

URUGUAY: IMAGINARIOS CULTURALES

*Desde las huellas indígenas
a la modernidad*

Hugo Achugar

Mabel Moraña

coordinadores

Francisco Bustamante, María Inés de Torres, Carla Giaudrone,
Emilio Irigoyen, J. Guillermo Milán, Roger Mirza,
María Rosa Olivera-Williams, Gabriel Peluffo, Pablo Rocca,
Salvador Schelotto, Abril Trigo, Gustavo Verdesio



Ediciones
TRILCE

LA REPÚBLICA DE LOS SENTIMIENTOS:
LA SENSIBILIDAD ROMÁNTICA AL SERVICIO
DE LA IMAGINACIÓN NACIONAL

Como ya he sostenido en otros trabajos (Trigo, *Caudillo, Estado, nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay* y "Fundación imaginaria" 3-9), y en concordancia con lo sostenido por otros investigadores, el Estado precede a la nación, cuya existencia se materializa en un entramado de discursos, símbolos, imágenes y ritos que condensan en el imaginario nacional, lo cual equivale a decir, en una palabra, que la nación tiene una entidad estrictamente simbólica (Bhabha, Hobsbawn, Nora). Como sintetiza Ernest Gellner, "las naciones, entendidas como un modo natural de clasificar a los hombres otorgado por Dios, como un destino político inherente, son un mito; el nacionalismo, que muchas veces toma culturas preexistentes y las transforma en naciones, a veces las inventa y a menudo las aniquila" (48-49). Si esto es válido para la escena europea, cuánto más lo ha de ser en el contexto latinoamericano, donde los Estados nacionales van a ir constituyéndose a lo largo del siglo XIX a través de un lento, doloroso y zigzagueante proceso de ruptura, dominación y exterminio del otro. De ruptura, ideológica y económicamente motivada, con tradiciones coloniales en gran medida incompatibles con el proyecto emancipador; de dominación y exterminio, económica y políticamente motivados, aunque ideológica y filosóficamente justificados, de los contingentes étnicos y sociales inservibles para el proyecto civilizador. Es precisamente este origen independentista y anticolonialista de los Estados latinoamericanos —que implica, necesariamente, el parricidio y la ruptura con el imaginario colonial, cuando no existe aún un imaginario de relevo capaz de imponer su hegemonía sobre poblaciones dispersas y étnicamente heterogéneas— lo que complica y aun retarda el desenvolvimiento de las nacionalidades. El caso uruguayo es ejemplar en tal sentido, por cuanto la gestación de un imaginario nacional uruguayo se realiza en ancas de la organización y consolidación del Estado moderno impuesta, *manu militari*, por el ejército profesional liderado por Lorenzo Latorre, quien, al decir de Carlos Real de Azúa, no de los escribas fascistoides del Sesquicentenario, fue "uno de los estadistas más progresistas y peor comprendidos de nuestro siglo pasado". (49)¹ Indudablemente, es al ejército, que precede y procede a la

formación del Estado uruguayo moderno, que compete realizar la tarea sucia de "pacificación de la campaña", es decir, de erradicación y sometimiento de la población rural vinculada a la socio-cultura del gaucho, cuando no de su franca eliminación física, "pacificación" sobre la cual se han de erigir, posteriormente, las instituciones liberal republicanas (Barrán 105; véanse las tesis coincidentes de López-Alves). El régimen —liberal en lo económico, prusiano en lo político, positivista en lo social, romántico en su gestualidad— lleva a cabo una simultánea tarea de modernización y nacionalización que va desde la centralización administrativa y policial, la fijación de la propiedad, la sedentarización forzada de la población y la racionalización capitalista de la explotación agro-ganadera, a la disposición de los aparatos de reproducción ideológica del Estado y la promoción de los símbolos y rituales necesarios para la feliz plasmación de un imaginario nacional. Si bien el ideólogo detrás de Latorre es Domingo Ordoñana, es imposible comprender el proceso sin el concurso de José Pedro Varela y el patriciado principista. Este último, defenestrado del poder político por el militarismo, adopta una actitud beligerante frente al "candombe cuartelero" que le llevará a excomulgar, al escribir en años posteriores la Historia Nacional, toda esta época y sus fautores del santoral patriótico.² El mismo ex principista Varela será museificado por Carlos María Ramírez, uno de sus más íntimos compañeros, como "apóstol y fundador de la educación popular", en un piadoso olvido de pecados mayores (Varela y Ramírez 335). De hecho, no obstante, el pragmatismo militar realiza el romántico programa principista, pese a lo cual, para presentarse ante la posteridad como víctimas del "cesarismo pretoriano", los principistas relegarán al olvido la emprendedora y empresarial figura de Ordoñana, cuyo pensamiento liberal-conservador comparte con Varela una veta positivista spenceriana tamizada de acuerdo a los específicos intereses de clase que ambos representan. Coinciden, obviamente, en la necesidad de consolidar un Estado desde el cual hacer posible la viabilidad nacional, pero en tanto Ordoñana supedita la nacionalidad a la modernización capitalista de la "industria madre", Varela advierte los riesgos de desintegración de una "nacionalidad enfermiza" ante el fuego cruzado de las potencias regionales; (Ordoñana 369; Varela 148) mientras Ordoñana sienta las bases del sistema económico a partir de una abierta dominación de efectos a corto plazo (el gaucho es sujetado como paisano), Varela, consciente de la fragilidad geopolítica del Estado Oriental, da un paso adelante, al implementar la escuela gratuita, laica y obligatoria como aparato eje en la formación de un sistema hegemónico de larga duración (el paisano, interpelado y educado como ciudadano, sujeto-súbdito del Estado moderno, devendría así el auténtico garante de la viabilidad nacional) (Balibar).

Esta aparente paradoja responde a una impecable lógica interna, en cuanto es precisamente la pacificación social y la realización de los primeros tramos de la modernización capitalista lo que permite saldar

las disputas político-partidarias, convocar a los sectores dominantes en torno a un proyecto común y, una vez eliminados o neutralizados los remanentes de una sociedad y cultura del gaucho, inventar los imaginemas capaces de interpelar a los sectores subalternos de una sociedad multiétnica, aluvional y de rasgos marcadamente imprecisos. Esta es la tarea que le compete realizar a aquella que Ardao ha llamado generación fundacional, pues "si las anteriores fueron espiritualmente platenses, ésta es, por encima de todo, uruguayo. Le correspondió la misión de forjar intelectualmente la conciencia de la nacionalidad" (Ardao, "Traectoria" 6), y su labor mitopoética, a partir de los 70, no consiste tan sólo en el montaje de los imaginemas fundacionales (Artigas, los 33, la Redota, etcétera) sino en la más difícil plasmación de un discurso capaz de articularlos. Este no es, pese a la conocida tesis de Benedict Anderson, el discurso literario, y menos aún, como quiere Doris Sommer, el romance nacional, sino la narración histórica, que en un juego pendular entre el ensayo poético, la filosofía de la historia y la documentación puntual, controla sus impulsos románticos con un mesurado positivismo (Anderson).

Dos cuestiones de difícil dilucidación se anudan aquí. ¿Por qué es la historia y no la literatura el discurso privilegiado, en el caso uruguayo, para la construcción del imaginario nacional? Más aún, ¿cómo explicarnos que la primera generación romántica resulte incapaz de formular un imaginario nacional, y que recién después de inficionarse de positivismo sea una segunda generación romántica la que se halle en condiciones de plasmarlo? La respuesta no pasa por la calidad literaria de ambas promociones, aun cuando si comparáramos la menguada y mediocre producción de los románticos orientales de la Guerra Grande con el brillo de los exiliados porteños del 37, cuya huella fundacional traza los destinos de la política, la sociedad y la cultura argentinas hasta fines del siglo, podría así pensarse. Es tan notable la impronta de esta generación, que el imaginario nacional argentino será producto de un trabajo fundamentalmente literario, desde el *Facundo*, valorado como pieza estética más que como intervención política, pasando por la *Amalia* de Mármol y las magníficas piezas de Echeverría, hasta culminar en la canonización del *Martín Fierro*, verdadero aleph de la argentinidad, diría Borges. En una palabra, el *ethos* argentino se consolida primordialmente sobre la elaboración literaria, nunca histórica y menos aún social, del imaginema del gaucho, realizada mediante la final apropiación y oficialización de la gauchesca. El *Martín Fierro*, elevado a epopeya por Lugones y Rojas en el marco celebratorio del Centenario, deviene, en un gesto retroactivo, el texto fundacional de la argentinidad tras el cual se abroquelaba la oligarquía porteña abrumada por el aluvión inmigratorio (Lugones).

Por el contrario, creo que merece detenerse a analizar el impacto que el positivismo —primordialmente en su variante evolucionista spenceriana— tuvo en la plasmación del imaginario nacional uruguayo.

Y no me refiero a la influencia del positivismo en la implementación de políticas —económicas, sociales, jurídicas, educativas— concretas, ni en su formulación discursiva. Aludo a lo que se podría considerar, a modo puramente especulativo, una suerte de función equalizadora, de tamiz regulador que el positivismo habría desempeñado sobre la imaginación romántica por entonces vigente. Es tan fácil percibir el aura romántica que envuelve la decisión de José Pedro Varela de colaborar con el régimen de Latorre —opción que excede con amplitud el puntual pragmatismo de una apuesta política o el desmarque ideológico de un lúcido alucinado, y que es sólo mensurable en el gesto suicida, literalizado sobre su propio cuerpo, que le llevó al ostracismo generacional y a su inmólación en el altar de la Patria—, como auscultar la mecánica positivista organizando la opulenta dicción —oracular y oratoria— de Zorrilla de San Martín en los actos de la Florida, obra intelectual, entre otros, de Domingo Ordoñana (Ordoñana 290). En esa intersección discursiva se encuentran Juan Carlos Gómez y Ángel Floro Costa, Elías Regules y Javier de Viana y, un poco más tarde, José Enrique Rodó y Carlos Vaz Ferreira. Lo que intento decir es que si el imaginario nacional se configura en ancas de una modernización alentada por un positivismo ciertamente atenuado por un fervoroso catolicismo, la sensibilidad romántica, expresada filosóficamente en el racionalismo espiritualista predominante, dinamiza los impulsos afectivos, representados, antes que nada, por el mismísimo dictador, que renuncia llevado por el desaliento “de creer que nuestro país es un país ingobernable”. (Romero, “Manifiesto-renuncia”; Ardao, *Espiritualismo y positivismo y Etapas de la inteligencia uruguaya*; Oddone). Como sostiene Salterain Herrera, “la época de entonces, el romanticismo imperante, se sirvió de él —que era uno de sus adeptos—, para abatir la crisis y fijar el orden en la turbulencia” (592). Ahora bien, si esa atmósfera romántica que predomina hacia los 70 constituye el caldo de cultivo necesario para la confección del imaginario nacional, ¿por qué no cuajó éste bajo el cosmopolita y exacerbado romanticismo del Montevideo sitiado durante la Guerra Grande? Aun cuando la Defensa de “la Nueva Troya” proporcionó, no en su cotidiana realidad, sin duda, aunque sí en su grandilocuencia espiritual y discursiva, materia suficiente para poner verde de envidia al mismísimo Lord Byron, la profunda inestabilidad institucional, cuando no su franca inexistencia, bloqueaba toda actividad mitopoética, empezando porque los intelectuales más brillantes del período debían ocupar sus energías en las lides políticas, y terminando porque el otro gauchesco representaba todavía una alternativa sociopolítica real, verdadero y principal obstáculo al proyecto liberal. Parafraseando a Anderson, la comunidad no podía ser imaginada pues carecía de un locus desde donde imaginarse; éste cuajaría, recién, a punta de balloneta, con Latorre. Ello explica que los eventos más netamente románticos del XIX platense no inspiraran ninguna obra mayor en la literatura oriental y, sin embargo, aun cuando explícitamente excluidos del futuro imaginario nacional, permanecieran incrustados en él en forma subrepticia, subliminal incluso, de Batlle a Batlle.

