

Realismo y creación artística en Soledad de Eduardo Acevedo Díaz

Hugo J. Verani

Eduardo Acevedo Díaz es el primer novelista uruguayo que da categoría estética perdurable a su obra narrativa; a partir de la publicación en 1888 de su segunda novela, *Ismael*, puede hablarse cabalmente de narrativa uruguaya. (1) Como tantos otros escritores de su tiempo, EAD fue una figura pública, de activa y variada participación en el proceso de cambio de su pueblo, en la acción política y bélica del Uruguay finisecular. Desde la independencia, como es sabido, la literatura fue a menudo una faceta más (y no siempre la más notable, recuerda Francisco Ayala (2)) de personalidades implicadas en las urgencias político sociales de países en formación. Coetáneo de los hombres de letras argentinos del 80 -Miguel Cané, Eduardo Wilde, Lucio V. López, Lucio V. Mansilla- EAD despliega, como ellos, una intensa actividad pública y demuestra los intereses más variados. El quehacer literario nunca fue para EAD -y esto lo distingue de los escritores típicos de su generación- un pasatiempo mundano, sino, por el contrario, un medio dotado de un hondo sentido de Misión, un instrumento más de su acción política, destinado a darle al pueblo emancipado conciencia plena de su destino de nación. (3)

Periodista y director de *El Nacional* (1895-1903), revolucionario militante en las guerras civiles del país (1810, 1875, y también en 1897); miembro del Consejo de Estado (1898), Senador de la República (1899) y ministro plenipotenciario ante numerosos países de América y de Europa, EAD ejerció un magisterio ejemplar en las luchas políticas de la época en que se forjó el proceso institucional del Uruguay. No en vano Francisco Espínola le llamó el "primer caudillo civil que tuvo la República". (4)

El ejercicio de la literatura complementa, como labor natural, la actividad política, periodística y revolucionaria de EAD. Las cuatro novelas que establecieron su renombre forman un ciclo narrativo sobre el origen de la nacionalidad uruguaya: *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y *la tardía Lanza y sable* (1914), reinterpretan el turbulento proceso histórico del país, desde la independencia (1808) hasta las guerras civiles de 1834-38, con finalidad didáctica y explícitos imperativos sociológicos, para moldear una conciencia nacional imbuida de un hondo sentido patriótico. Leídas hoy, las novelas históricas sobresalen por la cualidad testimonial, por las notables estampas nativas, paisajes telúricos y descripciones de combates que la entrañable y lúcida mirada de EAD restaura con un relieve épico admirable. EAD escribe en un período que se distingue por la confluencia de estéticas, un período en que un rezagado romanticismo se superpone con el realismo y el naturalismo de época. No ha de sorprender, por lo tanto, que en su obra haya elementos de filiación romántica (idealismo ético, efusión oratoria, gusto por la evocación histórica) y que, por otra parte, se adviertan ciertas convicciones naturalistas (la forma analítica de describir al hombre, como producto condicionado por el medio ambiente). (5) Es indudable, no obstante, que los fundamentos esenciales del arte narrativo de EAD -el

modo de apropiarse de la realidad y de organizarla en un mundo de ficción-derivan de fórmulas propias de la novela realista, cuyas características específicas dependen de un postulado básico: la existencia de un mundo fenoménico sometido a la observación directa y al conocimiento sensorial, captable a base de experiencias personales. (6)

