

Celiar: sujeto épico y autenticación en ambos mundos¹

Eugenia Ortiz Gambetta

Introducción

Cuando Alejandro Magariños Cervantes publicó *Celiar* en Madrid, en 1852, la lírica gauchesca seguía siendo una iniciativa de origen popular asumida por ciertos letrados, que iba teniendo un alcance cada vez mayor, pero que aún estaba estrechamente ligada a la razón política.² Lejos aún estaban las operaciones de Leopoldo Lugones y *El gaucho Martín Fierro* y el auge del criollismo en la cultura rioplatense y, sin embargo, las letras gauchescas no estaban necesariamente en un lugar marginal (Schvartzman 193). La leyenda de Magariños Cervantes, en cierta manera, da cuenta de ello.³ *Celiar* se comienza a escribir en Montevideo en 1845 (Magariños Cervantes, *Celiar* 23) y tiene, sin duda, como referencia *La cautiva* o *El ángel caído* de Esteban Echeverría y otros textos canónicos europeos; pero además este poema, como la novela del mismo autor *Caramurú*, se inscribe más o menos explícitamente en una tradición que parte de la poesía oral rural y *Facundo* de Domingo F. Sarmiento hasta las composiciones de Hilario Ascasubi.

-
- 1 Agradezco a Dirk Brunke por una conversación sobre épica americana que empezó en Montevideo en 2011 y que aún seguimos teniendo, y a Juan Ennis por sus aportes creativos para pensar este trabajo.
 - 2 Las composiciones de estilo gauchesco circulaban en el ámbito oral y en el mundo impreso. Tuvieron una presencia significativa en los periódicos del Padre Castañeda, en las composiciones de Bartolomé Hidalgo, Luis Pérez e Hilario Ascasubi, entre otros. Ver los trabajos canónicos de Rama (1998), Ludmer (2000), Schvartzman (2013) sobre este asunto.
 - 3 Schvartzman recuerda que en *La lira argentina*, el poemario de 1824 cuyo motivo común era la exaltación de las gestas de independencia, se incluyeron entre las odas e himnos de estilo neoclásico, cielitos y diálogos de estilo gauchesco sin firma (Schvartzman 195). Además, entre las publicaciones del certamen poético de Montevideo de 1844, también se incluye un poema de estilo gauchesco de Hilario Ascasubi junto al poema de un jovencísimo Magariños Cervantes (Schvartzman 129).

Así, *Celiar* implica dos operaciones: la primera, por supuesto, elevar a categoría estética el “más pingüe patrimonio” (Echeverría 77) de los americanos: el desierto, sus costumbres y habitantes, pero también conformar una figura heroica, un personaje paradigmático que fuera una síntesis de las virtudes de los gauchos —en contraposición a los viciosos, aunque valientes, charrúas—. El texto propone esta perspectiva mucho antes que aparecieran las novelas de Eduardo Acevedo Díaz y *La leyenda patria* y el *Tabaré* de J. Zorrilla de San Martín.

En su momento esto fue una novedad, aunque casi ningún estudio lo recuerde hoy. *Celiar* es una obra ostensiblemente abandonada por los estudios literarios uruguayos, como toda la obra de Magariños Cervantes en general,⁴ pero es interesante situarla como antecesora de la epopeya de Zorrilla, publicada en 1888, que colocó a Uruguay en la retaguardia de los países latinoamericanos con poema épico moderno.⁵ Tanto en *Tabaré* como en *Celiar* la distancia épica se traduce en la recreación de un contexto histórico similar: la dominación española durante el siglo XVIII. En el caso de *Celiar* aparece otra cuestión un poco más compleja: la leyenda se termina de escribir y se publica en la metrópoli, en Madrid, a donde Magariños,

4 Los comentarios sobre este autor en los grandes trabajos sobre la literatura uruguaya no son muy positivos, en gran medida, porque Magariños fue juzgado desde la valoración de la pléyade de finales del siglo XIX. Tanto Carlos Roxlo (1912-1916) como Zum Felde (1930) y Rama (1968) lo vieron como un fenómeno epocal sin mayor trascendencia. Carlos Real de Azúa (1968), Rubén Cotelo (1968) y Sergio Visca (1989) lo contextualizan un poco más, aunque todos consideran que fue una “gloria nacional nominativa” (Visca 9). Fernando Aínsa (2011) y Verónica Cánova (1989 y 1990) son, de lejos, los que en sus breves trabajos sobre Magariños lo han recontextualizado adecuadamente, junto con las tareas de historiadores como Pivel Devoto (1963). Por diferentes operaciones históricas, el sistema literario de aquel país se diagramó a partir de la generación del 900, en su mayor medida, como hito inicial, incluyendo para el siglo XIX figuras discontinuas como Acuña de Figueroa, Adolfo Berro, y las novelas históricas de Eduardo Acevedo. Los trabajos de investigadores mencionados junto a Pablo Rocca y Alejandro Gortázar, por poner dos ejemplos locales, han revalorizado el estudio del siglo XIX en su literatura redimensionando autores y obras no tan frecuentadas.

5 Como ficción fundacional, *Tabaré* es una *rara avis*, pero verlo en su dimensión junto con los poemas del romanticismo rioplatense, con la tradición byroniana y esproncedana, acaso con *La Araucana*, nos permite otra aproximación de la obra de Zorrilla. De la misma manera se podría considerar el *Martín Fierro*. Si bien la “Ida” es publicada en 1879, la elevación del texto como poema canónico sólo se alcanza alrededor de 1916, de la mano de Leopoldo Lugones, pero responde a la misma impronta de que cada pueblo moderno necesitaba su poema épico nacional.

una excepción a la regla entre sus compatriotas, se exilia durante la Guerra Grande y el gobierno de Manuel Oribe, aliado de Juan Manuel de Rosas. En este contexto extraño para él, sus precarias obras son demasiado bien recibidas, seguramente porque ser un americano exiliado lo convertía en una figura exótica, un testimonio vivo de los desvíos de América independiente, y por otro lado, en testigo de la unidad cultural que América aún mantenía con España.

El origen, fundación y contexto

Hablar de *Celiar* es hablar de origen en varios sentidos: es hablar de los comienzos de la literatura rioplatense como sistema autónomo, pero también de las primeras representaciones en registro culto de lo gauchesco, de la identificación del gaucho como sujeto heroico, de las primeras imágenes novelescas del espacio americano en Europa, de las primeras obras que retomaron modelos épicos y líricos. La obra, de todos modos, no se enuncia desde sus paratextos como poema épico sino como “leyenda americana en variedad de versos”, pero tiene una clara matriz épica que se denota desde el comienzo, en la invocación, la construcción del héroe y del asunto, la distancia, la configuración de los antagonistas. Hablar de *Celiar* y el origen es también tener en cuenta el contexto de su primera y segunda edición y de todas las redes que atravesaron esas publicaciones: el poema fue una novedad en Madrid y en París de 1852, cuando se publicó casi de manera simultánea, pero también hubiera sido una novedad de haberse impreso en el Río de la Plata.⁶

Magariños Cervantes, hijo y nieto de españoles realistas, emigra en diciembre de 1846 desde su Montevideo natal hacia España, a donde llega con veintidós años, pocos contactos y escasos recursos. En su patria deja un incipiente reconocimiento y una generación a la que se siente unido y la que no dejará de mencionar y difundir; al mismo tiempo, cuando el uruguayo

6 Se publica en 1852 en la imprenta de Mellado y en París por la Librería española y americana de D. Ignacio Boix y Ca. Se programó una tercera edición en las *Obras Completas* de la Biblioteca Americana, la iniciativa de Magariños Cervantes en Buenos Aires de 1860, pero nunca llegó a ver la luz. Tampoco se llegó a publicar como parte de la colección de poemas *Brisas del Plata*, como quería su autor. Más suerte tuvieron *La vida por un capricho* y *Caramurú* que vieron la luz en el Río de la Plata una década después de su publicación europea.

empieza a ser conocido en Europa, ese mismo grupo de intelectuales se encargó de difundir sus trabajos en el Río de la Plata (Pivel Devoto xlvI).⁷

Lo conseguido durante su estancia en España y Francia (en Málaga, Madrid, Jaén, Barcelona y París) fue posible gracias a su excepcional personalidad, a su perseverancia y esfuerzo (Hernández Prieto 837). En España se puso en contacto con los hijos de españoles nacidos en el Río de la Plata, Ventura de la Vega (quien escribió el prólogo de la leyenda americana) y Juan Thompson (a quien se la dedica), y poco a poco comenzó a conocer figuras emblemáticas de la élite cultural liberal.⁸ Francisco de Paula Mellado, el empresario editorialista más importante de su momento, fue su mentor principal: le publicó *Celiar* en una edición de lujo, extraordinaria por tratarse de un desconocido americano, y lo invitó a escribir en *El Orden*, *La Enciclopedia*, *La Semana* y en *El Museo de las Familias*, entre otros periódicos (Pivel Devoto XIII). Mellado le propuso, además, ser editor del proyecto *Revista española de Ambos Mundos*, con impresión simultánea en Madrid y en París, iniciativa que emulaba la famosa *Revue des Deux Mondes*. La idea de la publicación era recoger aportes de escritores americanos y españoles para dar cuenta de la actividad cultural del mundo hispánico en Europa y América, pero, por diferentes motivos, solo lograron publicar más españoles que americanos. Entre estos últimos destacan Gertrudis Gómez de Avellaneda, Félix Frías, Francisco Bilbao y Juan B. Alberdi, algunos de los cuales residían en París en ese tiempo (Auza 22).