Hay un segundo aspecto, vinculado a lo anterior, que merece también un momento de reflexión, y que tiene que ver con los desplazamientos narratológicos y epistemológicos entre literatura e historia. En un siglo historicista por antonomasia como el XIX, cuando las modernas disciplinas vuelven a partir las aguas discursivas de acuerdo a los más rigurosos principios de productividad de sentido al servicio del Estado moderno (historia/literatura, ciencia/arte, filosofía/estética), y en un continente donde el pasado es materia plástica del presente, la historia deviene un discurso hegemónico que permea el periodismo, la poesía, la narrativa, la pintura, el teatro, la música. Si la temática histórica predomina en la literatura y el arte de la época, el discurso histórico se modela de acuerdo a fórmulas retóricas, tropos y patrones literarios, como ha demostrado Hayden White. Se trata de un imbricado y agónico juego de interinfluencias del cual madurarán, hacia las últimas décadas del siglo y en forma paralela, una Historia y una Literatura nacionales, sistematizadas en la monumental obra de los Francisco Bauzá, Eduardo Acevedo, Juan Zorrilla de San Martín, Carlos Roxlo y Alberto Zum Felde. Todos ellos se nutren de romántico *pathos* y pragmático positivismo, y así Zorrilla de San Martín se puede dejar llevar por su fervor mitopoético puesto que es puntualmente acotado por el rigor documental de Acevedo, y Roxlo puede trazar el mural más exultante de la literatura nacional porque Zum Felde le marca los pasos.

Pero lo que me interesa investigar en este trabajo es de qué modos se articulan y proyectan en nuestro país literatura e historia antes de formalizarse como cuerpos discursivos diferenciados; más concretamente, por qué la literatura antecede a la historiografía en el tratamiento de la materia histórica, pero no es capaz de dar cuenta, por sí sola, del deseado imaginario nacional. En lo que sigue, intentaré explorar en una selección de textos del primer romanticismo de qué modo esta imaginación romántica conduce a la posterior constitución de un imaginario nacional. Analizaré, concretamente, la poesía de Adolfo Berro (1819-1841) y Juan Carlos Gómez (1820-1884), algunos ensayos de Andrés Lamas pertinentes a este tema (1817-1891) y la novela romance *Caramurú*, de Alejandro Magariños Cervantes (1825-1893).

El sentimiento de Patria

Adolfo Berro pasa por las letras nacionales como una estrella fulgurante y fugaz: su fama y su sitial en las mismas son producto de la unánime elegía por su temprana muerte. Sus poesías, editadas en libro póstumamente, son incorporadas al Parnaso aun antes de este cerciorarse; su imagen de genio malogrado es el atildado constructo de un patriado en busca de su vate, y el malogrado Berro deviene así el poeta que pudo haber sido. Lo que se dirimía, claro está, era mucho más serio: la urgente, patriótica necesidad de un poeta nacional, de un aeda a la medida de un patriado en busca de su nacionalidad. Tan urgente y

necesaria era esta tarea, que en la copiosa publicación de loas y elegías por parte de lo más granado de los letrados platenses, destacan la introducción-programa que escribiera Lamas y el poema que Juan Carlos Gómez leyera en sus exequias, autoproclamándose, luego de recapitular el patriótico redentorismo de Berro, heredero y portaestandarte del caído:

Ellos [los hombres] vendrán y contarán tu historia
Al que lleve su paso por allí,
Y rendir homenaje á tu memoria
Al oír, fué poeta é infeliz.

Jóven, cual tú me perderé, sin duda,
Porque hay en mí un gérmen de fatal dolor,
Pues siento dentro una tormenta muda
Despedazar mi pobre corazón.

Mas al recuerdo de la suerte mía
Nadie en el mundo verterá su llanto;
Sobre la losa de mi tumba fría
Ningun poeta entonará su canto.

En estas tres cuartetas Gómez traza, más que un proyecto poético, un programa de vida dictado desde su exacerbada sensibilidad trágico-romántica. Su biografía, signada a priori por la infelicidad y el fracaso, realizará una vocación sacrificial que justifica la bondad del espíritu, la justeza de las intenciones y el desenfreno del dolor, condiciones *sine qua non* para la plasmación de un auténtico patriotismo, abstracto sentimiento de difusa y difícil racionalización que resulta, en última instancia, irrepresentable. Esto nos lleva a una necesaria digresión acerca de la problemática (de la) constitución de la identidad, cuya intrincada especularidad se hace inteligible en el análisis de los mecanismos de identificación a través del concepto althusseriano de interpelación ideológica, central para cualquier uso de la noción de hegemonía.

La interpelación cumple una doble función: establecer y re-producir la hegemonía ideológica, y transformar al individuo interpelado en sujeto, en un sujeto súbdito que se identifique, en su heteronomía, con la formación discursiva que al d(en)ominarlo le constituye como tal. En última instancia, la interpelación althusseriana designa un proceso de reconocimiento ideológico sustentado en el desconocimiento de su dimensión performativa. Para reconocerse a sí mismo como sujeto interpelado, el individuo ha de no saber que "la contingencia del acto de reconocimiento engendra retroactivamente su propia necesidad" o, dicho de otro modo, debe percibirse a sí mismo como si hubiese sido escogido por el imaginario social (ideología, nación, religión) cuando, por el contrario, es él mismo quien constituye a dicho imaginario como si

hubiese estado allí "desde siempre", y encubre, al naturalizarlo, la contingencia misma del proceso, así como la inquietante evidencia de estar identificándose, en puridad, con el mero gesto de la identificación. El carisma del caudillo no es una cualidad inherente a la persona-caudillo, sino el efecto ideológico de los rituales mediante los cuales sus adherentes le invisten como tal. Sin embargo, para que la interpelación ideológica tenga lugar, el carisma del caudillo debe ser experimentado como una propiedad inherente de la persona-caudillo, de lo contrario, en el momento mismo que el sujeto comprende que el carisma de su caudillo es tan sólo un efecto de su propio accionar, el efecto se esfuma, la ilusión se desvanece (Zizek, *For they know not what they do* 109 y *Looking Awry* 33). Es el sujeto mismo quien, al actuar como súbdito frente al imaginario social, le confiere autoridad, pues, como dice Balibar, "como súbditos, los sujetos desean su propia obediencia" (Balibar 41; Castoriadis 102). Por supuesto que la desean, porque el sentimiento de pertenencia produce placer, y "un sujeto existe plenamente sólo a través de la *jouissance*", puesto que la *jouissance* es "la aberración ontológica, el equilibrio desequilibrado [...] que da cuenta del pasaje de la Nada a Algo", el síntoma donde el sujeto encuentra "la densidad del ser", su siempre imposible *Dasein* (Zizek, *Tarrying* 280). Alusiva y elusiva, permanentemente diferida, siempre seduciendo y evadiendo al sujeto, quien no puede ni asumirla ni integrarla plenamente, la *jouissance* constituye, en consecuencia, la sustancia de la ideología.

La plasticidad de esta formulación, preñada con la fermental, polisémica ambigüedad en juego en la dialéctica *subjectum/subjectus*, resulta inmovilizada en la definición althusseriana de ideología como "una 'Representación' de la relación imaginaria de los individuos con sus reales condiciones de existencia", definición viciada por la traducción del imaginario lacaniano como "falsa conciencia" (Althusser 162). Pero, como ha escrito Zizek, "lo 'ideológico' no es la 'falsa conciencia' del ser (social) sino este mismo ser, en tanto es sustentado por la 'falsa conciencia'" (Zizek, *The Sublime* 21). Una vez aceptado esto, sería equivocado concluir, por el hecho de que la ideología "es apenas una ilusión retroactiva que enmascara la radical contingencia de lo real, que es posible sencillamente suspender esta 'ilusión' y 'ver las cosas como realmente son'. El punto crucial es que esta 'ilusión' estructura nuestra realidad (social) misma, y su desintegración conduciría a una 'pérdida de realidad'" (Zizek, *Looking Awry* 71).

Esto explica por qué el imaginario social no es una imagen de la realidad, sino su mero meollo, en tanto repositorio de imaginemas, significantes flotantes y vacíos que, de últimas, arraigan al individuo a las instituciones sociales, y que no son ni indeterminados ni creados ex nihilo, como propone Castoriadis, sino el producto sobredeterminado de una creación retroactiva.³ Los imaginemas, que corresponderían a lo que Castoriadis denomina "significaciones imaginarias", Laclau y Mouffe "puntos nodales", y Saul Kripke "designantes rígidos", organizan,

estructuran y producen la realidad social, política y cultural (Castoriadis 140; Laclau y Mouffe 105 y 112; Žizek, *The Sublime* 98; Castoriadis 147).⁴ Lo imaginario—tanto en su manifestación como *imaginario social* o como *imaginación radical*— es un magma de imaginemas “vividio como más real que lo real, que no obstante no es conocido como tal, precisamente porque no es conocido” (Castoriadis 103). Aunque lo imaginario necesita a lo simbólico no tanto para manifestarse como para existir como tal, para pasar de la virtualidad a la realidad, el simbolismo necesariamente refiere a algo que no es simbólico y que no es simplemente real o racional tampoco. Este elemento que confiere una orientación específica a todo sistema institucional, que sobredetermina la elección y las conexiones de redes simbólicas, que es la creación de cada época histórica, de su singular modo de vivir, entender y conducir su propia existencia, su mundo y sus relaciones con este mundo, este componente estructurante originario, este significado-significante central, esta fuente de lo que se presenta en cada instancia como un sentido indisputable e indisputado [...] no es otra cosa que el imaginario de la sociedad o la época en consideración (Castoriadis 145).

