

**LA MANERA DE HACER NOVELA
EN ALEJANDRO MARGARIÑOS CERVANTES
Y EDUARDO ACEVEDO DÍAZ**

Gustavo San Román

Eduardo Acevedo Díaz (1851-1921) es figura unánimemente respetada por la crítica uruguaya, que la considera el primer novelista importante de Uruguay. Ejemplos de esta apreciación son dos casi simultáneos trabajos de divulgación escritos en 1968 por sendos críticos de la generación del 45. Estos artículos son útiles a la meta del presente ensayo porque allí se evalúa la obra de Acevedo Díaz tomando como referente el trabajo pionero de Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893), el precursor de la novela en el país; la comparación en ambos casos tiene como apoyo una opinión necrológica de Acevedo Díaz sobre su predecesor, que expresó en una carta a su amigo Alberto Palomeque. Inspirado en parte por estas evaluaciones de los dos novelistas, en lo que sigue se intenta una confrontación de ambos basada en las obras ambientadas en el mismo período histórico de la Cisplatina, 1817-1828, en que la Provincia Oriental estuvo bajo el dominio sucesivo de Portugal y (a partir de 1824) de Brasil. Se trata de una etapa crucial en la evolución de la nacionalidad uruguaya, conquistada en 1828 gracias a la intervención británica y concretada definitivamente con la Jura de la Constitución del nuevo estado el 18 de julio de 1830. Las obras a tomar en cuenta son *Caramurú* (1848 o 1850), de Alejandro Magariños Cervantes, y el díptico *Nativa* (1890) y *Grito de gloria* (1893), de Eduardo Acevedo Díaz. No interesará para el presente trabajo la cuestión fundamental de la relación entre historia y ficción en estos pioneros del género de la novela histórica (tema abordado en un estudio compañero del presente)⁽¹⁾, sino el más específico de su estilo.

El primero de los dos trabajos divulgativos mencionados es el sugerente fascículo “Acevedo Díaz y los orígenes de la narrativa” de Ruben Cotelo, publicado en marzo de 1968.⁽²⁾ Allí se describe *Caramurú* como un malogrado intento de hacer novela nacional, aunque también se reconoce la intención del autor en este sentido como uno de los “méritos

(1) Gustavo San Román, “Eduardo Acevedo Díaz, Alejandro Magariños Cervantes y la novela histórica en el Uruguay”. Este trabajo aparecerá en 2002 en *Bulletin of Spanish Studies* (Glasgow).

(2) En *Capítulo Oriental* (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968), Vol. 6.

no desdeñables” de la obra. Acepta sensatamente Cotelo que “sería fácil y cruel burlarse de *Caramurú*” y que bastaría para ello, entre otros ejemplos, “contar su estrafalaria y truculenta trama, reproducir sus diálogos enfáticos y falsos.” De todos modos, en su opinión, las fallas de la novela no deberían impedir reconocer que “de alguna manera funda la novela nacional, así sea por la mínima hazaña de mencionar ríos y cuchillas, gauchos y charrúas, quizá también por sumergirse en el combate singular de *Caramurú* y el conde de Itapeby durante la batalla de [Ituzaingó], preludio de la hecatombe de personajes que Acevedo Díaz realizará” en su versión de la batalla de Sarandí en *Grito de gloria* (82). Por su parte, en otro agudo fascículo publicado dos meses más tarde, aunque esta vez dedicado a una visión panorámica de la literatura uruguaya desde sus comienzos hasta el presente del comentador, Ángel Rama también toca sobre la relación entre los dos novelistas. Su valoración de Magariños Cervantes, que es generalmente menos indulgente, incluye los juicios de que fue “el primer modelo de escritor representativo consagrado básicamente a la literatura” y “quien institucionaliza y modera el romanticismo, acuña el prototipo de la novela histórica con *Caramurú* (1850) y el de la leyenda poética con *Celiar* (1852) –de una endeblez retórica y una incongruencia folletinesca perniciosa– publica varios volúmenes de poesías olvidadas y desempeña una tarea significativa de animador cultural del país”. Por otra parte, de Acevedo Díaz se dice que “hace convivir una concepción racionalista moderna – de la cual se desprende una literatura realista – con un tradicionalismo de raíz romántica que lo vincula emocional y familiarmente al pasado. De ese choque surge la continuidad del esquema de la novela histórica, ahora liberada del espiritualismo romántico, y armada por un *naturismo* de evidente impregnación agnóstica”. Sobre su tetralogía histórica afirma Rama que “con esta magna obra se funda la novela nacional”.⁽³⁾

Ambas fuentes citan una evaluación de la obra de Magariños Cervantes hecha con motivo de su muerte por Acevedo Díaz, de la que se pueden resaltar, para el propósito del presente trabajo, las siguientes palabras:

Aunque de una escuela literaria distinta, por su fórmula, su espíritu y tendencia; aunque mis gauchos melenudos y taciturnos no son sus gauchos caballerescos, líricos, sentimentales, ni mis heroínas hoscas y desgreñadas son lo que sus angélicas mujeres,

(3) Ángel Rama, “180 años de literatura”, en *Enciclopedia Uruguaya*, Vol. II (Montevideo: Editores Reunidos y Arca Editorial, 1968), xxviii-ix.

ni los amores silvestres que yo pinto, llenos de acritud o de fiereza, se parecen a sus castos idilios junto al ombú o a la enramada, [...] justo es reconocer que si Hidalgo fue el precursor, él fue el divulgador, quien [...] enseñó a la juventud inteligente el secreto de las grandes inspiraciones nacionales.⁽⁴⁾

De este juicio interesan dos elementos; el primero, la aceptación por parte de Acevedo Díaz de que Magariños Cervantes compartió con él una misma meta literaria, que para abreviar se podría denominar nacionalista. El segundo elemento es el de las diferencias que el autor de la epístola necrológica establece con su antecesor de oficio. El presente ensayo acepta la primera aseveración, en cuanto a la similitud en las metas de cada autor, pero ha de cuestionar la segunda, sobre las supuestas diferencias de estilo, pues, como veremos, la obra del perfeccionador padece de algunos de los defectos que él mismo anota en el pionero. La tarea no va a contradecir la visión de los dos críticos citados antes y confirmará específicamente el sucinto juicio de otro que se citará más adelante; la meta más precisa que se persigue es proveer sustancia textual para demostrar una situación de ciertos parecidos, y de ciertas diferencias, entre dos autores que a menudo se presentan juntos.