En Soledad (1894), nouvelle despojada del didactismo y de la reflexión sociológica que abruman con demasiada frecuencia a las novelas históricas de EAD, encontramos en forma definida las mayores virtudes de su arte de narrar; concisión y síntesis expresiva son en esta novela méritos nuevos de su escritura. (7) La historia es sencilla y se plantea en dos planos divergentes: el descubrimiento del amor entre Pablo Luna, "Gaucho trova" que vive solo en un rancho en las sierras, y Soledad, la joven criolla que da nombre a la novela; y el antagonismo entre Pablo Luna y Brígido Montiel, estanciero y padre de Soledad, motivado por la condición social de ambos. La novela se cierra con el violento enfrentamiento de los hombres, la venganza de Pablo, el incendio de la estancia de Montiel; los últimos cinco capítulos recogen la descripción del incendio y sus consecuencias: la muerte de Montiel, mordido por un reptil, el asesinato de Manduca Pintos, el prometido de Soledad, por mano de Pablo Luna, quien huye con Soledad hacia "una noche eterna de soledad y misterio" (p. 77). El conocimiento directo del vivir campesino había de permitirle a EAD elaborar situaciones imaginarias pero verosímiles, íntimamente ligadas a las condiciones de vida de una sociedad rural primitiva en un momento histórico determinado. (8) No será nuestro interés, sin embargo, estudiar la novela como una corroboración de las relaciones supuestamente objetivas que guarda con la realidad social, definirla por su correspondencia con el referente, sino ubicarla en su ámbito propio, el literario, porque la reproducción fiel de la realidad nada tiene que ver con la creación de un objeto de específico valor estético. Tratemos, entonces, de descubrir los mecanismos de composición que pone en juego EAD para dar plausibilidad y, a la vez, categoría estética al mundo representado en Soledad. Veamos, para ello, los dos aspectos que contribuyen en mayor medida a distinguir a la novela: el modo narrativo y los procedimientos descriptivos. En la novela realista el narrador es un intermediario que goza de un máximo grado de conocimiento del mundo que transmite; ese narrador observa y comunica con exactitud, interpreta situaciones y emite juicios evaluativos sobre acontecimientos concretos y procesos internos. En Soledad, la relación que el narrador guarda con lo narrado proviene de la tradición realista, pero la destreza de EAD en el manejo de procedimientos apropiados a la índole de los sucesos revela la habilidad de un artista sensible a los requisitos del género moderno. Importa subrayar, en primer lugar, el desplazamiento del punto de vista. (9) Al enfoque omnisciente de un intermediario aparentemente impersonal se superpone la visión limitada de un narrador que finge poseer un conocimiento relativo de la materia que trata, para terminar adoptando la óptica de cuatro personajes, como cronista que los acompaña en su camino. Al reconstruir la historia, el narrador interviene como mediador privilegiado, "actúa –comenta Esteban Otero- como si quedara aparte y no tomara intervención, como si fuera un simple cronista de una historia real". (10) Pero se trata de un relator que se abstiene de imponer una interpretación segura, se fija límites y afecta desconocer aspectos de los sucesos que transmite, como si no poseyera toda la información y debiera completar su relato con testimonios de otros. (11) El narrador construye la historia con testimonios y recuerdos de testigos, matizados con sintagmas dubitativos: "muchos eran los que habían sentido los acordes de una guitarra..." (p. 17); "alguno que en los contornos vagaba, alcanzó a percibir ..." (p. 21); "según narró el matrero" (p. 34); "según la expresión de uno de los narradores" (p. 39);

"algunos decían ... " (p. 32); "otras cosas se añadían que sólo había visto un matrero por casualidad" (p. 32); "cuando de él se hablaba en el pago" (p. 16); "comentábase con frecuencia ... " (p. 18); "habíase observado que ... " (p. 16); "parece que éste era el intento del 'gauchotrova' " (p. 61). Estas u otras expresiones análogas revelan la presencia de un narrador que restringe su propia capacidad de síntesis y convierte el relato en una suma de conocimientos parciales. Si atendemos a esta característica del modo narrativo, la presencia de un narrador personal sujeto a restricciones de privilegios, podemos distinguir otro rasgo esencial del relato: la caracterización de Pablo Luna conforme a una ley de incertidumbre.

