



ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS

Marcia Collazo Ibáñez y su novela “Amores cimarrones” en tiempos del bicentenario de Uruguay

por Ricardo Pallares

1) El cuerpo presente de la novela

En el título de la primera novela de la poeta Marcia Collazo Ibáñez, “Amores cimarrones. Las mujeres de Artigas”,¹ los dos enunciados articulan denotativa y claramente. Su significación anticipa y hace deslindar sustantivos de rasgos esenciales de la(s) historia(s) contadas y de los contenidos de sus seis capítulos.

Los dos enunciados articulan claramente con fuerte denotación. Su significado anticipa y deslinda rasgos sustantivos de la(s) historia(s) contadas y de los contenidos de sus seis capítulos.

En efecto, se trata de una novela sobre algunos de los vínculos de José Artigas con mujeres señeras de su familia y con algunas de las que probablemente fueron los amores más significativos en su vida. Dichos amores se dieron en tiempos de la emancipación de la Provincia Oriental y sus alrededores. Ambos tipos de vínculos se caracterizan por la intensidad, por el juego de lealtades a que dan lugar y por sus breves e intensas peripecias en medio de la contingencia que los atraviesa.

La principalía en la novela no es de José Artigas, no obstante su condición de protocaudillo y protagonista de la gesta fundacional en la Banda Oriental, sino de estas mujeres. Por tanto la gesta comparece por lo común en un segundo plano aunque todo lo envuelve e infiltra y es referencia determinante de muchas acciones y alternativas.

El título declara que los amores que se contarán son cimarrones: de pasión intensa, primitiva en el sentido de primera en su línea, mientras que el subtítulo especifica y señala que son los amores que tuvo José Artigas. En el primer enunciado genérico quedan comprendidas las abuelas y la madre, mientras que en el segundo, más concreto, quedan comprendidas su esposa y dos de las otras mujeres más conocidas.

Los amores por ser cimarrones están señalados por pasión y libertad primigenias, por la bravura de aquellos tiempos y de los caracteres que contribuyeron a forjar. Se trata de personajes que pertenecen a los contextos de época y sin embargo los trascienden mediante sus acciones de la misma forma como logran trascender sus suertes individuales.

Son personajes que siempre tienen algo divergente por razones de género, de voluntad y de destino. Esas divergencias muchas veces enmascaran coincidencias o yuxtaposiciones con las pasiones de la causa colectiva y con el ideario que la inspira. Sea como fuere MCI crea cumplidamente seis paradigmas femeninos de humanidad.

Como ya se dijo en la novela son amores filiales y de pareja con seis personajes femeninos centrales. Amores como también los tienen o recuerdan muchos personajes secundarios y hasta otros que son fugaces. Los primeros son los que más dinamizan la acción “privada”: las dos abuelas, la madre, y los segundos son con tres de las mujeres que amó quien desde el 10 de octubre de 1811 fue el Jefe de los Orientales.

Es por esta razón estructural del asunto del amor en la novela, que no asistimos a la gesta propiamente dicha, sino a algunas manifestaciones del universo de lo íntimo, cuyas improntas personales están entramadas con lo social y lo colectivo.

¹ Ediciones de la Banda Oriental. 2ª edición. Montevideo, 2011. 558 págs.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En el universo ficcional se manifiestan las idiosincrasias y culturas, las etnias, los mestizajes, los niveles de lengua, los utensilios y valores, los usos y costumbres, las ideas, creencias y acciones así como las condiciones generales de la vida y la existencia. Se retratan tanto en la ciudad amurallada de Montevideo como en el mundo agreste y salvaje de los campos, o en el de los campamentos.

En cuanto a los personajes siempre tienen vidas y convicciones inscriptas en un proceso espiritual y político que todo lo involucra como realidad fáctica y totalizadora. El proceso es y está en la atmósfera, está como tópico en las conversaciones, en las acotaciones de la narradora y en las pausas descriptivas. El proceso del que hablamos es el que finalmente desembocará en la configuración de la identidad del colectivo cultural y político radicado al oriente del río Uruguay, y el que determina el Éxodo.²

Tengamos en cuenta que esta identidad también opera en el circuito de la lectura y necesariamente será parte de la interpretación actualizadora de ocurrencia local y regional.

Desde las primeras etapas de la inmigración hasta los comienzos del proceso emancipador iniciado en 1811 y la posterior independencia hubo, como se sabe, una larga y compleja deriva. De manera que la novela selecciona acontecimientos y asuntos de entre la primera parte, y los condensa, hace que los personajes y las comunidades casi itinerantes, también vayan detrás de imaginarios, guiados por fines político-culturales de largo alcance. Efectivamente, se trata de procesos en los que hay evoluciones y cambios continuos, propios de las encrucijadas previsibles en la gesta de referencia y en los escenarios más privados de la aventura humana que se recrea en la novela.

