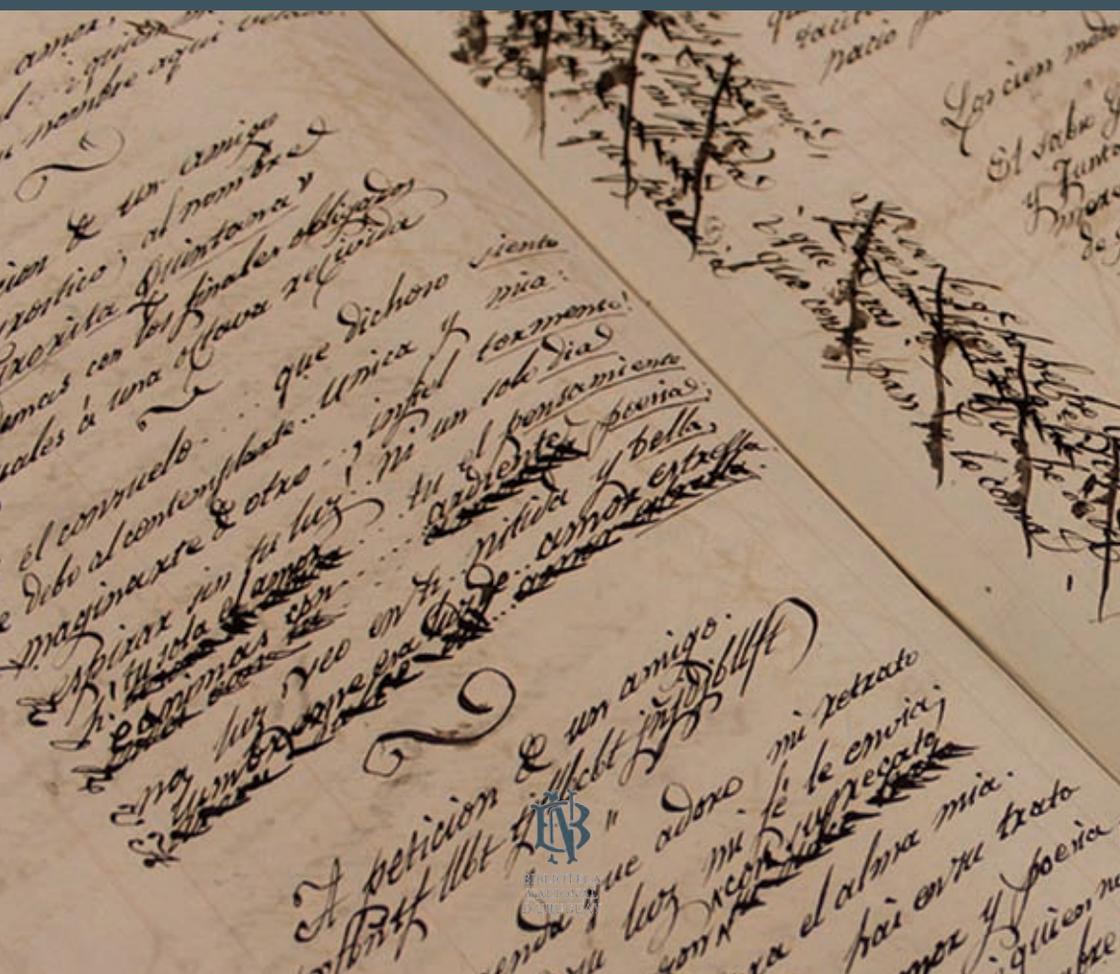


POESÍA EXTRAVIADA

VOLUMEN I

Obra inédita de Francisco Acuña de Figueroa
hallada en sus manuscritos de la
Biblioteca Nacional de Uruguay



POESÍA
EXTRAVIADA

VOLUMEN I

Obra inédita de Francisco Acuña de Figueroa
hallada en sus manuscritos de la
Biblioteca Nacional de Uruguay

Edición, estudio preliminar y notas
Gastón Borges

Colaboraciones
Juan Ángel Italiano y Francisco Álvez Francese

Ministro de Educación y Cultura

Pablo da Silveira

Subsecretaria de Educación y Cultura

Ana Ribeiro

Director General de Secretaría

Pablo Landoni

Director de la Biblioteca Nacional del Uruguay

Valentín Trujillo

Diseño gráfico y publicación:

Tradinco

Corrección:

Laura Zavala

Tapa: detalle de los manuscritos de Francisco Acuña de Figueroa de la Biblioteca Nacional (fotografía por: Jimena Gozo).

Contratapa: Francisco Acuña de Figueroa, fotografía de óleo de Miguel Benzo, del año 1917, que se encuentra en el Museo Histórico Nacional.

Agradecemos la enorme colaboración que prestaron Elba Caballero y Elisa Piffaretti en la tarea de indexación y transcripción. A su vez, damos la bienvenida a quienes generosamente se van acercando al proyecto.

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legales previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito del titular del *copyright*.

ISBN 978-9974-726-20-8

Queda hecho el depósito que marca la ley

Impreso en Tradinco, diciembre 2022

Índice

Prólogo. Acuña de Figueroa para principiantes y no tanto <i>por Valentín Trujillo</i>	7
Poemas inéditos de Acuña de Figueroa hallados entre sus manuscritos, copiados y ordenados de acuerdo a su tipo <i>por Gastón Borges</i>	23
Consideraciones preliminares.....	23
Sobre el orden de los manuscritos.....	26
Etapas de la investigación	30
1) Indexación	30
2) Comparación	32
Algunos procedimientos editoriales.....	37
Algunas conclusiones.....	44
Criterios de la edición	48

Obra inédita de Francisco Acuña de Figueroa hallada en sus manuscritos de la Biblioteca Nacional de Uruguay	53
Epigramas	53
Epitafios.....	65
Poesías ingeniosas.....	71
Enigmas, charadas y anagramas	71
Enigmas.....	75
Charadas.....	78
Anagramas	80
Traducciones	82
Improvisaciones	88
Patrióticas	96
Poesías diversas o composiciones varias.....	106
Apéndice.....	121
Los artificios Acuña <i>por Juan Ángel Italiano</i>	123
Francisco Acuña de Figueroa: “el primero, y el último ser yo” <i>por Francisco Álvez Francese</i>	147

Prólogo

Acuña de Figueroa para principiantes y no tanto

Valentín Trujillo

Director de la Biblioteca Nacional de Uruguay

Si bien Francisco Acuña de Figueroa es el escritor más popular del Uruguay, pocos tienen en mente este enorme detalle. Como en el diálogo platónico de Menón, en que Sócrates demuestra que con las preguntas indicadas se consiguen las mejores respuestas, afloradas de una reminiscencia ignorada, lo antedicho es fácil de demostrar: ¿acaso no todos los uruguayos conocemos, de memoria, por lo menos una de sus composiciones? Sin dudas. Acuña de Figueroa posee este logro institucional y masivo que incluso los escritores más taquilleros de nuestra vida literaria no han podido conseguir todavía y que será casi imposible de alcanzar. Cada vez que se entona el Himno Nacional del Uruguay, sea entrecortado entre bostezos infantiles durante una fecha patria en el patio de una escuela, en actos oficiales, reivindicaciones sociales,

cualquier evento en que se apele al resumen de la patria (por ejemplo con los ojos llenos de lágrimas en el Estadio Centenario), se está citando, en cada verso y palabra, a don Francisco Acuña de Figueroa. Pero arriesgo a afirmar que rara vez se lo tiene presente. También creo que el autor se deleitaría al escuchar a sesenta mil personas anónimas que a grito pelado entonan y juran “saber cumplir”, antes de disputar un partido en el que se pone en juego el destino deportivo, pero a la vez un amplio abanico de deseos y proyecciones simbólicas de una nación, destilados en once jugadores con camiseta color celeste. Acuña, el tapado; Acuña, el oculto; Acuña, el olvidado, a pesar de la gigantesca exposición de su autoría.