El análisis considerará dos aspectos inspirados por la siguiente oración de la advertencia, firmada en Madrid en 1848, que aparece en el portal de *Caramurú*: “Nos daremos por muy felices, [...] si a favor de una fábula que interese agradablemente al lector y escite sus nobles sentimientos, conseguimos bosquejar algunos rasgos del país, de la época y de los personajes que figuran en este libro” (37).⁽⁵⁾ El primer aspecto concierne al lector ideal o implícito que tiene el autor en mente al escribir, que en el caso de Magariños Cervantes es extranjero; el segundo aspecto, más general, es la manera de la escritura, que en este caso aspira a “interesar agradablemente” y a “escitar nobles sentimientos.” Se aplicarán estos criterios a las tres novelas citadas, de las que conviene primeramente dar un breve resumen.

Aunque entretenida y de cierta complejidad en la factura, la novela de Magariños cuenta una historia bastante traída de los pelos. El protagonista epónimo es un caudillo gaucho oriental de nombre Amaro y de apodo Caramurú, que significa “*el hombre de la cara de fuego* o, lo que

(4) *Ibíd.*, xxviii.

(5) Las citas remiten a la siguiente edición: Alejandro Magariños Cervantes, *Caramurú*, Montevideo: Claudio García, s/f pero probablemente de 1939. Se han corregido acentos y puntuación, pero se mantuvo la peculiar ortografía del original.

es lo mismo, *Satanás*” (63, énfasis en el original). El sobrenombre, que tiene un antecedente literario brasileño en *Caramuru: Poema épico do descobrimento da Bahia*, de José de Santa Rita Durão (1781), le fue dado por los invasores de su país por crímenes que le atribuyeron para justificar su persecución y que él aceptó porque “no podía simbolizar mejor la guerra de exterminio que se propuso hacerles desde un principio” (*ibid.*). La novela contiene una buena dosis de suspenso desde el comienzo, pues se abre con el rapto, por parte de Amaro, de Lía, niña de 13 años y de perfecta belleza del romanticismo: “la mujer que [los hombres] se han forjado en sus ensueños de amor y de poesía”, “ángel en forma de mujer” (72, 73). El fondo del rapto solo se aclara bastante más tarde, en el cap. IV. Allí se cuenta cómo Amaro salva a Lía del ataque de un yacaré un día que la doncella estaba paseando lejos de la estancia donde se estaba quedando y cómo se enamoran. Lía es de Montevideo, pero su padre la ha enviado a la estancia de su hermana Eugenia en Paysandú, a tomar las aguas del río Uruguay para recuperarse de una debilidad general (condición también muy romántica). Lía está comprometida con un noble del Brasil, D. Álvaro Abreu de Itapeby, cuyo hermano, D. Nereo, es acaudalado comerciante asentado justamente en Paysandú y por lo tanto vecino y conocido de la tía de Lía. Pero en esta novela de relaciones improbables, D. Nereo también tiene una larga amistad con Amaro, como se descubre cuando este lo visita para pedirle fondos, aparentemente con el fin de salir del país pero en realidad para financiar la revolución. Los vínculos entre los personajes se estrechan todavía más cuando se explica que el padre de Lía, el abogado patriota (pero con esposa y hermana partidarios de la invasión) D. Carlos Niser resulta haber sido defensor de Amaro en un pleito en 1815, cuando el gaucho había matado en justo combate al hijo de un importante ciudadano de su nativa Minas. Luego de una serie de aventuras poco verosímiles pero divertidas, en las que se presenta un mundo americano estilizado para consumo del lector extranjero, Amaro se encuentra con su rival D. Álvaro en la batalla de Ituzaingó (20 de febrero de 1827, triunfo fulminante de la cruzada libertadora, ahora con el apoyo y dirección de Buenos Aires). D. Álvaro resulta herido de muerte y es llevado a la estancia de D. Carlos, que casualmente se encuentra en las cercanías, y en su postrer discurso les desea a los novios felicidad eterna y hace la confesión (que ayuda a descifrar retroactivamente un buen número de oscuros juicios previos sobre Amaro) de que el gaucho es hermano natural de los dos nobles, ya que su padre el conde de Itapeby, en un viaje a Paysandú de joven, había seducido a la hija de una de las familias más distinguidas del departamento. Para colmo de casualida-

des, esta madre resultó ser la hermana del tío de Lía, por lo que las relaciones entre los protagonistas de la novela bordean el incesto (tema tampoco desagradable al romanticismo).

Las dos novelas de Acevedo Díaz que corresponden a la época de la Cisplatina cubren, en más del doble de páginas, un período más breve (desde 1823 hasta la batalla de Sarandí, el 12 de octubre de 1825), por lo que se trata de un abordaje mucho más denso del tema. Esto se nota ya en el comienzo de *Nativa* (1890), donde se dedican los primeros dos capítulos a dar amplia y detallada información sobre el contexto histórico y la vida cotidiana en el Montevideo controlado por Brasil. La perspectiva se traslada luego a la estancia Los Tres Ombúes del “estanciero simpático y liberal” Luciano Robles y sus hijas Dora y Natalia (53).⁽⁶⁾ Estas ven un día en el monte a un atractivo joven, Luis María Berón, quien, como luego sabremos, pertenece a la clase alta española de Montevideo. Berón se ha fugado de la capital para unirse a las fuerzas de Leonardo Olivera, jefe de un destacamento de patriotas que mantienen el fervor independentista en la campaña. Con ellos pelea en una batalla donde hiere al teniente brasileño Pedro de Souza, perdonándole la vida. Junto con su ayudante Esteban, negro liberto, y Cuaró, bravo soldado charrúa, se desprende Berón de las fuerzas de Olivera poco antes de que este sea forzado a desbandarlas y entregarse al gobernador Lecor. Berón y sus colegas, a quienes se les agrega un grupo de matreros entre los que se destaca el gaucho Ladislao, ex soldado de Artigas, terminan en tierras de Robles, donde el señorito montevideano resulta herido por un novillo bravo. Pronto se conocen todos, y las dos hijas del estanciero se enamoran de Berón; este elige a la mayor, Nata. Durante una visita de fuerzas de Lecor a la estancia, con el fin de levantar ganado, Berón y sus compañeros se les enfrentan; aunque resultan vencedores los patriotas, su jefe es herido. Lo traen a la estancia, donde Nata lo cuida. Dora, víctima de una enfermedad de tipo epiléptico, la “gota coral”, se cae en un remanso y muere ahogada. Durante el funeral, llega un destacamento de Montevideo, liderado por Pedro de Souza, con órdenes de llevar al estanciero preso por haber intervenido en el reciente ataque en la estancia; reconociendo al perdonador de su vida, de Souza da permiso de que se quede Berón a recuperarse en la estancia. La novela termina con los clamores de la cruzada libertadora de Lavalleja y un abrazo de Ladislao, gaucho bravo, y Berón, intelectual ciudadano, en el que se unen las dos fuerzas que serán necesarias para lograr la independencia.