Ese proceso del que hablamos imprime marcas indelebles en el cuerpo del texto tanto por su complejidad como por las técnicas narrativas empleadas para poder abarcarlo selectivamente. Las marcas aparecen por ej. en los cambios de narrador y los enunciados del narrador acotador, en la adjetivación, el tiempo y espacio, el punto de vista, en las situaciones discursivas con sus diferentes emisores y sus diálogos, en los registros y niveles de lengua que es posible identificar fácilmente. En este proceso que se comenta también gravitan algunas figuras que la novela focaliza, destaca o encumbra como actores comprometidos, según las opciones y voluntad de la autora. A ese proceso concurren de forma decisoria el liderazgo del "protector", los acontecimientos fortuitos, los valores y los constantes cambios en el punto de vista y en la voz, que traen un rico y variado haz de perspectivas. Lo señalado termina imponiendo la realidad compleja y única de la novela cuyo conjunto tiene las características de verdadero bosque narrativo tal como de alguna manera MCI lo anticipa en una de las consideraciones de "a los lectores".

Los tiempos históricos fundacionales en los que se configuró y manifestó la identidad aglutinante fueron tan diversos como los de la novela que aquí se comenta. En verdad son los (re)construidos por el conocimiento histórico que es de por sí un constructo inacabado. MCI los asume e integra a la estructura particular que da a la obra. También están elaborados con los silencios narrativos y con la selección que hace para condensar representativamente lo que es inmenso e inabarcable. Ilumina subjetivamente vidas privadas, actualiza interpretaciones y pone en relieve una vez más zonas oscuras de la historia de lo uruguayo en ciernes.

En la novela advertimos dos grandes partes que se hacen notorias a nivel de los contenidos. La primera de ellas es la más extensa y está constituida por los tres primeros capítulos relativos o centrados en las figuras familiares. Es una saga en el sentido que es un relato de apego histórico con muchas notas legendarias y heroicas que abarca más de dos generaciones.

² En dicho proceso corresponde mencionar especialmente el dominio español y las consecuencias de la crisis de la monarquía, el sitio de Montevideo amurallada, el Grito de Asencio, la revolución, la relación compleja con la Junta de Gobierno de Buenos Aires y la pretensión de autonomías políticas, la designación de Artigas como Jefe de los Orientales en la Asamblea de la Quinta de la Paraguaya, el Éxodo mayoritario del pueblo oriental, el dominio portugués y la prolongación de la inseguridad y destrucción de bienes y haciendas.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Comprende la llegada y radicación de los primeros inmigrantes en estas tierras, la fundación montevideana, su consolidación, desarrollo y vicisitudes en las que sin duda la gestión y el poder español se imponen.

En esta primera parte hay un amplio y matizado registro de culturas, hábitos, usos y costumbres, valores y creencias, ideas y conductas que no está exento del dramatismo propio de la inmigración y transculturación. Aunque la finalidad de tan vastos registros novelescos es más amplia, se puede afirmar que muestra las raíces de la sociedad oriental, los orígenes de Artigas y las matrices culturales e ideológicas del largo proceso fundacional.

La segunda parte es bastante más breve y gira alrededor de Isabel Sánchez, Rosalía Villagrán y Melchora Cuenca, tres mujeres centrales en la vida sentimental del caudillo aunque como es sabido no fueron las únicas.

Constituye la parte que va más hondo y más se detiene en la recreación ficcional del carácter de quien siempre es un protagonista en presencia o ausencia ya que, como líder, conductor e intérprete, también crea lo colectivo y por tanto la gesta misma.

Esta segunda parte es la que tiene más registros sobre la sensibilidad y las peripecias individuales de sus actores principales, entre los cuales como ya dijimos aparecen numerosos personajes secundarios, pintorescos y singularísimos, que refulgen y dinamizan la historia y algunos de sus núcleos más significativos. La segunda parte es un campo propicio para el relato de las circunstancias difíciles, acordes con lo contingente, ya que entre los asuntos privados predominan vínculos y amores en tiempos de revolución, guerra y éxodo, tiempos signados por las separaciones, los riesgos, las pérdidas continuas, la incertidumbre y el dolor.