Y la historia esbozaría una mueca de curiosidad y quizás de ironía ante el destino de fidelidad nacional a través de la letra del Himno de nuestro PPP: primer poeta patrio. Como señaló Carlos Maggi en una tertulia radial del programa *En perspectiva*, Acuña de Figueroa vivió en una Montevideo que en corto lapso de veinticinco años cambió siete veces de manos y por ende de gobierno: primero fue española, brevemente inglesa durante las llamadas “Invasiones”, volvió al poder colonial hispano un par de años, estuvo sitiado varios más, cayó unos meses bajo dominio porteño, por cosa de año y medio fue oriental artiguista, después fue un puerto portugués, capital de la provincia Cisplatina, que un par de años más tarde se volvió parte del novel Imperio de Brasil. Recién hacia 1829 Montevideo volvió a manos

orientales con otro sesgo político, llamémosle “republicano”, ya con Artigas hacía tiempo retirado a Paraguay, lejos en todo sentido. Salvo el breve período británico, los meses porteños de la ciudad y el agitado y veloz período artiguista, Acuña de Figueroa fue fiel a cada uno de los regímenes de poder antes nombrados y los ensalzó con sendas composiciones poéticas. En la radio, Maggi intentaba justificar los vaivenes de Acuña de Figueroa en este carácter voluble de la ciudad que lo vio nacer en 1791 durante el Virreinato del Río de la Plata, sobrevivir por siete décadas entre aventuras y emergencias, y morir en 1862 bajo el gobierno de Bernardo Berro. En medio, sus fidelidades fueron tan débiles como un paraguas de papel en la lluvia. Durante el período “cisplatino”, alabó por igual a portugueses y a brasileños, y fue funcionario cercano y fiel al Barón de la Laguna, Carlos Federico Lecor. Durante el período “republicano”, de forma sucesiva se acercó con poemas loables al presidente Rivera, al presidente Oribe, al gobernante argentino Juan Manuel de Rosas, al gobierno colorado de la Defensa durante la Guerra Grande, y luego a cada presidente que gobernó el país, usualmente en medio de períodos turbulentos y varios sin llegar a término, derrocados por conflictos políticos y revoluciones. La traición, el desdoble y la falta de criterios éticos podrán hacer de Acuña de Figueroa un hombre moralmente condenable, pero su figura y biografía ganan en atractivo y complejidad como personaje literario. Hay quienes dicen que Acuña solo le fue fiel a

Montevideo, la ciudad cuna, el cobijo constante, donde conocía cada manzana, cada adoquín, a cada vecino, cada ruido y color, el sitio en el mundo donde siempre se sintió en casa.

Cuando se repasan las aventuras y desventuras de su existencia, la vida se inserta con facilidad en las narrativas que trenzan el drama de los protagonistas del siglo XIX en el Río de la Plata. Hijo de un funcionario de origen gallego de la Real Hacienda, se formó, como tantos niños montevidéanos patricios, en el Colegio Real de San Carlos de Buenos Aires, donde hoy se encuentra la llamada “Manzana de las Luces”, más precisamente en el sitio del actual Colegio Nacional, entre las calles Alsina, Moreno, Perú y Bolívar. Allí aprendió latín, entre otras varias lenguas, y cuando egresó volvió a Montevideo, a trabajar en la misma repartición que su padre, donde también era empleado un muchacho de humilde origen llamado Bartolomé Hidalgo, según consigna Falcao Espalter. En 1806 Bartolomé Hidalgo ingresó como “meritorio” en el Ministerio de la Real Hacienda (el Ministerio de Economía de la época), bajo las órdenes de Jacinto Acuña de Figueroa, padre del poeta. Pocos meses después, Hidalgo participó en la batalla del Cardal, durante las invasiones inglesas, y peleó junto a Agustín Acuña de Figueroa, hermano del poeta.

Acuña de Figueroa estaba en Montevideo cuando las invasiones inglesas sacudieron la relativa paz de la colonia. No hay registros de que haya enfrentado a los in-

vasores. Desde dentro de las murallas, Francisco, como el resto de los montevideanos, debió ver con horror la entrada del enemigo que significaba el quiebre de los cimientos de la corona española en esta región, con la irrupción súbita de una nueva religión, nuevas costumbres y parámetros económicos y filosóficos en la ciudad.

Poco después, los ingleses se retiraron y el orden colonial intentó reinstaurarse, pero los vientos de las guerras napoleónicas ya habían arrasado el escenario americano. Ante la ausencia de un rey en España, los criollos comenzaron una serie de movimientos para hacerse con el poder, de nuevo ante los ojos azorados del joven Acuña. Luego de la batalla de Las Piedras, los últimos días de mayo de 1811, Montevideo quedó bajo sitio de las tropas orientales de Artigas y las porteñas de José Rondeau. El poeta primerizo, sitiado, pero con una pluma en la mano, aún no sabía que el sitio se extendería durante casi tres años. Cada día del sitio escribiría un poema diferente, con descripciones sugestivas de la vida tras los altos muros de Montevideo, las alternativas de la retirada de las tropas de Artigas, la incertidumbre de una invasión portuguesa aliada, el contacto marítimo del puerto (única vía de intercambio al mundo exterior), el regreso de Rondeau y Artigas al sitio, la muerte de otro hermano en la batalla del Cerrito y los largos meses de asedio, con estrechez de alimentos y agua potable, con pequeñas tragedias y bromas ocasionales, todo el panorama desplegado en diversas formas poéticas, con métrica y rima correspondiente.

Mientras murallas adentro Acuña, en estilo que podría ser considerado como barroco tardío y con diversas florituras, narraba en verso la versión de los sitiados, desde el campo sitiador el otro montevideano poeta y amigo de la familia, Bartolomé Hidalgo, pasado con Artigas, encendía el fuego de los vivacs de la tropa de a pie y vivía las experiencias que luego tradujo en cielitos zumbones en versos octosílabos llenos de ironía, reivindicación y sentimiento patriótico. Durante el breve período artiguista, el jefe de la ciudad Fernando Otorgués nombró a Hidalgo responsable de la Casa de Comedias, el principal teatro de la ciudad. El autor escribió unipersonales que eran acompañados por los cielitos escritos en el tiempo del sitio. Tan cercana la distancia entre Acuña e Hidalgo, que es posible resaltar algunas similitudes, influencias o directamente plagios. Basta un ejemplo: de la comparación entre las letras de la *Marcha Nacional Oriental* de 1811, Acuña de Figueroa toma prestados para la letra del Himno dos versos. Escribió Hidalgo: “¡Libertad entonad en la marcha/ y al regreso decid: Libertad!”, que posee innegables reminiscencias del Himno que años después escribirá Acuña.

En el tránsito de la distancia entre los dos poetas, con las murallas de la ciudad de por medio, la rendición y el cambio de gobernantes, nacía la literatura en esta tierra. Si los inicios de la prensa en Montevideo poseyeron un carácter bipolar y bilingüe en el periódico *La Estrella del Sur/The Southern Star*, los literarios mantuvieron la

unidad del idioma, pero la división espacial dentro del conflicto bélico y político. Volveremos sobre este aspecto.

El *Diario Histórico del Sitio*, que Acuña nunca viera publicado en vida y que recién se conocería en las *Obras completas* que se editaron en 1890 por parte de Vázquez, Dornaleche y Reyes, bajo el cuidado de Manuel Bernárdez, es más un gigantesco documento histórico para reconstruir la vida de Montevideo entre 1811 y 1814, y una osada empresa de esfuerzo escritural que una obra relevante desde el punto de vista puramente literario. Eran los primeros escauceos de una obra vastísima, llena de particularidades, que hoy, a casi ciento sesenta años de la muerte del autor, todavía otorga sorpresas.