Soledad es una historia -ha observado Esteban Otero- compuesta por "decires, opiniones y recuerdos de otros personajes, como si el autor juntara los datos de los vecinos y Luna fuera el resultado de una leyenda". (12) La acumulación de las opiniones que sobre Luna tienen otros, acentúa el misterio que rodea su vida errante. Todo se conjuga para que Luna quede envuelto en sombras y silencios: se desconoce su pasado, se le cree huérfano, vive solo en las sierras, sin oficio conocido y sin amigos, con la guitarra de compañera, aficionado al canto de misteriosas melodías: "muchos eran los que habían sentido los acordes de una guitarra templada de tal manera que ora sus ecos parecían voces sonoras de una campana de vidrio fino con lengua de acero, ora silbos bajos y plañideros de calandria que se aduerme, o ya ruidosos acordes de prima y de bardana con acompañamiento de roncós golpes en la caja como en una serenata de brujas" (p. 17).

Pero el narrador, como hemos visto, compone la historia con los testimonios que recibe, teñidos por la subjetividad de los informantes, sin discernir entre los contradictorios recuerdos que han ido formando el mito de Pablo Luna. Abundan los ejemplos: "Habíase observado que el cuidado especial del cabello, no impedía que una guedeja le cayese de continuo sobre la mejilla y le envelase el ojo como 'una guía de sus pensamientos'; aun cuando no faltara quien diese por causa del desgreño en esa forma, al párpado en semipliegue" (p. 17). El narrador cuenta que no se conoce a Luna "por actos de valentía" (p. 17), mas introduce *racconti* que le contradicen, como se verá más adelante; se le niega empleo por considerársele un "vago" que rehúye el trabajo, pero demuestra en la esquila ser el peón más diestro en el oficio ("él sólo esquilaba por dos" p. 47), sin reclamar paga. El procedimiento enriquece el texto; es un modo de extraer misterio de una existencia vulgar y de problematizar el conocimiento del ser humano. Esta búsqueda de mecanismos narrativos que limiten el abusivo paréntesis reflexivo convencional lleva a EAD a suscribirse reiteradamente al uso del *racconto*, recurso de estilo que en Soledad -y solamente en esta novela- tiene la finalidad de restringir la mediación analítica del narrador. Los *racconti* o narraciones de testigos intercaladas, "no están en función de la intriga", como ha observado Emir Rodríguez Monegal, "sino que sirven para ilustrar la naturaleza de los personajes". (13) Acevedo Díaz interpola *racconti* que permiten al lector tener una vía de acceso indirecta, deducir los atributos esenciales de Pablo Luna, el culto del valor y la destreza en las faenas del campo; así, a modo de ejemplo, la valentía de Luna se revela en un *racconto* en que salva la vida de un matrero acosado por peones de una estancia y, en otro, en que auxilia a: un jinete arrastrado por la corriente de un arroyo salido de cauce; su conocimiento de campo, su destreza de baqueano, queda establecida en un relato en que Pablo demuestra ser el único capaz de reconocer en la oscuridad la res de mayor peso para carnear. El discurso se detiene en pausas dilatorias (*racconti*, descripciones) que morosamente van forjando la figura de Pablo Luna y su hábitat. Una vez delineada la situación conflictiva -el amor entre Soledad y Luna y el odio entre éste y Montiel-

cuando la venganza de Pablo es inevitable, el tempo lento de la reconstrucción de la historia de Pablo deja paso, en la notable descripción del incendio (cap.13-17), a un ritmo precipitado. Hay una condensación del conflicto a lo esencial: el incendio de la estancia de Montiel. El fluir acelerado de los hechos -el crecimiento del fuego que consumía maizales y matorrales, acumulando tumulto, cenizas y despojos sangrientos- le confiere un carácter épico al cierre del relato. Para contar el crecimiento del voraz incendio el narrador se ciñe sucesivamente a los cuatro personajes implicados y asume su punto de vista, presentando los acontecimientos tal cual los vería cada uno de ellos, en una serie de rápidas secuencias de una intensidad inusitada. (14) El cambio de perspectiva le permite al lector acompañar a Luna en los preparativos del incendio y asistir al avance del torbellino destructor, siguiendo los desplazamientos de Soledad, Montiel y Manduca. Al asimilarse el narrador a la conciencia de cada uno de los personajes, acercándose a ellos lo más posible, se realza el efecto de realidad, la ilusión de seguir el vertiginoso desenvolvimiento de los acontecimientos. El cambio de enfoque tiene, entonces, un carácter funcional, adecuado a los sucesos que se narran; el relato gana así en vibración humana, en espontaneidad y naturalidad. (15)