(6) Las citas remiten a Eduardo Acevedo Díaz, *Nativa*, Montevideo: Biblioteca Artigas, 1964.

La trama continúa, de manera bastante más ágil por cierto, en *Grito de Gloria* (1893), que recorre los meses desde los preparativos de la Cruzada de los Treinta y Tres Orientales, a partir de principios de 1825, hasta el ya mencionado triunfo de Sarandí, en octubre de ese año. Se relata en detalle la reunión en el saladero de Pascual Costa, cerca de Buenos Aires, donde Oribe, Lavalleja y otros patriotas exiliados planean la cruzada libertadora. Hay finos retratos de los dos caudillos y descripción de los pasos previos al desembarco y de las complicaciones que tuvieron que enfrentar. Berón se une a la cruzada en la división comandada por Oribe, como su ayudante personal. Los retratos de personajes ficticios como Cuaró y la gaucha Jacinta, amante efímera de Berón, y una aventura de don Cleto, capataz en la estancia de Robles, con un paisano que lleva ojotas, mantienen el alto interés de la trama. Dos importantes episodios de la historia real son recreados eficientemente: el encuentro del Monzón entre Lavalleja y Rivera, en que este se cambia al bando de los patriotas (era “Brigadiero” de los invasores); y la batalla de Sarandí, en que Berón es herido de gravedad. En un capítulo que, como anota Emir Rodríguez Monegal en su prólogo, anuncia el futuro conflicto intestino de que se ocupará la última novela del ciclo, *Lanza y sable* (1914), se baten Cuaró y el ahora riverista Ladislao. Hay también pinturas del ambiente ciudadano, gracias a las coloridas intervenciones del padre de Berón y de la negra Guadalupe, quien acompaña a Nata mientras su padre don Luciano está preso. Este queda en libertad, por fin, gracias a la influencia de Pedro de Souza, ahora enamorado de Nata, y la familia decide volver a la estancia. Están allí cuando Esteban trae a su señor herido en el antepenúltimo capítulo; la bala que tiene adentro lo mata al poco tiempo y su cuerpo es enterrado junto al de Dora, en una ceremonia que hace eco de la de ella.

El lector ideal

Caramurú fue escrita, como queda dicho, durante la estadía del veinteañero Magariños Cervantes en España, donde residió primero en Málaga y luego en Jaén, Madrid y Barcelona.⁽⁷⁾ Quizás valga también para la novela la doble intención, nacionalista y turística, que el autor declaró para sus *Estudios históricos*, cuando dijo que fueron inspirados por “un noble deseo de hacer algo útil en obsequio de nuestra patria, ya

(7) Juan E. Pivel Devoto, Prólogo a Alejandro Magariños Cervantes, *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata* (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1963), Tomo I, xiv.

que a tanta distancia no podemos servirla de otro modo, pagando al propio tiempo una deuda de aprecio y gratitud al país que nos acogió con generosa hospitalidad, cuando ingratos sucesos, no la voluntad nuestra, nos arrojaron a las playas españolas” (13). Las circunstancias del autor dejaron evidentes marcas en la factura del texto, donde es notable lo que se podría denominar un “didactismo de exportación” o la intención de iluminar al lector extranjero sobre el fondo de la novela. Este rasgo se nota ya en las primeras dos páginas de la novela, cuando se explica que el viento que sopla en la “lóbrega y pavorosa noche” con que se abre la historia, es el *pampero* (así, en bastardilla), y que es un “viento terrible que, naciendo en las nevadas cimas de los Andes, donde no se ha estampado la planta del hombre, recorre los desiertos de la Pampa argentina, cruza el Plata, y va a espirar a los confines del Brasil o en las inmensidades del Atlántico” (39). A poco el tono didáctico es más explícito: “Si pudieran nuestros lectores trasladarse con el pensamiento a las floridas riberas del *Uruguay*, sin duda les encantaría el bellissimo paisaje que presenta el lugar donde comienza nuestra historia” (40). Las explicaciones continúan mediante el uso de más bastardillas o de notas al pie para explicar el vocabulario local: cuchillas, galpones, ranchos, estancia, ombú, poncho, chiripá, tirador y crivao en las primeras cuatro páginas. Como explica el narrador en una de las glosas, esta práctica resulta “indispensable para la perfecta inteligencia de los hechos que vamos narrando” (41). Así vemos que la narración queda interrumpida a las pocas páginas por un diálogo que empieza “-¿Y qué es un gauchó?, preguntarán algunos de nuestros lectores, que probablemente no habrán oído en su vida pronunciar ese nombre” y que en su respuesta contiene una inmodesta (y muy típica de la obra de Alejandro Magariños Cervantes en general) referencia a un juicio crítico, esta vez del “señor Aguilar en una nota que puso al pie de un fragmento de una de nuestras leyendas, titulada *Celiar*” (43). Esta conciencia de la situación de su lector lo lleva a avisar en nota a la décima página que no ha de imitar “completamente el lenguaje, o más bien jerga, de los gauchos, porque necesitaríamos, para que la entendiesen nuestros lectores, escribir a cada momento una larga nota”, lo que sería fastidioso para ellos (50). Su intención domesticadora lo lleva a usar el “vosotros” en el habla de los gauchos, seguramente porque queda a medio camino entre la lengua de su público y el voseo de la realidad, pero también por las asociaciones de esa forma con las clases altas, que tanto celebra el texto en general.

Relacionada con este didactismo está la ocasional traducción de hechos locales del Uruguay a la experiencia contemporánea de los lec-

tores españoles. Así, el efecto de la belleza y elegancia de los movimientos de Lía entre los concurrentes a los bailes de la alta sociedad montevideana se compara con el de una famosa bailarina madrileña de la época (76), y el placer de los charrúas al oír la promesa de una consignación de aguardiente, al que sentirían “los fabricantes catalanes” frente a “una ley en favor de la tan cacareada cuestión de aranceles” (136). Más justificadamente didáctica es la frecuente mención de hechos históricos que son esenciales para el mejor entendimiento de las circunstancias de la novela; en algunos casos, el modo de la iluminación es bastante más sutil, como veremos más adelante. Antes, hay que considerar el lector ideal de Eduardo Acevedo Díaz.

