<i>III El punto de vista</i> .....	37
<i>IV La estructura poética</i> .....	40
<i>V El estilo y el lenguaje</i> .....	47

**Este libro se terminó de imprimir  
en los Talleres Gráficos Emecé,  
Av. Gonzalo Ramírez 1806, el día  
16 de Abril de 1963, para las  
Ediciones del Río de la Plata  
Montevideo - Uruguay.**

## Volúmenes Publicados

### LITERATURA URUGUAYA.

*Eduardo Acevedo Díaz*: Soledad. El combate de la tapera. (Estudio preliminar de Francisco Espínola).

---

### CUADERNOS URUGUAYOS.

1. *Oscar Bruschera*: Los partidos políticos tradicionales.
2. *Florencio Sánchez*: El caudillaje criminal en Sud-América.
3. *Enrique Amorim*: La trampa del pajonal.
4. *Antonio M. Grompone*: Las clases medias en el Uruguay.
5. *Emir Rodríguez Monegal*: Eduardo Acevedo Díaz.

### EN PREPARACION

6. *Washington Reyes Abadie*: Aparicio Saravia.
  7. *Carlos Quijano*: La reforma agraria en el Uruguay.
- 

**Distribuye:**

**Librería América Latina**



**ediciones del río de la plata**