Magariños fue redactor y director de la revista durante dieciséis meses, desde enero de 1853 hasta abril de 1854.⁹ Este trabajo, como todo lo conseguido durante esos años en España y Francia, es digno de remarcar, ya

7 De él había hablado elogiosamente Rivera Indarte en sus columnas de *El Nacional*, junto a la publicación de composiciones de un Magariños de quince años, palabras que resonaban con especial fuerza después de la reciente muerte de Adolfo Berro (Pivel Devoto VII).

8 Algunos de ellos fueron: Bretón de los Herreros, Rafael M. Barlat, Modesto Lafuente, José Zorrilla (a quien le dedicó su poema “La rosa de Alejandría”), Eugenio Ochoa y Alejandro Oliván, encargándose estos últimos de su obra en artículos de crítica.

9 En ese lapso de tiempo el escritor no sacó tanto provecho de su condición, al decir de Auza (27), ya que a penas publicaba breves trabajos y columnas y no le dio a la revista la impronta americana que tan especialmente se esperaba de él. Finalmente, dejó la dirección por seguir en una misión diplomática de una comitiva uruguaya en Europa, la que, por otro lado, se malversó, por lo que Magariños terminó sin la dirección de la revista y sin el trabajo diplomático, tal como comenta en sus apuntes autobiográficos (Magariños Cervantes, *Palmas y Ombúes* 19-20).

que, por entonces, las relaciones entre americanos y españoles no estaban en sus mejores términos. Ciertamente el hispanismo de Magariños Cervantes es prematuro en relación con la dinámica cultural americana, pero con sus contemporáneos peninsulares logró una conexión a través de la patria ideológica, es decir, porque compartió con ellos principios republicanos y liberales, tal como aparece detallado en el proemio de la revista.¹⁰

Magariños, alabado por muchos autores de prestigio de su época —aunque corregido por su idioma “no muy castizo” (Pivel Devoto XXI-XXII)—, logró hacerse lugar en el Madrid del segundo hemisiclo del XIX, tal como lo registran las notas de prensa sobre sus publicaciones, lecturas públicas y estrenos teatrales (Hernández Prieto 839-844). Su desarrollo profesional en el mundo de la prensa y la literatura fue un hecho sobresaliente en el entorno de Mellado.

En este contexto, y para ser editada en la esmerada colección Biblioteca Española, Magariños “retoma” la escritura de *Celiar*. Por entonces ya había publicado en España (en libro y en folletín) sus novelas *La estrella del Sud* y *Caramurú*, *No hay mal que por bien no venga*, entre otras obras.¹¹ *Celiar* se publicó en un volumen de lujo junto con una serie de grabados del famoso Vicente Urrabieta, con un discurso preliminar de Ventura de la Vega y un prólogo del autor. En él Magariños cuenta que la historia fue escrita —aunque no publicada— en Montevideo y que recibió allí la aprobación de lo

10 El proemio de la *Revista española de Ambos Mundos*, que data del 18 de octubre de 1853, es muy interesante desde varios puntos de vista. Lo central, de todos modos, es la perspectiva de concordia entre América y España, los principios republicanos y democráticos: “Felizmente han desaparecido las causas que nos llevaron a la arena del combate y hoy el pueblo americano y el íbero no son ni debe ser más que miembros de una misma familia, la gran familia española, que Dios arrojó del otro lado del Océano [...]. Nuestros padres al cortar el cable que los sujetaba al ancla metropolitana plantearon en 1840 el difícil problema de fundar la democracia en las colonias españolas sobre las aras de la igualdad y la libertad. Ya no es tiempo ni podemos repudiar ese legado [...]. La América entera está destinada a ser republicana” (citado en Pivel Devoto XLIV). También es interesante ver la declaración de principios de la revista: “En religión, católica, en política, liberal y democrática; en economía y política se inclina a la escuela inglesa presidida por Peel; en legislación, ciencias y artes acepta el progreso europeo y busca en las fuentes eternas de lo justo y bello y lo bueno la realización del tipo ideal a que deben encaminar sus esfuerzos los pueblos américo hispánicos” (Pivel Devoto XLIV).

11 También se publicaron por entonces sus piezas dramáticas *Percances matrimoniales* (1850) y *El rey de los azotes* (1855) y la novela histórica *La vida por un capricho. Episodio de la conquista del Río de la Plata* (1855) y, ya en París, *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata* (1854).

mejor de la élite letrada.¹² La mención de aquella élite y las transcripciones de las epístolas de amigos del autor buscaban el favor de los lectores españoles y daban cuenta del afán por validar al poeta americano. Estas menciones y transcripciones en la introducción inauguran los dispositivos de autenticación del yo épico a lo largo del poema.

En su prólogo el autor comenta también que durante un viaje a Brasil, en 1845, en una *fazenda* de un amigo en la provincia de Río de Janeiro oyó “contar una lamentable historia, que si no es la que hoy ofrezco al público, sugirióme la idea primitiva que he desarrollado en esta leyenda” (Magariños Cervantes, *Celiar* 23). La declaración del origen de la historia es otro elemento que emparenta esta con el discurso épico. Este relato inspirador de la leyenda, tal como el autor llama a su obra, permite pensar no solo en una tradición oral, sino también en la tradición escrita, ya que seguramente Magariños estaba haciendo referencia a la epopeya del fraile José de Santa Rita Durão, *Caramurú*, publicada en el imperio lusitano en 1781, que se había reimpresso en Brasil en 1837 y 1845.¹³ El fundamento de esta deducción es, sin posibilidad de pérdida, que la historia que narra *Celiar* (los amores de una joven uruguaya con un gaucho trifronte: un personaje que es “gaucho malo”, cantor o “pallador” y jefe de una tribu charrúa) es también similar a la historia de otra obra de Magariños, *Caramurú*, la del bifronte Amaro, gaucho y charrúa. Tiene, además, núcleos narrativos comunes con el poema épico portugués en el que se relatan los episodios de Diogo Álvares Corrêa, personaje histórico que participó de la fundación de Brasil, que se hizo llamar “Caramurú” durante su vida entre los tupinambás (Burgueño 120). Las tres obras tienen muchas similitudes entre sí, especialmente las dos *Caramurú* (Burgueño 122). El hombre blanco viviendo entre los indígenas, la dualidad del personaje, el nombre guaraní adoptado son temas que retoma el autor uruguayo y que amalgama con los tipos de gauchos sarmientinos. Así, aunque no menciona nunca en sus dos obras el poema

12 Entre otros, menciona a Don Valentín Alsina, Andrés Lamas, Juan Carlos Gómez y Domingo Sarmiento. Sobre todo el primero fue la autoridad moral, espiritual e intelectual que toda la generación romántica rioplatense en Montevideo seguía y veneraba (Magariños Cervantes, *Celiar* 23)

13 De hecho, en su novela dice: “Caramurú significa el hombre de la cara de fuego, o lo que es lo mismo, Salamis, y tuvo origen en uno de los caudillos lusitanos de los primeros tiempos de la conquista del Brasil, a quien por sus inauditos crímenes dieron los indígenas ese nombre” (Magariños Cervantes, *Caramurú* 63).

épico portugués, este pervive en el nombre y en episodios comunes¹⁴, sucesos, por lo demás, que tienen su contrapunto estético con *La cautiva* de Echeverría. En suma, Magariños no sólo abreva de esta historia, sino que sus dos obras sobre gauchos emergen de su breve contacto con el mundo rural, la lectura de *Facundo* y los poemas de Ascasubi, pero también, de un consciente estudio del archivo colonial, como se comentará más adelante.

La recontextualización de *Celiar* permite, pues, una consideración de los múltiples soportes de autentificación a los que recurre la voz épica para validar el relato y validarse frente al lector. El texto, así, enlaza y configura su propia tradición para lo que recurre a un mecanismo de autentificación apoyado en epígrafes y aparatos de notas, pero también a la construcción de un yo épico que pivotea entre el exotismo y *le mal du pays*.