En la inflexión entre ambas partes se aprecian ciertas simetrías o más bien equivalencias, que articulan a favor de la sucesión del acontecer que se acompaña del cambio histórico y político. En una y otra partes el desenvolvimiento del proceso revolucionario y emancipador, así como la gesta de los actores principales, son un caudal irrefrenable y conductor que, a la manera de ímpetu y energía grupal y colectiva, todo lo determina, deriva y desenlaza.

Con “Amores cimarrones” estamos lejos de la historia novelada y del relato histórico de trámite documentalista e interpretativo porque se trata de una recreación imaginativa. En ella el componente ficcional alcanza autonomía y plenitud realizadora por lo cual refuerza el acceso a la realidad histórica. No es extraño que en el movimiento y performance creadora se perciba que hay un ir de la imaginación al arte y de él a la realidad y sus valores

Se trata de una ficción naturalmente adscripta a lo histórico y a las representaciones que lo acompañan en la memoria e imaginario colectivo. Se trata de verdaderos complementos de lo real. Por tanto los contenidos están sometidos a una severa restricción que le impone lo real ya mencionado, visto como anclaje de la memoria autoral imaginativa y asociativa.

Es por estas razones comentadas que el discurso narrativo insistentemente se vuelve sobre sí mismo, atiende o repara con frecuencia en sus procedimientos para dar vida y voz a los personajes, mira sus formas de retratar, idear, seleccionar, relacionar y hasta organizar momentos, hechos y consecuencias. Se diría que por este expediente lo meta narrativo también da paso a cierta forma lúdica que es importante para el cumplimiento literario. (Además no faltan momentos de humorismo en la novela).

Según nuestra opinión, resulta comprensible que esta novela nos ofrezca una imagen alusiva-elusiva de José Artigas sin que haga su descripción ni estampa, ya que no importa tanto el guerrero e ideólogo de la revolución oriental y del federalismo, ni el conocedor de la campaña y de sus habitantes, sino el que suscita y protagoniza amores filiales y amores de pareja. Por esta razón se lo suele nombrar con el hipocorístico o nombre familiar “Pepe”.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Es a través de su aventura humana y sentimental, parcialmente recreada y siempre entretejida con lo colectivo, que se pone en funcionamiento narrativo un mundo que no responde plenamente a la casuística histórica sino a la fantasía autoral, a la creación y a las técnicas del relato literario.

No obstante lo señalado, se supone que en la masa lectora hay un conocimiento histórico general, es decir que la referencia acompaña a la ficción y ella a su vez revierte en historia. Es lo que ocurre con los grandes relatos históricos y épicos desde los orígenes: por ej. desde los tiempos de las epopeyas de Gilgamesh y los relatos homéricos, ya que sus materias y asuntos eran por todos conocidos. En esta tipología o subgénero continúa siendo decisivo el cómo se presenta y relata lo ya conocido que, al ser imaginado una vez más y con originalidad, también se incorpora a la construcción de la leyenda y de la historia que en este caso derivó en nacional y regional.

No obstante lo afirmado precedentemente se advierte que la autenticidad y la verosimilitud también surgen del apego a la información, al estudio y conocimiento de la materia histórica en una línea que, en términos generales, y solo a modo de ejemplo, vendría de Eduardo Acevedo Díaz e Isidoro de María por un lado y de Napoleón Baccino y Tomás De Mattos por el otro.³ Asimismo no pasa inadvertido que la autora moviliza un conocimiento antropológico importante. Ese conocimiento le permite acceder más fácilmente a una visión holística que refuerza la verosimilitud.

Esta novela, el ensamble recién comentado y la síntesis creadora que hay en ella testimonian la madurez de la cultura uruguaya de estos comienzos de siglo.

2) La forma del libro y algunas formas visibles del relato.

El libro tiene un prólogo de Heber Raviolo concebido “A modo de presentación” en el que se deslindan cuestiones que son capitales para la pragmática lectora. Así por ej., que la novela condensa unos cien años de historia a partir de la fundación de Montevideo, que con referencia a Artigas se ocupa de “sus tres amores más notorios”, que reúne “seis visiones femeninas del caudillo y su época”; da una posible interpretación de la frecuente utilización de los espacios en blanco, y señala la reiterada configuración de unidades episódicas y de pequeñas escenas.⁴

Corresponde señalar que entre estas últimas unidades también abundan los cuadros, las semblanzas, los retratos, las estampas morales o espirituales. También corresponde tener en cuenta que estamos ante una obra de casi seiscientas páginas en la que los paratextos se le adecuan pero también aportan al contexto y lo enriquecen.

