

ALBERTO ZUM FELDE: *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1930, Tomo 1, pp. 99-130.

ACUÑA DE FIGUEROA

Si, como poeta satírico, Acuña de Figueroa puede figurar en primer plano en las letras castellanas, como figura literaria es, asimismo, la única del Plata, y de la escuela clacisista, que pueda ponerse al lado de Heredia, Olmedo y Bello, en quienes alcanza la poesía hispano-americana de tal época su máxima manifestación.

Bien que la pompa heroica y retumbante del Canto a Junín, la grandilocuencia solemne de la Oda al Niágara o al Santuario de Cholula, y la severa corrección de la Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida, nos resulten, en este siglo, de gran pesadez retórica, forzoso es reconocer que tales poemas representan los mayores esfuerzos de expresión poética, dentro de las normas de su escuela, no habiéndolas mejores en España, si exceptúase a Quintana; y exceptuaríamos a Quintana, más que por una convicción, por una concesión al juicio establecido, pues en rigor, creemos que *En el Santuario de Cholula*, del cubano Heredia, supera en majestad a las campanudas odas del Píndaro español. Bello nos parece más sobrio y ajustado en su corrección, — más cerca de lo propiamente *clásico*, diríamos — que los verbosos versificadores hispanos de ese período.

Junto a esas tres figuras culminantes del clasicismo hispano-americano, Acuña de Figueroa puede ocupar dignamente un cuarto lugar; no como alto poeta lírico, que no lo era, sino como burlesco, que esto sí lo fue en grado superior. En el género del canto heroico o elegíaco resulta inferior aún a otros platenses; al argentino don Juan Cruz Varela, desde luego; y aún quizás al mismo don Manuel Araucho. Sus composiciones de ese género, — tan numerosas, empero, como todo lo suyo, — son tan frías, hinchadas y ramplonas, y tan recargadas de cachivachería mitológica, que no le hubieran valido por si solas, ni un puesto de tercer orden, en el panorama literario de su tiempo. Carecía en absoluto, su imaginación, de ardor y vuelo heroicos; y en sus odas e himnos, se evidencia solo la fabricación del erudito literario, del consumado latinista, que se sabía de memoria a Píndaro y a Horacio, amén de los clacisistas hispanos de la época. Carecía igualmente de emoción en la nota elegíaca, y de profundidad filosófica en los temas morales, — estos siempre que los tratase en serio, pues en burla era agudísimo. Toda esta parte solemne de su producción, es solo chato artificio retórico. En cambio, con las ligeras musas de la sátira, danzaba y retozaba libremente su alegre ingenio. Probablemente, es el mejor poeta burlesco de su tiempo, en castellano; y uno de los mejores de todo tiempo.

*
* *

Algunos historiadores y críticos españoles, aseguran que Figueroa tenía a Arriaza por modelo. Tal vez haya un poco de megalomanía patriótica en esa aseveración; pues si bien, casi todo lo hispanoamericano de tal época, tiene sus vinculaciones directas con lo español, en el caso de Acuña de Figueroa, — considerado como poeta burlesco — no es menester, y aún es forzado, recurrir a consecuencias tan inmediatas, como esa de su casi contemporáneo Arriaza, cuando el epigramático uruguayo se explica por sí solo, siendo su facundia satírica hija legítima de su temperamento y de su educación colonial. Acaso tenga con Arriaza ciertas semejanzas naturales, a más del parecido que les da la misma escuela literaria; pero, en todo caso, hay que reconocer que Figueroa fue más lejos que Arriaza, y que, si era su discípulo, aventajó al maestro. Realizó el uruguayo, en el género jocoso, obras de más volumen literario que el español. Arriaza, que se prodigó en innúmeras letrillas de ocasión, como Figueroa en sus innúmeros epigramas y festejos, no hizo, empero, una obra de la importancia de “La Malambrunada”, de grandes líneas clásicas en su género, especie de epopeya burlesca, que en toda la poesía española solo tiene por rival “La Gatomaquia” de Lope de Vega, siendo de más interés crítico que ésta.

Toda la biografía de Acuña de Figueroa nos muestra al tipo en perfecta conformidad con su obra; su buen humor y su ingenio burlesco eran tan naturales, espontáneos y fluidos en toda ocasión que, por sí mismos, explican su predilección literaria y su culminación en ese género. Tal modalidad personal, da razón, así mismo, de su inferioridad como poeta heroico y elegíaco. Sí, con el arte que compuso “La Malambrunada”, hubiera escrito, en serio, la epopeya guerrera nativa o las crónicas heroicas de aquella época, las letras platenses contarían con esa *Iliada* o ese *Romancero* nativos que tanto échanse de menos. Pero al tener que abordar el tema heroico — hallándose en terreno que no era el suyo, pues que no lo sentía — solo acertaba a vestir sus familiares musas festivas con las galas usadas de la ropavejería clásica, y hacerlas declamar solemnemente, sobre el estrado académico, enfáticas trivialidades.

La composición que, por un decreto gubernativo de 1833, fue declarada Himno Nacional de la República, es, no obstante contener algunos versos enérgicos y rotundos, una retahíla de todos los lugares comunes de la poesía patriótica, usada por todos los versificadores rioplatenses y repetidos en todas las canciones hispano-americanas de esta índole, desde López y Planes, el autor del Himno Argentino, que parece fue quien dio la pauta, ya que su composición data de 1812, sin que esto signifique atribuirle a López mayor originalidad, pues, a su vez, imitaba en mucho a los “píndaros” españoles de su tiempo. Tanto hojeando “La Lira Argentina” (Antología patriótica hasta 1824), como “El Parnaso Oriental” (Ídem ídem hasta 1838), se encuentran en casi todas sus páginas las mismas expresiones y figuras que Figueroa empleó en su Himno, si

bien ajustándolas a una forma en general más correcta; por lo cual esta pieza podría considerarse — si se tiene en cuenta que fue una de las últimas que se escribieron — algo así como un resumen y espécimen de la poesía marcial de la época.