Aunque escritas también en el extranjero, en este caso desde Argentina, el lector implícito de *Nativa* y *Grito de gloria* es uruguayo; a él quiere Acevedo Díaz, como dejó plasmado en varias declaraciones públicas y privadas, explicar mediante la ficción histórica, el origen y evolución de la nacionalidad, “instruir almas y educar muchedumbres [...] con obras duraderas, desde que en ellas se retratan fielmente cuadros y episodios perdurables.”⁽⁸⁾ Al didactismo de exportación de *Caramurú* corresponde, entonces, un didactismo de entrecasa en las novelas del autor más joven. Como el de Magariños Cervantes, el narrador acevediano interviene a menudo para proveer el fondo histórico, ora por su cuenta, ora a través de sus protagonistas. En las novelas de la Cisplatina, el principal portavoz es Luis María Berón. Se incluyen además descripciones de la naturaleza, a veces para nada vacías de romanticismo, como veremos. También, como en *Caramurú*, hay una conciencia de que el lector necesita ayuda en cuanto al vocabulario nativo. De ahí no solo el uso de términos entre comillas, sino además la adición, en *Nativa*, de un glosario de “voces locales usadas en esta obra, para mejor inteligencia de los lectores extraños al país” (397), apéndice paralelo a las notas del autor que aparecen al final de *Ismael* sobre personajes históricos y sobre la práctica del “enchalecamiento” que asociaban los antiartiguistas con el caudillo oriental. Y aunque faltan estos complementos a *Grito de gloria* (donde siempre continúan las comillas), es claro que la intención del autor es presentar las dos novelas como partes de un todo. Cumpliendo una similar tarea instructiva, la última novela de la serie, *Lanza y sable*, contiene un prólogo en que el autor explica sus metas al lector, “la juventud que estudia y piensa”; entre esas metas destaca la de proveer una visión imparcial del pasado

(8) Cit. en Roberto Ibáñez, Prólogo a Eduardo Acevedo Díaz, *Ismael* (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1953), xiv.

en tiempos en que la historiografía está dominada por visiones partidarias. Vemos, entonces, que en cuanto a la actitud frente al lector, hay una similitud en la función de la escritura en ambos autores: didactismo de exportación (hacer conocer el país fuera), frente a didactismo casero (hacer conocer la historia propia); la diferencia estriba en la intención última y en el resultado: mientras que el producto de Magariños es más leve y tiende a la descripción pintoresca, hay una preocupación más profunda de contribuir a la identidad nacional en el programa y en el logro de Acevedo.

El estilo

La opinión recibida del estilo de Magariños Cervantes se refiere a un romanticismo desenfrenado, como hemos visto. En cuanto a la obra de Acevedo Díaz, los trabajos más sutiles la colocan en un momento de transición entre el romanticismo y el realismo. En este sentido resulta irresistible citar la elegante valoración de Roberto Ibáñez, quien nota en la escritura del gran novelista “la eventual afluencia de *un romántico menor*, a expensas o en perjuicio de *un gran realista*.”⁽⁹⁾ Pasemos entonces a examinar ciertos rasgos de estilo en cada autor.

Caramurú abunda en descripciones floridas y melosas de lugares y de gentes. Varios capítulos se abren con la pintura de la naturaleza en términos grandilocuentes, con frecuente uso del símil; un buen ejemplo es este comienzo de capítulo:

Era una hermosa noche de verano: brillaba la luna llena en el zenit, y el oscuro azul del firmamento, salpicado de rutilantes estrellas, semejava un inmenso pabellón de tisú bordado de plata, que algún arcángel hacía tremolar en el espacio, envolviendo al mundo con su sombra protectora. Noche de amor y de poesía iluminada por el melancólico fulgor de los astros que se destacaban en el fondo del cerúleo velo como chispas refulgentes que iba dejando en su camino el carro del Hacedor al cruzar la ancha red del universo. (165)

Tal grandilocuencia va acompañada en *Caramurú* de una caracterización melodramática: los personajes se contradicen, cometen actos injustificados por las circunstancias, sus discursos son ostentosos e hiperbólicos y su comportamiento en general no está asociado con las expectativas de un lector realista. Y sin duda, la calidad de la escritura

(9) Roberto Ibáñez, Prólogo a *Ismael*, ed. citada, vii.

es de segunda o tercera categoría. Aceptadas estas fallas, es justo reconocer que la trama es complicada y entretenida, y notar además otros rasgos de interés.

El primero es la falta de linealidad del argumento, indicio de cierta sofisticación narrativa. La forma típica de presentar los hechos es mediante el suspenso: un episodio o un personaje enigmáticos aparecen *in media res*, y solo más tarde se dan las razones o el fondo para comprenderlos cabalmente. A veces se necesitarán varios capítulos para resolver el misterio, como en el caso del rapto de Lía por Amaro que abre la novela; otras veces se trata de unas pocas líneas o páginas, como con el respeto que siente por Amaro el cacique mulato de los indios charrúas Tapalquem, que se aclara por el haber sido libertado por él. Un segundo rasgo a notar es la frecuente intrusión del narrador, a veces con un tono travieso, como en este ejemplo de fines del cap. VII: “Sobre el resultado que esto produjo, y lo que después acaeció en casa del comerciante, escusamos insistir habiéndolo consignado detenidamente en los capítulos segundo y tercero. A ellos remitiremos al lector olvidadizo” (118). Un ejemplo que combina las dos características notadas es la declaración del narrador al final del cap. XV, también creadora de suspenso: “Séanos, pues, lícito aplazar [los pormenores] para el siguiente capítulo, en el que esplicaremos varias cosas que en éste apenas hemos enunciado, en gracia del buen efecto” (205).

Un procedimiento estilístico más interesante es lo que podríamos denominar “transposición narrativa”, adaptando la figura retórica que describe una alteración en el orden de las palabras de una oración. Se trata del traslado simbólico de elementos de un nivel narrativo a otro. Un ejemplo bastante evidente es la personificación de la nación invadida en la protagonista femenina, a quien en el mes de abril le gustaba cruzar la calle “que hoy llaman *Veinte y cinco de mayo*, vestida de celeste y blanco, dulces colores de nuestra bandera” (73). Caso complementario a este es el que la simpatía lusitanista de la madre de Lía esté claramente asociada con sus fuertes defectos: no solo siente envidia por su hija y trata despóticamente a su marido, sino que también merece la siguiente retahíla del narrador: “demonio con faldas [...] fea, murmuradora, intrigante, irascible, taimada, envidiosa, vengativa y maniática” (74).