Luego de la presentación aparecen dos páginas de la autora tituladas “A los lectores” con función prologal e introductoria. En ellas se hacen ajustados deslindes y justificaciones sumarias. Así por ej., que en la obra figuran tres mujeres de la misma sangre de José Artigas y tres de sus amores “no los únicos, pero seguramente los principales”.⁵ Se dice que faltan nombres ya que no se dispone de pleno aval documental ni referencias históricas verificadas por lo cual quedan afuera otras tres mujeres que habrían sido de las últimas, y los cuatro últimos hijos que probablemente el protagonista tuvo con ellas.

Para la estructura y la axiología novelesca es de enorme importancia que MCI señale, a despecho de la historia e historiografías oficiales, su tarea de investigación y la importancia de las mujeres en la vida de Artigas.

³ El filme uruguayo de César Charlone y Pablo Vierzi “Artigas. La Redota”, recientemente estrenado en Montevideo en el marco de las celebraciones del Bicentenario, se ocupa del mismo período y lo hace con las formas propias del discurso cinematográfico, mediante una interpretación y “reescritura” de lo histórico, una imaginación suplementaria, una selección de acontecimientos que resulta viable por el libreto, el argumento, las imágenes, las caracterizaciones, vestuarios, actuaciones, secuencias, *traveling*, diálogos y efectos sonoros, etc. Quiere decir que por no tratarse de un documental el filme necesariamente crea por vía de la interpretación, ideación, selección de acontecimientos, por el orden y tiempo que se le da a lo seleccionado y por la inventiva.

⁴ Ib. pág. 7 y ss.

⁵ Ib. pág. 11.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

También hay una toma de posición al afirmar que los acontecimientos vividos por esas mujeres “han contribuido a crear la urdimbre de sus significados”. Se habla del género femenino desde de una concepción y visión integral e integradora, con una perspectiva que se hace cargo de lo existencial y de su recreación.

De modo que lo novelesco aparece como un desarrollo ficcional de referencia histórica -según dijimos- y casi como un conjunto de hipótesis pues señala que “la creación literaria me permitió imaginar y compaginar el resto, o por mejor decir, intuirlo, dejarlo crecer y desplegarse en mí, lo mismo que las ramas de un árbol”. Esta imagen final dice relación con el concepto de bosque narrativo como espesa urdimbre y fuerte trabazón de sus componentes. Por lo dicho estamos frente a una concepción de la creación literaria como camino de conocimiento de ida y vuelta, y por tanto como arte transformador que opera sobre el propio creador e impacta en la propia realidad de los lectores, según la actualización personal de cada uno.

Finalmente la autora señala que es innegable la influencia femenina en los procesos independentistas latinoamericanos y que el heroísmo colectivo del que participaron anidó ante todo en la cotidianidad, los sentimientos, los valores y la lengua.

La actitud precedentemente mencionada minimiza lo épico a favor de un intimismo singular que está arbitrado por la visión que en este caso es una visión femenina integral pero sin feminismo programático de tipo alguno. Igualmente es una opción valiente y madura.

A lo antedicho hay que agregar que luego de las páginas comentadas sigue un árbol genealógico que es un paratexto funcional que brinda información. La información que también organiza el dibujo del diagrama, como instrumento básico o ayuda memoria y descripción global de los parentescos y los vínculos entre los personajes centrales.

3) La forma y la sustancia

El relato está organizado según ya se dijo en seis capítulos fuertemente titulados y subdivididos. Cada división a su vez tiene un título.

Al interior de estas unidades menores o secciones, hay espacios en blanco que configuran bloques de texto y que muchas veces significan que hay un cambio, por lo cual se hace innecesaria otra subtitulación. Estas unidades o fragmentos se complementan con epígrafes o acápites -tal como decimos en el español del Uruguay que bien emplea el prologuista Heber Raviolo-. Los acápites tienen las más diversas fuentes: son fragmentos o pasajes de documentos de cronistas e historiadores, de textos de poetas y de actores del proceso histórico inspirador o de alguna de sus cartas. Otras veces son breves pasajes significativos de obras memorables que se ocupan de los mismos asuntos.

Los paratextos mencionados hacen comparecer a sus autores, aportan ricas y matizadas perspectivas que fortalecen el juego multicéntrico resultante de las miradas de los distintos narradores, sin olvidar que además aportan un caudal de información que acrece o cataliza al mundo novelesco.