Autentificación en primera persona: subjetividad

Celiar es una composición en verso que comparte con el discurso épico tradicional la distancia espacio-temporal (y en un sentido polisémico que ya comentaremos “el pasado absoluto”), la construcción de un héroe ejemplar y varios rasgos de leyenda nacional e incluye lo que Bajtín llama “profecía épica” (Bajtín 475). De todos modos, para leerla en esta clave, habrá que considerar que la épica en el siglo XIX respondía más a la categoría supragenérica de ‘modo épico’ (cf. Fowler), a una estética marcada por la tensión cuyo héroe era el centro de la acción. Así, como sostiene Johns-Putra, la épica romántica revestía características propias (Johns-Putra 5). La poética romántica mantuvo un pseudo-aristotelismo en relación a los géneros intrínsecos: por un lado, conservaba las definiciones fijas e intemporales para algunos géneros, mientras que mantenía un modelo simplista de textos pertenecientes a estos géneros ideales (Johns-Putra 5). Por otro lado, sostiene Johns-Putra, en la épica romántica hubo una exaltación y celebración del individualismo y una centralidad del yo del poeta, gesto heredero de Milton (Johns-Putra 114-115). En la línea de Lord Byron y todos sus seguidores americanos y españoles, el poeta, a la vez, se

14 Este hecho de “pasarse a la tribu india” también era una práctica común en los espacios de fronteras internas del Plata, tal como se tematiza en el *Martín Fierro* y se documenta largamente. Para este tema ver los clásicos trabajos de Rodríguez Molas (1982), Assunção (1978-79) y Viñas (2003), sólo por mencionar algunos trabajos canónicos.

identificaba con el héroe. Así, en los modos épicos del romanticismo el sujeto de la enunciación cobraba un papel central: el bardo era, muchas veces, el poeta desterrado que, o bien podía erigirse como el héroe de la historia, en la línea de *Childe Harold*, o contaba otra historia con diferentes modalizaciones de su subjetividad. De esta manera, se puede decir con Bajtín, no sin advertir una paradoja, que en épocas de preeminencia de la novela, como lo fue el siglo XIX, todos los géneros se “novelizan” (Bajtín 456): la lírica y la épica no fueron la excepción.¹⁵

En *Celiar* el héroe de la historia no es el sujeto épico, sino un gaucho fino¹⁶ a quien, como héroe clásico, no le es extraña la *hybris*. El relato, con todo, mantiene en alto una axiología tradicional, tanto en la recomposición de los excesos que Celiar comete como su alias, el cacique Toluba (admite sus desmanes y es perdonado por el sacerdote que asiste a los amantes al final del relato), así como también en la intachable conducta de Isabel. La dupla de amantes —hombre noble Celiar-mujer ángel Isabel— se contraponen en el relato con la historia de la *traviata* Emilia, el ángel caído, y con la figura del perverso don Juan. En relación al ciclo de *forza-froda* (Frye 87) que se establece en la historia, los eslabones narrativos y la secuencia

15 El poema narra la historia de los amores de Isabel, hija de un estanciero, y Celiar, un gaucho que trabaja en la estancia. Don Juan, funcionario de la corona, persuade al padre de Isabel para que se case con ella y el padre le da su mano, aunque Isabel ya había sellado su pacto de amor con el gaucho. Al enterarse de que este amor existía, Don Juan manda a matar a Celiar durante un viaje a la casa de los padres del gaucho, en otra ciudad. Hasta aquí la historia tiene muchos puntos en común con la obra de Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. Sin embargo, Celiar logra burlar la emboscada y se pasa a la tribu charrúa donde va ganando poder y se convierte en el cacique Toluba. Cierta vez, Celiar se hace pasar por un payador y cuenta, frente a Isabel y Don Juan, la verdad de su historia. Don Juan se da cuenta y quiere evitar que Isabel se entere, pero en ese canto el cantor cuenta que Celiar está vivo. Luego se suceden una serie de episodios de violencia entre los españoles y los charrúas, conducidos por Toluba-Celiar. En esa escaramuza, Isabel es herida y el gaucho la rescata y la lleva a una cueva. Mientras la mujer agoniza, Celiar va a buscar a Don Juan para vengarse de él y queda malherido. La pareja muere lentamente en la cueva, cuidada por el sacerdote y algunos indios, y ambos son enterrados juntos.

16 Celiar es un gaucho de buen aspecto y su ropa es de buena calidad, como será también el personaje central de *Pablo o la vida en las pampas* de Eduarda Mansilla, Irene Campoamor de *Aventuras de un centauro en la América Meridional* de José Joaquín de Vedia e, incluso, *Don Segundo Sombra* de Güiraldes.

episódica tienen más que ver con la novela sentimental o el melodrama (cf. Brooks)¹⁷.

De esta manera, el yo épico se encarga de presentar y concluir la historia y hacer las digresiones al uso. Este sujeto aparece con los recursos del poeta buscando inspiración en tres momentos: en el canto I (“Invocación”), en el canto II (“Ojeada retrospectiva”), y en el canto final (“La cruz”). El sujeto no exclama al héroe gaucho, como Sarmiento, “sombra terrible de Facundo voy a evocarte” (Sarmiento 25) ni tampoco recurre a los ángeles del cielo como *Martín Fierro*, sino que construye una imagen compleja. Le pide inspiración a una luz santa que emerge del llanto de América —como diosa que padece por sus hijos en guerra— a la que aclama como antorcha que iluminará su canto (Magariños Cervantes, *Celiar* 27). En su evocación y peticiones, troca solemnidad por desborde sentimental: primero el poeta busca persuadirla para que lo lleve a recordar y reconstruir con su imaginación “el anchuroso Plata / cave sus verdes islas” (28):

dejadme perderme en el desierto
sombrió, inmenso
sin vallas ni confín
Y sorprender su horrible
sublime desconcierto
al grito del salvaje
cargado de botín¹⁸ [...]
dejadme sin recelos
al aspirar el mate
oír americana
dulcísima canción (28).

17 En este tipo de relato, la polarización de las acciones y el tipo de caracteres habilita las tensiones en la resolución del conflicto y en el ciclo de *forza-froda* se entrelaza violencia y artimaña, como bien representa la lucha entre Celiar y Don Juan y el exilio de los amantes a una cueva, al cuidado del sacerdote y los charrúas.

18 El uso del término “desierto” aquí es el más difundido por los hombres de su generación. Lo usan Echeverría y Sarmiento que, a su vez, lo toman de los viajeros europeos que recorrieron las llanuras pampeanas, como Head y Bond, leídos asiduamente por varios miembros de la generación de Magariños. Para el análisis de este término en la literatura argentina del XIX, ver Lojo (1994), Quijada (2001), Matamoro (1986) y Gasquet (2007), por mencionar algunos.

Después, el sujeto se dirige a un grupo de lectores y también compatriotas a los que invita a recorrer, a vuelo de pájaro, en una suerte de cuadro en movimiento, el llano, el monte, el río, el ombú, los malones de indios haciendo temblar el suelo hasta detenerse en el grupo de

mis gauchos
 en potros no domados
 volviendo del rodeo [...].
 Los miro de allí a poco
 mientras la sombra avanza,
 sentados en el tronco
 del secular ombú
 en pláticas sabrosas
 de amor y confianza
 ver asomar la luna
 y a su argentina luz (28).

El uso del posesivo en “mis gauchos” marca una idea de identidad impensada en un escritor de la élite romántica del Río de la Plata, pero produce el efecto buscado: dentro de los bandos enfrentados, los gauchos son los nobles y buenos, de ellos emergerá la figura del héroe Celiar; los indios salvajes concentran todo lo denostable a lo largo del poema (junto con el malvado español, desde luego), aunque, otra paradoja, entre ellos se mezclará el héroe para cumplir con su venganza.

En esta instancia de la invocación (canto I) y la ojeada retrospectiva (canto II),¹⁹ el texto comienza a presentar un encadenamiento de términos autóctonos reproducidos en cursivas, algunos con superíndices que remiten a las notas. Como en un folleto turístico, la descripción de los espacios americanos desde las alturas está sembrada de palabras locales que un lector de la Biblioteca Española difícilmente conocería. Este asunto aporta otro rasgo a la voz: si bien el sujeto enuncia un mundo que conoce e invoca, también recurre a los artilugios del redactor de cuadros de costumbres o del cronista. Las bastardillas reflejan un sujeto que enuncia, que se deja llevar por la emotividad y que es consciente de que su público es ajeno a la realidad que presenta.

19 El título nos remite enseguida al documento de Esteban Echeverría sobre la estética de su generación. Hay muchos guiños a Echeverría en todo el texto, además de las atribuciones de citas en los epígrafes.