Este tercer rasgo estilístico toma formas más sutiles. Tal es la transposición de la guerra libertadora al comportamiento de los amantes. Durante su tercer encuentro a solas junto al río, en que Amaro se entera de que Lía está comprometida y le pregunta si se ha de casar con el otro hombre, la respuesta de la doncella hace eco del paradigmático grito de los patriotas (“¡Libertad o muerte!”): “—¡Jamás!... ¡Tuya o de

Dios!” (103). Un similar mensaje surge negativamente durante otro encuentro, cuando en uno de sus regulares ataques de cólera (generalmente injustificados y de los que siempre se arrepiente) el gaucho le grita indignado: “No puedes, no, valorar el sacrificio inmenso que te hago robando el tiempo a mi patria para consagrártelo a ti!... ¡Loco he sido en poner mi cariño en un ser tan... no sé cómo calificarte!” (148). Más adelante, en el capítulo dedicado a la entrevista entre Amaro y D. Carlos, en la que el gaucho le recuerda la deuda que le debe y le informa del amor que lo une a su hija, también se refuerza el enlace entre el amor y la rebelión frente al invasor. El abogado primero le pide que se case con ella, para salvar su reputación, a lo que el gaucho responde con romántico entusiasmo, pero enseguida recibe una inesperada pregunta sobre su abolengo: “D. Carlos le miró frente a frente, y con una amarga sonrisa de desprecio, le dijo con altanería: ¿Y quién eres tú para enlazarte con mi familia?” (173). A la sorpresa del lector frente a este cambio de actitud por parte de un liberal y patriota, se agrega la de que Amaro, como buen héroe romántico, sospecha que él también viene de buena familia (como se demostrará al final de la novela). El abogado, por fin y más verosímilmente, acepta la unión bajo una de dos condiciones: prueba de la buena estirpe de Amaro o el que alcance una posición social digna gracias a su esfuerzo patriota (173). El capítulo termina con el eco del grito de la cruzada libertadora, sellando así la asociación entre las dos metas de Amaro, a saber, la mano de Lía y la expulsión de los invasores: “—¡O muerte, o libertad!, repitió Amaro; y cada uno de los tres personajes, pensativo y meditabundo, se encaminó por distinto sendero; [...] Caramurú [fue] al fondo de la selva a informar a sus valientes de que había llegado el momento solemne de *vencer o morir*” (175, en bastardilla en el original). Otro ejemplo de transposición de la guerra es la carrera de caballos, que ocupa el capítulo anterior a la batalla de Paysandú: “La crecida suma que se atravesaba, el nombre de los dueños de los caballos, la multitud de personas que tomaba parte a favor de cada uno, las apuestas parciales [...] y sobre todo, ciertos misteriosos rumores que circulaban relativos a una conspiración tramada por los patriotas, habían dado a las presentes carreras una celebridad inaudita” (176). Aunque la situación es ambigua, pues Amaro está jineteando el caballo de D. Nereo y por lo tanto tomando el lado de los invasores, por otro lado el triunfo en la carrera le dará los fondos para su campaña liberadora y servirá de antecedente al triunfo bélico que tendrá lugar en la batalla inminente.

Durante esta batalla ocurre el más rotundo caso de las transposiciones entre el amor y la guerra. Lía ha pedido a sus guardianes que la lleven

a mirar la acción desde un monte cercano y, al notar que Amaro está en aprietos (“los auxiliares de Amaro huían en desorden ante un batallón realista” [191]), la doncella incita a su escolta a que se unan a la lucha y ruega a Dios “por la salvación de su patria” (194). Esta plegaria parece haber sido crucial para el positivo desenlace de la batalla, pues se nos dice, primero, que “Era imposible, sí, era imposible que Dios desoyese su ruego”; a las pocas líneas, se nos informa que frente a la fuerza de Amaro “la consternación y el espanto se apoderaron de los brasileiros”, quienes “ya no lo esperaban”; y por fin, que “en breve la derrota se hizo general” (195).

Con esta impresión de cierta complejidad en la trama y factura de *Caramurú*, apreciable más allá de sus obvios defectos, podemos pasar a examinar las dos novelas de Acevedo Díaz. Una sucinta evaluación de ellas diría que existe, en general, una notable evolución de estilo de *Nativa* a *Grito de gloria*, pues en la primera se notan defectos en los dos ámbitos en que fallaba *Caramurú*. El primero concierne a la naturaleza, que a menudo es objeto de extensas e idealizantes pinturas cuya función en la trama es poco efectiva. Tomemos por caso las descripciones que enmarcan el ataque de los matreros de Berón a la escuadra de brasileños dormidos en el capítulo XVI. Antes de la acción, leemos el siguiente párrafo:

Aun cuando cuatro o cinco animales vacunos ariscos, encontrados al paso entre los árboles cercanos a la orilla, se mostraron inquietos sacudiendo las astas y dando brincos en la maleza, el rumor no trascendió al llano. Todo se resumía en los ecos misteriosos del bosque y no podían estos ecos inspirar recelos a los que lo habían escogido para acampar. En esa confianza, Cuaró, no tuvo inconveniente en el tránsito de dar con la culata de su pistola un golpe en el lomo de un ‘tamandúá’ que se le interpuso, al arrastrarse por los pastos, y Esteban un sablazo de plano a un carpincho que le gruñó en las narices al arrastrarse hacia el arroyo. (287)

Luego del ataque, siguen estos comentarios:

La luna alumbraba el lugar de la sorpresa y los cuerpos tendidos, dominando ya de lo alto las copas de los árboles, el valle todo y la orilla exterior del monte. Oíanse furiosos, como si aún repercutiesen las detonaciones y el tropel de los caballos fugitivos, ladridos de perros a la distancia, aullidos confusos, y gritos de ‘chajaes’ cada vez más frecuentes. Los gatos monteses anda-

ban a saltos por las ramas. Algunas cabezas siniestras se asomaban y escondían de vez en cuando entre las malezas del linde, olfateando en la sombra los despojos. Estas cabezas eran las de perros ‘tigres’ alzados contra la autoridad de sus amos, y que en la espesura llegaban a adquirir en grado máximo la propia ferocidad del ‘yagareté’. (290-91)

Aunque hasta cierto punto sirva de apoyo a la acción, pues como los perros cimarrones, los matreros también están “alzados contra la autoridad de sus amos”, la actividad de la fauna local y la interacción con los personajes resultan exuberantes y poco realistas. De similar efecto es el uso de la naturaleza como correlato de la pirotecnia de emociones que sienten las dos mujeres y Berón a poco de conocerse, que surge cuando suben a mirar la puesta del sol a una ladera cercana. La larga descripción del “espectáculo [...] encantador” incluye etéreos detalles como “una gruesa valla o barrera de nubes color plomo”, “mesetas de vapores inmóviles y nutridos”, “diversas fajas o hebras de cabellera no ígnea, sino azulada”, un río que hacía “cascada de fuego que desaparecía en la boca negra de un abismo”, y rayos del sol que caían en montes “que festonaban el río convirtiéndose en el pasaje de un diluvio de aristas luminosas”, todos signos de la excitación reprimida de los protagonistas (las palabras de él “carecían de ardor y no denotaban nada de lo que parecía sentir íntimamente”, y “también las jóvenes se mostraron reservadas”) (114), y como ellos, demasiado edulcorada para una novela de fines del siglo XIX.