Dicho de otro modo, los imaginemas funcionan como el *point de capiton* lacaniano, una suerte de anclaje de sentidos que, a nivel simbólico, consolidan la identidad del (sujeto en el) imaginario social. La interpelación de los imaginemas, sin embargo, no opera exclusivamente en el plano simbólico, pues debe estimular ciertos mecanismos libidinales, es decir, tiene que generar un gozo colectivo, en el relacionamiento compartido en torno a un común objeto de deseo, la *jouissance* encarnada (Castoriadis 127; Žizek, *Tarrying* 201). Esto se debe a que, aun cuando el imaginario se manifiesta primordialmente a nivel simbólico, “la realidad es siempre enmarcada por una fantasía” y siempre hay “algo real” ligado a dicha fantasía. En otras palabras, *la realidad es la pantalla simbólica a través de la cual intentamos vanamente acceder a lo real* (la intangible “realidad material”) *vía lo imaginario*. La paradoja de lo imaginario es que aun cuando no existe ni en el plano de la realidad ni en el de lo real, articula a ambos. Designa un meollo sustancial que precede y resiste toda simbolización y, en consecuencia, sólo puede ser aprehendido a través de sus efectos en el plano simbólico, por lo que, por la misma razón, manifiesta, simultáneamente, el residuo ocasionado por la simbolización misma. Lo imaginario designa, por ende, la paradójicamente imposible sustancia de la *jouissance* (la *das Ding* freudiana, el *objet petit a* lacaniano, el objeto de deseo formulado por el deseo), así como también el *plus-de-jouir*, el saldo—exceso e imposibilidad, porque “la sustancia es un espejismo retrospectivamente invocado por el surplus”— generado en lo simbólico por la inversión libidinal del sujeto. *Solamente podemos experimentar lo real como lo imaginario espectral que precede y excede la realidad simbólica*.⁵

Esta es precisamente la función del imaginema de Artigas construido por el patriciado letrado, paralelamente y en competencia al de los 33

orientales, con posterioridad a los actos de la Florida. Pero ¿cuál es el sentido real del imaginema de Artigas? ¿Significa hoy en día lo mismo que significó bajo la dictadura o en la modernista *belle époque*? ¿Cómo podemos aprehender la uruguayidad de quien se identifique con el imaginema de Artigas en tan diversos momentos históricos, bajo tan disímiles circunstancias psico-sociales, excepto por el gesto mismo de la identificación? Evidentemente, la uruguayidad no es más que un significante, porque en puridad, carece de toda positividad, excepto como pura relacionalidad, como diferencia de lo no uruguayo, de lo otro, de lo extraño. Por ello, podría decirse que *la uruguayidad “coincide con su propio acto de enunciación, que es un ‘significante sin significado’”*. (Žizek, *The Sublime* 99). La identidad uruguaya—como toda identidad nacional, alfa y omega de cualquier política— se sustenta en un efecto retroactivo de significación (“la ilusión transferencial de acuerdo a la cual el sujeto deviene en cada momento ‘lo que siempre ha sido’”) (Žizek, *The Sublime* 104), un efecto que produce simultáneamente la necesaria tachadura de sus huellas históricas. *No es en el nombre mismo—¿uruguayos u orientales?— sino en el necesariamente olvidado acto de nominación donde la identidad uruguaya reside*. Entendida de esta manera, la nominación correspondería a la identificación simbólica (constitución del *ideal-del-ego*) que Lacan distingue de la identificación imaginaria (constitución del *ego-ideal*), categorías que Jacques-Allain Miller designa como identificación constitutiva y constituida, respectivamente (Žizek, *The Sublime* 105). Aun cuando la distinción entre ambos modos de identificación resulta fundamental para una economía lacaniana, podrían fácilmente ser considerados dos instancias del mismo proceso, dos momentos complementarios en la formación identitaria (entre *lo constitutivo* y *lo constituido*, entre la *proyección en* y la *introyección de*, entre la *identificación de* y el *identificarse con*). Es decir, la dimensión simbólica emerge de este desdoblamiento de la specularidad imaginaria, por medio del cual la imagen real es sustituida por una virtual. “Lo imaginario y lo simbólico están, por lo tanto, no simplemente opuestos como dos entidades o niveles externos: dentro del mismo imaginario hay siempre un punto de doble reflexión en el cual el imaginario es, digamos, enganchado a lo simbólico.” (Žizek, *For they know* 10). Bajo la combinada articulación del cierre de lo imaginario y la mediadora plasticidad de lo simbólico—siempre bajo la primacía de este último— el individuo se identifica con el imaginario social, cuya función primordial es moldearlo como sujeto-súbdito en relación a un nosotros colectivo vacío. Esta dialéctica entre rigidez y plasticidad explica la fortaleza y la durabilidad de la identidad construida por y en el imaginario social, que no es otra cosa que un nombre, un significante vacío que requiere necesariamente de la amnesia intencional de su origen traumático, (Žizek, *The Sublime* 110; Castoriadis 148) ya que los fundamentos de la nación-Estado—como los de toda Ley— descansan siempre en un acto de violencia y de usurpación original, como dijera sombríamente Benjamin (256; Žizek, *For they know* 204). Esta es la

paradoja que opera en los fundamentos del imaginario nacional: la nación se redescubre a sí misma en sus tradiciones al inventarlas retrospectivamente, mientras en el mismo tautológico gesto borra todas las trazas de tal acto de invención (Zizek, *Tarrying* 148).

Pero estamos en 1840; no ha llegado la hora del imaginario nacional todavía. En Berro el patriotismo se manifiesta en el predominio de una temática redentorista, encabalgada entre la caritas cristiana y la justicia social, aunque ambas ajustadas, al fin de cuentas, al condescendiente paternalismo con que el patriciado liberal observa al sujeto subalterno. En esta vena, y consecuente a su breve actividad pública como asesor del defensor de esclavos, Berro supo condolerse por "La expósita" y "El mendigo", así como reclamar la libertad para "El esclavo", a quien "el blanco no mira con ojos de hermano" porque "negro le cupo nacer", cuando "Iguales nos hizo la mano invisible/Del Dios sempiterno de paz y de amor", dios a quien termina invocando con rabia justiciera: "Destroza con tu soplo,/Que abate las naciones,/Las bárbaras prisiones/Del hombre de color" (74-77). Este antiesclavismo de índole humanista cristiana, que presumiblemente interpelara fuertemente la conciencia culposa del patriciado montevideano, al ser planteado en términos universales y abstractos, ofrece la ventaja de eludir toda alusión política. Esta toma de posición ético-religiosa permite al poeta rasgar el velo ilusorio de la belleza bajo el cual se agazapa la verdad de lo real: "Imágen de los seres que la mente/Del poeta adormido vé en la esfera,/¿Quién eres, di, mujer resplandeciente?/¿Un angel? No, ¡gran Dios!-una ramera". Es esa posición la que permite condicionar la simpatía hacia el prójimo caído, que en el caso de "La ramera" no la exime de una dura censura moral y un consejo redentor: "Deja, loca mujer, la danza impura;/arroja tanta gala mundanal,/Y en vez de la brillante vestidura/Toma de penitencia ancho sayal" (120 y 122). Con el mismo tono celebra la confesión arrepentida de la pecadora en el "Canto de la prostituta", y el castigo final de "Una mujer en la tumba", "una mujer manchada" sobre cuya "faz marchita [...] nadie doliente llora", pues "Dando al deseo cadaver frío/Que fetidez emana" el poeta se pregunta, consternando a su audiencia: "¿Y esa, gran Dios, la hermosa/Es que brilló en el suelo,/Cual loca mariposa/Que remontando el vuelo/Cae en la mar undosa?". Y se responde, señalando con horror el castigo inevitable: "Si: que á la diestra fuerte/Del Hacedor del mundo/El alma mía advierte,/En ese cuerpo inmundo/Que desecó la muerte" (141-4).

Claramente resaltan en la poesía de Berro los dos pilares de una poética desprovista, a confesión del autor, de todo "sistema literario", puesto que "para mi las cualidades de toda buena poesía deben ser —moralidad en el fondo y fin que el poeta se proponga; sencillez y elegancia en las formas" ("Prólogo del autor" 69). Moralidad en el fondo y elegancia en las formas: dos modestos principios para una poesía morigerante, didáctica, de salón, que si en Berro transmite cierta diáfana

frescura y élan optimista, en Gómez se engalana de tristeza, melancolía, dolor hasta el tuétano, marcas definitivas del ya consumado romántico poeta-demiurgo, visionario y elegido, cuya realización radica, precisamente en el dolor, pues "El dolor es el genio —el que sublima" ("Farewell", 129). Se trata, obviamente, de un dolor productivo, que junta el sufrimiento personal por el amor frustrado con el sufrimiento colectivo por la Patria en crisis. Gómez, profesional del fracaso político y el amor imposible, funde ambos planos con inusual abnegación, y elabora su persona —política, poética, amante— en torno a la experiencia del exilio:

La estrella del amor faltó a mi cielo:
Luego el aire natal faltó a mi vuelo
Madre! y ora me arrastro peregrino,
Llorando en mis canciones,
Sembrando en el camino
Las hojas sin color de mis pasiones. (Berro, "Gotas de llanto" 159)

Lo personal y lo colectivo, lo familiar y lo político, la amada y la Patria, lo privado y lo público se funden en la figura dolorida, empática del peregrino: "¿Te asusta mi existencia, el mar en que navego,/La tempestad continua que asalta mi bajel [?]" pregunta a su amada, para luego alentarla: "No temas, tierna amiga [...] he de llegar al puerto, he de pisar la orilla,/Al templo de la pátria he de llevar honor" ("****" 53). En ocasiones se despide, como se anota a pie de página, "al ser expulsado por la autoridad brasilera, recién llegado á Río Grande, donde residía su hermano": "Adiós hermana, adiós! Tiendo la vela/Otra vez á la mar embravecida [...] Fuerza es seguir la dolorosa vía,/A mi calvario con la cruz llegar!" ("A la esposa de mi hermano" 77); en otras, alienta al compañero desterrado:

Vas á cruzar el Plata —cuando veas
En el confín azul del horizonte
La cabeza de un monte
Levantarse del mar;
Al rebosar de júbilo tu alma
Ante el nativo suelo
Juzga si es desconsuelo
Vivir sin pátria en emprestado hogar!"
("Desconsuelo. (En el álbum de un compatriota)" 61)

Es precisamente esa experiencia del destierro, la persecución y el peregrinaje, convertida en oficio, lo que le otorga identidad, confirmada en la retórica duda: "Ah! Quién soy yo, viajero solitario/De amarga vida y de enlutado cielo?" ("Eduardo Gómez. Suicida" 49). Esa experiencia del exilio, del dolor, del peligro constante, es lo que le confiere, en última instancia, la cicatriz diferencial que le autoriza como vate:

Tengo del peregrino el santo voto,
La trabajosa vida, el fin incierto,
En el viaje remoto,
El hambre y sed en árido desierto;
[...]