Así y todo, al llegar al final de la invocación aparece la referencia más clara a los compatriotas americanos: “Vosotros que infelices / llorado habéis conmigo” (29), “Bastante ¡ay! he llorado / y lloro cada día / porque es mi lira el eco de mi generación” (29) y “El canto de los bardos / es bálsamo sublime / [...] feliz si el que os ofrezco / vuestro pesar redime” (29). La luctuosa dedicatoria y la misión del poeta afectado del *mal du pays* se hacen presente y en un código sólo posible de reconstruir gracias al discurso preliminar de Ventura de la Vega, el yo épico se focaliza en contextualizar su historia de amor, el escenario y la descripción de los usos y costumbres de los gauchos y los charrúas. En el último canto el sujeto le habla a una tumba. Allí no se define como un poeta inspirado ni varonil, sino que su canto le provoca el llanto y por eso pide que otro trovador más feliz o más digno de gloria: “te inmortalice vencedor un día / con cantares de espléndida armonía” (108). El canto a la tumba parece ser también el canto a una patria que ya no existe, a la que aún sigue evocando el poeta.

Por último, hay que dar cuenta de la enunciación del sujeto y los múltiples sentidos del “pasado absoluto” en *Celiar*. Al decir de Bajtín, la epopeya como género específico hace referencia a un pasado heroico nacional, al mundo de los comienzos, de los fundadores; la palabra épica, por su estilo y su tono, se encuentra a mucha distancia de las palabras de sus contemporáneos (458-459). Pero también, agrega, en un discurso puede percibirse la propia época “como tiempo heroico, como desde las profundidades de los tiempos” (459), tomando perspectiva histórica de nuestro presente, aunque esto implique que no entendamos nuestro presente como presente y nuestro pasado como tal: “nos arrancamos a nosotros mismos de ‘nuestra época’, de su familiar zona de contacto con nosotros” (459), asegura. Magariños Cervantes emplea en *Celiar*, como José Mármol en *Amalia*, el recurso de la “ficción calculada” (Mármol 61).²⁰ En efecto, la historia se contextualiza en la época de la colonia española, en el siglo XVIII, pero apunta en clave al presente del gobierno de Oribe. La lejanía geográfica y política y la solemnidad que plantea el sujeto produce, en efecto, la distancia con su familiar zona de contacto.

20 Así llama el argentino José Mármol en su novela *Amalia* (1851-55) al recurso de hablar de temas del pasado reciente en formato de novela histórica, en su caso, la época del terror de Rosas que, al momento de comenzar a escribir su novela, no había terminado aún.

Por otro lado, una lectura alegórica del poema permite entender ese “pasado absoluto” como un mensaje rotundamente independentista, según la posible clave de las ficciones fundacionales (Sommer): en el corazón del imperio en decadencia, se publica una épica de un país independiente sobre un pasado colonial caduco que, en el nivel de la diégesis, se representa en el personaje español Don Juan (quien, después de romper leyes morales y civiles en la colonia, huye a la metrópoli) y en un grupo de nómades, los charrúas y los laboriosos gauchos, que son los auténticos habitantes de aquel país.²¹

El procedimiento de elegir un molde genérico como la poesía épica, el cual podría fácilmente identificarse con los eurotropismos (Vega 97) y con ciertas operaciones de apropiación y abrogación de la lengua del imperio (Ashcroft / Tiffin / Griffin 37-43), casi no es cuestionado por los comentaristas de su época y es, en principio, un conflicto nulo hasta la última entrada del aparato de notas; hasta ahí, la única tensión del sujeto épico es la de ser un exiliado de una tierra exótica.

Autenticación en tercera persona: epígrafes y voz del payador

El “visto y oído” al que recurrían habitualmente los cronistas de Indias para certificar el testimonio de su presencia en las tierras conquistadas se traduce en el poema como otro recurso: las menciones a autores europeos y rioplatenses. La mayoría de los exiliados uruguayos y argentinos de la Guerra Grande y el rosismo vivieron y escribieron desde las ciudades de refugio y en sus textos mentaban la generación liberal a la que pertenecían, una generación lúcida y moderna que estaba siendo perseguida por los tiranos Juan M. de Rosas, en Argentina, y Manuel Oribe, en Uruguay. Esa generación era la promesa civilizada de sus patrias, porque ellos eran los jóvenes

21 Tanto *Celiar* como *Tabaré* se enuncian con una distancia épica similar. La necesidad del discurso épico para los gobiernos liberales uruguayos era que el pueblo charrúa se había extinguido antes de la matanza de Salsipuedes en 1833. En la novela *Caramurú* hay una referencia a este hecho, dirigido por Bernabé Rivera, como “necesaria esta medida, inicua si se quiere, pero disculpable hasta cierto punto, tratándose de unos hombres tan crueles y tan pérfidos como los charrúas” (Magariños Cervantes, *Caramurú* 90). A pesar de la cercanía de la traicionera emboscada y de la persecución de la etnia durante varias décadas, los dos poemas procuran la distancia y la idealización en pos de un lugar simbólico (y tal vez, expiatorio) en el sistema de representaciones locales.

educados y democráticos que querían defender la libertad y el progreso, pero eran perseguidos por los tiranos. Estas menciones a la generación de oro que estaba siendo malograda iban casi siempre acompañadas de comentarios de alabanza sobre sus obras americanas y una permanente victimización. Este asunto aparece representado en la novela *Esther*, de Miguel Cané (padre), en la que Eugenio Segry le comenta a su enamorada inglesa sobre los ilustres escritores que tenía el Río de la Plata (Cané 61). Ese “catálogo afectuoso de literatos y amigos” (Mujica Laínez 355) lo emplean varias veces Félix Frías y Domingo F. Sarmiento en sus escritos de prensa, entre otros. Este recurso se sumó a la instalación en la opinión pública europea de la arena liberal que denunciaba las tiranías del mundo entero. Así, los exiliados rioplatenses, en América y Europa, componían versos, escribían panfletos y tratados históricos sobre la situación del Plata, formando un movimiento que llegó a su cumbre con la publicación de *Montevideo, ou une nouvelle Troie* por Alejandro Dumas²² en París, en 1850.

En esta línea, en su discurso preliminar al poema, Ventura de la Vega transcribe fragmentos de cartas de amigos de Magariños, en donde se exaltaban su persona y su obra.²³ Después de presentarlo, el crítico reflexiona sobre lo que pasa con esas juventudes rioplatenses que, debido a su sensibilidad y los agobios de su patria, han arruinado su salud y han muerto en ese período. De la Vega presenta su lista: “así murió Balcarce, Berro, Ribera (sic) Indarte, Echeverría y otros jóvenes de extraordinario talento” (de la Vega 7). Así, sostiene, la expresión literaria era imposible en América del Sur debido a sus continuas guerras: “la voz del escritor se pierde entre el

22 Durante el sitio de Montevideo, Melchor Pacheco y Obes fue destinado a Francia en misión diplomática por el gobierno de la ciudad. En 1849 se entrevista con Alejandro Dumas y le comenta la importancia de su apoyo a la causa de la ciudad sitiada. Le entrega documentos y escritos en los que basarse y Dumas accede, como lo hicieron varios escritores románticos europeos para denostar las tiranías mundiales, y escribe con su colaboración la crónica contra la opresión oribista y rosista sobre la ciudad. El texto, de una retórica e imprecisiones novelescas, tiene gran repercusión en el Río de la Plata y es traducido al castellano, inglés e italiano en 1850 (Waksman 142-143). La edición inglesa suprime el alegato final contra Inglaterra y Austria (Waksman 150), versión que fue traducida y editada en castellano en el siglo XX hasta la edición de Waksman de 2005. Para un estudio antiguo pero completo de esta obra, ver Duprey (1942).

23 La primera, de Juan Carlos Gómez, uruguayo redactor de la *Gaceta de Valparaíso* por entonces, hace referencia al hecho de que tanto él como Magariños estaban “mendigos en el hogar opulento del extranjero [sic] de pan y de ciencia, con el pensamiento en el rancho de tótoras del gaucho” (de la Vega 5).

estridor de los aceros” (de la Vega 7). Más adelante señala la misión social del poeta americano y que, muchas veces, la letra es un arma “como otra cualquiera” (de la Vega 8).