Un caso algo más sutil del uso romántico de la naturaleza ocurre cuando el cuerpo de Dora cae en el agua, desmayada; en el efecto que causa, “algunos círculos concéntricos en la superficie del remanso, que se alejaban hacia las plantas acuáticas, lo mismo que los que forma la caída de una piedra y desvanece pronto el propio equilibrio de las aguas profundas” (370), se sienten ecos de una famosa estrofa del *Tabaré* de Zorrilla de San Martín, el gran texto del romanticismo tardío nacional.

Un segundo ámbito en que padece *Nativa* interferencias de un género anticuado es la caracterización de algunos personajes. Así, por ejemplo, el gaucho matrero recibe un retrato idealizante en una larga descripción de sus habilidades y capacidad de adaptación al medio, que incluye la siguiente apreciación de su limpieza y pureza de raza:

Los baños en aguas cristalinas, y de cierta virtud medicinal, mantenían su cuerpo en condiciones higiénicas, siendo de admirar frecuentemente en el organismo de estos hombres la fortaleza primero; y luego, la blancura admirable, casi transparente de su

piel. En muchos de ellos, como prueba inconcusa de origen puro, señalábanseles en el tronco las venillas azuladas como vetas de delicado pincel en un jarrón de porcelana. (246)

Esta visión es muy distinta de la de los viajeros que pintaron al gaucho como mestizo roto, tal el conocido retrato de Concolorcorvo, y de lo que sabemos del origen del tipo como mestizo descendiente de españoles marginados de la conquista que se unieron con la población nativa. El mismo procedimiento idealizador se aplica a Dora y Natalia, figuras poco convincentes en esta primera novela, y también a Berón. Al oír la descripción del mozo que hace Guadalupe y que incluye rasgos tan esperables como que es bien parecido, joven, rubio y de ojos azules “que ni el cielo”, y el muy romántico de estar triste sin razones obvias, pues sus ayudantes le dan todo lo que necesita (luego se menciona su “precoz tristeza serena” de los trece años [118]), la reacción de las dos muchachas es consistente con el modo romántico: “Miráronse las dos [...]; pero, cambiadas algunas frases vagas, se quedaron pensativas bien pronto, reconcentradas, casi hurañas, como si una misma emoción de extrañeza hubiese embargado por completo sus cerebros y estremecido de súbito sus corazones.” Estos efectos, en buena tradición del género, se relacionan también con el ambiente: “Quizás a esto contribuía también la hora y la pesadez del día, de un calor sofocante” (98).

En cuanto a Berón, la caracterización es tal que se debe cuestionar la propuesta del agudo crítico Emir Rodríguez Monegal (xxx y xlv) de que se trata de un *alter ego* del autor, por lo menos en *Nativa*. Además de características tan románticas como su belleza, su tristeza y su cuna aristocrática, exhiben el fuerte tinte del género las raíces de su interés revolucionario:

los anhelos vagos, al comienzo, después ardientes, de coparticipar de las emociones y peligros de los que luchaban más allá del muro artillado; —espacio para él desconocido, lleno del misterioso encanto que le daban las proezas del valor, poblado tal vez de paladines semejantes a los de la leyenda antigua, consagrados por entero a la patria y pródigos en morir. (121-22)

De parecido tono es su meditación sobre la campaña como origen del sentimiento nacional:

la ‘patria’ que él se había forjado en sus adentros y cuya imagen rara guardaba como un ensueño dulce y querido, no estaba allí dentro de muros [...]. Los verdaderos hábitos de vida de esa ‘pa-

tria', los ecos enérgicos de sus sublimes rabias mal domadas venían de afuera, de sitios que no conocía, quizás de campiñas llenas de sol y de pampero cruzadas por escuadrones casi desnudos y deshechos que iban derramando sangre a lo largo del camino, por el placer de verterla en holocausto a una pasión indomable; de cuyos himnos selváticos nadie hablaba, para cuya bandera no había laureles, y de cuyos sacrificios anónimos y héroes ignorados nada diría la historia. (127)

Similar sabor tiene su visión sobre "la clase humilde, la de los amores profundos al pago y por extensión a la provincia", que vive en una geografía edénica con "sus grandes ríos y océano, con sus cerros, sus montes, sus 'cuchillas', sus estancias llenas de millones de animales", como si fueran éstas cooperativas y no estuvieran en manos de latifundistas, "sus vírgenes florestas y campos de eterno verdor, sus pajonales inmensos con criaderos de tigres, sus arroyos de aguas transparentes y arenas sembradas de chispas de oro, sus valles fértiles poblados de venados y ñandúes, sus praderas de costra mineral luciendo al sol en prismas caprichosos piedras admirables", etc. (131-32). La grandilocuencia del protagonista afecta también al caudillo Leonardo Olivera, a cuya campaña ha de unirse Berón: "Al retirarse para su casa meditabundo, [Berón] figurábaselo en su imaginación como un adalid de poema; siendo lástima en su sentir que no llevase casco por cimera para poetizar mejor la hermosura de su causa" (137).

Este discurso embelesado pertenece a un personaje que requiere del constante apoyo de Esteban, liberto pero solo de palabra, pues continúa sirviéndolo como cuando era esclavo. El carácter débil del amo se enfatiza constantemente: le cuesta mucho mantenerse despierto durante la primera cabalgata nocturna con Olivera y siempre se levanta tarde (por ejemplo, pp. 215, 258, 318). Este mismo personaje, cuyo currículum militar incluye una sola batalla en la que apenas hirió a un contrincante (el teniente de Souza), al enterarse de que Olivera se ha visto forzado a disolver su gente y rendirse al enemigo, tiene la descabellada aspiración de seguir luchando por la revolución por su cuenta: "solo, sin ayuda de poderosos, con esa fe profunda que no desmaya aun cuando cien hostilidades reunidas se opongan al intento" (261). ¿Con qué confianza puede acompañarlo el lector, que haría bien en preguntarse si hay tanta diferencia entre esta novela de 1890 y la tan despreciada de su predecesor, por razones no tan diferentes, de 1848?