Salvo la súbita huida a Río de Janeiro (cuando Montevideo cayó en manos artiguistas), el tiempo que pasó y escribió en la *cidade maravilhosa* y los fructíferos meses que vivió en los pueblos de Maldonado y San Carlos (donde compuso el extenso poema que primero se tituló *La Carlinada* y que luego se convirtió en *La Malambrunada*), Acuña de Figueroa siempre vivió en Montevideo. La muerte de Hidalgo en Buenos Aires en 1822 lo dejó sin interlocutor y contraparte, y transcurrió los atormentados años hasta que la compleja independencia lo acercó al nuevo poder constituido. En 1833, bajo la tutela de Rivera, le aprobaron la letra oficial del Himno Nacional, que entonces se cantaba con otra melodía, compuesta

por Fernando Quijano.¹ La partitura del húngaro Francisco José Debali, basada o no en la música primaria de Quijano, será la música oficial del Himno recién a partir de 1848, en pleno sitio durante la Guerra Grande. La letra del Himno sería publicada en la primera página del volumen titulado *El Parnaso Oriental*, una selección de textos de varios autores realizada por Luciano Lira, maestro argentino residente en Montevideo, editados entre 1835 y 1837.

Los tiempos literarios iban acompasados a los tiempos políticos. La inyección de intelectuales argentinos, la mayor parte de extracción unitaria, emigrados a Montevideo porque huían del poder de Rosas en Buenos Aires significó para la literatura del Río de la Plata y para Acuña de Figueroa un motivo de celebración. La denominada como “Generación del 37” argentina hizo eclosión en Montevideo (aunque algunos emigrados también se refugiaron en Chile), de la mano de autores como los hermanos Florencio y Juan Cruz Varela, Miguel Cané, Juan María Gutiérrez, Esteban Echevarría, Juan Bautista Alberdi, José Mármol, Hilario Ascasubi y un apenas chiquilín Bartolomé Mitre, que hacía sus primeras armas en la prensa. A pesar de que implicaba la introducción directa de los movimientos románticos en la región, con todas las diferencias y distancias de estilo con respecto a Acuña, salvo algún conato concreto, la relación de los

1 Lauro Ayestarán, *El Himno Nacional*, Montevideo 1952.

porteños con el poeta oriental fue intensa y amistosa. Tanto fue así, que Gutiérrez escribió que si Montevideo se hundiera solo merecían salvarse el característico “cerro de la ciudad y Acuña de Figueroa”.

En una Montevideo de nuevo sitiada (en la que Acuña fungía como director de la Biblioteca Nacional), cosmopolita y por ende políglota, sostenida militarmente por las potencias europeas y por contingentes de extranjeros (desde franceses, sardos, austrohúngaros, alemanes, británicos, brasileños y por supuesto, italianos garibaldinos) los literatos debían compartir páginas y la paciencia del sitio, los cañonazos esporádicos, las necesidades de la emergencia y las ideas que intercambiaban en los cafés, clubes, librerías, cofradías y logias varias. Es interesante advertir que en la simetría particular de dos grandes sitios de la ciudad el factor común es Acuña de Figueroa, que une con el hilo escrito de su obra el tiempo entre 1811 y 1851, año del fin del sitio grande, y engloba un período de cuarenta años de la incipiente literatura nacional. La tensión literaria del primer gran sitio la urdió, consciente o sin saberlo, con Hidalgo. Durante el segundo gran sitio el debate filosófico y de estilos se construyó otra vez por encima de las murallas, con el campo sitio del Gobierno del Cerrito. La polémica más famosa se centró sobre los perjuicios o virtudes de los caudillos durante la revolución y se produjo a nivel periodístico, entre las columnas que Manuel Herrera y Obes publicó en las páginas de *El Conservador*, murallas adentro, y las

respuestas de Bernardo Berro desde *El Defensor de la Independencia Americana*, impreso en el Miguelete, en el campo sitiador. Lo cierto es que, a nivel literario, también en el Cerrito cundió el incipiente romanticismo en las obras, por ejemplo, de autores como Adolfo Berro, hermano de Bernardo, Enrique de Arrascaeta, Carlos Jerónimo Villademoros o Avelino Lerena, entre otros. Las diferencias políticas y filosóficas no se traducían a nivel de estilo, lo que permite un acercamiento particular a los hechos culturales de los ocho años del sitio. Todavía queda mucho por investigar en este aspecto.

Al término de la Guerra Grande, “sin vencidos ni vencedores” según el tratado de paz, se inició una época de breve conciliación entre los bandos, que rápidamente fue absorbida por el espíritu belicoso de los tiempos y sus protagonistas. Acuña de Figueroa atravesó la última década de su vida de la única manera que concebía su existencia: con papel blanco, tintero lleno y pluma preparada. En 1857 publicó su único libro en vida, el *Mosaico poético*. Con espíritu incansable, Acuña de Figueroa continuó viviendo y escribiendo en Montevideo sobre diversos temas, hasta su muerte en octubre 1862, bajo la presidencia de Bernardo Berro.

A pesar de haber pasado a la celebridad como autor de la letra del Himno, Acuña de Figueroa posee una obra muy vasta. Desde poemas exaltados a los gobernantes de turno, al hoy olvidado mundo montevideano de los toros (que dio como resultado sus *Toraidas*), la poesía

lúdica y epigramática, el traductor y el políglota, el poeta de circunstancia (fuera esta un casamiento, un entierro, un cumpleaños, un ágape, un sarao o una ocasión pública), que llevó a Gustavo Gallinal a denominarlo como “periodista en verso”; el poeta con oído ciudadano, que experimentó el llamado dialecto “bozal” de las población negra de Montevideo; el poeta erótico y bromista de la *Nomenclatura y apología del carajo* (composición donde abunda en una variedad de sinónimos del pene), y que despliega un amplio y casi desconocido territorio que ignoramos y que es probable que nunca descifremos; en fin, el poeta de entonación cristiana y versos sacros, experto en latinismos y en los clásicos de Roma, pero además, por si fuera poco, prominente masón integrante de la logia del Asilo de la Virtud.

Este libro pretende abrir alguna ventana hacia un espacio literario bastante olvidado y por lo tanto ignorado. La obra global de Acuña, muy poco leída en la actualidad salvo algunas importantes excepciones académicas,² pero en cambio accesible a través de la plataforma virtual sobre el poeta en la página web del sitio Anáforas (un formidable proyecto conjunto de la Facultad de Comunicación de la Udelar y Ministerio de Educación y Cultura, liderado por la doctora Lisa Block de Behar) aún

2 Se destacan, entre otros, el profesor Pablo Rocca, que ha publicado, entre otros ensayos sobre el tema, *Poesía y política en el siglo XIX* (Banda Oriental, 2003), Alicia Torres en *La Gazeta de Montevideo* (Rebeca Linke Editoras, 2010) y la profesora Inés de Torres, autora de *¿La Nación tiene cara de mujer?* (Arca, 1995).

espera por mayores análisis e interpretaciones, mientras se fragua con paciencia y constancia un proyecto de biografía. En el Apéndice se incluyen textos explicativos y acercamientos críticos de parte de autores contemporáneos que han abordado la obra de Acuña con ánimo creativo. Acuña de Figueroa está muy bien enterrado en el Panteón Nacional del Cementerio Central, pero renace cuando se lo lee.

La relación de Acuña de Figueroa con la Biblioteca Nacional es antigua y ya la hemos abordado.³ Luego de declarada la República, hubo dos comisiones de notables que tuvieron como misión recuperar una biblioteca pública que había estado paralizada durante años, en medio de los bélicos años de la ocupación luso-brasileña. La segunda comisión, que coincidió con la presidencia de Manuel Oribe y que tuvo al frente a un ya ciego Dámaso Antonio Larrañaga, concluyó con la caída del gobierno ante la revolución de Fructuoso Rivera. Acuña de Figueroa, que había escrito poemas encomiásticos para Oribe y ataques irónicos a Rivera, pronto reconstruyó su papel en la coyuntura política y se ganó los respetos de la primera dama, Bernardina Frago, que fue su llave para acceder en 1840 a la dirección de la Biblioteca Pública. A partir de 1843, el ejército blanco federal de Oribe puso un nuevo sitio a la ciudad, y otra vez el montevideano Acuña de Figueroa quedó encerrado tras las murallas.