Otro aspecto adquiere en Soledad una importancia capital: consiste en permitir que lo sobrenatural se entrelace libremente con el orden objetivo y sensorial. En efecto, el discurso realista se abre a una dimensión mágica, propia del hombre primitivo, que conduce a una realidad más amplia: el mundo sobrenatural de la bruja del barranco. EAD introduce el mundo mágico (ritos, conjuros, exorcismos) de Rudecinda, curandera o maldiciente bruja (según el implicado), espectro que alberga en el monte y espanta en las noches de luna. Un racconto (cap. 3) revela que había ocurrido un suceso dramático: Rudecinda muere triturada por las dentelladas de perros cimarrones que le disputaron la carne de una oveja. El azar lleva a Pablo a rescatar el cuerpo mutilado y se sugiere que en los despojos reconoce a su madre, a quien había abandonado en su juventud, pero se escamotea la revelación precisa. Pablo Luna carga con el cadáver y lo pone a reposar, apresado entre dos troncos, sobre la horqueta de un árbol, con un búho de centinela. El discurso se abre a un terreno perturbador, a la fusión mágica de Pablo con la bruja muerta. Pablo Luna solía acercarse al féretro colgante, extender "hacia él las dos manos con ademán tétrico... hablando incoherencias, un idioma incomprensible, cual si conversara con la sombra de la bruja"(p. 55).

Esta identificación mágica con Rudecinda, a quien procura vindicar (recuérdese que había sido expulsada de la estancia de Manduca Pintos, causa de su vida errante y de su muerte), crea una fisura en la realidad: precisamente, todos los sucesos claves de la novela -el acto de amor entre Soledad y Luna, la agresión física de Montiel a Luna, la muerte de Manduca y el rapto de Soledad- ocurren, sin conexión causal inteligible, en el barranco de la Bruja, donde Pablo diera sepultura aérea a Rudecinda, como si fuerzas ocultas impulsaran a Pablo rumbo a ese paraje selvático: "Solía vérselo a Pablo Luna en determinadas horas, del día o de la noche, junto al barranco de la Bruja" (p. 19), comenta el narrador, para agregar más adelante: "No se daba cuenta clara de por qué iba en esa dirección, y no en otra" (p. 49). Lo sobrenatural mantiene el mismo status que la realidad tangible; conductas, impulsos y motivaciones aparecen mágicamente concebidos, sin que los hechos se justifiquen de modo expreso. El enigmático vínculo de Rudecinda con Pablo Luna libera la imaginación de prejuicios racionalistas y conduce al descubrimiento de otra realidad más amplia, que no es susceptible de verificación y que EAD evita simplificar. La ilusión referencial, el afán de acentuar la verosimilitud es el fundamento propio de la estética realista. En Soledad, los procedimientos descriptivos, la entrada del contexto en el mundo de

ficción, se realiza, principalmente, de dos modos diferentes: el enlace indisoluble del hombre con la naturaleza, forma de comunicación simbólica del patrimonio gauchesco, y la descripción basada en "detalles innecesarios", útil distinción de Roman Jakobson, característica específica esta última de la novela realista. (16) EAD se vale insistentemente de imágenes sensoriales que establecen una asociación por analogía con el mundo circundante, modalidad expresiva que suscita una apariencia de verosimilitud. Como bien lo ha dicho Eneida Sansone de Martínez: "Expresarse mediante alusiones sensoriales es apelar a la más elemental experiencia común. La aprehensión de la intuición poética se realiza así directamente por cada lector o auditor de la obra como una experiencia personal de reconstrucción del dato sensorial mediante el recuerdo, la asociación de ideas y la abstracción". (17)