En fin, aunque es claro que hay ecos del autor en este personaje (edad, clase social, amor por la patria y disposición para pelear por ella), nos

resulta difícil concebir que Acevedo Díaz haya creado una imagen propia tan romántica, somnolienta, inepta y en general tan poco idónea para la tarea que le inspiraron sus ansias nacionalistas. Más bien lo que vemos en estos ejemplos de caracterización es que Acevedo Díaz no está muy alejado de los “gauchos caballerescos, líricos, sentimentales”, ni de las “angélicas mujeres”, ni de los “castos idilios junto al ombú o a la enramada” que notó en las obras del precursor.

Tiene mayores méritos para el puesto de álter ego del autor el Berón de *Grito de gloria*, novela ágil y entretenida que merece algún día ser llevada al cine. Como signos exteriores de esta evolución se pueden indicar la reducción general de las oraciones y la mayor brevedad de los capítulos, que ahora suman 37 frente a los 23 de *Nativa* para un parecido número de páginas.

Retomando el primero de los ámbitos que utilizamos antes, es de notar que la naturaleza ya no recibe descripciones relativamente gratuitas y que, cuando las hay, ya no padecen los dolores románticos de antes. Un buen ejemplo de mayor precisión y equilibrio en la expresión es el dibujo de la puesta de sol que ocurre al principio del capítulo XII:

Avanzaba la tarde llena de celajes, destemplada, presagiando noche de hielo. El sol descendía, y ya sobre el horizonte sus rayos mortecinos abriéndose paso entre festones de un matiz de perlas, teñían los cirrus de la opuesta zona de un rosa vivo tan puro e intenso, que éstos semejabán alas de enormes flamencos surcando de través los aires en apiñada banda. Una especie de bruma sutil extensa y colorante, que no era más que menudo polvo difundido en la atmósfera a lo largo de la carretera, denunciaba desde lejos a los vecinos inquietos la marcha de una gruesa columna de caballería. (112)⁽¹⁰⁾

Compárese este pasaje con la vaguedad de las descripciones de *Nativa*, y en especial la del crepúsculo parcialmente citada antes (113-14) con sus dudosas alternativas (“valla o barrera de nubes”, “fajas o hebras de cabellera no ígnea, sino azulada”) y nótese la mayor exactitud del vocabulario y la eficaz referencia a la situación real de las tropas: el frío que se pronostica han de sufrir, el concreto origen de la bruma.

También es más sutil el segundo ámbito antes estudiado: la caracterización de los personajes. Un buen ejemplo es Rivera, ausente en *Nativa* aunque objeto de varias mentas como “brigadeiro.” En *Grito de*

(10) Las citas remiten a Eduardo Acevedo Díaz, *Grito de gloria*, Montevideo: Biblioteca Artigas, 1964.

gloria este interesante personaje es objeto de un detallado análisis, en el que no faltan los justos adjetivos ni la información de fondo, ya en un temprano retrato:

Audaz y emprendedor, astuto y artero, de acción rápida, oportuno y hábil [...]. Su conocimiento completo del terreno y la confianza que sabía inspirar a sus hombres, preparáronle siempre el éxito, aunque de él no aprovechara nunca sino en favor de su primacía personal, fuera cual fuese la situación que los sucesos le crearan. (67)

Se trata de un personaje difícil de leer, en el que no se puede confiar dada su ductilidad y tendencia a cambiar de actitud como un camaleón. Es entendible que a Berón, desde cuya perspectiva se hace el análisis de las personalidades de los tres líderes de la cruzada, Lavalleja, Oribe y Rivera, le preocupe sobre todo la cuestión de la lealtad del último, “tantas veces descalabrada en la prueba” (67), ya que, cuando Lavalleja y Oribe intentaban negociar la independencia con da Costa, el comandante de las fuerzas portuguesas antes de capitular frente al imperialista Lecor, Rivera aceptó servir al jefe brasileño. Además, el retrato tiene aspectos sutiles más allá de la descripción; así, luego del dibujo de los gestos de Rivera, con términos como “hacía como que escuchaba con gran atención a su interlocutor”, “mirar de soslayo con cierta expresión socarrona”, “mueca de máscara”, “algo del ‘aguará’ que explora y husmea”, “risa zumbona, llena de malicia”, “alguna ocurrencia picante” (68-69), el caudillo propone una táctica militar que encaja perfectamente con el retrato que se acaba de dar del hombre: “Todo está en marchar sin detenerse, *en lo oscuro y gambeteando*” (69, énfasis agregado).

De igual fuerza son las caracterizaciones de los otros personajes, incluida la del padre de Berón, quien en la segunda novela hace campaña por los libertadores luego de justificar su posición con sutiles argumentos poco concebibles en su encarnación anterior. Pero la evolución más interesante es la del protagonista Luis María Berón. Sus soliloquios son ahora más realistas y sutiles, e iluminan con suspicacia la compleja relación entre los tres caudillos, no solo para explicar las acciones que tienen lugar como parte de la cruzada, sino también en preparación a los desarrollos que tendrán lugar más adelante en la historia nacional y que narrará el autor en la próxima novela del ciclo. Son signo de su progreso como personaje dos elementos. El primero ocurre en el capítulo X, donde escucha Berón una conversación entre Rivera, Calderón y Ladislao en que discuten un complot contra los revolucionarios. Lo significativo de este capítulo en cuanto a la evolución del

personaje de Berón está en el primer enunciado: “Muy temprano, Luis María estiró sus miembros, arreglóse las ropas y fuese a la orilla del río” (95). Ya no le cuesta despertarse, ni depende para ello de su asistente Esteban: clara señal de su madurazón.

El otro elemento que marca el progreso de Berón es su asociación con la figura de Jesucristo. Esto ocurre en primer lugar al estar capturado por las fuerzas brasileñas, cuando sus liberadores Ismael y Cuaró distinguen “una cabeza pálida con una cabellera y una barba de Nazareno” (180). Más adelante, en la batalla en que sufre una herida que será fatal, Jacinta logra sacarlo del campo, pero ella misma, su amante y complemento del mundo rural, ha de caer muerta “con los brazos en cruz” (un final que recuerda el de “El combate de la tapera”) (343). Por fin, cuando lo reciben en grave estado para cuidarlo (por segunda vez) en la estancia de Los Tres Ombúes, don Luciano incluye una exclamación poco característica de su manera de hablar (y típica más bien de don Carlos Berón) al pedirle a sus ayudantes que tengan cuidado con el herido: “No se hacen las cosas a medias por estos muchachos de sangre caliente que se imaginan como lo más sencillo de este mundo llevarse todo por delante! ¡Estos son los gajes, por Cristo!” (360). La asociación de Berón con Cristo le agrega una dimensión trágica al héroe y al final de la novela, que no hubiera cuajado en *Nativa*.