3 Ver *Revista de la Biblioteca Nacional, Dos Siglos*, n.º 17 (2021), pp. 71-90.

Se mantuvo en el cargo hasta la caída de su protector Rivera, y luego pasó años en reclamaciones frente al Ministerio de Hacienda para cobrar el sueldo que le debían. Fiel a sí mismo, los reclamos recurrieron a la forma poética con sendos poemas humorísticos al ministro José de Béjar.

Sabemos de su puño y letra que donó a la Biblioteca Nacional los manuscritos que componen el *Diario del Sitio* en junio de 1854. Desconocemos el origen del resto de los veinticinco tomos que integran la colección del Archivo Literario de la BNU, aunque es probable que hayan sido donados por el propio autor en los últimos años de su vida. Las varias lecturas de los manuscritos de Acuña han producido algunos ensayos desatacados referidos a su vida y obra, pero también dichos archivos han recibido, a lo largo de las décadas, mutilaciones varias. Esto queda de manifiesto, por ejemplo, con el poema satírico erótico *Nomenclatura y apología del carajo*, recuperado y editado en una publicación anónima en 1922, hace un siglo. Una investigación literaria del escritor uruguayo Eduardo Orenstein, y publicada en Buenos Aires por Ínsula Editora en 2019, probó de manera fehaciente que este poema perteneció a los originales manuscritos y que fue cortado y sustraído.

Para una comprensión más profunda de la obra de Acuña de Figueroa sugerimos la lectura de algunos autores clásicos de la crítica nacional que lo analizaron: Francisco Bauzá, Carlos Roxlo, Gustavo Gallinal, Alber-

to Zum Felde y Pablo Rocca, entre otros. Y agregamos en esta edición la visión de dos textos con miradas desde el presente: el del poeta Juan Ángel Italiano y el del crítico literario y escritor Francisco Álvez Francese.

Uno de los roles fundamentales que la BNU desarrolla implica la promoción y difusión de la obra de autores uruguayos de todas las épocas. En este caso en particular, una exploración del Archivo Literario saca a la luz un hallazgo sobre un escritor fundamental de la poco abordada literatura del siglo XIX en nuestro país. De esta forma, la BNU cumple con mantener dos de sus tareas principales: guardar, cuidar y preservar los originales del Archivo Literario, y al mismo tiempo, investigar y poner al servicio de la comunidad académica y de toda la sociedad los hallazgos literarios que son patrimonio artístico de todos los uruguayos.

A los impresores

Nota — Hebia determinado (como se ve en la nota de la vuelta) que mis epigramas no pasasen de 1500, y cumpliendo este proposito, despues de tener aquel numero, empecé a colocar los nuevos epigramas q.º hacia, en lugar de otros que excluia, en este tomo y el anterior de mi Antologia epigramatica; asentandolos al margen de los que quedaban excluidos.

Mas como continuas^{te} me van viniendo nuevos epigramas (q.º no llegaban a muchos atendida mi avanzada edad) he determinado no señalar un coto preciso a esta clase de mis producciones; y así, los nuevos epigramas q.º fuere haciendo, hasta q.º se imprima mi Coleccion, los asentaré en este tomo desde la pag.^{pa} 418, hasta el final.

Continuando en el tomo 3.º la coleccion de Composiciones cortas, fugitivas & varios generos.

Poemas inéditos de Acuña de Figueroa hallados entre sus manuscritos, copiados y ordenados de acuerdo a su tipo

Gastón Borges

Consideraciones preliminares

Publicar una edición de poesías inéditas de Acuña de Figueroa significó una compleja tarea de investigación por tres razones confabuladas. La más evidente es su extensísima producción poética que consta de veinticinco volúmenes manuscritos entre 1830 y 1861, conservada en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional. Al profundizar en el material, que a primer golpe de vista atestigua una caligrafía perfecta, descubrimos que conforma una suerte de laberinto donde nos topamos con repeticiones, falsos finales, versiones dobles, primeros y segundos borradores, y otras confusiones. A ese corpus hay que sumar cinco documentos breves: dos cuadernillos titulados *La conspiración de las viejas contra las jóvenes*, ambos fe-

chados en 1829,¹ una versión encuadernada de *La salve multiforme* de 1856, un suelto titulado *El rulito del pelo* y un librito conteniendo la canción “Ilusiones de la ausencia” de 1851.

La segunda dificultad importante es la obra poética ya publicada de Acuña. Se encuentra contenida en doce tomos de más de trescientas páginas cada uno, publicada en 1890, por la editorial de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, bajo el título de *Obras Completas*. A esto hay que agregar una *Antología epigramática* editada por El Siglo Ilustrado, en el mismo año, que ocupa tres tomos de unas doscientas cincuenta páginas cada uno. En la fecha del centenario del Poeta de la Patria, ambas editoriales pugnan por el honor de publicar sus obras completas. Si bien el proyecto solamente fue finalizado por la primera editorial, ambas trabajaron con los volúmenes manuscritos. Esto significaba que las dos ediciones eran originales y, por lo tanto, debían considerarse independientemente para contabilizar los éditos. La cuantificación alcanzó la cifra de cuatro mil trescientos cincuenta composiciones publicadas entre las dos ediciones. Por último, no podemos olvidar el *Mosaico Poético* que publicó el autor en 1857.

1 Aunque uno de ellos es claramente posterior por la elaboración del poema y porque está escrito sobre un papel con un relieve que indica Commercial Post 1831. Este manuscrito aún conserva los nombres de las jóvenes de San Carlos, cuando todavía no había creado el personaje Malambruna.

A lo detallado hay que sumar una tercera dificultad para nada menor: la labor editorial. Lo que aparece publicado, sobre todo en *Obras Completas*, no guarda una relación exacta con el original manuscrito, lo cual es de esperarse. Pero el trabajo editorial no se limitó a corregir errores evidentes, eliminar reiteraciones u ordenar con algún criterio más o menos constante. También seleccionó y eliminó poesías, en muchos casos las modificó, incluyendo sus títulos. Esto último significa una complicación enorme para la detección de inéditos, porque no podemos confiar en una comparación mecánica entre índices. Se hizo necesaria, en todas las oportunidades en que se alteraron los títulos, una revisión caso a caso.

Lo que presentamos al lector es la primera entrega de esta investigación, que hasta el momento insumió más de dos años de trabajo, donde se logró cotejar cuatro volúmenes manuscritos, finalizando con la identificación de cincuenta y dos composiciones en verso.² Las poesías se transcriben sin alterar la ortografía ni la sintaxis, lo cual puede dificultar al lector contemporáneo, aunque

2 Vale aclarar que se consideran poesías inéditas todas aquellas que no fueron reunidas en las dos ediciones de 1890, ni en el *Mosaico Poético* de 1857. Si bien Acuña de Figueroa publicó en la prensa de su tiempo, y si bien mucho de ese material llegó hasta nosotros, su circulación es tan infrecuente que preferimos no considerar la prensa del siglo XIX en el relevamiento. Gracias a la página web de Anáforas y su importante proyecto de digitalización sabemos que el epigrama “El milagro de un santo” que aquí publicamos como inédito, puede leerse en una digitalización de un recorte del periódico *La República* N.º 830 del 11 de agosto de 1852.

estamos convencidos de que no será una tarea del todo ingrata.

Pero el resultado de la investigación no solo arrojó un grupo de poemas excluidos de las *Obras Completas*, finalizó con una serie de subproductos útiles para futuras investigaciones. En primer lugar, se logró indexar digitalmente todos los manuscritos de Acuña de Figueroa, de ahora en más será posible realizar búsquedas concretas dentro de más de siete mil composiciones manuscritas. Este aporte a la accesibilidad de la Colección de Francisco Acuña de Figueroa seguramente servirá de estímulo para indagar en su obra. Lo propio fue hecho con las dos ediciones de 1890, que ahora cuentan con un índice digitalizado. También organizamos y describimos un grupo importante de procedimientos editoriales realizados por Manuel Bernárdez y que entendemos serán útiles para reconocer la distancia que media entre el manuscrito y sus versiones impresas.