Los espacios en blanco son dispositivos gráficos significativos e indican cambio -como ya se dijo-, comienzo o finalización de una unidad narrativa, episódica o no, cambio en la temporalidad por preposteración, cambio del punto de vista, del narrador o la aparición del narrador acotador. Dichos espacios en blanco pautan fuertemente la lectura como también lo hacen los títulos de los setenta y nueve subcapítulos discernibles en el conjunto, registrados y fijados por el índice de la obra.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En efecto, al final del libro aparece un índice analítico-cronológico-onomástico que es pragmático y que brinda oportunidad de orientación y apoyo toda vez que se lo quiera o necesite consultar. Hasta puede ser útil como una “guía” sencilla. Es fácil comprobar que en los comienzos de algunos capítulos y subcapítulos se narran o describen pasiones, caracteres, situaciones o paisajes intensos. Así por ej. a comienzo del Cap. IV:

“Salió casi corriendo del rancho bajo de la cocina para no perderse aquel súbito resplandor de sol, había llovido sin tregua durante tres días, el cielo estaba plumizo y los campos anegados, las ovejas y las vacas se reunían en apretados grupos, debajo de algún árbol raquítrico, para darse calor. Y ahora este rayo de sol anaranjado quería herir la raya del horizonte, acto final de despedida era, de los que vienen de repente y se van demasiado rápido también.” (pág. 290)

A comienzos del Cap. V, luego de un acápite que es un fragmento de amor dolorido tomado de “Doña Rosita la soltera”, con el cual se anticipa el aspecto central del asunto que vendrá, bajo el subtítulo “San Felipe y Santiago, 1824: entre dolores y adioses”, se lee:

“Rosalía -o Rafaela, como él prefería llamarla-, abre los ojos en el Hospital de Caridad. No sabe aun si está despierta o dormida, y no le importa demasiado, porque total sus fantasmas suelen venir lo mismo y ya no puede pasarse sin ellos. Los médicos ya hace años que la han dado por loca, como todo el mundo, y por eso nadie se preocupa en disimular delante de ella, como si en lugar de loca estuviera sorda, puede escuchar ahora mismo los comentarios, susurrados por voces aflautadas, cargadas de emoción malsana, que no reconoce”. (pág. 359)

Toda vez que la intensidad es necesaria para dar cuenta de una atmósfera, de una inclemencia climática, de una inclemencia política o humana, de un rasgo de carácter bravo o de un destino, la prosa adopta y logra valores poéticos. Uno de los primeros pasajes de este tipo aparece en el Cap. I y está referido a Ignacia Carrasco, la abuela paterna de José Artigas:

“Desde el rincón de su vejez arracimada, recubierta de paños y rencores y rezos, la mujer escuchó también el cañonazo, era la señal para que se abrieran los portones de la ciudad y se cerraran las estrellas, ya estarían aguardando al otro lado los hombres y las mujeres, con sus burros y canastos, todos hundidos hasta las rodillas en el barro, de ojo lento y paciencia casi rota, todos atravesados por la lluvia mansa que no cesaba de caer.” (pág. 20)

Poco más adelante aparece otro pasaje similar, ahora relativo a Juan Antonio Artigas, el abuelo paterno, después de haber recibido noticia del fallecimiento en España de su hermano menor:

... “le nació una inquietud extraña que se recrudeció con la vejez, y así dio en repetir una y otra vez a sus hijos que debían ir a España a reclamar aquella casa. No era ambición lo que lo movía, sino una nostalgia recién descendida a su vida, que le mojaba los bordes del olvido, como si sus antiguos fantasmas de la Puebla de Albornón se hubieran allegado una noche cualquiera a tocarle la puerta para cobrarse alguna vieja deuda de la memoria trunca.” (pág. 51)

En el texto hay una recurrente referencia a los ojos de los personajes que generalmente son objeto de comparaciones y símiles. Por ejemplo los ojos de Doña Ignacia a los que mira el negrito Lorenzo, un servidor:

“Lorenzo dejó asomar una sonrisa y miró al ama a los ojos, qué oscuros y encendidos los tenía, igual que dos carozos de butiá bien lustrados, como esos que acostumbran llevar al cuello algunos infieles, tomó asiento en un banquito petiso, le cebó un mate amargo bien orillado de espuma y no sabiendo qué decir se quedó en silencio” ... (pág.29)

Señalamos este aspecto porque tiene su importancia en la novela. En nuestra opinión, desde el punto de vista de las imágenes o representaciones, “Amores cimarrones” es una novela de la mirada y por extensión es metonímica de cuanto aportan los sentidos acerca de lo real y espiritual en un sentido freudiano pues estamos en una extensión de la casa: el suelo y el colectivo humano que allí vive.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En este sentido entendemos por real lo verosímil representado y su referente. Por otro lado lo espiritual es todo aquello que de alguna manera está asociado, fuertemente o no, a los sentimientos de los personajes y a sus valores (y a los de la novelista).