*
* *

Nacido en Montevideo hacia 1890, Figueroa se educó, como todos los jóvenes burgueses de su tiempo, primero en el Convento de San Bernardino de esta Plaza, luego en el Real Colegio de San Carlos de la capital del Virreinato; de ese claustro egresó en 1810, siendo, si no *doctor*, ya docto en letras sagradas y profanas. Sería erróneo suponer, sin embargo, que toda la cultura literaria, por cierto muy extensa, de que se sirvió en su larga carrera de escritor, fuera solo la que trajo a los veinte años del Convictorio Carolino. La amplió y completó más tarde, por su cuenta, en la asidua lectura de los clásicos y de los tratadistas, — con esa autodidaxia necesaria a todo escritor, — aún cuando nunca se apartara del riel de aquellas disciplinas escolásticas, habiendo apenas conocido, y aún menos admitido, la filosofía enciclopedista y el materialismo predominantes ya en el mundo intelectual a principios del XIX. Se mantuvo toda su vida fiel a la triple ortodoxia de la Iglesia, de la Escolástica y del Latín; y fue, durante las guerras de la Independencia, partidario decidido del régimen realista colonial, aún cuando, por el carácter no solo preferentemente burlesco, sino a menudo licencioso de su literatura, solo pudo en verdad hallarse cómodo dentro del liberalismo político y religioso de la República.

Pertenecía su familia a la clase de altos funcionarios españoles enviados a las colonias, habiendo desempeñado su padre, por largos años, el cargo de Tesorero de la Real Hacienda en Montevideo. Aunque no tenía, por tanto, muy largo arraigo colonial su familia, ni tampoco haciendas territoriales, en virtud del alto empleo administrativo del padre formaba en el núcleo aristocrático y más conservador de la ciudad. Pertenecía pues a la clase burocrática, la más adicta en toda ocasión al Gobierno, desde luego; y ello explica tal vez, en gran parte, el conservatismo monárquico que singulariza la actitud del joven literato en los primeros años de su figuración, frente a la Revolución Americana; conservatismo que se trueca a su vez, más tarde, y ya bajo la República, en adhesión cortesana a todos los gobiernos que se sucedan, blancos o colorados, legales o subversivos, ya que el hijo, siguiendo la tradición del padre, fue durante toda su vida funcionario administrativo.

Singulariza, en efecto, a Figueroa, dentro de las letras platenses, — y aparte de otras cualidades puramente literarias — el haber sido el único nativo ilustrado que no tuvo participación alguna en las luchas nacionales ni políticas de su época. Habiendo vivido precisamente durante el período de la gestación heroica de la nacionalidad, se abstuvo de intervenir en sus agitaciones,

permaneciendo pasivamente al margen de todo suceso. Todos sus contemporáneos, ricos y pobres, cultos y analfabetos, urbanos y gauchescos, tuvieron su parte en los acontecimientos, ya como militares en los ejércitos, ya como civiles en las asambleas. Unos aportaron su simple valor guerrero, otros su patriotismo ilustrado; muchos hombres de leyes y de letras, alejados de las batallas y de los campamentos, cooperaron sin embargo a la gestación nacional desde sus puestos políticos. Hasta los clérigos, arremangándose la sotana, tuvieron su lugar en la acción, como capellanes, secretarios, asambleístas; los franciscanos mismos, hijos del padre seráfico, con Fray Benito Lamas a la cabeza, fueron expulsados de su Convento y del Recinto, por conspirar contra el dominio español. Juan Francisco Martínez, el autor de "La Lealtad más Acendrada", fue al Perú, como capellán del célebre Regimiento N° 9; Larrañaga y Monterroso fueron Secretarios de Artigas, diputados del año XIII; numerosos curas y frailes de aquel tiempo ayudaron activamente a la causa americana y sufrieron mandanzas por ello. Hasta las mujeres mismas tomaron en la gesta su parte de espartanas, las unas acompañando a los ejércitos, las otras sirviendo de agentes secretos y de chasques, las más desde sus propios hogares, en mil modos, hasta sufrir ellas también en muchos casos, duras persecuciones. Solo Acuña de Figueroa atravesó esa larga tormenta envuelto en su capa colonial, sin tomar parte en nada.

No basta, para explicar psicológicamente esa actitud, el antecedente de su educación realista y teológica, en el seno aristocrático de la Colonia, ni el ambiente familiar, de rancio españolismo, en que se había formado. No eran menos ranciamente españoles y realistas que el suyo, los hogares paternos de casi todos los jóvenes patricios, militares y civiles de la Revolución, en ambas bandas del Plata; ni había esa generación de la Independencia, en su mayor parte, recibido otra instrucción más liberal que la escolástica y la retórica de los claustros coloniales. De aquellos hogares pudientes en que los recios "españoles del entrecejo" gobernaban con austero autoritarismo — y en los que junto a la imagen de Cristo se veneraba la del Rey Nuestro Señor, — salieron los improvisados capitanes de las huestes emancipadoras, y los diputados de los congresos nacionales. De aquel real colegio de San Carlos de Buenos Aires, donde Figueroa completó su educación intelectual, — como del más modesto colegio franciscano de Montevideo, donde la comenzara, — salió esa generación patriota integrada por algunos de sus propios clérigos profesores, en medio a la cual el joven literato, — ya empleado en la Real Hacienda, junto a su padre, don Jacinto, — permaneció impertérrito, como el más fiel y empecinado de los realistas.