Sobre el orden de los manuscritos

Como se ha dicho, la mayor parte de los manuscritos se encuentran en veinticinco volúmenes encuadernados. En su aspecto exterior son diferentes, los hay en 4.º mayor (21 x 30 cm) con más de 500 páginas, y los hay en 8.º menor (11 x 16 cm) con menos de 100 páginas. Esa diversidad externa es reflejo de su contenido. Se debió hacer una clasificación por series que separara algunos volúmenes que por su contenido se distinguiera de otros y,

si fuera posible, se uniera a otros formando un subgrupo. Para ordenar el material utilizamos la numeración que había realizado Pablo Armand Ugon de la Facultad de Humanidades de la UdelaR, si bien la modificamos levemente para lograr la clasificación en series, ese orden nos resultó de mucha utilidad. Las series son las siguientes:

Serie 1. Diario histórico del sitio de Montevideo: 2 volúmenes

Serie 2. Epigramas: 1 volumen

Serie 3. Mixtos: 3 volúmenes

Serie 4. Poesías diversas: 15 volúmenes

Serie 5. Salve Multiforme: 3 volúmenes

Serie 6. Cuaderno borrador: 1 volumen

Serie 7. Documentos sueltos: 5 documentos

La Serie 1 se forma con los dos volúmenes que componen el Diario histórico del sitio de Montevideo (M1, M2).

La Serie 2 está integrada por un solo volumen (M3) dedicado íntegramente a epigramas.

La Serie 3 se compone de tres volúmenes (M4, M5 y M6) vinculados entre sí, que llamaremos Mixtos porque dos de ellos se encuentran divididos en secciones, unas dedicadas a la transcripción de epigramas y otras a poesías diversas. El M4 destina su primera sección a los epigramas del ordinal 867 al 1.500, en la segunda sección se transcriben poesías diversas que van del ordinal 1 al 206; finalmente, la tercera sección retoma los epigramas des-

de el 1.501 al 1.539. El M5 es un manuscrito breve, contiene poesías diversas que continúan las del M4, y van del ordinal 207 al 249. El M6 está dividido en cuatro secciones, la primera dedicado a epigramas que van del ordinal 641 al 864; en la segunda sección encontramos poesías diversas del ordinal 1 al 271; la tercera se destina a epigramas que van del 1.261 al 1.500 y la cuarta también se destina a epigramas pero que van del 865 al 912. En este último manuscrito se encuentran varias repeticiones, y si bien podría ser tomado como un borrador, contiene una relación muy estrecha con los dos anteriores por lo cual se decidió incluirlo en esta serie

La Serie 4 se compone de catorce volúmenes (del M7 al M21) que el autor designó como poesías diversas o composiciones varias. Estos manuscritos contienen el abanico más amplio de la poesía de Acuña de Figueroa, y entre tanta variedad también se incluyeron unos tantos epigramas. Su datación también es muy amplia y se encuentran fechados desde 1830 hasta 1861.

La Serie 5 se integra de tres volúmenes (del M22 al M24), que fueron dedicados a la Salve Multiforme, en buena medida se pueden considerar borradores del definitivo que se encuentra en el Manuscrito 16.

La Serie 6 la forma un solo cuaderno donde encontramos anotaciones domésticas, recordatorios vinculados con su actuación como traductor, así como apuntes para agregar al *Diario Histórico*, instrucciones para descifrar

mensajes, borradores del *Te Deum* y algunas estrofas del Himno Nacional.

La Serie 7 se integra con cinco documentos sueltos y contiene dos versiones de la composición más antigua de la colección: *La conspiración de las viejas y el triunfo de las jóvenes*, de 1829. También se encuentra la *Salve Multiforme*, el *Rulito del pelo*, y la canción “Ilusiones de la ausencia”, de 1851.

El orden general de las series guarda relación con las *Obras Completas* para que su identificación fuera más simple. Por tal razón, el *Diario Histórico* está en el inicio, continúan los epigramas y siguen las poesías diversas. Dentro de cada serie se persiguió un orden cronológico todas las veces que fue posible. Aquí vale señalar que, un orden cronológico de toda la colección de Acuña de Figueroa es una tarea imposible de realizar con exactitud por varios motivos. Por una parte, no todos los manuscritos están fechados, una cuarta parte de los manuscritos carece de fecha expresa. Por otra, la investigación permitió comprender que varios tomos fueron escritos en diferentes períodos, incluso son evidentes tachaduras y enmiendas realizadas con posterioridad a su escritura inicial. Por lo tanto, siquiera sería fiable la datación que el propio autor indica en la carátula, ya que fue modificado con posterioridad. La datación que aporta el autor también es engañosa en otros sentidos, por ejemplo, el Manuscrito 4 fechado en 1860 contiene composiciones que el propio Acuña de Figueroa ubica en 1843 (ver como

ejemplo la página 333 del manuscrito 4). A todo esto hay que agregar que, más allá de las fechas consignadas, se detectan poemas repetidos en diferentes manuscritos con varias correcciones, lo que hace pensar que un manuscrito puede ser borrador de otro, y otras veces el fenómeno ocurre a la inversa. Aun así, fue posible reconstruir grupos que Acuña reunía como “Mis poemas” o “Poesías diversas” en diferentes períodos de tiempo, también se pudo detectar faltantes en esos grupos y que algunos de esos manuscritos son tomos sueltos de otros grupos.

Etapas de la investigación

1) Indexación

La indexación se hizo en dos partes: a) índices de composiciones publicadas, b) índices de manuscritos.

a) La indexación comenzó con lo publicado en las *Obras Completas* de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes. Esa edición se compone de doce tomos: los dos primeros están dedicados al *Diario histórico del sitio de Montevideo*; el tomo tres y cuatro incluye la “Antología epigramática” y las “Toraidas”; y los ocho tomos restantes contienen “Poesías diversas”. Por tratarse de un proyecto de rastreo de inéditos, decidimos eliminar el *Diario histórico* y circunscribirnos a los últimos diez tomos. Finalizado este trabajo se indexó la *Antología epigramática* editada por El Siglo Ilustrado, que consta de tres tomos. En esta pri-

mera etapa de la investigación ya se hacían visibles las dificultades que surgirían más adelante.

Índice de ***Obras Completas***: la indexación de las *Obras Completas* arrojó la apabullante cifra de dos mil ochocientas cuarenta (2.840) composiciones publicadas.

Índice de ***Antología epigramática***: la indexación de los tres tomos editados por El Siglo Ilustrado finalizó con un conteo de mil quinientos catorce (1.514) epigramas publicados.

Esta cantidad de publicaciones debían ser contrastadas con índices de manuscritos. De esa comparación surgiría un grupo importante de composiciones efectivamente publicadas, y otro grupo a revisar.

b) La indexación arrojó la cifra de siete mil sesenta y ocho (7.068) composiciones manuscritas que el propio autor clasificó (no en todos los casos) como: epigramas, epitafios, improvisadas, patrióticas, religiosas, enigmáticas, fúnebres, ingeniosas, amatorias y diversas. Entre tantas composiciones se encuentran muchas reiteraciones, primeros y segundos borradores de los mismos versos. Por otra parte, es importante señalar que el trabajo de indexación se realizó con las series 2, 3 y 4 que reúnen diecinueve volúmenes manuscritos. El resto no fue indexado por diversas razones: la Serie 1 se trata del *Diario Histórico* que sigue un orden cronológico, por lo cual no era pertinente su indexación; la Serie 5 no fue indexada porque cada volumen es un borrador de la *Salve multiforme*, por lo tanto, es muy poco útil una indexación

semejante; la Serie 6 que se compone de un pequeño cuaderno borrador cuya indexación tampoco entendimos necesaria, y finalmente la Serie 7, que está formada por documentos sueltos, no necesitan índice.