Nos parece que los ojos y la mirada son importantes en la novela no solo por lo que muestran sino justamente por la representación asociada a sentimientos a que dan lugar ya que la mirada siempre supone una percepción. Lo “real” tiene un plus emocional que en la novela adquiere fuerza progresiva, tal como corresponde al proceso emancipador del que se ocupa y a sus intensificaciones previsibles.

La relevancia de los ojos y la mirada también se asocia con los catálogos que aparecen en el relato: de utensilios, pájaros, telas y elementos de ajuar, muebles, etcétera. También los hay difusos ya que no están en enumeraciones propiamente dichas; es el caso de cabalgaduras y bovinos, ranchos, construcciones en piedra, alimentos, lluvias, amaneceres y atardeceres, cantos, festejos, noches, ruedos y fogones, campos, colinas, serranías y corrientes de agua. Es conocida la importancia semiológica, estética e informacional de los catálogos que en este caso también adquieren cierto rango epistémico por cuanto son portadores de conocimiento y de visiones rurales y campesinas.

En el Capítulo 1, 1: “Buenos Aires, octubre de 1717”, donde se cuenta la boda de la abuela paterna Ignacia Carrasco, se lee:

“Poco le importaba a Ignacia su dote a esas alturas, poseída como estaba por ese jadeo de fuego que le trepaba por las piernas, y sin embargo recibió un ajuar bueno y conveniente, compuesto de pollera y manillo de escarlatilla, varias varas de sempiterna, que es tela sufrida y honesta, cuatro varas de tafetán rosado para blusas, ocho de encaje, cinco de coleta para cortina, amén de muchas otras para vestidos de paseo, de entre casa y de misa,”... (pág. 42)

En este pasaje no exento de formalidad acorde a las circunstancias, además de la metáfora del ardor erótico de Ignacia, que como figura poética es algo eufemística, hay tres fórmulas binarias. Lo señalamos para hacer presente que comparaciones, metáforas, metonimias, adjetivaciones figuradas, verbos metafóricos y juego con sus tiempos, fórmulas adjetivas, sustantivas e introductorias de parlamento, entre otros muchos recursos, forman parte de los rasgos estilísticos frecuentes en la prosa narrativa de MCI.

Por añadidura en el pasaje transcrito hay un registro léxico que presenta arcaísmos que valen como indicadores simbólicos e informantes de época y nivel socio cultural de los personajes. Con todo lo cual se prueba la importancia de las enumeraciones acumulativas o polisindéticas tanto como la ya referida de los catálogos.

En definitiva la novela es también un extenso registro humano, étnico, cultural y paisajístico, sin que falten los patronímicos y algunos giros expresivos que presentan cumplidamente los rasgos sustantivos y diatópicos de la oralidad de entonces. Igualmente aparecen tópicos camperos o campesinos propios de la trasposición y transculturación como por ej. el relato del lobisón, las almas errantes, los perros cimarrones y la manga de langostas.

El texto recrea con afán el mundo agreste en el que la tierra, sus olores y escenarios, los ranchos y campamentos con todas sus precariedades y aromas adquieren presencia tan absoluta como la de hombres, mujeres y pasiones. Con todo, cabe preguntarse si la novela es un complejo movimiento de regreso desde el mito hacia el epos para procurar su enriquecimiento, completándolo a través de la literatura y la mirada femenina. Creemos que sí, fundamentalmente porque esa mirada es integradora y en ella no están ausentes algunas representaciones masculinas que por vía simbólica incorporan el machismo y sus complejas polaridades.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Los cambios frecuentes del punto de vista se relacionan con los cambios continuos de enunciador y de narrador y con los procedimientos del estilo indirecto libre que permiten un pleno acercamiento al fluir del pensamiento de los personajes y su mundo interior, ya que son verdaderas transcripciones. De este modo se enriquecen las alternancias y las visiones que, si bien restringen la omnisciencia, aportan claves y singularidades muy ricas y caleidoscópicas. Cuando la narradora se hace cargo del pensamiento de los personajes suele emplear términos o giros propios del nivel y mundo correspondiente aunque a veces se produce cierta visibilidad de lo literario.

En otras oportunidades las fórmulas introductorias de parlamento, con o sin guion indicador, aportan a la solución de continuidad narrativa porque son o incluyen acotaciones muy ricas y performativas.