Permite, pues, que un paria te bendiga
Hija gentil de una querida amiga
De mi inocente infancia compañera;
Deja que te bendiga y que te quiera
Bella flor de mi pátria desgraciada
Con la sangre de mártires regada. ("A la hija de..." 104)

Su autoridad —su superioridad, en una palabra— emana del dolor, por cuanto ese dolor, por injusto, transforma el estigma del paria en el aura del mártir. Y más que la experiencia del dolor importa aquí la escenificación, la representación dramatizada del sufrimiento como diferencia, como marca que convierte a la persona de Juan Carlos Gómez en paradigma del héroe romántico, en un Childe Harold criollo en busca de una Patria que no es, en puridad, sino un decantado sentimiento de frustración y de pérdida: puro deseo. Lo que Gómez realiza es una temprana fetichización del exilio, que, como Kaplan finamente analiza, constituye uno de los tropos político-literarios de más rancia prole en la literatura moderna. Efectivamente, el exilio, nimbado por el aura de la persecución política y la proscripción del regreso, ha devenido un mito celebratorio del artista solitario y cosmopolita que, desde el romanticismo a las vanguardias, tiene el raro privilegio de acceder, a través del Arte y de su inspiración, al inefable horror de lo real. Pero el horror, estetizado, se transforma en estilo, en la decantada estilización de la nostalgia y el dolor.⁶ El exilio resulta así fetichizado, en tanto portador de cierta productividad ética, política e intelectual que procedería de la condición liminal, instersticial incluso, del exiliado, como sostienen Julia Kristeva y Edward Said a partir de las reflexiones autobiográficas de Theodor Adorno en su *Mínima Moralía*, donde, bajo el triple efecto del nazismo, la segunda guerra mundial y la sociedad de consumo, escribiera: "Habitar propiamente es ahora imposible [...] La casa es parte del pasado. [...] 'Es incluso parte de mi buena suerte no ser propietario de una casa', escribió Nietzsche en *La Gaya Ciencia*. Hoy deberíamos agregar: es parte de la moral no estar en casa en casa de uno", por lo que, "para el hombre que no tiene más un hogar, la escritura se convierte en un lugar donde vivir" (Adorno 38-9; Kristeva; Nietzsche; Said). Sobre estos fundamentos éticos y epistemológicos, que legitiman la autonomía del Arte y la Literatura como acotados espacios de libertad, Adorno desarrolló su dialéctica negativa, instrumento desde el cual realizar una crítica radical de la cultura burguesa. Pero lo que Adorno pensó como un espacio emancipatorio, devino una jaula de oro, porque hizo posible la mistificatoria conversión de la escritura en locus privilegiado del exilio.

Según esta concepción modernista, que reproduce una tendencia romántica que para nosotros comienza con Gómez, todo escritor y artista es, por definición, un exiliado, y su escritura-arte resulta tanto una metáfora de su alienación de la realidad como del traumático retorno de lo real. Es precisamente ese distanciamiento sufrido por el artista de su realidad social lo que haría posible su capacidad para desenmascarar lo real a través del arte, y de acceder a las esencias oscuras de la Patria.

La Patria es, en la poesía de Gómez, una entelequia apenas insinuada, una figura retórica de rasgos imprecisos ("la Patria mía", siempre), una ausencia quizá, puesto que carece de toda concreción, de cualquier referencia explícita más allá de la enumeración casual de alguna batalla ("La libertad" 7), la mención ocasional al pampero, el Plata, el Cerro, o la alusión casi cifrada (para evitar la contaminación de la materia poética, quizá) a la última asonada o guerra civil "En horas de esperanza para la Patria mía/Quise entonar un canto de amor y juventud;/Pero cayó la noche, y en esa noche fría/Dormí sobre las tumbas llorando en mi laúd" ("A... en su álbum" 15). Cuando la referencia histórica se hace más concreta, depende para su descodificación de un referente compartido: "De la frente de la pátria/Una á una caen las flores,/El crespón de los dolores/Vuelve de nuevo a ceñir" ("Reminiscencia" 147). Es como si la materialidad pedestre de la historia la hiciese innombrable, intraducible al lenguaje poético. Del mismo modo alusivo y elusivo refiere Berro a la tiranía y la libertad, en versos que conmueven más que nada por su densa textura autobiográfica: "¡Morir, sin que entre el polvo los tiranos/Haya visto en el mundo de Colon [...] ¡Morir, cuando se agita el orbe entero/En pos de esa deseada libertad" ("Dolor" 180), o también él, como Gómez, al nombrar a la "pátria bella" mediante una sinécdoque engarzada a complejas políticas: "Ciudad de las negras torres/Que con cintura de espumas/La sien adornan de flores./De ese su cielo apacible/De sus festivas canciones,/Y de ese monte atalaya/Que lamen ondas veloces." ("A la señorita de... en su álbum" 189). Sabemos que detrás de ese localismo montevideano se agazapa una historia de conspiraciones políticas, intereses de clase y traiciones de toda laya, que comienzan con la resistencia al artiguismo, pasan por la adhesión a la Cisplatina, y se perpetúan en el gobierno de la Defensa. Es menester destacar, sin embargo, que Berro experimenta con el color local en un intento por transgredir la mera abstracción; intento últimamente fracasado, y a medias esbozado en sus incónclosos poemas "El ombú" y "El sauce" y las mucho más interesantes incursiones en la leyenda y la historia como son "Yandubayú y Liropeya (Año de 1574)" y "Población de Montevideo (Febrero de 1724)", claros intentos de construcción de imaginemas que procuran fusionar lo hispánico y lo indígena, lo histórico (rigurosamente datado) y lo mítico-poético (la leyenda). Es quizá este último poema largo el intento más logrado, no ya por su apego a la veracidad histórica, sino por la precisión con que transmite la fragilidad de la nación en ciernes: "Sobre la extensa rivera/Aquí y allá se levantan/Humildes chozas

cubiertas/Con blandos mimbres y paja./De tan endeblés cimientos/
Naciste, Patria adorada,/Que ya los vates celebran/Como á colmena del
Plata”, para finalmente proyectar la única proclama posible —racional,
voluntarista, cargada de futuro— para esta generación urgida por la
acción: “Creciste entonces en riquezas/Y en los saberes, sin trabas;/Que
del progreso, do quiera,/La libertad es el alma” (“Población de Montevi-
deo (Febrero de 1724)” 156).

Tal vez esta última estrofa compendie como ningún otro texto la idea
de nación prevaleciente en la época. El proyecto liberal, con sus
fanfarrias al progreso —material, cultural y político—, será realizable
merced a un principio de libertad abstracto y necesario. Esta concepción
de la Patria como proyecto liberal colectivo requiere, forzosamente, de
una voz que lo publicite, lo inflame, lo registre; de una voz que, en otras
palabras, organice los datos dispersos de una realidad socioeconómica
en expansión en un imaginario colectivo. Esa, claro está, es la función
del poeta, poeta-faro, poeta-profeta, poeta civil portador de un sino, que
es así reflexivamente convocado en “A don Esteban Echeverría”: “Pulsa,
poeta, tu enlutada lira [...] Canta, que el Cielo te marcó en la frente/Para
llenar en terrenal morada/Poética misión” (80). Así canta el poeta civil
(cívico, civilizante, civilista) a cómo hay que cantar; así celebra la epifanía
de su propia misión, que materializa en su praxis intelectual y artística
lo esencial del proyecto liberal. Es el ciudadano por antonomasia, la
conciencia del pueblo, la razón de Estado. El poeta civil sintetiza en su
persona la soberanía del Estado y la memoria futura de la nación en
gestación, y en ningún texto resulta esto tan explícito como en el poema
de Berro “A. D. Andrés Lamas”, en el cual, luego de un significativo
epígrafe de Víctor Hugo, y de una referencia autobiográfica en la cual se
funden la desazón poética con cierto morbo luctuoso, declara, en una
conmovedora apuesta a la vida por el arte: “En mi pecho el puro fuego/
Que el pesar ahogado había,/Encendió tu fantasía/Aun mas férvida que
el sol./Y sentí á tu noble acento/En mis ojos seco el llanto,/En los labios
sed de canto/En el alma intenso ardor./Si, cantemos: de la lira/Salgan
sones elocuentes/Que conmuevan á las gentes/Y sean gratos al Señor”
(200-1). Luego de dejar sentada la influencia intelectual que ejerciera
Lamas sobre él, continúa registrando la función social redentorista del
poeta, embanderado de la justicia, denunciador de caudillos, azote de
tiranos, antorcha democrática y guía espiritual, ya que

Si, que el vate es para el pueblo
Un fanal que en la tormenta
El pavor del alma ahuyenta
Con la luz del porvenir.

y gracias a la intervención del poeta, divinamente inspirada,

Vendrán, amigo, los serenos días
Si fé tenemos y confianza en Dios,
Si al pueblo abrimos anchurosas vías
Por donde corra de la dicha en pos (203).

Entre la urgencia de la imaginación y
un imaginario de urgencia

La dedicatoria del poema a Lamas es exacta, no tanto en lo personal
cuanto en lo ideológico. La conjunción Pueblo-Patria-Dios operada en la
praxis y erigida en la persona poética del poeta, constituye uno de los
nódulos medulares de la propuesta teórica de Lamas, el intelectual que
quizá articule con mayor incisividad la problemática interconexión entre
literatura e imaginario nacional. Lamas, uno de los ideólogos de mayor
impronta en la política de la época, protagonista principal en el gobierno
de la Defensa, artífice del sistema de alianzas que acaba con Rosas y
define el mapa geopolítico definitivo del Estado uruguayo, es responsa-
ble, dentro de una producción vasta y polígrafa, de dos tesis capitales en
el XIX platense. Por la primera, explica los conflictos de la época como
manifestación de una lucha honda y permanente, traducida en el campo
de la política, la literatura y las ideas, entre dos principios, dos escuelas,
dos modelos: el colonial, manifestado en el rosismo, y el moderno,
representado por el ideario liberal; con la segunda plantea, en entendible
sincronía con similares cuestionamientos en otras partes del continente,
la urgente cuestión de la soberanía cultural o, en términos actuales, la
necesidad de forjar una cultura y un imaginario nacionales.