2) Comparación

Entre composiciones publicadas: Como se ha dicho, la editorial Dornaleche y Reyes y El Siglo Ilustrado se propusieron la publicación de las *Obras Completas* de Acuña de Figueroa. Tan solo la primera logró finalizar el proyecto, pero El Siglo Ilustrado lo hizo en parte al editar una antología epigramática. Esto hizo que la investigación sobre los epigramas fuera más laboriosa. Tener dos ediciones de los mismos manuscritos publicados en forma simultánea, naturalmente generó una comparación que arrojó algunos datos interesantes. La cuantificación indicaba que en las *Obras Completas* se habían publicado 1.451 epigramas, mientras que El Siglo Ilustrado publicó un total de 1.514 epigramas. Una diferencia de sesenta y tres composiciones a favor de la *Antología epigramática*. Pero esto no significa que esas composiciones efectivamente habían sido eliminadas de las *Obras Completas*, sino que los criterios de selección fueron diferentes. Era necesario identificar cuáles fueron publicados por ambas editoriales, y cuáles publicó una y la otra no. La comparación entre índices demostró que no había una coincidencia exacta en los títulos de los epigramas, por lo tanto, resultaba muy compleja la pesquisa. La conclu-

sión provisoria es que esos 1.514 epigramas no pueden considerarse la totalidad de epigramas publicados, sino su mínimo. A su vez, hacía evidente otro problema, si había diferencias en los títulos de los epigramas publicados, tendría que haber diferencias con los títulos manuscritos por Acuña de Figueroa.

Entre lo publicado y lo manuscrito: Las poesías inéditas fueron extraídas de la Serie 2 de epigramas, y de la Serie 3, Mixtos. Aunque la zona más poblada de epigramas ya fue completada restan entre las poesías diversas de la Serie 4, una buena cantidad por contrastar. Luego del cotejo primario entre índices se extrajeron veintiún epigramas posiblemente inéditos, que debían verificarse caso a caso. De ese último filtro se hallaron cuatro epigramas ya publicados; actualmente se cuentan diez y siete inéditos, pero se trata de una cifra aún provisoria. Como decíamos, entre los manuscritos restantes puede haber varios más por conocer.

De la verificación caso a caso se detectaron cuatro epigramas publicados, uno de ellos lo fue exactamente igual al manuscrito, pero con un título novedoso. El poema manuscrito se lee en la página 448 del manuscrito 3, de la siguiente manera:

“Poner a un viejo como nuevo”

Un joven a Lesbia exhorta
Que con el viejo Don Febo
No case en edad tan corta;

Y ella responde, no importa,
Yo lo pondré como nuevo.

En las *Obras Completas* aparece la misma composición, pero bajo el nombre “Metamorfosis”,³ de este ejemplo se comprenderán las dificultades del cotejo.

Osvaldo Crispo Acosta en un artículo publicado originalmente en 1914 advierte que:

Sus obras todavía no completas, forman doce gruesos volúmenes, que Manuel Bernárdez dio a luz en 1890 sobre la base de los manuscritos y las publicaciones existentes en la Biblioteca Nacional. La edición no es fiel: no solo está corregida la ortografía, sino cambiados los títulos de las composiciones, retocados los versos y a veces rehechos enteramente. Quedan inéditas todas las poesías licenciosas y las que el editor reputó de escaso interés.⁴

En el transcurso de esta investigación se comprobó la aseveración de Lauxar,⁵ y pudimos clasificar algunas

3 Acuña de Figueroa, Francisco. *Obras Completas*, tomo 3, p. 321.

4 Crispo Acosta, Osvaldo. *Motivos de crítica*. Tomo II. Biblioteca Artigas. Montevideo, 1965, p. 16.

5 Respecto a la incompletitud de las *Obras Completas* vale señalar dos omisiones gruesas de Bernárdez. Pudimos detectar que el epigrama *Ni toro, ni matador* y la traducción *Un hombre de talento* fueron excluidas de las *Obras Completas* cuando ya el propio autor las había reunido en su *Mosaico*. Es verdad que se da una situación singular porque el epigrama “Ni toro, ni matador” manuscrito en 1860 por Acuña lleva una nota donde recomienda no publicarlo por su escaso mérito. En el transcurso de esos tres años, desde la publicación del “Mosaico” en 1857 y el manuscrito de 1860, cambió radicalmente su opinión respecto a esa composición, pero aun así entendemos que debería haberse incluido en el mayor compendio de su poesía.

de las licencias editoriales de Manuel Bernárdez, quien fuera editor responsable de la publicación de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, que implicó la exclusión de composiciones, en muchos casos la modificación de versos, y muy frecuentemente de sus títulos. Según expresa el propio editor al finalizar el tomo 3: “Hemos abreviado muchos títulos y a otros muchos los hemos modificado, ocultando en lo posible la intención del epigrama, que desvirtuaban al ponerle demasiado manifiesto”.⁶ En cuanto a las modificaciones en títulos de epigramas, a continuación, compartimos un caso muy representativo del trabajo de edición.

Acuña escribe en Manuscrito 4, Serie 3 (Mixtos), folio 54, en el ordinal 974 un epigrama titulado:

“Un chico engendrado por conducto del correo”

El hijo que Inés parió
No puede ser del marido,
Pues dos años se han cumplido
Después que aquel se ausentó
Así hablaba Don Mateo,
Y un payo responde..., sí
Mas desde entonces aquí
Le ha escrito en cada correo

En el tomo 4 de *Obras Completas*, en página 46 aparece exactamente la misma composición bajo el título “Un chico postal”. El criterio de edición se puede compartir

6 Acuña de Figueroa, Francisco. *Obras Completas*. Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, editores. Montevideo, 1890, p. 339.

más o menos, pero sin duda pone en cuestión la autoría de las *Obras Completas*. ¿Cuánto de Acuña y cuánto de Bernárdez leemos allí?

Pero las modificaciones editoriales no se restringen solamente a los epigramas. A lo largo de toda la colección se pueden encontrar alteraciones que dificultan el trabajo de comparación. En el manuscrito 6, Serie 3 (Mixtos), Acuña anota una serie de improvisaciones encabezadas por “A la valiente división oriental, viniendo de triunfar de Rosas”. Con ese motivo anota seis improvisaciones entre fojas 200 y 203. Cuando se contrasta este grupo con lo publicado en *Obras Completas* descubrimos que en el tomo 10, entre la página 338 y 341, Bernárdez redistribuye esas composiciones que claramente están vinculadas por Acuña. Encontramos que las dos primeras: “A la valiente división” y “Al General Urquiza”, están correctamente transcritas por Bernárdez, pero Acuña siguió anotando improvisaciones en sus manuscritos: “Al Brasil aliado”, “A las damas de Montevideo”. Se trata de composiciones que, por estar yuxtapuestas, por estar precedidas de un: “Otro”, y por su contenido, claramente se incorporan al grupo anterior. Bernárdez decide trasladarlas al tomo siguiente de las *Obras Completas*, al tomo 11. En esa operación editorial no solo las separa del grupo, sino que altera el título de una de ellas: “Al Brasil aliado” se transforma en “A los brasileiros”. Se vuelve una composición completamente separada del grupo al cual pertenece en sus manuscritos y con un título diferente.

Algunos procedimientos editoriales⁷

Este primer volumen de inéditos de Acuña de Figueroa abarca la Serie 2. Epigramas y Serie 3. Mixtos. El relevamiento incluye cuatro tomos manuscritos, donde reconocimos los procedimientos editoriales recurrentes que se ejercieron sobre los originales. Las agrupamos en cuatro categorías: 1. Injerto, 2. Desnaturalización, 3. Ajuste y 4. Cambio de nombre.