Encontramos que el relato establece las fechas de los hechos y sucesos con palabras y no mediante números. Las fechas aparecen generalmente al principio del párrafo correspondiente y se integran a la urdimbre histórica; remiten al marco referencial y son aportes cronológicos explícitos. Esta particularidad no obsta a la preposteración, ni a las anticipaciones, las alusiones a distancia, las digresiones ni las incrustaciones narrativas. Los enunciados descriptivos están preferentemente al final del período o párrafo correspondiente y encuentran un remate sonoro o enfático.

4. Las mujeres

Que el subtítulo de la obra de MCI diga en forma genérica “Las mujeres de Artigas”, sin que la novela las contemple a todas ellas, da cuenta de cómo la autora elige (amores cimarrones) antes de focalizar la narración. La elección que hace también indica su mirada y su intención creadora.

Las mujeres de las que se trata son las seis elegidas cuya elección configura opiniones de la autora porque las tres primeras son las abuelas y la madre del caudillo, y las otras son, como ya se repitió, tres de sus amores. Según se dijo así se impone una visión doméstica, apegada a lo familiar y lo sensible desde la cual se percibe y se participa el mundo recreado.

La(s) historia(s) que se narra(n) confirman que en la personalidad de José Artigas hubo un rasgo verificable: sus firmes vínculos familiares, su lealtad y responsabilidad filial, tal como lo prueba cumplidamente, a modo de ej., el seguimiento y amparo que dio a sus hijos y a Rosalía Villagrán durante el largo tiempo de su enfermedad. También se aprecia en la atención e interés del protagonista por los asuntos de su hacienda, fundamentalmente con fines de amparo a todos los suyos en caso de ocurrir su desaparición.

Ya señalamos más arriba que MCI en las páginas “A los lectores” deslinda cuestiones de género que son sustantivas. Volvemos a su consideración para decir que más que una reivindicación feminista opta por una exploración de la zona de penumbra a la que el discurso hegemónico de por entonces, relegó a la participación de las mujeres en los procesos de referencia.

A la sazón y luego, las mujeres también fueron relegadas pero “Sin embargo, ellas han estado ahí. Ellas han presenciado los mismos acontecimientos, han contribuido a crear la urdimbre de sus significados, y según creo, se han hecho inolvidables -cada una a su modo- para el hombre de carne y hueso que en esta novela las une y las convoca”.⁶

En la transcripción anterior parece claro entonces que se trata de una actitud estética e ideológica, así como de una compenetración con el asunto por cuanto, al final del pasaje, por su carácter metanarrativo, por el lenguaje figurado y el aspecto de los verbos, se borran las fronteras entre realidad (histórica) y ficción. Este desdibujar fronteras no es solamente resultado de técnicas literarias sino además un signo ético de la postura creadora y de la visión interpretativa del mundo: es un compromiso tan franco como fundado.

⁶ Ib. pág. 11.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

En el capítulo V, relativo a Rosalía Rafaela Villagrán, aparece una sección o apartado con el título “Agosto de 1815: fijar la suerte de los orientales”, que es una carta de Francisca Pascual a su yerno. De algún modo la carta es una suerte de “respuesta” al acápite que es una misiva de José Artigas, dirigida a ella, a quien llama “madre”, fechada el 20 de agosto de ese año, antes de salir para el Cuartel General. Por tanto el pasaje o sección se transforma en una especie de intercambio epistolar de familia. Esa es la índole de sus asuntos y el trato que se dispensan: “mi estimada madre” y “Pepe”, respectivamente.

Allí se aprecia el celo de Artigas para con sus familia y sus cosas pero lo que verdaderamente nos importa en esta oportunidad es la visión de mujer que aparece en la carta-respuesta de su suegra.

Ante la propuesta del yerno para que se vaya con la familia a Montevideo y disfrute del sosiego, la suegra replica:

“¿De qué sosiego, te pregunto yo? Porque mira que lo mío no será ni caballo ni armas, ni decretos ni tratados pero en cambio es sudor y tierra, carbón y lejía, oficio callado de enfermera y de madre, siempre de madre, que de abuela no. Me hago cargo de tu hijo como si fuera mío, no sé de goces y de sosiegos”... (pág. 462 y s.)

Las expresiones son terminantes y amables a un tiempo, dan cuenta de un saber que ella tiene acerca de su función dadora de amparo, guía, vida y defensa. En sus palabras no hay altanería ni alardes sino evidencia de un modo de estar en sí misma y en la vida propio de la condición de mujer: oficio “siempre de madre, que de abuela no.”

Inmediatamente después refiere el modo en que “tu ingrata Rafaela se consume la vida [...] que es en el fondo el peor modo de irse muriendo,” y pasa a la reconvencción: “y cómo ibas a saberlo tú, si lo tuyo siempre ha sido la vida y el aire libre y la gloria.”