En Soledad EAD se apoya reiteradamente en la imagen sensorial como forma de conocimiento; estableciendo relaciones de semejanza objetiva con elementos del mundo habitual (cualidades de objetos, actitudes de animales), que hacen más vívida y gráfica la descripción, la imagen sensorial provoca una asociación inmediata entre dos realidades. El comienzo de la novela resulta ejemplar; comprobemos allí los penetrantes lazos que se establecen entre el hombre y su entorno vital: En la quebrada de una sierra, pequeño hendido, defonne, a modo de nido de hornero que el viento ha cubierto de secas y descoloridas pajas bravas, se veía un rancho miserable que a lo lejos podía confundirse también con una gran covacha de vizcachones o de zorros por lo chato y negruzco, mal orientado y contrahecho. De techo de totoras ya trabajadas por eternas lluvias, y paredes embostadas en las que el tiempo había abierto hondas grietas ... En este nido de ave de monte y en ese calvario fecundo en rosetas erizadas y víboras de la cruz, moraba solo desde algún tiempo Pablo Luna; ... tenía ... manos de zorzal por la variedad y el timbre singular de los sones que ella (la guitarra) arrancaba en las tardes silenciosas ...ojos azules como piedra de pizarra ... cejas de ala de golondrina, la oreja tan chica como el reborde de un caracol rosado ... (pp. 15-16). Desde el comienzo se establece un patrón descriptivo que se reitera a lo largo de la novela; las imágenes surgen del ámbito natural, modalidad expresiva eficaz para apelar a la experiencia común en una sociedad primitiva y rudimentaria. En un plano distinto, la descripción basada en "detalles innecesarios" aporta una suma informativa, derivada de la cuidadosa elaboración documental, que produce el efecto de realidad que perseguían los escritores realistas. (18)

Toda novela incluye detalles innecesarios a la historia, estructuralmente superfluos, que portan sin embargo un valor funcional indirecto; basado en la observación directa el escritor recoge elementos que acreditan la verosimilitud del relato, y que, al sumarse, constituyen indicios importantes y dotan al discurso de una dimensión simbólica indiscutible. En Soledad, notaciones rápidas (fauna, flora, topografía, atavíos, habla campesina) denotan fidelidad a lo concreto, indicios que por acumulación y contraste establecen la plenitud referencial que pretendía alcanzar el escritor realista. Que un búho bata "las alas sin ruido como si fueran de felpa" (p. 55) puede juzgarse un detalle superfluo de la evocación descriptiva, índice que denota directamente un hecho habitual en el mundo rural, el leve aleteo silencioso de un búho; en su contexto (el búho, compañero de Rudecinda, bate las alas cada vez que Pablo saluda a su madre muerta), el detalle se vuelve un signo imbuido de una comunicación indirecta, las fatídicas connotaciones del ave funeraria, considerada de mal agüero. La descripción basada en "detalles innecesarios" obedece, en Soledad, a dos imperativos: crear un efecto de verosimilitud y sembrar índices que sugieran, por su reiteración, una causalidad distinta y una verdad más profunda. Los

procedimientos narrativos que Eduardo Acevedo Díaz adopta en Soledad para transformar la realidad en materia estética, revelan una preocupación artística esencial. Traspasando los datos de la realidad externa y la explicación simple de los fenómenos, EAD elabora una imagen plausible de un mundo rudimentario, prototipo de lo vital e instintivo; construye, ante todo, un mundo exclusivo de ficción, sin concesiones a las urgencias doctrinarias de un político militante.