Esta reflexión sobre la poesía americana, la situación política y el listado de escritores se refleja en los epígrafes de cada canto. Los epígrafes consisten en fragmentos de varios autores, desde españoles contemporáneos²⁴ hasta los desconocidos rioplatenses; desde el romancero hasta coplas populares gauchescas.²⁵ La alternancia de Lamartine, Byron, Espronceda, Young, Víctor Hugo, entre otros, remarca, por un lado, las lecturas de la generación y del mundo romántico europeo. Tasso y Ariosto responden a modelos épicos a los que recurre, los que tiene presente y de los que emerge el tono de algunos episodios, pero también dan cuenta de las fuentes clásicas que todo poeta debía honrar. En todo este aparato de epígrafes aparecen también los nombres de los escritores exiliados, opositores a los regímenes federales de Oribe y Rosas²⁶. Si bien algunos de estos nombres no trascendieron las letras rioplatenses, todos eran representativos de la generación de proscritos antifederales.²⁷

El análisis de los epígrafes muestra además otra estrategia de validación en relación al asunto del poema. Al escribir sobre la vida y la lengua de gauchos, tanto Hilario Ascasubi como Magariños Cervantes son ejemplos de lo que Ángel Rama y Josefina Ludmer señalan sobre la voz culta que toma la voz del gaucho: este uso de la lengua rural en el registro culto implicaba “obligadamente la percepción de la distancia fonética, sintáctica y lexical”

24 Los autores españoles citados son: Carolina Coronado, José de Espronceda, Romero de Larrañaga, Ildefonso Antonio Bermejo y Salvador Bermúdez de Castro.

25 Por ejemplo, el primer epígrafe es la invocación de la obra “Oda al Niágara” del escritor cubano José María Heredia exiliado en Estados Unidos por conspirar contra el régimen español. La oda, como vemos, es también el modelo del poema breve “Colón y el Nuevo Mundo”, también de Magariños, que acompaña como colofón la edición de Celiar.

26 Entre los orientales: Adolfo Berro, Juan Carlos Gómez, Melchor Pacheco y Obes; entre los argentinos Hilario Ascasubi, José María Cantilo, José Rivera Indarte, José Mármol y, a quien le hace múltiples homenajes, Esteban Echeverría. Con la mayoría de ellos tenía Magariños una relación personal continuada en epístolas.

27 De alguna manera, el poema épico como vehículo de lo gauchesco ya lo intenta Ascasubi por los mismos años que Magariños, pero desde Montevideo, con la publicación de *Santos Vega o Los mellizos de la Flor* (1851). Suponemos que de Ascasubi toma Magariños Cervantes la inquietud por introducir como asunto central de la poética rioplatense el lenguaje y las rimas gauchescas. Ya en 1843 Ascasubi había publicado *El Gaucho Jacinto Cielo*.

en que se encontraba “el dialecto regional respecto a la norma culta, lo que puede acarrear su manejo con un espíritu sistemático que por lo común está ausente del hablante inmerso en su dialecto” (Rama 31). De esta manera, en las obras de los dos autores se produjeron operaciones literarias que apuntaban a reconstruir ámbitos lingüísticos (sobre todo lexical, pero también sintáctico) que le dieran fuerza al “mensaje artístico” (Rama 32) del sujeto poético.

En *Celiar*, de forma moderada pero llamativa, se produce una clara operación de apropiación de la tradición oral y el canto popular por la voz culta: el sujeto épico se identifica en el canto XV con el “pallador” (otra cara del héroe Celiar) y superpone su voz a la del gauchito cantor. El payador de Magariños narra la historia de Celiar lejos del pago y recurre a los versos formularios propios de los improvisadores rurales. Aquí el vate de la pampa se representa más cercano a la tipología de Sarmiento, que comparaba al “gauchito cantor” con el trovador de la Edad Media (Sarmiento 60). Antes que este bardo idealizado fuera valorado por la alta cultura moderna del Río de la Plata (Rocca 18-21), la voz del payador se introducía en una epopeya culta publicada en Europa.

Así, el sujeto épico establece otra relación entre la literatura oral del romancero y la tradición gauchesca al transcribir los versos de Hilario Ascasubi en un epígrafe: “Oiganle al gauchito Lucero / cómo se esplica y se amaña / Pues bien, una media caña / conciénteme (sic) compañero” (Magariños Cervantes, *Celiar* 54), versos que se complementan con otro epígrafe recogido en el canto IV en el que como “copla vulgar” también se menciona al gauchito Jacinto Lucero: “*Onde* Jacinto Lucero / se presenta *voto-alante!* / no hay quiebra que tosa fuerte / ni china que se le *enfáe*” (35).²⁸ Estos versos ponen a la vista una tradición que la generación romántica liberal del Río de la Plata no estaba aún considerando seriamente: las letras gauchescas y la apropiación de esta por algunos autores cultos. Sin embargo, en el poema el sujeto que enuncia da cuenta de eso, primero, a través del registro del dialecto y las modulaciones de la lengua rural en el epígrafe (“onde” por donde, “china” por mujer, “enfáe” por enfade) y, segundo, mediante aquellos versos de Ascasubi que recogen la voz del gauchito.

Con estos antecedentes dentro del texto, la voz del sujeto épico se fusiona con la voz del payador. Más allá de la función narrativa que implica este canto en la historia, hay una justificación de la labor del poeta y una

28 La cursiva es mía.

construcción del payador dotado por la naturaleza y no por la ciencia.²⁹ Hay, además, en este canto un diálogo teatral entre Isabel, Don Juan y el payador, que concluye en un texto en cursiva, ya que, como aclara la nota a pie de página: “Las palabras en bastardilla son ó frases peculiares de los gauchos, ó versos testuales de sus canciones” (Magariños Cervantes, *Celiar* 65). Y así, como en una transcripción de un canto improvisado, el payador cuenta la historia de Celiar desde que Don Juan lo había intentado matar (66). La historia comienza a enunciarse con un acto performativo, propio de la tradición gauchesca, el “Aquí me pongo a cantar” de *Martín Fierro*: “Voy a cantar la bravura / del gaucho más afamado / que valiente y esforzado / sucumbió a la desventura” (65). Los versos son originales de Magariños y la transcripción fluctúa, alternando versos en imprenta y en cursiva, marcando así las expresiones que supuestamente implicaban la distancia dialectal del gaucho. Los sintagmas “cual tigre en el pajonal” (66), “Que hay por aquí en una loma” (66) o “no muy lejos de estos pagos” (65) son frases formularias de la poesía oral gauchesca.

Exotismo lingüístico y cultural: el aparato de notas

Las dos únicas ediciones del poema incluyen el discurso preliminar, el prólogo del autor y el poema sobre Colón. Pero una de las piezas centrales es, sin duda, el glosario que se adjunta como apéndice. Este apartado se titula “Notas” y es un documento que también acompaña el esfuerzo de autenticación del enunciador. Este registro de Magariños es uno de los primeros glosarios lexicográficos que aparecieron dentro de obras literarias en el Río de la Plata. Si bien ya Hidalgo había iniciado la anotación de términos gauchescos en la publicación de un cielito en un pliego en 1820

29 “Es un pallador que tierno / alza allí sentida trova, / y al compás de la guitarra / versos a raudales brota, / pero versos expresivos / de cadencia voluptuosa / y que espresan tiernamente / de su pecho las congojas. / Es verdad que muchas veces / la ingrata rima cohorta / pensamientos que grandiosos / se traslucen, mas no asoman, / y como nocturnas luces / al irradiar se evaporan / la fantasía sujeta / en las redes del idioma / no permite que se eleve / la inspiración creadora [...]. / ¡Y cuántas veces, no obstante / sus desaliñadas coplas / sin esfuerzo ni trabajo / como las tranquilas ondas / una a una, dulcemente, / van saliendo de su boca! [...] / porque su maestro / es la naturaleza sola / a quien ellos sin saberlo / a oscuras y a tientas copian” (Magariños Cervantes, *Celiar* 54).

(Coll 168)³⁰ y en *Los mellizos* de Ascasubi se había agregado al final un repertorio de frases y modismos (Ayestarán XIII), las obras de Magariños, tanto *Caramurú*, *Celiar*, como *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Río de la Plata*, cuentan con un aparato de notas o un breve glosario de lemas y definiciones. En todos los casos, esto responde al contexto de edición y al lector implícito europeo, especialmente en su primera edición. En el caso de los *Estudios*, publicado por primera vez en París en 1854, hay una reflexión sobre el español americano y la necesidad de comentar ciertos términos en relación al habla de los gauchos:

En cuanto al idioma es en el fondo, español pero tan estropeado y diabólicamente pronunciado, enriquecido en algunas provincias con muchas voces derivadas del quechúa, guaraní, y de dialectos indios como chiripá, changando [...] con otras españolas pero que no se usan jamás en ese sentido por nadie que hable castellano, como rancho, quiebra, nación [...] con otras españolas y americanas pero cuyo significado y pronunciación son muy diversas [...] formando de todo esto una intrincada fraseología que nosotros mismos, los de la ciudad, a veces no entendemos hasta haber andado algún tiempo por los campos (Magariños Cervantes, *Estudios históricos* 302-303).