Para terminar, conviene señalar una curiosa correspondencia entre *Caramurú* y la doble novela de Acevedo Díaz, a saber, el uso en ellas de un triángulo amoroso que incluye dos varones enemigos y una doncella, de alta alcurnia todos. En la novela brasileña el gaucho de origen noble Amaro está enamorado de Lía, quien está comprometida con el conde don Álvaro Abreu de Itapeby. Este es “valiente y pundonoroso militar” (187), y su batallón es el único que sostuvo “dignamente el honor de las armas brasileras” en la ficticia batalla de Paysandú (192). El que no haya muerto en esa ocasión se debe a la intervención de Amaro, quien llega cuando estaban por degollarlo; pero el conde, en gesto muy romántico, no quiere aceptar la gracia del caudillo: “Estaba resuelto a morir con la arrogancia y serenidad propias de un hombre de su ilustre linaje: lo contrario le parecía rebajarse demasiado, descender acaso inútilmente hasta el último escalón del envilecimiento” (197). Más adelante, se enfrentan en un duelo inconcluso; en Ituzaingó el conde cae herido y Amaro lo lleva a la estancia del padre de Lía, donde descubre que son hermanos naturales.

No es tan descabellada la versión de Eduardo Acevedo Díaz, pero en ella se enfrentan también dos personajes de similar altura social, a saber, Berón y de Souza, quienes asimismo se perdonan mutuamente:

primero Berón, quien en *Nativa* hiere a su contrincante, impide que Cuaró lo degüelle (igual que Amaro al conde) (221); de Souza, hasta cierto punto tan honorable como don Álvaro, da permiso para que el herido Berón se quede a convalecer en la estancia de Robledo (383-85). Hasta aquí un parecido entre dos novelas que, como queda dicho, comparten ciertos rasgos románticos.

Ya en la más realista *Grito de gloria*, de Souza demuestra no poseer la “arrogancia y serenidad” de su doble en *Caramurú* y comienza a trabajar para sí tramando la conquista de Natalia y la muerte de Berón. (También hay en *Grito de gloria* una relación subsidiaria: entre Berón y la gaucha Jacinta, aunque la distinción social entre ellos no permite un desarrollo completo.) La nueva y más realista entrega de Acevedo Díaz gana entonces en verosimilitud tanto en la caracterización del personaje como en el desarrollo de la trama. Aunque hay paralelismos con *Caramurú* en cuanto a lo primero en ciertos rasgos de de Souza, por ejemplo en el ser “gallardo mozo de modales cultos que llevaba el uniforme con bastante bizarria” (*Grito de gloria*, 139), se agregan capas de complejidad a su personalidad, como en su justificación del haber influido “con los intermediarios del jefe sitiador para que su afortunado rival entrase en el número de los que fueran eliminados por sus propios amigos” (240). Su manera de racionalizar este complot homicida es que son enemigos en la guerra y en el amor, y que ya está saldada su cuenta con él por haberle salvado la vida (240); de ahí que la ida de de Souza a Sarandí sea presentada como un duelo por Nata (269). Pero en la batalla el duelo no ocurre, pues es Cuaró y no Berón quien mata al teniente brasileño, lo que brinda connotaciones más complejas. Por un lado se aumenta la ya notada dimensión trágica de Berón, quien muere asociado con la bandera (que ha tomado del porta herido) sin casi haber intervenido en la lucha; por otro lado, se confirma la asociación de Cuaró con el instinto indomable que se desarrolla en las dos novelas.

Demuestra además Acevedo Díaz un mayor dominio de los recursos de la novela al incluir otra versión, más telúrica, del tema del perdón a los caídos, tan querido del supuesto honor de los oficiales señoritos. Ocurre en un cuento de don Cleto hacia el final de *Nativa*, que el lector vincula inevitablemente con la escena del primer encuentro entre Berón y de Souza. Inventa Cleto la respuesta de un matrero al pedido de misericordia de un brasileño caído, en la que vemos la actitud sin remilgos del paisanaje:

Mirá, hermanito; yo no puedo hacer lo que me pedís quejoso, porque a mí también me dio una mujer de mamar y otra me

espera, y las dos están a los reniegos conmigo porque no las ayudo a causa de los tuyos que se han entao en el pago sin licencia, arruinando a una gente que no se metía con naide, y que a naide tampoco tenía miedo. Asina lo que yo haré en tu osequio es darte una nadita de tiempo para que recés el credo; y en cuantito acabés de rezongar, no hay más sino conformarse. (343)

Es en esta dimensión dialógica, según concepto de Bahktin, en la que gana la obra de Acevedo Díaz frente a su predecesor, con el cual de todos modos comparte algunos rasgos románticos.

Conclusión

Como vemos, entonces, hay rasgos compartidos y también diferencias significativas entre las obras de los dos autores que hemos considerado. En primer lugar, en ambas se demuestra un evidente interés por el lector, a quien se quiere instruir sobre el tema de la nacionalidad uruguaya; la diferencia estriba en que ese público implícito es español para Magariños Cervantes y nativo para Acevedo Díaz, y ello conlleva una variedad en la densidad del mensaje. En segundo lugar, ambas obras exhiben una parecida inclinación hacia un romanticismo tardío y este compromiso genérico es reponsable de la visión idealizante de la naturaleza y la estilización de los personajes; en este terreno, la novela de Magariños es la que corresponde más fielmente a ese esquema, y el lector actual puede estar mejor predispuesto a otorgar la “indulgencia” y “benevolencia” que le pide el autor en su epílogo si tiene en cuenta los tiempos de su escritura. En el caso de Acevedo Díaz una similar paciencia es menos exigible, y de allí que resulten más embarazosos los dejos románticos que surgen con cierta regularidad en *Nativa*. Afortunadamente, hay una clara evolución en este sentido en la segunda novela del par, pues *Grito de gloria* casi no padece de esa dolencia y en cambio ofrece una trama dinámica y personajes memorables. El camino de la novela uruguaya evolucionó, sin duda, desde sus orígenes con Alejandro Magariños Cervantes, de cuya iniciativa, sin embargo, no es justo olvidarse, hasta su culminación, pero no sin algún tropezón estilístico, en Eduardo Acevedo Díaz.⁽¹¹⁾

(11) Este trabajo fue escrito durante un período de estudio en Montevideo generosamente auspiciado por la British Academy.