Adicto a Elío y a Vigodet, hasta que, caído el régimen colonial en 1814, y entregada la ciudad a los nativos, huyó a la corte del Janeiro, ocupó allí todavía otro empleo en la Legación hispana. Y vuelto a Montevideo cuando ya esta ciudad era dominio portugués, quedóse en ella para siempre, pero ajeno a todo hecho político, desempeñando diversos cargos administrativos, entre otros aquel mismo de Tesorero que ya antes, por dos veces, bajo el régimen colonial y

bajo el régimen patrio, ocupara el viejo don Jacinto. Es de notarse que, mientras el poeta, joven criollo de 25 años, huía a Río Janeiro como empleado español, — probablemente poniéndose a salvo de las persecuciones de Otorgués contra los realistas y temiendo que le enchiparan por “godo” y traidor — su padre mismo, el viejo funcionario colonial, reconocía y servía al nuevo régimen, durante el cual se le confió, por su especial competencia, el Ministerio de Hacienda.

Burócrata típico, el padre reconocía y servía a todo gobierno, fuese o no conforme a sus ideas, desempeñando tranquilamente el cargo que se le confiara, y del que dependía el sostén de su casa. Así, español, aceptaba el gobierno patrio; y realista, servía al régimen republicano. Dignísima persona en todo, celoso *pater familiae*, honrado funcionario, educado caballero, el Figueroa español carecía ya de todo principio político, y desconocía todo imperativo de moral cívica.

Don Francisco continúa y perfecciona el sistema de don Jacinto. Adicto al régimen colonial, del que el viejo era Real Tesorero, y al que ya servía él mismo, no sintió el ideal americano de la Emancipación; y ante el levantamiento de los nativos, sólo temió por la perturbación del orden y la normalidad existentes, sólo tembló en la incertidumbre y las molestias de lo que pudiera sobrevenir. El mismo lo declara, con honrado cinismo: “Asustado — dice — por el áspero sacudimiento y convulsión que el movimiento revolucionario hacía experimentar al antiguo orden social, se encontró colocado entre aquellos que pretendieron poner un dique con sus pechos al torrente que se desbordaba, sin dejar por eso de amar mucho a su tierra, y aún de sentir vivas simpatías por sus compatriotas libertadores...”. Descartada la heroica metáfora de esos *pechos opuestos al torrente*, — pues don Francisco, hombre de temperamento nada bélico, nunca opuso su pecho a nada, adaptándose a todas las evenencias — se entiende claramente la posición conservadora en que se hallaba colocado el hijo del real funcionario español, aspirante él mismo a real funcionario.

Es frecuente que las opiniones vayan — sabiéndolo o sin saberlo — a la zaga de los intereses; solo los temperamentos heroicos son movidos por ideales puros y por puros principios, a los que sacrifican sus conveniencias y aún a veces sus vidas. Y nuestro poeta burlesco no tenía nada de héroe. Por lo demás — y entre paréntesis, — justo es recordar que no todos eran, tampoco, idealismos puros del lado de la Revolución. Junto a los héroes auténticos — que los había, — había muchos también que nada tenían que perder y sí que ganar, con el cambio de régimen; las ambiciones políticas y las rebeldías bárbaras, jugaron en aquella Revolución rol importante. La de Mayo no fue solo una revolución de ideales, sino, también, de intereses. Todo movimiento político y social es un fenómeno muy complejo, en que los reclamos del egoísmo vital intervienen a la par de las fuerzas del espíritu. La de nuestra emancipación, como todas las revoluciones, fue un imperativo histórico; y la historia, como el hombre, no es solo movida por factores morales, sino también, en mayor o menor grado, por los factores del interés material.

*
* *

Su posición personal dentro del régimen del coloniaje, y su carácter epicúreo y pacífico de funcionario, determinan en 1811 la actitud realista y anti-nacional de Acuña de Figueroa. Esos mismos factores determinan posteriormente su adhesión cortesana a todos los gobiernos. Fue un *gubernista*, o un *oficialista* durante toda su vida, y celebró en odas y en acrósticos a todos los mandatarios que se sucedieron hasta su muerte, llamáranse Rivera, Oribe, Suárez, Giró, Pereira, Berro o Flores. Diríase que su función de poeta cortesano era algo inherente a su empleo administrativo; prácticamente, quizás lo fuese. Del mismo modo y por iguales causas, durante las campañas de 1825-28, contra la dominación brasileña, permaneció en Montevideo, quieto, pasivo, y en buena amistad con el partido cisplatino de la ciudad y con las autoridades extranjeras. El historiador Bauzá, — que siempre procura disculpar a Acuña — se ve obligado a reconocer que “no tomó como ciudadano, en aquellos sucesos, la actitud que correspondía”.

Ah!, pero en compensación, satirizó en romances y letrillas a todos los personajes políticos de su tiempo; sin nombrarles, por supuesto, y en forma que el damnificado no podía entablar pleito, aún cuando la punzante alusión fue para todos notoria. Esta su sátira política, no se ejerció solamente sobre las personas; también las instituciones republicanas, en general, fueron motivo de sus burlas; más no, precisamente, en cuanto a sus principios, sino por lo contrario, en cuanto a las transgresiones farsaicas de que se las hacía objeto, vale decir, a la comedia de la legalidad republicana, que representaron casi todos los gobiernos nacionales, de los que él fue testigo. Su ingenio burlesco mordía ya en la falsa austeridad de un Ministro como en el grotesco simulacro de unas elecciones. Acaso parezca ironía curiosa que quien, como Figueroa, carecía de virtud cívica y era, en política, un cortesano, vistiese la toga de Juvenal, y se convirtiese en fustigador de los vicios y las mentiras públicas de su ambiente. Pero, ¿no había en esa su sátira, más que la severidad patricia de Juvenal, algo de la burla bufonesca?... ¿No es precisamente el bufón, el más cortesano de los cortesanos, aquel que al mismo tiempo se burla de todos y de todo, diciendo entre chanzas y cortesías, las más mortificantes verdades?... Sin ánimo alguno de afrentar la memoria del ilustre satírico uruguayo, forzoso es convenir en que su sátira tenía algo de esa bufonería palaciega. Su vasta erudición clásica y su facundia burlesca, le habían hecho respetable y temible a la vez en el rudo ambiente político y social de su tiempo. El pacífico funcionario, adicto a toda situación, y loader oficial de todo Gobernante, tenía en el agujón de su sátira un arma venenosa y terrible, que él sabía usar, empero, sin comprometerse. Las víctimas de sus burlas preferían disimular la alusión, comprendiendo que peor era *meneallo*.