De la misma forma cierra la carta: “Y sin embargo, igual te lo digo: bueno sería que te asomaras a la pieza donde esa otra llama, que tanto supiste querer un día, se consume”.

Es notoria la fuerza irrefrenable de la vida como realidad biológica y emocional en las palabras de esta mujer. También es notoria la sencillez e integridad del reconocimiento del entorno objetivo y de las situaciones personales. Ante ellas lo individual en esta dimensión prima sobre lo general porque si no se cumple siempre y dondequiera, tampoco se logrará la plenitud colectiva.

El segundo pasaje que comentaremos también a modo de ejemplo, es de comienzos del Cap. VI que corresponde a Melchora Cuenca, la más cimarrona de las mujeres y el más cimarrón de los amores contados.

En este capítulo la narradora es Anunciación, quien habla en 1872 cuando tiene 80 y tantos años de edad. Es una lancera y servidora del ejército de Artigas que dice de sí haberse metido de china cuartelera, mujer de la vida, ayudanta y peona de casa adentro. Es mujer sin letras pero con una cultura vivencial que le permite reflexionar desde su oralidad, sobre los beneficios o ventajas de la escritura. En especial porque serviría para narrar una historia -según ella siente- “que es aire en el aire, no más”.

Dicho sea de paso MCI establece un juego sutil y rico entre la textualidad y el contenido ya que el personaje descarta la posibilidad de la escritura pero confía en su buena memoria. De manera entonces que el estilo indirecto libre -tránsito lúcido y estremecedor del aeda al rapsoda- habilita a conocer su pensamiento y su “historia”. Si bien la situación narrativa tiene algo de cajas chinas no afecta la funcionalidad para el progreso de la acción.



ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Desde el comienzo Anunciación refiere que siente un parecido entre Melchora y “el hervidero” del alto Uruguay, zona donde el río epónimo corre vehemente y con torbellinos por las piedras del lecho que también emergen en algunos lugares que por entonces formaban el salto grande.⁷

Para ella la reflexión se plantea como cuestión de nombres aunque solo es una comparación por equivalencias. En el segundo párrafo de este capítulo se lee:

“A esa historia yo le puse por nombre el de Melchora. A veces me da por preguntarme por qué la bauticé con el nombre de ella, la lancera, cuando pude haberle puesto, por decir algo, el hervidero, en el fondo era casi lo mismo una cosa que la otra, porque el pecho de esa mujer siempre hervía, pero era al fin y al cabo agua que corre y pasa, nada más.” (pág. 470 y s.)

El pasaje tiene fuerte denotación histórica porque la región así llamada, donde se instaló el campamento del Gral. José Artigas, próxima a la ciudad de Salto, es El Hervidero. Hierve aun el agitado curso del río como hirvió el pecho de aquella mujer. Se marchan y disuelven los seres y la historia pero perduran las “leyes” de la naturaleza, del universo y el misterio, tanto como las luchas por la emancipación de los hombres.

Luego del pasaje mencionado Anunciación reitera que no tiene letras pero sí memoria, razón por la cual le pedían en los campamentos que recordara algunas tonadas para cantarlas, o el general y el cura Monterroso le pedían algún nombre olvidado entre tantos.

En resumen: Anunciación desde sus tiempos de “china cuartelera” hasta el presente longevo y memorioso, es la misma mujer, se sostiene en el aire de la memoria colectiva rescatada por arte y magia autoral.

Todo en la novela es lo que es, como estas mujeres: todo tiene un peso y una autenticidad que recuerda lo natural. Siendo así igual se aprecia en el relato la presencia y gravitación de marcas culturales, así en el trazado de tipos humanos y microhistorias, de paisajes y lugares, de hábitos, vestimentas y alimentos. Las marcas son comparencias o modos de hacerse presente la iconografía de los pintores de la patria, la literatura de los narradores, poetas y descriptores de los tiempos de la fundación con sus paisajes, personajes, lenguajes, hablas y paremias. En este aspecto juega un papel importante el conjunto de imágenes visuales y el comportamiento de la mirada del que se habló más arriba.

En suma, nos parece que desde una perspectiva óptica “Amores cimarrones” es un aporte a la construcción continua del proceso de gestación de nuestro colectivo y su identidad histórica.

Es una lección desde la literatura narrativa sobre la génesis y la justificada permanencia del ser colectivo uruguayo, con su diversidad y enclave latinoamericano.

⁷ El Salto Grande quedó bajo las aguas del lago artificial de la represa hidroeléctrica homónima que se construye en la segunda mitad del siglo pasado.