Expone su tesis sobre la antinomia entre la mentalidad colonial y la
mentalidad liberal —de mayor rigor intelectual aunque de menor eficacia
propagandística que la versión sarmientina entre civilización y barba-
rie— en un temprano texto de 1837, “Impugnación a la obra de D. J. B.
Alberdi”, donde critica con habilidad la temprana posición pro-rosista
sostenida por éste en su *Fragmento al estudio del Derecho*. Lamas dice:

¿después de veintisiete años de trabajos por la Libertad, es preciso
pensar en consolidar un movimiento retrógrado que tiene la
novedad de producir un Poder que aparece con el brillo fascinador
de una nueva creación porque su imagen está casi perdida entre el
polvo de los Siglos de la edad media? La historia nos dirá, donde
está el molde del gobierno actual de Buenos Aires... (*Escritos
selectos* 7).

La tesis será desarrollada con amplitud en *Apuntes históricos sobre las
agresiones del dictador argentino D. Juan Manuel Rosas, contra la indepen-
dencia de la República Oriental del Uruguay*, artículos publicados en el
diario *El Nacional* en 1845, y ésta consiste básicamente en sostener que
si el rosismo es entendido como un remanente de las despóticas institu-

ciones y la represiva cultura coloniales, el Montevideo de la Defensa representa, necesariamente, los principios iluministas y liberales del progreso, la democracia y la civilización. Más interesante que el maniqueísmo de la dicotomía misma, elemento recurrente en la vitriólica guerra de propaganda psico-ideológica entre ambos bandos, resulta su modelo de análisis, donde pone en juego no ya las ideologías involucradas, sino su impacto, así como el de los acontecimientos mismos, en el imaginario social. En este marco, las ideas revolucionarias de la Ilustración habrían venido a ser "una máquina de guerra" que, arrojada sobre el material informe de la sociedad colonial, habría producido una vertiginosa perturbación en los espíritus modelados en el quietismo, el fanatismo y la soberbia coloniales:

En la Colonia no había vida pública —libertad de pensamiento-libertad de examen-libertad de industria-libertad de acción. Eran sus dogmas obediencia pasiva, sin razón, obediencia habitual y de rutina, á dos potestades superiores á todo, que se refundían en una misma: —al depositario de la autoridad real, única fuente de los bienes terrenos; al sacerdote, depositario de la autoridad religiosa, única fuente de los goces celestiales [...] La revolución no podía nacer de la masa de una población sometida á este dualismo inflexible; —educada para la inmovilidad que él producía y al que todo se había amoldado. [...] Aquí la revolución no era la obra de la masa, sino la concepción de unos pocos varones esclarecidos y esforzados... (Apuntes 18).

Este violento choque habría radicalizado las posiciones y alimentado los partidos políticos y las guerras civiles posteriores a la independencia, perpetuando "las tendencias enemigas que co-existían en el seno de nuestras sociedades;—la tendencia absolutista y retrograda, emanación de las tradiciones seculares de la Colonia, y la tendencia democrática y progresiva de la revolución" (Apuntes 20). Hilando fino desde su liberalismo conservador, Lamas censura los excesos revolucionarios como causantes directos, por pura dialéctica, del resurgimiento de la tendencia colonial encarnada en "el sistema" de Rosas, pues "La tendencia democrática, por un achaque común á todas las innovaciones, quiso, en algunos periodos, escalar como los gigantes de la fábula, por esfuerzos sobrenaturales, el cielo de la civilización; y dotar á nuestros pueblos de libertades más latas que las que su estado soportaba [...] Sus reformas chocaron algunos intereses y preocupaciones, aumentando así con auxiliares eventuales, la resistencia de la tendencia absolutista" (Apuntes 21). Esto es, el insularismo, el localismo y la religiosidad, sentimientos susceptibles "de producir grandes bienes ó inmensas calamidades; de ser un instrumento poderoso de mejora y civilización, ó de atraso y de barbarie", según la dirección que se les dé, y que tienen "una importancia inmensa", pues sin ellos "no concebimos sociedad posible", son senti-

mientos que Rosas explotó con singular maestría con el propósito de dividir a las provincias y fortalecer el centralismo porteño, amparándose ideológicamente en un presunto nacionalismo que no era, sin embargo, otra cosa que una prolongación de la xenofobia colonial, pues "ha buscado los elementos de su poder en la parte viciada, en la parte ignorante de su país; —allí ha encontrado los restos, que él ya conocía, y se armonizaban con su índole, de la educación colonial y de los vicios de la revolución" (Apuntes 22, 24, 18). ¿En qué consiste, entonces, "el sistema" de Rosas, cuya legislación "es una mezcla apasionada de rencor y de barbarie?" "Lo que ahora hay de sistemático, de lógico, en la marcha de Rosas, son las necesidades de su propia conservación", una especie de instinto animal de supervivencia que se explica debido a que

Rosas, hombre excéntrico al movimiento civilizador de su país, que, refugiado en las Pampas, había vivido en ellas á mano con la ignorancia, que la había sometido, en la esfera que alcanzaba, por sus arranques biliosos y extravagantes, por sus crueldades características, por sus aberraciones morales; —que había ensayado gobernar al hombre y al caballo, por los mismos móviles; que conocía y participaba las preocupaciones vulgares, las nociones atrasadas, las ideas incompletas, los resabios rústicos, que se encerraban en el fondo de las masas, y que se encontraban mal avenidos con la estremada cultura de algunas clases, —ingresado al poder, no representa en él sino un elemento disolvente, un elemento de guerra social profunda, que no tiene más término posible que la desaparición de Rosas, ó la disolución de la sociedad actual (Apuntes 16-7).

La segunda tesis de Lamas, mucho más pertinente a lo que aquí nos ocupa aunque indisolublemente ligada a la anterior, reside en el valor que atribuye y la formulación específica que otorga a la constitución de una memoria histórica y un imaginario nacional. Escribía en el programa de *El Iniciador*, publicado el 15 de abril de 1838: "Un pueblo ignorante no será libre por que *no puede serlo*: un pueblo para ser ilustrado es necesario que cultive las ciencias, las artes: que tenga una razón, una conciencia propia: que sepa *como, porqué y para qué vive*" (Escritos 9). Con notable sentido de "urgencia jefe", de "exigencia fundamental", Lamas exige la formación de una conciencia nacional en torno a un proyecto de futuro; el progreso, para él, excede lo material, así como la soberanía reconoce un espacio que trasciende la emancipación política, pues

queda una tarea lenta, indispensable, costosa, que es el complemento de la otra. Dos cadenas nos ligaban a la España: una material, visible, ominosa: otra no menos ominosa, no menos pesada, pero invisible, incorpórea, que como aquellos gases incomprensibles que por su sutileza lo penetran todo, está en

nuestra legislación, en nuestras letras, en nuestras costumbres, en nuestros hábitos, y todo lo ata, y a todo le imprime el sello de la esclavitud, y desmiente nuestra emancipación absoluta. Aquella pudimos y supimos hacerla pedazos con el vigor de nuestros brazos y el hierro de nuestras lanzas: esta es preciso que desaparezca también si nuestra personalidad nacional ha de ser una realidad; aquella fué la misión gloriosa de nuestros padres, —esta es la nuestra (*Escritos* 10-11).

La emancipación cultural implica el cultivo de un modo de vida que no sea un "triste pleonismo de la sociedad colonial", el desarrollo de un pensamiento nacional, de una literatura nacional, de un imaginario nacional que no se detengan en la política mezquina ni en la menudencia jurídica. ¿Y quién es el agente natural de dicho proceso?

Hay que trabajar para la Patria, y la Juventud no debe estar ociosa; el ocio en un Republicano es un crimen capital: el egoísmo una infamia: la indiferencia una impiedad; hay nada menos, que conquistar la independencia inteligente de la nación: su independencia civil, literaria, artística, industrial; por que las leyes, la sociedad, la literatura, las artes, la industria, deben llevar como nuestra bandera los colores nacionales, y como ella ser el testimonio de nuestra *independencia y nacionalidad* (*Escritos* 11).

Lamas adopta la enjundia de un cruzado; la Juventud, que él representa y a la cual convoca, asume la responsabilidad histórica de emancipar culturalmente a la nación. Pero más acá de este agenciamiento de la civilidad, lo que me interesa recalcar es el olfato con que Lamas, a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, ocupados en rencillas partidarias o, en el mejor de los casos, en diseñar artefactos jurídicos ("no puede haber un provechoso desarrollo de la inteligencia, allí donde el pensamiento está sujeto a las exigencias de la política", escribe, quien dedicaría su vida entera a la política (*Escritos* 5)), percibe la necesidad vital de construir un imaginario nacional capaz de aglutinar un cuerpo social desquiciado y pueril. Y más aún, reconoce dos medios fundamentales para dicho montaje: la historiografía, a la cual dedicará buena parte de su extensa producción, y la literatura.

Su nota necrológica a "Adolfo Berro", publicada en *El Nacional* el 30 de setiembre de 1841, e incluida como "Introducción" a las poesías de Berro, le sirve de pretexto para esbozar una notable interpretación del Estado y la necesidad de una literatura nacional, así como para trazar las líneas generales de una posible. Luego de registrar la patente inexistencia de dicha literatura, pasa a responder a la pregunta más importante de si "¿ha podido existir?". Y siguiendo el historicismo en boga, se responde que si la literatura es expresión de una sociedad concreta, "no hemos tenido, ni podido tener literatura nacional en la acepción plena y ajustada de estas palabras", por cuanto "si nos