Contertulio el más ameno en saraos, banquetes y velorios, pródigo en la galantería y en la anécdota, con el epigrama siempre a flor de labio, no puede dejarse de comprender que, tras la solicitud que le rodeaba, se disimulaban muchos secretos agravios y temores no menos ocultos. Pues, conviene advertir que a su sátira de las cosas y las personas públicas, sumábase la que hacía de las costumbres e incidencias privadas, y no eran pocas las damas y señores a quienes iban a zaherir en lo más vivo, las indirectas agudas de sus epigramas. Leyendo entre líneas la crítica de Bauzá, se perciben resabios de aquel viejo resquemor que hubo de sentir mucha gente de la sociedad montevideana de su tiempo, y que la tradición doméstica conservaba, pues que habían transcurridos apenas veinte años desde el 62 en que murió el poeta.

No tanto de sus ironías contra los comediantes políticos, sino de aquellas que dirigiera a la virtud de las copetudas señoras, se queja Bauzá, — muy católicamente — dándolas por *imprudentes*. Y dice al respecto que, gracias a la discreta intervención de don Juan María Gutiérrez, suprimió Figueroa de “La Malambrunada” referencias demasiado claras a personas conocidas de Montevideo, así como otras licencias realistas en que se burlaba de las damas casquivanas de entonces, pues que, por lo que se induce, ya las había, y no eran pocas, a pesar de lo patriarcal y católico de las costumbres...

Acusa, en cierto modo, ese rasgo cortesano de su burla, su carácter nada austero ni huraño, sino al contrario, mundano e indulgente, a tal punto que era — como dijimos — convidado infaltable a toda velada de salón, y el centro, en ellas, de toda amenidad, por su atrevido gracejo. Diz que se disputaban las señoras su compañía, aunque a menudo sus bromas escabrosas de *viejo verde* las hiciera ocultar tras el abanico. Su musa festiva le acompañaba a todas partes como su sombra, estando donde él estuviera; y así la llevaba del escritorio a la oficina, y de la botica al sarao; erudita y latinera, además de festiva, esta musa suya sabía poner también su erudición y sus latines al servicio doméstico, oficiando a las veces de maritornes. Y que hubiera recepción oficial en el Fuerte, o comilona onomástica en casa de doña Mariquita, allá iba don Francisco con su levita, su caja de rapé y su anagrama, repartiendo saludos y bromas a su paso, por las mal empedradas calles de la ciudad vieja. Y en la Plaza de Toros — que las hubo desde el coloniaje — era su fea persona, las tardes de corrida, la más popular y festejada, ocupando siempre lugar de preferencia en el palco oficial. Ronco hasta la afonía, — pues había perdido la voz casi del todo, por una afección a la garganta — miope tras de sus gruesas antiparras, y tieso el cuello de tan encorbatado, golpeaba con su bastón en las tablas, dando la pauta a cuanto sucedía, no menos autorizado en la tauromaquia que en la literatura.

*

* *

Visto en la perspectiva histórica, Acuña de Figueroa aparece como en la más típica y completa encarnación de la cultura colonial, que prolonga en el Montevideo romántico de mediados del siglo, su rancio sabor y su prosapia ilustre. Para la generación que entró a actuar hacia el año 40, el erudito epigramático era ya un objeto de respetable curiosidad. En verdad, había sobrevivido a su época.

Aquellos jóvenes del 40, formados en medio al apasionado desorden que siguió a la caída del régimen colonial, así en la política como en las letras, carecían de la erudición académica del viejo poeta satírico.

Abrevados en las nuevas fuentes de la filosofía y la literatura románticas de su época, ignoraban más que desdeñaban las disciplinas clásicas de su latín y de su Horacio. Por ello fue mirado con respeto intelectual por esa generación platense, de jóvenes uruguayos y emigrados argentinos, que del 38 al 52 fraternizaron en Montevideo, conviviendo un mismo ideal político y literario, tan distinto al del viejo alumno del San Carlos. Juan María Gutiérrez — el más culto y templado de aquella pléyade — expresó su consideración hacia el viejo clasicista, diciendo — sin ironía — que las dos cosas más notables que tenía Montevideo, eran el Cerro y Acuña de Figueroa.

En medio de aquel inquieto y pasional enjambre romántico, durante el Sitio Grande, y después, hasta su muerte, septuagenario ya, Figueroa siguió fiel a su clasicismo académico, en lo fundamental al menos, y aun cuando no dejaran de afectarle en algo, pasajera y momentáneamente, las corrientes de la nueva escuela, ya imperantes en todo el mundo. Muestra de ello es su poema “El Ajusticiado”, imitación del “Reo de Muerte” de Espronceda, versión ramplona y más truculenta que el original, que ya lo es mucho. En su “Malambrunada” misma, su obra mayor, y ello más nos importa, también encuéntrase huellas infelices de esa influencia, para él desquiciante.

Cuando irrumpió en Montevideo el movimiento romántico, Figueroa contaba ya, de edad, su medio siglo, no estando para amoldarse a nuevas normas ni para adquirir nuevos gustos; había escrito ya, por lo demás, lo mejor de su obra, y tenía a medio hacer otra parte. La Antología de 1835-37, inserta de él, — aparte de sus composiciones patrióticas — varias de las “Toraidas” — crónicas cuya ejecución data de ese período floreciente de Montevideo, anterior al sitio, — como asimismo las dos primeras partes de “La Malambrunada”, cuya tercera tenía ya en amasijo. Durante y después del Sitio, su producción fue especialmente fecunda en letrillas y epigramas, siendo de tal época su mejor obra suelta de carácter satírico.