Así, para reconstruir el ambiente gauchesco en *Celiar*, se usan términos propios del dialecto rural y esto, según Cánovas del Castillo, es lo que hace más americana a la obra y lo que le da “más color local” (de la Vega 11). El poema no sólo describe usos y costumbres de los gauchos en Uruguay, sino también usa expresiones coloquiales, léxico de fauna y botánica local, pero especialmente términos del dialecto rioplatense cuidadosamente seleccionado (*rancho, jahá* —por chajá— *pajonal, carancho, mate, gaucho, ombú*). El texto presenta, así, la dinámica del *code-switching* (Ashcroft / Tiffin / Griffin 71) aplicado en un sentido de variación dialectal, ya que también se usan palabras que no se explican en notas, cuyo sentido se puede deducir por contexto (Magariños Cervantes, *Caramurú* 40-41). Es curioso, sin embargo, que a veces se anotan términos que un lector medio español podría

30 Antes, Manuel de Lavardén y Esteban Echeverría también habían consignado algunos glosarios en sus obras (Lauría 95) y en Zorilla y Acevedo Díaz comenzaron a ser frecuentes estos glosarios acompañando sus obras. Eduarda Mansilla también lo hace en su versión en francés de *Pablo ou la vie dans les pampas*, que salió en París en 1869. Pero las notas las sacó su hermano Lucio Mansilla cuando tradujo y publicó la novela en español en La Tribuna.

entender perfectamente, como es el caso de “tropa” o “pulpería”, pero que el poeta considera necesario marcar como variante.

De esta manera, el aparato de notas consigna los lemas, definiciones y en muchas ocasiones glosas o transcripciones íntegras de documentos. Las notas que acompañan sus obras no se remueven en las ediciones del Río de la Plata (como en *Caramurú* y en *Estudio*) y formarán parte de un fenómeno hispanoamericano post-independentista extenso y complejo.³¹ En el caso de *Celiar*, además, las notas se refieren a términos rurales, a accidentes geográficos, a sintagmas (como “La patria oriental”).³² En las notas sobre términos de flora y fauna, como en las entradas “pallador” o “charrúas”, se transcriben fragmentos de fuentes o documentos. El enunciador se excusa de no elaborar en estos casos una definición propia y de recurrir a la transcripción de otros documentos por falta de tiempo.³³ Otro tanto sucede con la descripción del gaucho cantor del *Facundo* de Sarmiento, “uno de los pocos libros originales que posee la naciente literatura americana” (Sarmiento 114), y la inclusión de versos del poema *Argentina y conquista del Río de la Plata*, de Martín del Barco Centenera, de la *Historia de la Compañía de Jesús*, de Lozano, que también aparecen en un sub-aparato de notas para los términos o atribuciones de las obras transcritas.

Así, el glosario busca no sólo aclarar términos locales del Río de la Plata, sino también dar cuenta de las fuentes de investigación, de los documentos en que se basan sus caracterizaciones históricas y antropológicas, especialmente, de gauchos y charrúas. Esto último es remarcable para la crítica española, ya que de alguna manera, señala Cánovas del Castillo, Magariños se distingue entre sus compatriotas

31 Como comenta Huisa Téllez, “La variación del léxico del español americano frente al peninsular y a lo largo del continente ya era visible mucho antes del siglo XIX. La novedad en la lexicografía posterior a la independencia es el punto de referencia para el registro de las unidades léxicas que establecen los autores, esto es, los países recién constituidos” (Huisa Téllez 142).

32 En esto los trabajos de Magariños se adelantan a los glosarios de las novelas de Acevedo Díaz y los del *Tabaré* de Zorrilla. También lo hace respecto al *Vocabulario rioplatense razonado de Daniel Granada*, de 1889, al que Magariños Cervantes prologa como amigo y colega.

33 En esta nota señala: “Como el objeto de estas ligeras notas no es otro que dar a nuestros lectores europeos una idea, más o menos estensa, según el objeto requiere, de las cosas de América y principalmente del Río de la Plata, vamos a trasladar íntegro el capítulo III de la *Historia del territorio oriental del Uruguay* del señor de la Sota” (Magariños Cervantes, *Celiar* 112).

por ese amor a las verdaderas fuentes de su literatura nacional. Hijos de los conquistadores, de los libros de estos deben partir sus esfuerzos literarios [...]. Magariños ha desenterrado del polvo los antiguos poemas de la conquista, los romances y cánticos que aliviaban sus fatigas los soldados del descubrimiento. Las crónicas o historias españolas de aquellos sucesos, toman por lo común un colorido local que nada tiene que ver con el estilo de Pulgar, de Mendoza o de Coloma (de la Vega 12).

Teniendo a mano las ediciones de Pedro de Ángelis, tal como menciona en sus notas al hablar de la *Argentina* de Ruy Díaz (111), y habiendo investigado y consultado varias veces la Biblioteca de la Academia de la Historia en Madrid, donde consulta los manuscritos reunidos por Navarrete y Muñoz (Pivel Devoto XIX),³⁴ *Celiar* se inscribe en una propia tradición americana, en la que no falta tampoco la épica (Barco Centenera), y responde, de esta manera, a un aparato de autentificación escriturario, el archivo colonial, que estaba releyéndose entre los románticos americanos de ese entonces para la construcción del discurso identitario.

Una atención requiere la última nota, la 62, en la que se plantea una disonancia. La nota hace mención al sintagma “florido enero”:

Escusado parece advertir que en el Río de la Plata, como en casi toda América, las estaciones suceden en orden inverso del que tienen en Europa, y sin embargo, no ha faltado quien nos repitiese muy formalmente a propósito de este y de otros versos idénticos, que ni las imágenes ni los adjetivos eran oportunos [...]. Esto explica esta trivial advertencia, inútil para la mayor parte de nuestros lectores, pero indispensable para los que con esa encantadora confianza que solo inspira la ignorancia, se meten a criticar y a enseñar lo que no saben (Magariños Cervantes, *Celiar* 115).

Esta anotación es comentada también en su poemario *Palmas y Ombúes* donde se explica que hay notas que son oportunas, otras innecesarias para los lectores americanos, pero “indispensables mientras no exista un diccionario de palabras y locuciones criollas, para otros lectores del opuesto hemisferio, donde circulan o pueden circular libros del Nuevo Mundo” (Magariños Cervantes, *Palmas y Ombúes* 86). Esta aclaración sobre la labor de anotación resalta un complejo gesto de autentificación: por un lado,

34 En la novela *La estrella del Sur*, da cuenta del rigor histórico de los acontecimientos mencionados y hace referencia a su *Ensayo histórico* (*La estrella del Sur* 69-70).

la voz criolla reconstruye un tiempo y espacio ajeno al contexto de publicación y defiende su conocimiento de lo exótico frente a la ignorancia de la metrópoli; por otro lado, ya en su tierra, persiste en la anotación por el desconocimiento que existía, incluso dentro de su propio país, de los registros sociolectales. Además, justifica la labor debido a la falta de obras de legitimación (el diccionario de palabras y locuciones criollas) que servirían como documento auxiliar para un lector europeo.³⁵

De esta manera, además de autenticarse en una tradición oral que estaba incorporándose a la llamada “alta cultura”, el sujeto épico también se hace parte de aquello que Ashcroft define como la metonimia de la diferencia cultural a partir de la variación dialectal: “language variance itself in such a text is far more profoundly metonymic of cultural difference” (51). Así, en un texto escrito en la metrópoli, las diferencias lingüísticas se explicitan y se sustentan con un espeso aparato de notas. La diferencia y el dominio cultural se encarnan en las variaciones tipográficas, notas al pie y glosas, aspecto que aún fue necesario sostener en las ediciones posteriores y en la circulación de los textos en el continente americano.³⁶

35 Francisco Javier Pérez, en su estudio sobre la lexicografía y la literatura hispanoamericana en el siglo XIX, comenta: “Hacia el final del siglo, los escritores, especialmente autores de novelas nacionales de corte criollista, van a sentir la necesidad de ofrecer al final de sus obras explicaciones léxicas en listas de palabras explicadas y en vocabularios más constituidos, en los que aparecerán, junto a los americanismos de origen, muchas voces que señalan el ritmo sociocultural de las nacientes repúblicas americanas. El léxico que son capaces de reunir y definir será el más representativo para mostrar cómo las nacientes repúblicas se seguían entendiendo lingüísticamente hijas del hispanismo colonial y cómo, además, comenzaban a consolidar un nuevo léxico coloquial, referencial o simbólico para nombrar los procesos que la nueva realidad social y cultural exigía. En una medida muy grande, podría decirse que los glosarios literarios tuvieron durante el siglo XIX su punto más rotundo de partida y sus desarrollos genéricos casi definitivos. Representativo de este período sería el fundador del *Vocabulario de provincialismos*, elaborado por Jorge Isaacs como apéndice a su celeberrima novela *Maria*, fechada en 1867, y cuya influencia literaria y lexicográfica no se haría esperar en distintas regiones del continente” (Pérez 147).

36 Aun para los lectores de la ciudad los términos rurales eran extraños, tal como sostiene el mismo Magariños Cervantes (*Estudio* 303).