miramos á nosotros mismos rodando en alas del huracan, salpicados de lágrimas y de sangre, sin tener donde sentar el pié, hemos de sentir, poderosamente, que nuestros pueblos no han entrado todavía en aquel periodo de aplomo y de vigor en que se desemboza y fija el carácter de las sociedades", y cuando la sociedad es un caos, "no tiene fisonomía alguna moral y la literatura no puede ser su expresión, porque no tiene expresión el caos" (Berro, "Introducción" 13-16). La literatura es así, para Lamas, quien interviene de este modo en la importante y ambigua polémica entre románticos-liberales y neoclásicos-conservadores, parte de la superestructura político-cultural, y refleja en tal sentido los avatares de una revolución política que no llegó a social y se quedó estancada, encorsetada, en los modelos estéticos e ideológicos de la ilustración y el neoclasicismo. Entonces, "la literatura debió someterse á la influencia que se enseñoreaba del campo de las ideas" y "se solidararon, pues, entre nosotros las formas aristotélicas decoradas por Boileau y algun otro de sus continuadores; y encerrando á nuestros ingénios en estrechos carriles, detuvieron el vuelo, que, tal vez, habria desplegado el génio americano, en el momento en que hundiéndose el edificio colonial, brillaba entre sus ruinas la espada popular" (Berro, "Introducción" 18-9). Y a pesar de que todo era nuevo en América, desde el paisaje hasta el arte de la guerra, la literatura seguía aherrojada a las leyes académicas, de espaldas a las grandes mudanzas literarias que se operaban en Europa y que exigían "libertad para el arte". Entre los "excesos del llamado romanticismo" y el conservadurismo neoclásico, atrincherado en las formas, Lamas propone un moderado equilibrio, pues "tenian razon los llamados clásicos en sostener algunas reglas, que serán tan eternas como la fábrica del mundo, por que están tomadas de la invariable naturaleza; y tenianla los románticos en despedazar preceptos y clasificaciones mudables por su carácter de convencion" (Berro, "Introducción" 22-3). Pero lo grave es que de esta lucha resultó "un monstruo diforme, acabada personificación de una literatura nacida en medio de los vivaques y nutrida con la cólera de los combatientes [...] literatura escepcional, transitoria", de guerra, destinada a desaparecer, como las circunstancias históricas de que se nutre, y que ha de dar paso a una literatura proyectada al futuro, cobijada por la libertad, el orden y el progreso. Porque la literatura, insiste, no es un mero adorno, un subproducto suntuario: es una necesidad que hace a la configuración cabal de una sociedad y a la constitución de su identidad nacional, ya que "El origen de las naciones, siempre está envuelto en un velo poético; y si buscamos su cuna, siempre encontraremos al pié de ella, la sombra del bardo religioso ó del bardo guerrero. Estos cantares transmitidos por la tradición oral ó escrita son las primeras páginas de su historia, el reflejo de la sociedad". Lamentablemente, "entre nosotros no existe esta poesía indíjena, porque no somos un pueblo original ni primitivo" (Berro, "Introducción" 26), ni tampoco ha podido surgir dicha literatura después de la revolución porque no se ha constituido la sociedad como tal debido

a las cíclicas y permanentes guerras civiles. Pero aquella que sea capaz de poner "el dedo sobre nuestras llagas, será literatura nuestra, de ese día, de ese dolor, de esa esperanza que nos embarga" (Berro, "Introducción" 28). Esta literatura tendrá una función social y una dimensión civil que no debe confundirse con la supeditación neoclásica a las ideologías y las luchas políticas: una literatura civil capaz de erradicar las guerras civiles.

"Berro, no dio solo un lamento, se asoció a un programa -Moralización de la familia, cuyos vínculos desata sacrilegamente la guerra civil, -Enseñanza popular, -Asociación de todos, para hacer lo que a todos conviene, -y puso mano a la obra con sano corazón e indispensable talento [...] y si esto es cierto, como positivamente lo es, Berro merece uno de los primeros rangos entre los poetas americanos, porque es de los que mejor han comprendido la misión eminentemente social que la poesía debe desempeñar entre nosotros" (Berro, "Introducción" 32).

La poesía civil implica una mayor amplitud que la bombástica poesía de la revolución, en tanto lo público y lo privado se funden en ella en el dolor íntimo; la poesía romántica civil tiene una misión social e ideológica de mayores miras que la poesía político-patriótica de corte neoclásico, porque aspira a constituir una comunidad imaginada, a fundar sus orígenes, a fijar su memoria, a levantar un programa mesiánico, profético, sacrificial: a inventar una nación para una burguesía en ciernes y en función del Estado liberal. Por ello, y siguiendo el aforismo de Hugo, la poesía civil ha de ser una poesía módicamente romántica, en tanto el romanticismo es una forma de liberalismo literario, fruto de un delicado balance entre el *pathos* de un Byron y el *logos* de un Voltaire. Una poesía medida, a la medida del Estado uruguayo, ha de ser, en todo caso, una poesía religiosa, ni escéptica ni descreída, ni atea ni pagana, extremos de los cuales es preciso huir, pues "la falta de un dogma religioso cualquiera, es la causa matriz de la inestabilidad de las creencias de la época actual" y "La irreligión en la humanidad origina la anarquía en las ideas, el desorden en los sentimientos y el caos en la literatura" (Berro, "Introducción" 34-5). La poesía civil ha de ser sobria y mesurada, y ha de promover la moral y el buen gusto, el amor a la Patria y la caridad hacia el prójimo. Ha de ser una poesía sentimental, melancólica, libre en las formas pero controlada en las ideas, una poesía que despierte "altas y profundas emociones" y abra "el pecho a nobles esperanzas y nos [transporte] con el pensamiento a días de mas ventura para la Patria" (Berro, "Introducción" 7): una poesía idónea a la inestable pero promisoría realidad de la Patria.

Lamas tiene la exacta conciencia de que el frágil Estado Uruguayo, nacido entre las grietas de intereses y conflictos cruzados, carece de una identidad nacional. Los escasos, fragmentarios rasgos que podrían distinguir a la sociedad oriental de otras vecinas, no serían quizás los más recomendables para la civilizante mentalidad liberal, por lo cual el Estado Uruguayo requiere, para ser viable, de un imaginario nacional

capaz de producir la hegemonía necesaria para el desarrollo de sus instituciones, la promoción de sus industrias y la consolidación de sus clases dominantes. Pero hasta el mismo Lamas, con toda su clarividencia, es incapaz de abstraerse a los conflictos de la hora, y pasará a la historia, principalmente, por su labor política y diplomática, a la cual dedicará la mayor parte de su vida. Lamas se adelanta a su época pero no puede desprenderse de ella; comprende, como ideólogo, la necesidad imperiosa de un imaginario nacional, pero no puede sino imaginarlo. A lo sumo alienta y guía la producción de otros.

La densa complejidad de los acontecimientos político-militares hace imposible, aún, la concreción de cualquier imaginario capaz de convocar las lealtades de clases y etnias en conflicto; varias décadas deberían transcurrir para que ello fuera posible. No obstante, Lamas detecta en la sensibilidad romántica de Berro un tono capaz de plasmar la materia intangible de la Patria:

Tal vez ese tinte melancólico, que tanto interés daba a su pálido rostro, era hijo de la tristeza que produce la contemplación de esas hondas miserias, hermanada con los duelos domésticos que ha vestido su hogar, desde los tempranos días en que su valiente hermano D. Ignacio rindió la vida por la Patria, en los gloriosos campos de Ituzaingó (Berro, "Introducción" 11).

Si los tiempos no permiten aún crear un imaginario nacional, incitan a su imaginación por el sentimiento, acicateado por un dolor donde se funde lo privado y lo público, lo individual y lo familiar, el hogar y la Patria. Y si no es posible pensar a la Patria, es imperioso, al menos, sentirla, y al sufrirla, imaginarla.

Romanceando la nación

Alejandro Magariños Cervantes, quizá nuestro primer literato en sentido cabal, en la medida que estuvo entre aquellos que encararon más sistemáticamente su escritura como oficio, y a quien ni la política, ni el gobierno, ni el periodismo distrajeran mayormente de su conspicua producción literaria, adopta una estrategia exactamente inversa. A primera vista podría pensarse que su romanticismo es más profesionalmente operático y sus sentimientos el resultado de una más artificiosa puesta en escena que los de Berro, Gómez e incluso Lamas, pero es preciso admitir el olfato certero con que elige temas, personajes y géneros. Es, en tal sentido, un precursor en las letras uruguayas en la pintura sistemática de lo local, así como en la representación del gaucho como figura nacional y romántica —dos variables que suelen fundirse en la generación— por antonomasia. Está entre los primeros en incursionar en la leyenda histórica y, por si fuera poco, escribe la primera novela histórica o romance nacional que, entre búsquedas y excesos, contiene un buen número de hallazgos. Su poesía, en cambio, resulta tan ripiosa

y formulaica que sólo la justifican los motivos locales que la salpican aquí y acullá, pero su "leyenda americana" *Celtar* y su novela-romance *Caramurú*, independientemente de las deficiencias de factura o quizá gracias a ellas, resultan piezas de notable interés para la crítica de la cultura.

Caramurú es una típica novela histórica romántica, cuya trama central entreteje un romance sobre el fondo de acontecimientos históricos. Su trama, compleja hasta la inverosimilitud y melodramática hasta la hipérbole, expone todos los arquetipos, tropos, oratoria y lugares comunes atribuidos a la novela histórica romanceada (Unzueta; Zamudio; Sommer, *Foundational Fictions*). Cumple cabalmente con los rasgos característicos del romance latinoamericano decimonónico, entendido como la modalidad genérica dominante entre la variedad de obras novelísticas de mediados del siglo XIX en Hispanoamérica; se define sobre todo en términos de su caracterización polarizante, su visión histórica teleológica y redentora (*salvational*), su relación con la ideología del grupo ascendente en la época, el liberalismo, y su estrecha participación en la formación discursiva de la nacionalidad (Unzueta 137).

Doris Sommer, quien ha formulado la lectura más autorizada del romance histórico en la actualidad, ha puesto el énfasis en la íntima conexión entre erotismo y nacionalismo, según la cual ambos se reflejan y complementan recíprocamente, de modo que la relación retórica entre la pasión heterosexual y la hegemonía del Estado, entre lo familiar privado y lo social público, produce un doble efecto alegórico de legitimación de estructuras patriarcales, como si ambos planos discursivos se fundaran en la supuesta estabilidad del otro y viceversa (*Foundational Fictions* 31).

Curiosamente, todas estas novelas "nacionales" o "históricas" terminan por ser historias de amor, romances, en el sentido doméstico burgués, repletas con personajes formulaicos y relaciones predecibles. Tengan o no final feliz, los romances tratan invariablemente de héroes jóvenes y castos en búsqueda de igualmente jóvenes y castas heroínas con el objeto de establecer uniones eróticas y conyugales que representan la unificación nacional y que sólo pueden resultar frustradas por obstáculos sociales ilegítimos (Sommer, "Not Just Any Narrative" 53).

Indudablemente, esto sería plenamente aplicable a *Caramurú*, pero quisiera analizar aquí, siquiera someramente, de qué modo el erotismo funciona como dinamizador, no tanto de la intriga ni de su proyección alegórica, como de la economía libidinal del sujeto imaginante operando al interior de la imaginación narrativa. En otras palabras, el erotismo desplegado en *Cumandá* es mucho más que un artificio retórico, pues estaría revelando la interrumpida emergencia de la *jouissance*, síntoma en y por el cual la identidad nacional se construye y celebra, pero que, al no existir aún un imaginario nacional hegemónico ni haberse instituido aún los imaginemas fundacionales de la nación, se inscribe como exceso y

residuo en la artificiosa contención del erotismo previamente desatado, *plus-de-jouir* que aborta y excede el deseo liberado por la imaginación. Veamos cómo funciona esto.