La producción completa de Acuña de Figueroa, — que él recopilara en el año 48, — agregándole lo de fecha posterior — y fuera publicada recién en el 90, en edición oficial, — llena doce volúmenes en 4^o, de más de ochocientas páginas

cada uno. De su inmenso y confuso fárrago de composiciones de toda índole, — odas, himnos, elegías, romances, letrillas, epigramas, anagramas, acrósticos, copas y enigmas — puede seleccionarse un buen volumen de composiciones breves de carácter satírico, a más del poema épico-burlesco “La Malambrunada”, su trabajo de más aliento.

Forzoso es descartar de su obra válida, ante todo, los numerosos anagramas, acrósticos, enigmas, copas y otros ingeniosos y pueriles pasatiempos de la poesía colonial en el siglo XVIII, que él siguió cultivando hasta su muerte, habilidad suya exclusiva, tan extraña como amena para la generación que lo rodeaba, y de la que hacía uso y abuso en obsequio de las festividades públicas y privadas: aniversarios, onomásticos, esponsales y natalicios; son bagatelas sin valor literario alguno, y mero objeto de curiosidad histórica.

Habría que descartar, en segundo lugar, casi todas, si no todas, sus composiciones de carácter heroico, elegíaco y bucólico, porque todas ellas carecen de virtud suficiente. Así, las odas “A la Constitución”, “Al 25 de Agosto”, “A la Escarlatina”, la “Apología del Choclo”; la elegía “La Madre Africana”, y “El Ajusticiado” son engendros retóricos, en los que se remeda, en serio, la poesía española de aquel mediar del siglo, de completa insensatez poética, plagados de ripios y lugares comunes, prosaísmos y otras fealdades horrorosas. Lo mismo cabe decir del Diario Histórico — su primer trabajo, — anotación tan prosaica como prolija de las cotidianas incidencias del primer sitio de Montevideo, en el año 11. En todas estas partes de su producción se advierte que el escritor pisa un terreno que no es el suyo — el de su temperamento — esforzándose por desempeñarse, valido al efecto de su cultura retórica y de su facilidad en el manejo del verso.

Es en el género burlesco donde, en cambio, se halla en su natural elemento, y se mueve con soltura, seguridad y gracia, probando los dones de su ingenio. No todo lo que escribió en este género — y escribió demasiado — es, sin embargo, del mismo interés, y no todo merece pasar a la posteridad, como valor definitivo, a través del cernidor de la crítica. Hay mucho grueso y banal que debe quedarse en el panteón de sus doce tomos; pero, con lo que puede llegar hasta nosotros, por su calidad, tiene ya asegurado don Francisco Acuña de Figueroa su puesto de primer rango en la poesía satírica de lengua castellana.

Formarían esta selección muchos de sus romances, letrillas y epigramas, donde la agudeza de la intención y el castizo donaire del decir, no les van en zaga a Quevedo o a Góngora, (al Góngora de las letrillas, se entiende) pues de ambos poetas tiene, en efecto, más que de sus congéneres contemporáneos, el sabor hispano de la picardía y el gusto culterano de la forma. Integraríanla asimismo algunas — no todas — de las crónicas tauromáquicas que llamó “Toraidas” y que, aun cuando no son precisamente de un género inventado por

él, como han dicho sus biógrafos anteriores, sino simples crónicas en variedad de metros, desde el romance popular hasta la octava real solemne, están hechas con admirable fluidez descriptiva, ricas de colorido y de humorismo, siendo a nuestro juicio, superiores a aquéllas de parecido corte, que Arriaza dedicara en España a cosas de teatro.

*
* *

A más de esta producción suelta, merece un especial lugar "*La Malambrunada*", no sólo su trabajo de mayor aliento, como ya dijimos, sino el trabajo de mayor aliento en el género épico y en la poesía hispano-americana del tiempo clasicista. Y decimos *épico* del poema de Figueroa, en un sentido de clasificación rigurosa, pues que tiene acción, argumento, personajes, episodios y demás elementos del género, aun cuando sea una parodia doblemente burlesca de los grandes poemas épicos. Bajo la forma de lo épico-heroico, desarrolla una sátira de carácter moral; por donde viene su sátira a ser doble: moral en un aspecto, literario en otro.

Por cuanto se infiere del asunto, la intención directa e inmediata de este poema, es satirizar a las viejas casquivanas que pretenden rivalizar con las jóvenes, en el amor y en la gracia. En efecto, Malambruna — en quien parece quiso el poeta caricaturar a cierta dama... — bruja de pelo en pecho, convoca a una asamblea a todas las viejas, viudas o solteronas, inflamadas de pecaminosos ardores y envenenadas de envidioso celo contra las jóvenes; y bajo la presidencia de Satán, señor de las brujas, deciden organizarse en ejército y destruir en memorable batalla a las *rosadas ninfas*, reduciendo a prisión y servidumbre a las que se salven de la masacre. Así piensan quedar dueñas del mundo y... de los hombres.

Ármanse pues, las viejas, bajo el mando supremo de Malambruna, a quien secunda Falcomba, su temeraria rival en el gobierno; y guiadas por Satán presentan combate fiero a las graciosas ninfas, organizadas a su vez en ejército bajo el mando de Violante, la más bella, y guiadas por la inspiración de Venus, su égida. Tras algunas emocionantes y pintorescas alternativas en que la suerte del combate parece favorecer a las senectas damas, cae muerta Malambruna de un garrotazo, en carga heroica del escuadrón favorito de Venus; y puestas en fuga terrorífica las viejas, se meten en una pantanosa laguna, donde el propio Satán, su señor, que acude en su auxilio, las deja convertidas en ranas.

Tal es, esquemáticamente, el asunto del poema, cuyas tres partes, de arquitectura clásica perfecta, abundan en episodios de gran fuerza burlesca y relatos de verdadera maestría; como abundan también los pasajes de un realismo francamente licencioso, que acentúan la prosapia clásica de la obra, ya

que licenciosas de esa suerte fueron todas las sátiras morales, desde Aristófanes y Marcial hasta Bocaccio, Rabelais y Quevedo.