Conclusiones

En *Celiar*, poema de corte épico engarzado en los modos convencionales del melodrama, el yo sugiere la voz de un cronista indiano, cuyo origen familiar es el lugar cultural a donde llega y desde donde enuncia y recrea su tierra americana. Allí busca validarse frente un público europeo (y más adelante, el americano) y, para eso, incluye un repertorio de fuentes, documentos, léxico e intertextos europeos y rioplatenses. La voz adoptada por el sujeto, así, implica una estrategia de supervivencia ya que en ella predomina un tono neutro en relación al uso de la lengua (o al menos, hasta la última nota) y desproblematiza su entidad de criollo, haciendo de sí un sujeto exótico, cuya patria no es otra que el exilio de la tiranía.

De esta manera, el texto, como toda la producción europea de Magariños, tiene más que ver con la figura del indiano que con la de un americano que piensa en su aporte a una literatura nacional: la condición de joven poeta oriental, miembro de una generación de liberales rioplatenses, se convierte en su bandera y esto le permite construir su autentificación. Con estos recursos, en suma, el poema se presenta como un testimonio prematuro de hispanofilia rioplatense y sortea las posibles disonancias.

Por último, mucho antes de la canonización del *Martín Fierro* y de su acreditación en la esfera de la cultura letrada, Magariños cita autores y payadores gauchescos, pero, además, considera al gaucho —un ser marginal— como un héroe épico y superpone la voz del sujeto épico con la voz del payador, reivindicando su condición de poeta popular, como los bardos de la Edad Media. Así, cuando más adelante, en 1884, Magariños Cervantes se convierta en una figura emblemática de la cultura uruguaya, el payador popular Gabino Ezeiza le devolverá el gesto de haber convertido el mundo gauchesco en materia épica al mencionarlo en sus versos (Rocca 20):

Cuando yo empecé a cantar,
Allá por mis tiempos de antes,
He cantado muchos versos
De Magariños Cervantes
(Magariños, *Palmas y Ombúes*, 126)

Ya no en el contexto europeo, sino entre los mismos payadores locales, la voz del poeta es validada en una compleja operación de entrecruzamiento de la tradición culta y la escrita, la popular y la oral.

Bibliografía

- AÍNSA, Fernando, “En «la lóbrega y pavorosa noche». *Caramurú*, los inicios de la narrativa de signo nacional uruguayo”, *Río de la Plata* 28 (2005), 94-95.
- AÍNSA, Fernando, “*Caramurú*: los inicios de la narrativa de signo nacional”, en *Confluencias en la diversidad. Siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*, Montevideo, Trilce, 2011, 14-26.
- ASHCROFT, Bill / TIFFIN, Helen/ GRIFFITH, Gareth, *The Empire Writes Back*, London/New York, Routledge, 1989.
- ASSUNÇÃO, Fernando, *Historia del gaucho. El gaucho: ser y quehacer*, Buenos Aires, Claridad, 2011 [1978-79].
- AUZA, Nestor Tomás, *Alejandro Magariños Cervantes: la Revista española de Ambos Mundos y la Biblioteca Americana*, El Galeón, Montevideo, 2002.
- AYESTARÁN, Lauro, “Prólogo”, en *Vocabulario rioplatense razonado*, ed. de Daniel Granada, Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1957 [1889], VII-XIX [= Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vols. 25 y 26].
- BAJTIN, Mikail, “Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico”, en *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazarra, Madrid, Taurus, 1989, 449-486.
- BROOKS, Peter, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the mode of excess*, New Haven/London, Yale University Press, 1995.
- BURGUEÑO, María Cristina, “O Caramuru y Caramurú: Sus relaciones en la formación de un protoimaginarios nacional uruguayo”, *Revista Iberoamericana* 64.182 (1998), 117-128.
- CANÉ, Miguel, *Esther*, ed. de Alejandro Magariños Cervantes, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1858.
- CÁNOVA, Verónica, *Caramuru, la obra que inicia el camino de la novela nacional uruguaya*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1989.
- , *Bibliografía de obras desconocidas u olvidadas de la narrativa uruguaya de mediano y largo alcance (1806-1888)*, Gotemburgo, Instituto Iberoamericano/Universidad de Gotemburgo, 1990.
- COLL, Magdalena, “Paisaje lexicográfico del Uruguay de fines del siglo XIX”, *Revista de la Academia Nacional de la Letras* 11 (2005), 153-173.
- COTELO, Rubén, *Acevedo Díaz y los orígenes de la narrativa* [= *Capítulo Oriental* 6 (1968)], Montevideo, CEAL, 1968.
- DUPREY, Jacques, *Alejandro Dumas, Rosas y Montevideo*, Buenos Aires, s/e, 1942.
- EACHEVERRÍA, Esteban, *Rimas*, Buenos Aires, Nacional, 1984.
- FOWLER, Roger, *Literature and Social Discourse*, London, Batsford, 1981.
- FRYE, Northrop, *The secular scripture. A study of structure of romance*, Cambridge, Harvard University Press, 1976.
- GASQUET, Axel, *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- HERNÁNDEZ PRIETO, María Isabel, “El escritor uruguayo Magariños Cervantes y la villa de Madrid”, *Revista de Indias* 1 (1983), 834-846.
- HUISA TÉLLEZ, José Carlos, “Representaciones sociales a través del lenguaje en la lexicografía hispanoamericana decimonónica”, *Boletín de Filología* XLIX, 2 (2004), 139-159.

- JOHNS-PUTRA, Adeline, *The History of the Epic*, Hampshire, Palgrave/Macmillan, 2006.
- LAURÍA, Daniela, *Continuidades y discontinuidades de la producción lexicográfica del español de la Argentina. Un análisis glotopolítico de los diccionarios publicados en el marco del Centenario y en el del Bicentenario de la Revolución de Mayo*, Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- LOJO, María Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina. Siglo XIX*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- LUDMER, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil, 2000.
- MAGARIÑOS CERVANTES, Alejandro, *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Rio de la Plata*, vol. 1, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1963.
- , *Caramurú. La vida por un capricho*. Buenos Aires, Imprenta del Orden, 1865.
- , *Celiar. Leyenda americana en variedad de versos*, Madrid, Mellado, 1852.
- , *Palmas y Ombúes*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1885.
- , *La Estrella del Sur*, Málaga, 1849.
- MÁRMOL, José, *Amalia*, Madrid, Cátedra, 2010.
- MATAMORO, Blas, “La (re)generación del 37”, *Punto de Vista*, IX, 28 (1986), 40-43.
- MUJICA LAÍNEZ, Manuel, *Obras completas*, vol.1, Buenos Aires, Sudamericana, 1978.
- PÉREZ, Francisco Javier, “Sobre los glosarios literarios y su significación en la investigación lexicográfica”, *Boletín de Filología*, XLII (2007), 137-155.
- PIVEL DEVOTO, Juan E., “Prólogo”, en *Estudios históricos, políticos y sociales sobre el Rio de la Plata*, vol. 1, ed. de Alejandro Magariños Cervantes, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1963, VII-XLIV.
- QUIJADA, Mónica, “Imaginando la homogeneidad: la alquimia de la tierra”, en *Homogeneidad y nación. Con un estudio de caso: Argentina, siglos XIX y XX*, ed. de Mónica Quijada, Carmen Bernand y Arnd Schneider, Madrid, CSIC, 2001, 179-217.
- RAMA, Ángel, *El mundo romántico*, Montevideo, Arca [Enciclopedia uruguaya, 20], 1968.
- RAMA, Ángel, *Los gauchipolíticos rioplatenses*, Montevideo, Arca, 1998.
- REAL DE AZUA, Carlos, “Alejandro Magariños Cervantes” en *Los clasicistas y los románticos*. [=Capítulo Oriental 5 (1968)], Montevideo, Cedal, 1968, 72-76.
- ROCCA, Pablo, “Los poetas payadores”, *Miscelanea. Assis*, 14 (2013), 9-30.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo, *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, CEAL, 1994 [1982].
- ROXLO, Carlos, *Historia crítica de la literatura uruguaya*, vol. 1, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1912-1916.
- SARMIENTO, Domingo F., *Facundo, Civilización y Barbarie*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SCHVARTZMAN, Julio, *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- VEGA, María José, *Imperios de papel. Introducción a la crítica poscolonial*, Barcelona, Crítica, 2003.
- VEGA, Ventura de la, “Discurso preliminar”, en *Celiar*, ed. de Alejandro Magariños Cervantes, Madrid, Mellado, 1852, 5-21.
- VISCA, Sergio, “Nuestros mitos literarios”, en id., *Un hombre y su mundo*, Montevideo, Asir, 1989.
- VIÑAS, David, *Indios, ejércitos y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.
- WAKSMAN, Alejandro, “Post-scriptum”, en *Montevideo o la Nueva Troya*, ed. de Alejandro Dumas, Buenos Aires, Marea, 2005, 129-152.
- ZUM FELDE, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay*, Montevideo, Nuevo Mundo, 1967.