1. *Injerto* lo definimos como la adición de versos o estrofas enteras a un manuscrito. Las oportunidades en las que se detectó el injerto son escasas, pero vale la pena consignarlas. En el Manuscrito 4 detectamos que en la página 343 aparece una serie de anagramas que conforman también un enigma entorno al nombre del periódico *La mariposa*. Allí Acuña de Figueroa escribe:

*La mariposa es el nombre
que en mi enigma oculto está
Allí con formas diversas
en doce anagramas va*

Pero en tomo 10, página 182, de las *Obras Completas* se lee otra cuarteta endosada:

⁷ Tratándose esta publicación del resultado de un relevamiento parcial, sus conclusiones son de naturaleza provisoria. Aún así, llegado a este punto de la investigación compartimos algunos hallazgos llamativos que quizá encuentren otra explicación futura. Por ahora, clasificamos en cuatro los fenómenos detectados y atribuimos a su editor la responsabilidad.

*Mas el programa apurando
por si hay quien pidiere más
en otros trece anagramas
aquí igual nombre hallarás.*

En la página 9 y 10 del Manuscrito 5 pudimos detectar un injerto de dos cuartetas. Allí Acuña transcribe dos improvisaciones escritas “En el álbum de la amable Señora Doña Carmen Gascon de Vela” se trata de una improvisación escrita en el acto, tal como lo aclara el autor. La primera improvisación es más extensa y está correctamente transcrita por Manuel Bernárdez en el tomo 12, página 236, de las *Obras Completas*, pero la segunda improvisación presenta un injerto de procedencia aún sin identificar.⁸ La segunda improvisación manuscrita se titula así “Otra improvisación en el mismo álbum al despedirse y notando que ya era bastante tarde” el título es largo, aunque no por eso deja de ser simpático. Bernárdez lo recorta en “Otra composición en el mismo álbum”, pero no solamente eso sorprende, sino que la composición se extiende, pasa de sumar dos cuartetas a cuatro. Encontramos en el manuscrito de Acuña:

*Otra improvisación en el mismo álbum
al despedirse y notando que ya era bastante tarde*

Ausente de vos, señora
a vuestro impaciente esposo

8 Destacamos que tales injertos quizá encuentren explicación en una segunda entrega de esta investigación, que procederá con otros grupos de manuscritos de Acuña de Figueroa.

el tiempo es lento y penoso
cada instante es una hora

solo un medio hay en lo humano
para el tiempo calcular
junto a vos y es estar
con el reloj en la mano.

Pero en la publicación se agregan las siguientes cuartetas:

Más en coloquios con vos
cada hora le es un instante
que el corazón de un amante
no sirve para reloj

Yo, carmelita, también
siento mi alma lela,
y aunque no comí la torta
estoy ya como en Belén.

2. *Desnaturalización:* era muy frecuente que Acuña de Figueroa, quien gustaba subrayar su talento para la composición al repente, improvisara algunos versos en celebraciones oficiales y populares, reuniones, convites y agasajos varios. Ese tipo de composiciones son clasificadas por el propio autor como improvisaciones. De más está decir que esas improvisaciones luego son transcritas al papel, indicando la oportunidad en que fueron pronunciadas.

Lo que aquí llamamos desnaturalización es un procedimiento editorial que realiza Manuel Bernárdez, y que consiste en trasladar una composición que según el autor

fue pronunciada en determinado contexto y colocarlo en otro, o ninguno. En otros casos, composiciones que no fueron pronunciadas en la misma oportunidad son unidas en un mismo contexto de enunciación. En ambos casos se transforma el entorno en que el discurso fue pronunciado, por lo tanto, se desnaturaliza.

En el tomo 10 de sus *Obras Completas* entre la página 338 y la 341, Acuña se despacha con una buena porción de improvisaciones con motivo del retorno del ejército oriental que combatió la contra Juan Manuel de Rosas en la batalla de Caseros. Según la edición de Bernárdez, esa noche estaba especialmente inspirado el poeta, pero si contrastamos esa publicación con los manuscritos descubrimos que esas composiciones no están unidas, que en ninguna parte Acuña declara que fueran pronunciadas en la misma oportunidad. Otro ejemplo pero a la inversa, encontramos dos composiciones reunidas por el propio autor en la misma oportunidad “A la valiente división Oriental viniendo de triunfar de Rosas” y seguidamente “Otra: al General Urquiza”, esta sucesión está muy bien transcripta por Bernárdez, pero Acuña siguió improvisando con “Otra: Al Brasil aliado”, pero esta composición ya no aparece en las *Obras Completas*. Bernárdez decide quitar esta composición que sí fue pronunciada por Acuña en la misma oportunidad y ponerla en el tomo 11 con el título “A los brasileros”, completamente separada de estas, e incluir otra que comienza diciendo “Dos veces feliz destino tuvo mi patria el honor, de enviar auxilio y favor

al noble pueblo argentino”.⁹ No sabemos de qué fuente se nutre Bernárdez para saber que esta composición fue pronunciada por Acuña en esa oportunidad. De hecho, en nuestro relevamiento no pudimos aún encontrar este manuscrito. Nuestro editor también se encarga de eliminar otra composición titulada “A las damas de Montevideo” que por su temática claramente va unida “A la valiente división Oriental viniendo de triunfar de Rosas” y que Bernárdez aleja hacia el tomo 11, en sucesión con la otra excluida y renombrada “A los brasileros”. Separadas del contexto en que fueron pensadas y pronunciadas estas composiciones se desnaturalizan.

Dos ejemplos más de desnaturalización: en Manuscrito 6, página 185, ordinal 156, hay una improvisación titulada “En la universidad en la colación de grados de doctor”. Allí se componen unos versos en honor del joven Rucker, cuya familia parece tener vínculo estrecho con Acuña de Figueroa, a juzgar por las varias composiciones dedicadas a la familia. Bernárdez incluye esta composición junto a otra pronunciada el 24 de agosto de 1850 con motivo de la fundación de la Universidad Mayor, ese día se le otorgó el grado de Doctor a Manuel Herrera (sin presentar ningún examen), quien era ministro de Relaciones Exteriores y presidente del Consejo universitario. En página 113 del tomo 10 de las *Obras Completas*, hay una composición al respecto que explica esto,

9 Acuña de Figueroa, Francisco. *Ob. cit.*, tomo 10, p. 340.

y en página 114 se endosa la improvisación a Rucker. En los manuscritos jamás se hace mención que vincule una composición con otra.

En la página 184 del Manuscrito 6 se encuentra una composición titulada: “Improvisación en un baile y convite españoles”. Bernárdez le quita el baile y el convite, y publica: “A la bandera española” eliminando así toda referencia al contexto. No solo se desnaturaliza el poema al quitarlo de su contexto de enunciación, sino que se modifica el título. Acto seguido publica otra improvisación que Acuña titula “Otra improvisación allí mismo”, es decir, en el baile y convite, que Bernárdez publica como “El día de Santiago el Mayor”. Luego de modificar el título también decide hacer otros ajustes, por ejemplo:

la hispana sociedad celebra el día

por:

la nueva sociedad celebra el día

o este otro:

yo con respeto, y emoción profunda

por:

yo con respeto y sensación profunda

3. Ajustes de versos en el interior de las composiciones son procedimientos frecuentes que operó Bernárdez. En algunos casos parecería favorecer el ritmo, en otros no sabemos bien cuánto favorece o cuánto perjudica al

original; de hecho, muchas veces los ajustes son tan insignificantes que es llamativo que hayan sido realizados. Véase un ejemplo del Manuscrito 6 que aparece en página 160, allí figura un enigma titulado:

“Las despaviladeras”

Solo boca y piernas tengo
y al que muerdo con tezón
le doy más vida o le mato
según sea el mordiscón
fuego le saco y no sangre
de la herida y yo tenaz
tengo que abrirme de piernas
para abrir la boca más

Bernárdez en el tomo 9, página 99, de las *Obras Completas* lo ajusta de la siguiente manera:

*Solo tengo boca y piernas
y al que muerdo con tesón
le doy más vida o la muerte
según sea el mordiscón.
fuego le saco y no sangre
de la herida y yo tenaz
tengo que abrirme de piernas
para abrir la boca más*

4. ***El cambio de título*** es un procedimiento frecuente de edición en las *Obras Completas* de Acuña de Figueroa. Ya vimos el cambio de título del epigrama “Poner a un viejo como nuevo” que fue cambiado a “Metamorfosis”, y que una improvisación pronunciada “en un baile y con-

vite españoles”, fue publicada como “El día de Santiago el Mayor”.