Comentaristas de Figueroa — y Bauzá el primero — le han reprochado como un abuso de su sátira, tan desmoralizante como calumnioso, el que trate así de viejas libidinosas y malignas, a la generalidad de las señoras, que tal parece desprenderse de su poema, ofendiendo con ello la virtud y el respeto necesarios a las sociedades. Pero el reproche es, a su vez, de un excesivo recato, por cuanto Figueroa ha dejado a salvo, al final de su sátira, el respeto debido a la virtud y a la verdad. En efecto, el poema termina con una entrada triunfal de las ninfas vencedoras a la ciudad — que se supone Montevideo — y *cien matronas*, que nada han tenido que ver con el revuelto bando de Malambruna, salen a recibir las con palmas, congratulándose de su victoria.

*
* *

Aun cuando, posteriormente a la primera versión, que data del 37, el autor introdujo en el poema variedad de metros, casi todo él está escrito en la octava real que es la forma favorita de la epopeya; y del contraste entre el asunto grotesco y la solemnidad prosopopéyica de la forma, resulta uno de sus más legítimos y eficaces efectos satíricos, ya que recuerda a cada paso las pesadas sublimidades del Ariosto, del Tasso, de Camoens o de Ercilla.

Y aquí y allá, en todo el curso del relato, se parodian versos de Homero, de Horacio, de Virgilio, cuya aplicación al caso es de una oportunidad bufa admirable, aparte del gracioso decoro erudito que dan a las estrofas, viniendo así a acentuar la gala de saber latino que hay en todo el poema. Es asimismo de admirar el dominio magistral del lenguaje y del ritmo que en este trabajo alcanzó la disciplina clásica de Figueroa, siendo aquél jugoso de colorido en su justeza, y éste de una seguridad y movimiento que hacen de la octava real — la más pesada y monótona estrofa castellana — una forma ágil y elegante. Lo que da su mayor pesadez a esa octava es el pareado final; pareado que en algunos grandes poemas antiguos llega a hacerse abrumador e insufrible, como la isócrona gota de agua sobre la cabeza; y es notable como Figueroa logra evitar aquí ese efecto, tornándolo casi siempre un motivo de gracia. Es asimismo digno de señalarse cómo, dentro de tan rígida estrofa, el versista juega con las palabras, obteniendo todas las onomatopeyas y los retruécanos necesarios al mayor colorido y comicidad de los pasajes.

El ingenio satírico de Figueroa se superó a sí mismo en esta creación épico-bufa, de sentido alegórico, digna por su concepción y desarrollo de las mejores obras clásicas del género. La combinación que hace de los símbolos de la mitología pagana — diosas, ninfas, cupidos — con los mitos cristianos populares de la Edad Media, — brujas, aquelarres, demonios — es de una brava

originalidad, y cosa que de por sí ya eleva y distingue este poema por encima de los simples y comunes cánones y modelos académicos de su escuela. Ese libre empleo de la mitología medieval, es menester ir a encontrarla en Dante, en Shakespeare, en Goethe, en algunos españoles del Renacimiento, es decir, en la línea *romántica*, ya que las reglas estéticas de Luzán, tanto como las de Boileau, condenaban o censuraban esos hibridismos bárbaros que usaban los escritores pre-clasicistas y usaron después los románticos. El poema de Figueroa está, pues, más cerca del Siglo de Oro español que del clasicismo académico posterior, entroncando, por su concepción y su simbolismo, con la literatura del Renacimiento.

Representa Figueroa todo lo feo, absurdo y maligno de su poema en el Diablo y las Brujas; y en Venus y las Ninfas, la hermosura, la armonía y la razón. Es así que el sentido simbólico de su poema, excede y trasciende enormemente a los términos concretos del asunto; y la lucha tragi-grotesca de las viejas lúbricas contra las vírgenes espléndidas, representa la lucha de lo nuevo contra lo caduco, del porvenir contra el pasado, de la vida contra la muerte; y, en último término, del bien contra el mal, significación ésta que es, precisamente, la de todas las grandes creaciones de la épica universal, en todo tiempo. La originalidad del poema de Figueroa, en cuanto a su simbolismo, consiste en encarnar esa lucha fundamental y eterna, en las formas de lo burlesco, dando así a la sátira moral una de sus mejores creaciones.

*
* *

“La Malambrunada” tiene de común con las grandes creaciones épicas de la literatura universal, el doble plano de realidad y de idealidad en que simultáneamente se desarrolla. Simple el uno, por objetivo y concreto: en este caso esa lucha heroico- burlesca de las brujas libidinosas y furentes, contra la hermosura dichosa de las ninfas, asunto de por sí original, ingenioso, de la mejor cepa satírica; y simbólico, subjetivo y abstracto el otro: la lucha, en este caso, de lo nuevo contra lo viejo, de la vida contra la muerte, del bien contra el mal, que da al poema su significación filosófica. El primer aspecto es el que está al alcance directo de la mentalidad popular, de inmediato perceptible para cualquier edad y cultura; el segundo es para una percepción más intelectual, y requiere, como todo símbolo, de la exégesis.

El carácter burlesco del poema, no impide su seria significación simbólica. Lo burlesco es un camino que conduce a lo profundo, de igual modo que lo grave y lo sublime. La risa puede ser tan profunda como el terror. Uno de los libros de más alta y universal simbología, el *Quijote*, no es, en lo concreto, sino un libro burlesco. Los simples ríen y se divierten con el *Quijote*, sin ver en él más que su aspecto grotesco. Y durante más de un siglo, la genial creación cervantina no fue más que eso para todos, incluso para los sabios: una ingeniosa

sátira. Recién en el siglo XIX, la crítica romántica empezó a interpretar su sentido simbólico, y don Quijote, hidalgo loco, de simple caricatura que era se convirtió en la encarnación del Ideal y el Ensueño generosos; y el pobre Sancho, aldeano safio, — otra caricatura — en representante del sensualismo utilitario. La mentalidad de tipo clásico - humanista — la de los siglos XVII y XVIII, — no vio más significación simbólica en Don Quijote y en Sancho — aparte de su admirable representación y crítica de caracteres españoles — que aquella que positivamente tienen: la locura de la imaginación desprendida del sentido de la realidad, y el materialismo torpe de la realidad, sin las luces superiores del intelecto. La interpretación posterior, — que aún sigue en vigencia — es genuinamente romántica, y corresponde al estado de exaltación lírica del siglo XIX.