Autores y autoras

Andreas Gelz

Andreas Gelz es catedrático en la Universidad de Friburgo. Sus trabajos se focalizan en la historia literaria y cultural españolas y francesas del siglo XVII al XX. Se dedica, entre otras cosas, a la teoría de la literatura, la sociabilidad y las relaciones intermediales e interculturales, como, por ejemplo, en su artículo *La presencia del indiano en la historia literaria y cultural de España, con especial atención a la novela Tormento de Benito Pérez Galdós* (2015) y en su libro *Tertulia: Literatur und Soziabilität im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts* (2006). Su monografía *Der Glanz des Helden. Über das Heroische in der französischen Literatur des 17. bis 19. Jahrhunderts* (2016) investiga la temática épica y el mito del héroe.

Saulo Neiva

Saulo Neiva é professor titular da Universidade de Clermont-Auvergne (França), onde dirige o Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique (CELIS EA 4280). Saulo Neiva tem um longo histórico de dedicação ao estudo das relações entre poesia épica e modernidade, tendo dirigido as obras coletivas *Déclin & confins de l'épopée au XIXe siècle* (2008) e *Désirs & débris d'épopée au XXIe siècle* (2009). Seus trabalhos se concentram tanto na epopeia do século XIX como em seus desdobramentos posteriores. Publicou, entre outros, o capítulo intitulado *Das rehabilitierte Epos? Die Einordnung eines ‚toten‘ Genres in das Spannungsfeld der Dichtung des 20. Jahrhunderts* (2013).

Marcos Machado Nunes

Marcos Machado Nunes desenvolve pesquisa de pós-doutorado sobre a poesia épica do século XIX na Ruhr-Universität Bochum, onde também é

lector de portugués. Defendió tase de doutoramento sobre as poéticas do sublime no Romantismo brasileiro junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005). Seu projeto de pós-doutoramento se concentra nas transformações da heroicidade épica no Brasil e em Portugal. Entre suas publicações destacamos *Transformações da heroicidade épica em A Independência do Brasil, de Teixeira e Sousa* (2015).

Manuel Forcadela

Manuel Santiago Fernández Álvarez, mais conhecido pelo pseudónimo de Manuel Forcadela, é natural da Galiza, escritor e professor de língua e literatura galegas na Universidade de Vigo. Colabora regularmente em periódicos e é autor de mais de vinte obras, incluindo poesía, narrativa e ensaio. Entre suas obras figuram *A mecánica da maxia. Ficción e ideoloxía en Álvaro Cunqueiro* (2009), *Música de cinza* (2008) e o capítulo *Dos acuáticos eremos*, publicado na obra colectiva *Estudos sobre Os Eoas* (2005), sobre o poema épico de Eduardo Pondal.

Marco Thomas Bosshard

El catedrático Thomas Bosshard, nacido en Zúrich, enseña en la Europa-Universidad de Flensburg. En el año 2009 recibió el premio Hans-y-Susanne-Schneider para su tesis doctoral *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas* (Pittsburgh 2013). Desde hace algunos años se dedica a la investigación del género épico con un foco especial en la oralidad. De entre sus publicaciones destacamos los artículos *Chanter l'épopée contemporaine: Méga Nada et La Chanson des Pierres de Bruno de La Salle: du texte à la mise en scène* (2013) y *Sobre heróis índios, arautos modernos e a performatividade das manchetes: A auralidade de O Guesa de Sousândrade, ou a epopeia como meio de comunicação* (2012).

Fernando Nina

Fernando Nina trabaja en la Universidad de Heidelberg. Sus trabajos se focalizan en la literatura latinoamericana del siglo XVIII al XX, la narrativa española del Siglo de Oro, la decolonización (Anibal Quijano, Santiago Castro-Gómez, Enrique Dussel) y la teoría de la literatura latinoamericana. Recientemente se dedica al tema del sujeto y la subjetividad; de entre sus trabajos destacan las siguientes publicaciones: *El yo y el otro: Nociones de exilio e identidad en la Rayuela de Cortázar* (2007), *Subjetividad y naturaleza en las literaturas hispánicas entre 1650—1800* (co-autoría con Robert Folger)

(2016) y *El Orinoco ilustrado* (1741) de José Gumilla: el sujeto americano entre naturaleza y taxonomía (2016).

José Giovanni Higuera Rubio

É investigador na Universidade do Porto (nos projectos: “The Reconstruction of the Tree of Knowledge: Historical Contingencies and Textual Transformations”, e “Critical Edition and Study of the Works Attributed to Petrus Hispanus I”). Seu campo de trabalho são as metáforas e representações na linguagem da ciência e a lógica medievais, e sua ressonância na primeira modernidade. Entre suas publicações figuram: *El silencio de Aristóteles* (2015), *Física y Teología-atomismo y movimiento en el Arte luliano* (2014), *La metáfora sigillum en el pensamiento luliano: psicología del conocimiento y filosofía de la naturaleza* (2014). Foi editor convidado da revista *Mediaevalia* 2015.

Regina Zilberman

Regina Zilberman trabalha junto à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre. Desenvolve pesquisa sobre a historiografia literária no Brasil e em Portugal, com foco no século XIX. Além disso, produziu numerosos estudos sobre a formação do leitor e a literatura infantil no Brasil, sendo uma das principais investigadoras na área. Entre suas publicações destacamos *A epopeia nas décadas iniciais do Romantismo: de Camões para Ferdinand Denis* (2015) e *A formação da leitura no Brasil* (2009, em coautoria com Marisa Lajolo).

Dirk Brunke

El pos-doctorando Dirk Brunke es investigador en la Universidad de Bochum y trabaja, por un lado, sobre la emergente subjetividad en la temprana modernidad (Garcilaso de la Vega, el Inca), y por otro lado sobre la subjetividad romántica en la poesía épica en el Río de la Plata. En su artículo *El pionero épico Esteban Echeverría* (2016) desarrolla la tesis que Echeverría ejerció con sus textos menos conocidos una influencia decisiva para el desarrollo del género épico en Latinoamérica. Con sus trabajos *Das romantische Epos am Río de la Plata [Poesía épica del Romanticismo rioplatense]* y *Heroicidad, conquista y el Nuevo Mundo rioplatense. El vacío heroico en el poema épico La Argentina (1602) de Martín del Barco Centenera* se posiciona como experto de la épica rioplatense. En el artículo de co-autoría con el Dr. Marcos Machado Nunes describen la relación entre el motivo

del fracaso heroico y el lector cómplice en Juan Zorrilla San Martín: *Tabaré* (1888) y Gonçalves Dias: *I-Juca-Pirama* (1852).

María Eugenia Ortiz Gambetta

Eugenia Ortiz Gambetta es investigadora posdoctoral de CONICET/Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y profesora adjunta de Literatura Argentina I en la Universidad Católica Argentina. Junto con Javier de Navascués publica una edición crítica del poema épico colonial *Argentina y conquista del Río de la Plata* (1602), de Martín del Barco Centenera. Sus trabajos se han centrado tanto en la literatura colonial latinoamericana en general, como en la literatura rioplatense del siglo XIX. Sus temas de interés son, entre otros, las problemáticas entorno a las prácticas filológicas latinoamericanas, el archivo colonial y la articulación entre discursos políticos y ficcionales. Algunos de sus trabajos más relevantes son el libro *Modelos de civilización en la novela argentina de la Organización Nacional (1850-18880)* (2013) y los artículos „Textos permeables: archivo colonial, prensa y literatura en el Río de la Plata“ (2018), y „Heteroglosia y tradiciones discursivas: formas burlescas en la épica de M. del Barco Centenera“ (2016) en los que ha volcado, entre otros, sus reflexiones sobre el discurso épico colonial, y las derivas del archivo y la filología en el Río de la Plata del siglo XIX.

Daniel Mesa Gancedo

Daniel Mesa Gancedo es profesor de literatura hispanoamericana en la Universidad de Zaragoza. De entre sus publicaciones sobre el tema del coloquio destacan los siguientes artículos: Hacia una alegoría de la literatura: Las reflexiones sobre el poema extenso en los ensayos de Octavio Paz (2006); El poema extenso como institución cultural. Forma poética e identidad americana en Bello, Heredia y Echeverría (2008); El tiempo del poema largo. Las Encantadas de Daniel Samoilovich (2013). Ha publicado varios libros sobre la obra de Julio Cortázar y colaborado en la edición de su poesía completa (2005). Ha coordinado los volúmenes Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha (2006) y Novísima relación. Narrativa amerispánica actual (2012). En la actualidad, trabaja especialmente sobre diarios personales hispanoamericanos.