En primer lugar, la Patria aparece simbolizada en Lía, "Ángel en forma de mujer [...] vestida de celeste y blanco, dulces colores de nuestra bandera", casta y apasionada, virginal y voluptuosa, tierna y firme, objeto de las disputas entre el Conde de Itapeby, símbolo de la Cisplatina, lo extranjero e imperial, y Amaro-Caramurú, caudillo montonero, quien "simboliza al hombre de las soledades americanas, que, sin tener los vicios de la civilización, reúne a muchas de sus ventajas la primitiva espontaneidad que engendran costumbres, hábitos e ideas más en armonía con la naturaleza" (Magariños Cervantes 73). Dicho de otro modo, el conflicto es planteado entre la civilización y la barbarie, pero de modo tal que lo civilizado equivale también a las fuerzas extranjeras de ocupación imperial, y lo bárbaro representa lo telúrico, lo autóctono, lo nacional-popular. Dos principios ontológicos pues, que auspiciarían dos modelos antagónicos de nación en que los términos de la fórmula auspiciada por los Sarmiento y los Lamas son reformulados en forma transversal. La lectura de Sommer acerca del romance como alegoría fundacional del proyecto liberal se aplicaría impecablemente a este plano de la narración, pero la negociación entre civilización y barbarie se realiza, primordialmente, en la agonía libidinal de nuestro héroe, desgarrado por el bruto deseo de la carne (su ego primitivo) y el respeto de las leyes del honor (un no menos primitivo superego). En el primer encuentro, luego de matar al yacaré que amenazaba la vida de Lía, y yaciendo está inconsciente, Caramurú la mira. Entonces:

Un pensamiento indigno del desconocido cruzó por su frente.

-¡Qué bella es! murmuró; intenciones me dan de llevármela...

Y giró la vista á su alrededor, como para cerciorarse de que estaban solos y podía impunemente realizar su intento.

-Pero es tan joven, continuó, tan delicada... y su aire, su traje, todo indica que pertenece á otra clase muy distinta de la mía... y sin embargo!...

El gaucho la seguía mirando irresoluto y dudoso; por fin, se dijo:

-No, ¡sería una infamia! (92-3)

No queda claro si el deseo de Caramurú es frenado por un también instintivo sentido del honor o por un menos noble temor de transgredir barreras sociales. Como fuere, Magariños prontamente nos aclara que ese "pensamiento indigno" no es reflejo de un espíritu vulgar y lascivo, sino de un sino: ambos "habían nacido el uno para el otro; su alma era una sola", y por eso "cuando la vió en sus brazos, la primer idea que se le ocurrió, el primer indomable y veheméntísimo deseo que le asaltó, fué llevársela al fondo de los bosques, y allí de grado ó por fuerza, conquistar su cariño sin abusar de su debilidad", pues "encerraba demasiada

nobleza el alma del gaucho" (96-7). Para inmediatamente exhortar a su lector civilizado y culto mediante un curioso "vosotros" europeo que sitúa al autor en una ambigua posición (de) intermedia(rio):

¡Ah, no lo acuséis por su conducta, al parecer tan poco caballeresca! Vosotros, con vuestros hábitos e ideas europeas, difícilmente comprenderéis la primitiva espontaneidad del hombre de los desiertos [...] que marcha de frente al fin que se propone, y se estrella contra los obstáculos ó los anonada, sin buscar para ello estraviadas sendas ó largos rodeos, como hacemos nosotros los hijos de la civilización (97).

Finalmente, la secuestra, pero sin manchar su honra, como corresponde. Un día, al regresar al rancho donde la mantiene secuestrada contra su voluntad, nuestro héroe ve su patriotismo puesto a prueba:

Dormía la encantadora jóven con la calma de la virtud y el abandono de la inocencia. El deshábille de muselina con que estaba vestida se le había desabrochado, y dejaba ver, sobre la graciosa tabla de su pecho de marfil, medio ocultas entre los encajes de la camisa de batista, dos ligeras ondulaciones nacaradas y tersas como dos manzanas de bruñido jaspe [...] Favorecidas por aquella postura voluptuosa, sus acabadas formas que envidiarían una georgiana, destacábanse en la curva de su flotante lecho. La mente adivinaba sin trabajo la artística perfección de sus encantos (144).

Nuestro pobre héroe, atolondrado ante tal voluptuosidad de la maja criolla y olvidando momentáneamente su responsabilidad histórica, no resiste al vertiginoso impulso de abrazarla. "A la dulce presión de su cuerpo, al suave contacto de sus mejillas [...] zumbaronle los oídos, dilatáronse las arterias de su frente [...] vacilaron sus rodillas, y poco faltó para que perdiese el conocimiento." Al abrir los ojos "sus oídos tomaron á escuchar el tiernísimo acento de su amada; lúbricas y voluptuosas imágenes brotaron en su cerebro abrasado, sus músculos y sus nervios adquirieron doble rigidez...". Pero ella, afortunadamente, con un "hábil movimiento estratégico", logró burlar a su amante poniéndose de pie y apartándose de sus brazos, porque apenas "un-minuto mas, y la aureola celeste de la virgen se convertía en el letrado infamante de la mujer, arrojada de su elevado pedestal, del tróno de luz en que Dios la colocára, al fango del envilecimiento" (146-7). El voltaje erótico de esta escena, donde se condensa la intensidad deseante del patriotismo romántico y el surplus de *jouissance* que produce el inefable sentimiento de Patria, es compensado y contenido en la almibarada elocuencia de los diálogos amorosos, para ser finalmente sometido en el familiar final feliz de reconocimiento público y restauración de la identidad de Amaro, alias Caramurú o Satanás, como nada menos que el hijo bastardo del

penúltimo conde de Itapeby. El caudillo patriota Caramurú termina emparentado con la nobleza portuguesa; la barbarie se dignifica en la civilización y la aristocracia se democratiza en la restauración del honor. El arrebato erótico del *plus-de-jour* es finalmente domesticado en la recatada *jouissance* de la familia burguesa.

Como ya hemos visto, el romance se ambienta durante la Cisplatina, y entrama sucesos históricos relevantes hasta culminar en la completa fusión de ficción e historia en la batalla de Ituzaingó y una memorable celebración de la Convención Preliminar de Paz. En esos tramos finales de la novela, la narración histórica pasa al primer plano, desbordando la ficción y entrando decididamente en el panegírico político, como la vergonzante justificación de la masacre de Salsipuedes ("medida inicua si se quiere, pero disculpable hasta cierto punto, tratándose de unos hombres tan crueles y tan pérfidos como los *charrúas*" (119)), o la versión oficialista por entonces de Artigas, "caudillo americano, que acostumbra a hacer coser a sus prisioneros españoles dentro de la piel de un novillo recién muerto, dejándoles solamente fuera la cabeza y esponiéndolos encima de una cuchilla a los ardientes rayos del sol, hasta que morían de hambre y de sed: suplicio atroz que el implacable guerrillero llamaba *enchalecar*" (50). Luego de explicar la necesidad de registrar, aunque a la ligera, los acontecimientos que hacen al fondo histórico de su relato y que culminan en "la célebre convencion preliminar de paz, que hoy Rosas hace valer como uno de sus títulos para intervenir en nuestros asuntos domésticos" (229), remata bombásticamente:

Ahora solo cumple á nuestro objeto decir que por los artículos primero, segundo y tercero, tanto el Brasil como Buenos-Aires, renunciaron solemnemente á todas sus pretensiones de dominio y soberanía sobre el pais disputado, "á fin de que se constituyera en Estado libre é independiente de toda y cualquiera nacion, bajo la forma de gobierno que juzgase mas conveniente á sus intereses, necesidades y recursos" (229).

Pero más aún que la fusión de historia y ficción en el eje pivotal del romance amoroso y la simbólica caracterización de sus protagonistas, me interesa la curiosa escenificación de lo local que el texto despliega, difícilmente reducible a mero costumbrismo, y que condiciona desde la estructura y la organización de capítulos hasta el estilo mismo. Interesa, fundamentalmente, para qué público escribe Magariños, quien, desde el comienzo, bombardea al lector con marcas de lo local (pampero, guaviyú, ñandubay, Uruguay, cuchilla, rancho, estancia, ombú, poncho, chiripá, crivao, tirador, aguará, botas de potro), todas ellas subrayadas, explicadas y anotadas debidamente para su correcta comprensión por un lector no familiarizado con ellas, que se amontonan en cinco breves páginas y

determinan el estilo narrativo de un texto pensado como una "serie de cuadros característicos y locales" (40). Por ejemplo: "A una bala de cañón del pueblo, había allá por los años de 1823, una *pulpería*, o lo que es lo mismo, un ventorillo o taberna *sui generis*, donde se espendía detestable vino, aguardiente, miel, tortas, *flores de maíz*, tasajo ahumado y otros comestibles" (48). O en otro caso:

Basta esta descripción para conocer que es un gaucho el héroe de nuestra historia, porque sólo ellos visten de esa manera.

-¿Y qué es un gaucho? preguntarán algunos de nuestros lectores, que probablemente no habrán oído en vida pronunciar ese nombre.

-Un gaucho es un hombre que se ha criado vagando de estancia en estancia, que vive y tiene todos los hábitos, inclinaciones e ideas de la vida nómada y salvaje, amalgamadas con las de la civilización. Espíritu indómito, audaz, lleno de ignorancia y preocupaciones, pero valiente hasta el heroísmo; carácter escéntrico y original que no conoce más leyes que su capricho, ni anhela más felicidad que su independencia; que desprecia al hombre de las ciudades y cifra su ventura en los azares, en los peligros, en las violentas emociones de su existencia errante y vagabunda. Eslabón que une al hombre civilizado con el salvaje, sin ser una cosa ni otra, como ha dicho perfectamente el señor Aguilar en una nota que puso al pie de un fragmento de una de nuestras leyendas, titulada *Celiar*. (43).

Este gaucho tan meticulosamente descrito, cuyo lenguaje, "ó mas bien jerga", es irrepresentable, "porque necesitaríamos, para que la entendiesen nuestros lectores escribir á cada momento una larga nota" (50), apostrofa no obstante a su amada: "-Valor alma mía!... Ha llegado el momento solemne [...] va a despuntar el alba" (45). El desajuste entre la mirada turístico-etnográfica de la descripción y el convencionalismo de los diálogos sólo se explicaría en atención al público lector implícito para el cual escribe Magariños. Radicado por esos años en España, éste, nuestro primer literato profesional, procuró hacerse una carrera en las letras en la Madre Patria y luego en París, desde donde estableció contactos con letrados de todo Latinoamérica. Al regresar a Uruguay, volvió convertido en el escritor uruguayo de más fama internacional. Ambigua posición, que se revela prístinamente entre el nacionalismo fuerte de temas y personajes, trama y símbolos, referencias históricas y geográficas, y su presentación discursiva, que oscila entre la etnografía y el exotismo, como revelan gráficamente los grabados que acompañan el texto, o entre la mistificación y la ignorancia, como alguna referencia al "quezal" que se abandona entre los *tanarindos* (75). Por ello, Magariños recurre a prolongadas explicaciones descriptivas, o a la nota a pie de

página, o a la aclaración entre paréntesis de textos en cursiva ("improvisaban los payadores (cantores) tocando la guitarra, y si había en la reunión algún forastero, se le obligaba a contar sus trabajos [...] errante de pago en pago y de tapera (casa derribada en medio del campo) en galpón, perseguido por la tierra y por el cielo, pensando sólo en sus aparceros y en su china (querida)" (48).