El sentido simbólico de “La Malambrunada” — salvando ahora las distancias debidas — es evidente. Leyendo sus páginas con la conciencia de ese doble plano en que su acción se desenvuelve, se constata como todos sus episodios, incidencias, expresiones, corresponden a esa significación de la alegoría. Esa doble significación es, asimismo, lo que da a este poema satírico su mayor categoría literaria, haya o no estado en la intención del autor.

*
* *

¿Puede “La Malambrunada” colocarse en el plano superior de las letras clásicas castellanas? No, si tomamos el poema tal como fue entregado por su autor a la edición póstuma de sus obras completas. Sí, muy probablemente, considerado tal como debió ser el poema, según las observaciones que anotamos enseguida.

Ya dijimos que el movimiento romántico, — dominante a partir del 40 — había influido en cierto modo, y perniciosamente, sobre “La Malambrunada”. En efecto, queriendo complacer el nuevo gusto literario de la época, o queriendo, por lo contrario satirizarlo, Figueroa introdujo en sus poemas algunas innovaciones que respondían a modalidades de la nueva escuela. De esas innovaciones, la mayor, y la peor para él, fue la variedad de metros, que los románticos practicaban, con lo cual rompió la línea clásica de su poema, que debió mantenerse fiel a la octava real en que fuera concebido. La primera versión del poema, anterior al 40 nos lo da todo escrito en octavas reales; y así son los dos primeros cantos, insertos en la Antología de Lira, muy superiores, por su unidad armoniosa, a su segunda versión publicada más tarde en las Obras Completas, y en la cual el autor intercaló otros pasajes en metros distintos; como los mismos pasajes de esa modalidad contenidos en el canto tercero (que no fue publicado en la Antología) dan la sensación de haber sido agregados posteriormente entre las octavas reales que forman mayoría, cabe afirmar que todo el poema, en su primera forma original y antes de sufrir la

intromisión de esos fragmentos espurios, estaba escrito guardando aquella línea clasicista.

No se supondrá que, al defender aquella primera versión, y al atacar la segunda, tomamos la defensa del clasicismo contra el romanticismo. Ambas modalidades son ya históricas, y fueron formas de arte, igualmente valederas, correspondientes a la psicología y a la realidad de tiempos distintos. Dentro de una o de otra modalidad de época, la virtud de la creación estética se manifiesta igualmente, aún cuando difieren sus caracteres. Pero la confusión y el hibridismo de esos caracteres y de esas formas — y más si es cosa buscada por el autor con intención conciliativa — da siempre un resultado defectuoso, por que desequilibra y desarmoniza la obra, quitándole lo que es virtud estética esencial: la unidad orgánica, vale decir, la correspondencia perfecta entre su espíritu y sus formas, entre sus caracteres y sus modos.

“La Malambrunada”, concebida dentro de la estética clasicista, requería mantenerse dentro de sus formas; la intromisión de otras, que respondían a la estética romántica, no hizo más que desarmonizarla, y en parte, desvirtuar su línea. ¿Quiso remozarse y remozar su poema, a los sesenta años, el bueno de don Francisco, que había mamado su leche literaria en Horacio, y aconsejándose en su juventud con Quevedo?... ¿Cedió a la sugestión de aquel ambiente que la juventud romántica caldeaba con sus apasionadas libertades, y en medio al cual, el poeta colonial se sentía antiguo y rezagado? ¿Le flaqueó la fe en sus dioses clásicos — ya destronados en todo el mundo — y fue a sacrificar, humildemente, ante el ara triunfante de los nuevos dioses bárbaros? ¿O al contrario, su intención fue burlarse también de las modalidades románticas, parodiando sus epopeyas?... Punto es este difícil de establecer. Lo único cierto es que, esas dos formas, la clásica y la romántica, lejos de conciliarse en su poema, se entreveran con violenta desarmonía, dándose de palos, como las ninfas y las brujas de su argumento.

Es de notar que lo mejor de su poema corresponde a la manera antigua, y lo peor a la nueva. Las partes en que, apartándose de la línea severa de la octava real, adopta variados metros, a la manera romántica, son de una inferioridad tan evidente que se sufre la impresión de la caída. Son, esas partes, como los barrancos de la trivial fealdad y la baja chocarrería, llenos de las malezas del mal gusto y de las aguas servidas de la pequeñez aldeana. Pierde en ellas, el poeta burlesco, el control literario de su sátira, y desciende de categoría, perdiendo, al rodar, sus virtudes estéticas. Parodias de los himnos nacionales platenses, (y en parte de su propio Himno), nóminas banales llenando estrofas enteras, alusiones plebeyas e inadecuadas a la actualidad política de entonces, convierten ciertos pasajes de la sátira en bufonada ingenua y burda a la vez, sin gracia y del peor gusto.

Felizmente, esa parte inferior de su poema, no se presenta entretejida con la otra, de calidad excelente, y como integrando un todo; al contrario, aparece

claramente yuxtapuesta y tanto más fácilmente separable cuanto que se separa por sí sola, como si se tratara de dos elementos que tienden de suyo a repelerse. Suprimiendo del poema todo aquello que no está escrito en octavas reales — que es su forma primera, auténtica — queda un poema de línea clasicista perfecta y del linaje estético más ilustre. ¿Hay derecho a hacer esa eliminación o es forzoso aceptar el poema tal como el autor lo entregó definitivamente a la imprenta? De la respuesta a tal cuestión depende que “La Malambrunada” sea una cabal realización literaria de alta categoría, o solo una meritoria, aunque muy imperfecta, tentativa, a la cual sus grandes defectos impiden llegar a la meta.