Notas

(1) Acevedo Díaz nace en 1851 en la Villa de la Unión (Montevideo) y muere en 1921 en Buenos Aires, ciudad en la cual sus actividades revolucionarias le obligaron a vivir exiliado gran parte de su vida. En Buenos Aires, apartado de la vida pública, escribe entre 1887 y 1894, el período de mayor actividad creadora, las obras que le dieron renombre; allí nacen todos sus hijos y se radica definitivamente hacia 1903. Sobre la cronología de su obra, consúltese: Walter Rela, Guía bibliográfica (Montevideo: Delta Editorial, 1967). Sobre su vida, véase la crónica escrita por uno de sus hijos: Eduardo Acevedo Díaz (h), La vida de batalla de EAD (Buenos Aires: Edit. El Ateneo, 1941).

(2) Francisco Ayala, "Nueva divagación sobre la novela", en Los ensayos (Madrid: Aguilar, 1972), pp. 561-62.

(3) Sobre este aspecto, véase Angel Rama, "Ideología y arte de un cuento ejemplar", epílogo a EAD, El combate de la tapera y otros cuentos (Montevideo: Arca, 1972), pp. 71-156.

(4) Francisco Espínola, "Prólogo" a Soledad y el combate de tapera (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1945), p. IX.

(5) Alberto Zuro Felde y Roberto Ibáñez han refutado la clasificación usual de EAD dentro de la estética romántica. Véanse: de Zum Felde: "EAD", Proceso intelectual del Uruguay, 3a ed., vol. 1 (Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967), pp. 223-57; de Ibáñez, "Prólogo" a EAD, Ismael (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1953), pp. VII-LXV.

(6) Vid. Wolfgang Kayser, "Origen y crisis de la novela moderna". Cultura Universitaria, No. 47 (1955), p. 36.

(7) Las siete reediciones confirman el interés que ha mantenido la novela; véase la lista de ediciones en el libro citado de Walter Rela. En el presente trabajo, todas las citas se hacen de: Soledad - El combate de la tapera (Buenos Aires: Eudeba, 1965), con una presentación de Esteban Otero.

(8) Al respecto, dice Francisco Espínola: "fue Acevedo Díaz el único verdadero artista a quien le fue dado contemplar nuestro campo tal cual lo cruzaron las turbas emancipadoras: sin alambrados, sin palos telefónicos, sin puentes, sin vías de ferrocarril, resultando la suya la postrer mirada capaz de retener algo, sobre un mundo que tocaba a su fin". "Prólogo" a Soledad y El combate de la tapera (Montevideo: Impresora Uruguaya, 1954), p. XVI.

(9) Sobre la obra de Acevedo Díaz es imprescindible la lectura del libro de Emir Rodríguez Monegal, Vínculo de sangre (Montevideo: Alfa, 1968). Su estudio de Soledad está en las pp. 145-77.

(10) Esteban Otero. "EAD", presentación a Soledad - El combate de la tapera, op. cit., p. 10.(11) Este rasgo estilístico no ha pasado inadvertido; véanse, Ornar Prego Gadea, "El arte narrativo de AD en Soledad", Marcha. No. 742, 22 de octubre de 1954, pp. 14-15; y Emir Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 157-60.

(12) Esteban Otero, op.cit. ,p. 10.

(13) Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 155-56.

(14) Rodríguez Monegal, op. cit., pp. 156-57.

(15) Precisemos, el narrador no se integra a la narrativa, continúa siendo un narrador no representado en control del discurso, dentro de los límites de la técnica decimonónica.

(16) Roman Jakobson, "On Realism in Art", en Readings in Russian Poetics, ed. de Ladislav Matejka y Krystyna Pomorska (Cambridge, Mass: MIT, 1971), p. 41. El artículo fue publicado en 1921.

(17) Eneida Sansone de Martínez, La imagen en la poesía gauchesca (Montevideo: Universidad de la República, 1962), p. 167.

(18) Roland Barthes, "El efecto de realidad", en Lo verosímil (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1979), pp. 95-101. Barthes retoma y desarrolla el concepto de Jakobson, citado en la nota 15, sin reconocer su origen