¿Qué sentido adquiere, entonces, la escenificación de lo local y de lo erótico en *Caramurú*? ¿Cómo contribuyen a la confección de un imaginario nacional? ¿Se trata, simplemente, de la erotización de lo exótico y su oferta en el mercado internacional? Pienso, más acá de la irregular factura literaria del texto, que no estamos simplemente frente a la *barbarie for export*, sino a la dramatización de las energías deseantes de la Patria, a la escenificación de la nación en la arena internacional, al servicio, claro está, del proyecto liberal. Hay un quiebre discursivo al interior del texto que señala el intento por pasar de la imaginación de la nación a la escritura de un imaginario nacional. Existe un marcado contraste entre la voluptuosidad del romance —voluptuosidad que excede el argumento y que se manifiesta también en la morosidad de las descripciones y en la gozosa textura de la prosa— y al modo abrupto en que el relato da paso a la crónica casi periodística de los acontecimientos históricos de fondo. Es como si Magariños sintiera, después de haber desplegado la energía libidinal de la historia, la necesidad de concluir la Historia. Puro deseo, claro, que recién se materializará décadas más tarde, pues no existen aún las condiciones adecuadas para la instalación de un imaginario social capaz de imantar una definida identidad nacional. Por eso Magariños, como sus compañeros de generación, ha de contentarse con promover el sentimiento de Patria ya que no es posible producir la identificación con la Patria. El imaginario romántico radical pone en escena la fluidez centrífuga y la energía performativa del *plus-de-jour* aún no constreñido por el control centrípeta y la sutura pedagógica de la *jouissance* producida por la identificación al imaginario nacional. Esto explica también que Magariños, que quiere ser un escritor profesional, escriba para el mercado hispánico, el único a mano, puesto que la existencia de un mercado uruguayo, al igual que de la sociedad uruguaya, es puramente virtual. Cuando Lamas reclamaba el desarrollo de la sociedad y de la industria, aludía claramente a la necesidad de crear un mercado nacional, alfa y omega de la viabilidad de la nación. A un mercado económico que haría posible un mercado cultural, y a la necesidad, por ende, de producir consumidores de cultura nacional, de literatura nacional, de arte nacional, de un imaginario nacional. Magariños explicita, en su praxis escrituraria, tanto la inmadurez de dicho mercado, cuanto la necesidad geopolítica del Estado uruguayo de ser reconocido internacionalmente. Esto es, de ser admitido por sus rasgos diferenciales, cualquiera estos sean, y por su cultura, prueba de su incontrovertible pertenencia al mundo civilizado. Su labor de disemina-

ción geocultural⁶ complementa la diplomacia geopolítica de Lamas. Mientras éste fijaba las fronteras nacionales, Magariños ponía en escena la nación para el mercado internacional de habla hispana, y de ese modo su labor complementa la de Berro, Gómez y Lamas. Mientras estos, intentando sentir a la Patria en el dolor, no lograron trascender la inefabilidad del caos, Magariños, produciéndola como espectáculo, logró —sensibilidad romántica mediante— abrir las compuertas de la imaginación histórica, al auscultar los futuros ideomitos del imaginario nacional a ser creado por la novela histórica y la historiografía desde las cuales se habría de inventar, escasos años más tarde, el futuro imaginario nacional.

NOTAS

1. "Se me ha puesto que tengo una alta misión que cumplir para con mi Patria; esto es, devolverle las fuerzas que le quitaron nuestras miserias pasadas. Y si no reconstruirla, prepararle al menos buenos y sólidos cimientos para que edifiquen los que me sucedan..." (Latorre 273-274).
2. "El dictador se había marchado; pero dejaba establecida la unidad nacional, el principio de autoridad y los fundamentos del poder; logrado merced al silencio de los doctrinarios que lo habían vencido, sin embargo, por la inercia y el desprecio." (Pivel Devoto 198).
3. "Central significations are not significations 'of' something —not are they, except in a second-order sense, significations 'attached' or 'related' to something. They constitute that which, for a given society, brings into being the co-belonging of objects, acts and individuals which, in appearance, are most heterogeneous. They have no 'referent'; they institute a mode of being of things and of individuals which relate to them. In themselves, they are not necessarily explicit for the society that institutes them. They are presentified-figured through the totality of the explicit institutions of society and the organization of the world as such and of the social world which these institutions serve to instrument." (Castoriadis 364 y 3).
4. "Society must define its 'identity,' its articulation, the world, its relations to the world and to the objects it contains, its needs and desires. [...] The role of imaginary significations is to provide an answer to these questions, an answer that, obviously, neither 'reality,' nor 'rationality' can provide." (Castoriadis 147).
5. Mi concepción de lo imaginario corresponde laxamente a la de Lacan durante los años cincuenta. Con posterioridad, el mismo Lacan asignó muchos de los atributos de lo imaginario a lo real, que excedió así la "realidad material" en bruto. Evidentemente, hay una zona de contacto fundamental entre las funciones del imaginario y el carácter inaprehensible de lo real: ambos constituyen un meollo pre-existente e impenetrable que resiste a toda simbolización, y presupone los fundamentos imaginarios, retroactivamente postulados por lo simbólico, donde se inserta lo real. En este sentido, lo real reside, de alguna manera, en lo imaginario: "The Real is the fullness of the inert presence, positivity; nothing is lacking in the Real [...] But at the same time the Real is in itself a hole, a gap, an opening in the middle of the symbolic order —it is the lack around which the symbolic order is structured. The Real as a starting point, as a basis, is a positive fullness, without lack; as a product, a leftover of symbolization, it is, in contrast, the void, the emptiness created, encircled by the symbolic structure." The Imaginary is the place where the real appears as Real, the sublime. (Zizek, *The Sublime* 170 y *Tarrying* 43, 36).
6. "Normalizing exile, aestheticizing homelessness, the critical mythologization of the 'artist in exile' moves from a commentary on cultural production based on historically grounded experiences of displacement to the production of a *style* that emulates exile's effects". (Kaplan 40).

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Minima Moralia. Reflections from Damaged Life*. Londres: Verso, 1996.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses". *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Nueva York: Monthly Review Press, 1971.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.
- Ardao, Arturo. "Trayectoria de la inteligencia uruguaya", *Marcha* 58 (agosto 2, 1940): 6.
- _____. *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay. Filosofías universitarias de la segunda mitad del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- _____. *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Universidad de la República, 1971.
- Balibar, Etienne. "Citizen Subject". Eduardo Cadava, Peter Connor y Jean-Luc Nancy, (eds.) *Who Comes After the Subject?* Londres: Routledge, 1991.
- Barrán, José Pedro. *Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco: 1938-1875*. Montevideo: EBO, 1974.
- Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History," *Illuminations*. Nueva York: Schocken Books, 1969.
- Berro, Adolfo. *Poesías*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos, 1884 (3a. ed.). La primera edición es de 1842, la segunda de 1864.
- Bhabha, Homi, K. *Nation and Narration*. Londres: Routledge, 1990.
- Castoriadis, Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity Press, 1987.
- Gellner, Ernest. *Nations and Nationalism*. Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- Gómez, Juan Carlos. *Poesías selectas*. Montevideo: A. Barreiro y Ramos, 1906.
- Hobsbawm, Eric J. *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Kaplan, Caren. *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.
- Kristeva, Julia. "A new type of intellectual: the dissident". Toril Moi, (ed.) *The Kristeva Reader*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso, 1985.
- Lamas, Andrés. *Apuntes históricos sobre las agresiones del dictador argentino D. Juan Manuel Rosas, contra la independencia de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo: Imprenta Hispano-Americana, 1849.
- _____. *Escritos selectos*. Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1922.
- Latorre, Lorenzo. "Cartas". José Luis Romero (ed.) *Pensamiento conservador (1815-1898)*. Caracas: Ayacucho, 1978, 273-4.
- López-Alves, Fernando. *State Formation and Democracy in Latin America. 1810-1900*. Durham: Duke University Press, 1999.
- Lugones, Leopoldo. *El payador*. Caracas: Ayacucho, 1979.
- Magariños Cervantes, Alejandro. *Caramurú*. Montevideo: Claudio García y Cía., eds, s/f.
- Nietzsche, Friedrich. *Basic Writings of Nietzsche*. Nueva York: The Modern Library, 1968.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire I. La République*. París: Gallimard, 1984.
- Oddone, Juan Antonio. *El principismo del setenta. Una experiencia liberal en el Uruguay*. Montevideo: s/e, 1956.
- Ordoñana, Domingo. *Pensamientos rurales sobre necesidades sociales y económicas de la República*. Montevideo: Imprenta Rural, 1892, volumen I.
- Pivel Devoto, Juan E. *Historia de los partidos políticos en el Uruguay*. Montevideo: C. García & Cía., 1942, volumen II.

- Real de Azúa, Carlos. *Uruguay y sus problemas en el siglo XIX*. Montevideo: C. Editor de América Latina, 1968.
- Rojas, Ricardo. *Blason de Plata*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- _____. *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: G. Kraft c. 1957-60.
- Romero, José Luis (ed.) *Pensamiento conservador (1815-1898)*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- Said, Edward W. "Reflections on Exile," *Granta* 13 (1984).
- _____. *Culture and Imperialism*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1993.
- Salterain y Herrera, Eduardo de. *Latorre. La unidad nacional*. Montevideo: Impresora Uruguaya, 1952.
- Sommer, Doris. "Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us to Death". Daniel Balderston, (ed.) *The Historical Novel in Latin America. A Symposium*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986.
- _____. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Trigo, Abril. *Caudillo, Estado, Nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaithersburg, MD: Ediciones Hispamérica, 1990.
- _____. "Fundación imaginaria de la nación-Estado uruguaya," *Cuadernos de Marcha* 109 (November 1995): 3-9.
- Unzueta, Fernando. *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.
- Varela, José Pedro. *Obras pedagógicas. La legislación popular*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1964, volumen I.
- Varela, José Pedro y Carlos María Ramírez. *El destino nacional y la Universidad. Polémica*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965, volumen 2.
- White, Hayden. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973.
- _____. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Zamudio, José. *La novela histórica en Chile*. Santiago: Francisco de Aguirre, 1973.
- Zizek, Slavoj. *For they know not what they do. Enjoyment as a Political Factor*. Londres: Verso, 1991.
- _____. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1991.
- _____. *Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*. Durham: Duke University Press, 1993.
- _____. *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso, 1989.