Este poema podría compararse a una bella estatua antigua a la que luego se hubiese vestido y adornado con postizos arreos modernos, adaptándola a exigencias ocasionales de otra época. Imaginad a un Mercurio con levita y chistera, a una Afrodita con miriñaque o polizones. Vestidos de tal guisa, su nobleza desaparece y quedan sólo objetos risibles. Quitadle a tal estatua los postizos arreos y volverá a imperar su forma sobre el plinto.

Nuestra opinión es que puede y debe prescindirse de esas partes inferiores que rebajan el valor del poema, desprendiéndolas de su conjunto, en una edición depurada y definitiva que lo entregue al juicio mundial. Dos consideraciones nos inducen a pensar así: que la versión primera del poema está libre, como ya lo hemos visto, de esos errores repudiables, siendo estos agregados posteriores no inherentes al mismo, y por influjo de circunstancias; y que esos agregados, lejos de estar íntima y necesariamente ligados al desarrollo del poema, de tal modo que fuera mutilación el suprimirlos, están sobrepuestos, sobran, estorban, y su eliminación no altera en nada la integridad de la composición, antes bien la descubre y reintegra.

Cierto es que pueden admitirse, también de esas partes condenables, algunas estrofas acertadas, bien dotadas de intención y donaire, aunque son excepciones. Pero ello implicaría un análisis engorroso. Citaremos, por ejemplo, aquella en que una de las viejas brujas desafía y pretende burlarse de una de las jóvenes.

Venga esa charlantina
Romántica y doctora Minervina
Difundiendo sus tropos
De ¡maldición!, ¡Satán! y otros piropos.
Venga con su repisa
De ensueños, talismán y blanda brisa;
Yo le daré tarugo
Aunque apele a Ducange y Víctor Hugo.

Estas estrofas merecerían quedar, no sólo porque tienen gracia, sino porque en ellas se acusa uno de los aspectos más curiosos del poema: la

asimilación del bando de las jóvenes, con el de los jóvenes románticos; lo que haría suponer, lógicamente, aun cuando en ninguna parte del poema se dice, que bien pueden las viejas representar a los clasicistas. Mas, como en el poema se da al cabo la victoria a las jóvenes, y las viejas pretensiosas son castigadas, podría inducirse que Figueroa reconocía y celebraba el triunfo de los románticos o sea su propia derrota. Sin embargo, no hay que llevar tan lejos esa interpretación, pues se incurre en el peligro de cometer un *paralogismo literario*. Lo más probable es que Figueroa aprovechase la circunstancia de aquella lucha de los clasicistas de la vieja cepa con los jóvenes románticos del 40, para enriquecer su poema con una comparación acertada, más no sin poner en boca de Brandolfa, la vieja, ironías muy agudas y certeras sobre los tropos comunes de la nueva escuela, que, al fin, Don Francisco hacía chacota de todo, hasta de sí mismo. Eso de “maldición”, y “Satán”, “ensueño, talismán y blanda brisa” es burla del lenguaje de los románticos platenses; lo de “talismán” se refiere concretamente al periódico literario que con tal nombre publicaban los jóvenes argentinos hacia el 41, en Montevideo.

Algún antiguo comentarista de Figueroa indujo de ello que la *Malambrunada* entera representaba la lucha entre románticos y clasicistas. Sería erróneo admitir esa expresa significación, cuando los dos primeros cantos del poema ya estaban escritos antes de que esa lucha hubiera llegado hasta el Plata; y en todo caso, aun cuando su simbolismo puede también ser aplicable a tal querrela, — como puede serlo a toda querrela entre lo nuevo y lo viejo — el sentido del poema no se limita a ese conflicto ocasional, sino que comprende en su amplitud y permanencia todo conflicto de esa laya. También, y con el mismo derecho, podría atribuírsele a “La Malambrunada” una significación política, ya que contiene insistentes alusiones a la lucha de Montevideo contra Rosas, adjudicando a las viejas el partido de la Santa Federación. Pero, en este caso como en el anterior, la intención del autor no parece haber sido otra que utilizar metafóricamente esas circunstancias para enriquecer con nuevos elementos la sátira de su poema; y también, en ambos casos, para darle colorido local. Las expresiones: *mazorca*, *violín* y *violón*, *federación*, y otras semejantes, abundan en sus estrofas. Formando entonces, por virtud de las circunstancias, en el partido de la Defensa, no es nada extraño, por lo demás, que Figueroa haya colocado a las brujas — que representan la mala causa — en el bando rosista. Mas, como era todo en broma...

Aparte de esas alusiones a la lucha política y guerrera de aquel tiempo, el poema abunda asimismo en alusiones satíricas contra los políticos en general, a cuyas ambiciones y artimañas aplica el *castigat ridendo*. Conviene recordar, no obstante, que tanto estas referencias a las luchas de la Defensa de Montevideo, como a la querrela entre clásicos y románticos, han sido agregadas posteriormente a la concepción y publicación de la obra, y figuran, en general, entre aquellas sus partes literariamente espurias y condenables.

En resumen, puede afirmarse que “La Malambrunada”, con las antes

apuntadas reservas, ocupa un lugar especial en las letras hispano-americanas del período clasicista, ya que es la creación épica — en el sentido genérico — más original y completa que se produjo dentro de esa escuela, no solo en el Plata, sino en todo los países de habla hispana; pues, si apartamos a los primeros poetas y cronistas de la Conquista, no se halla nada en la larga etapa colonial y post-colonial, hasta mediado del XIX, que le supere, ni en concepción ni en factura.

La posición de Acuña de Figueroa sería pues, la siguiente: la figura más importante de las letras clasicistas en el Plata; en América, una de las culminaciones literarias de esa escuela, junto con Heredia, Olmedo y Bello; y dentro del cuadro, más amplio, de las letras castellanas, un poeta burlesco que puede alternar con los mejores clásicos.