Indiquemos un ejemplo más de este tipo: en la página 151 del Manuscrito 6, Acuña transcribe otra improvisación colocándole el simple título de “Otra improvisación”, lo cual remite a la precedente, titulada “Improvisación en un convite”.

“Otra improvisación”

Con feliz anillo unió
A Braulio y Florencia el cielo,
Y tres hijos por consuelo
Y una hija hermosa les dio...
Dichosos padres, su brillo
Refleja en ellos constante,
Siendo cada uno un diamante
De tan venturoso anillo.

En la página 282 del tomo 7 de las *Obras Completas*, Manuel Bernárdez la publicó como “El anillo conyugal”, nombre que cuadra muy bien a la composición pero que no parece haber sido considerado por Acuña.

Algunas conclusiones

Frecuentar durante más de dos años la colección de Acuña de Figueroa nos concede un raro privilegio: atender algunos detalles no tan pequeños, que en buena medida explican la razón de los inéditos. El proceso de indexación, comparación, corrección, transcripción y vuelta a

controlar, arrojaron algunas conclusiones que, por un lado, confirman la presencia de inéditos en la obra de Acuña y, por otro, atenúan las reiteradas afirmaciones sobre el subido tono de los poemas excluidos. Al menos los inéditos que detectamos hasta ahora, ni son tantos, ni tan escandalosos. Esto es una constatación de hecho que surge de la investigación. Pero estas conclusiones pretenden ir un paso más, quisieran explicar los motivos de las exclusiones. La primera causa es el acatamiento de la voluntad explícita del autor en los casos en que decidió excluir poesías, la segunda causa es una hipótesis un poco más especulativa, pero igualmente válida, que arroja, una vez más, la responsabilidad sobre las espaldas de Manuel Bernárdez.

Veamos la primera. En el Manuscrito 3 encontramos trece epigramas que fueron excluidos por el autor por diferentes razones: por trivial, por no ser un epigrama, por insulso, a veces por inconveniente o indecoroso. En todos los casos ambas ediciones coincidieron en respetar la decisión del autor. Tanto Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, como *El Siglo Ilustrado*, evitaron incluir esos epigramas en sus ediciones de 1890, quedando inéditos. La Biblioteca Nacional en 2022, con un interés más histórico, o hasta con algún viso de arqueología literaria decidió sacar a la luz esas poesías, que hoy en día poco de licencioso tienen, y que por su añejamiento quizá ya no sean tan insulsas. Pero lo más acertado de esa decisión reside en sus objetivos últimos. Esta inves-

tigación finalmente aportará argumentos consistentes que darán respuesta a la arraigada sospecha sobre la integridad de las *Obras Completas*, comentario que ya señalamos en la pluma de Osvaldo Crispo Acosta, pero que se reiteran en otras. De allí la necesidad de estas conclusiones, de estas hipótesis explicativas.

Pasemos a la segunda. La edición de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, a cargo del joven Manuel Bernárdez, que por entonces contaba con 22 años, creemos que, por descuido, omitió varias composiciones manuscritas de Acuña. Muchas más de las que aquí incluimos como inéditas. La razón de esto último es simple, El Siglo Ilustrado también estaba editando su *Antología epigramática*, y lo hizo de modo más riguroso. Tanto es así que todos los epigramas que a Bernárdez se le escaparon cayeron en las redes de la *Antología*. Sin ánimo de ensañarnos con el trabajo de Bernárdez, hay que consignar que varios tramos del Manuscrito 4 fueron saltados, probablemente por descuido. Si revisamos las composiciones omitidas vemos que están seguidas, que evidentemente al transcribir se saltó páginas, al hojear se pudieron pegar unas a otras, o equivocó alguna señalización, sea por la razón que fuere, el resultado es que en las *Obras Completas* no hay transcripción de la página 371 a la 378, de la 389 a la 390, de la 397 a la 403 y a esto hay que agregar el último tramo de epigramas que se omitió por completo que va de la página 418 a la 438. No hay que olvidar que el Manuscrito 4 es un ma-

nuscrito mixto, esto quiere decir que hay partes dedicadas a epigramas exclusivamente, pero hay otras partes dedicadas a poesías diversas: letrillas, odas, charadas, poesía seria y cómica mezcladas. Los descuidos de Bernárdez que cayeron en la zona epigramática fueron bien publicados por *El Siglo Ilustrado*, pero los olvidos que afectaron a las poesías diversas no tuvieron otro seguro. Resultaron inéditas. Esto sucede con los ordinales que van del 145 al 155, por ejemplo. En el Manuscrito 6, que es el último de los mixtos, sucede entre las páginas 221 y 222, los cuatro poemas copiados en esas dos páginas fueron salteados.

La sumatoria de poesías que quedaron inéditas por estas dos razones asciende a 38, un poco más del 75 % de los inéditos hallados. Las causas del resto son todavía interrogantes, aunque si asumimos como verdadero el descuido de saltarse veinte páginas de epigramas, perfectamente puede encontrarse allí la explicación de otras omisiones injustificadas.

Una puntualización. Dos composiciones que quedaron excluidas de las *Obras Completas* y de la *Antología epigramática* ya habían sido incluidas por el propio autor en su *Mosaico poético*, por lo cual las consideramos publicadas. Se trata de: “Ni toros, ni matador” y “Un hombre de talento”. La razón de la exclusión del primero obedece a que Acuña al transcribir en 1860 su tomo de manuscritos decidió que ya no era un buen epigrama excluyéndolo por insulso, aunque pocos años antes, en

1857 lo había seleccionado para su antología personal. “Un hombre de talento” fue copiado en el Manuscrito 4, en una de las páginas omitidas por Bernárdez. Al tratarse de una traducción no epigramática hubiera permanecido inédita si algunos años antes Acuña de Figueroa no la hubiera incluido en su *Mosaico*.

Una recomendación. Para cerrar estas conclusiones es de orden subrayar la importancia de la *Antología epigramática* para quien quiera acercarse a ese aspecto de la obra de Acuña de Figueroa. Sin duda la edición de El Siglo Ilustrado presenta algunas desventajas, es de formato más pequeño, realizado con papel de menor calidad, y es mucho más difícil de encontrar, pero el trabajo de edición sin duda que aventaja en mucho a las *Obras Completas* de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes.

Criterios de la edición

Las poesías que publicamos aquí fueron agrupadas según su categoría: epigramas, patrióticas, ingeniosas, etc. Seguimos el criterio del autor que en varios índices detalla a qué categoría corresponde cada composición; siguiendo esa lógica formamos los grupos que se verán. No en todos los casos fue posible trazar delimitaciones sin forzar categorías, a veces porque las composiciones eran ambiguas, en otros casos porque la poesía pertenecía a más de una. A pesar de las dificultades que implica este tipo de orden, lo preferimos al que se ha utilizado para sus *Obras Completas*, que sigue el mismo

criterio del *Mosaico poético* de 1857. El investigador Lehmann-Nitsche lo resume:

Los editores, desgraciadamente, no se han dado el trabajo de buscar un arreglo o una clasificación de estas últimas, lo que bien se hubiese podido hacer; tal cual, es difícil darse cuenta de la producción del poeta [...] así, por ejemplo, las adivinanzas se hallan diseminadas en todos los tomos de las *Poesías diversas, etc.* A pesar de todo esto, debemos agradecer la publicación de las obras de Figueroa...¹⁰

En todos aquellos casos en que la clasificación no pudo restringirse al máximo utilizamos la categoría amplia que Acuña reservó a tal caso: *Composiciones varias o poesías diversas*.

A cada categoría dedicamos algunos párrafos a contextualizar el subgénero al que corresponde, con algunos ejemplos de poemas ya publicados en *Obras Completas*, también ofrecemos un muy sintético panorama de cada tipo, algunas observaciones acerca del modo en que fue empleado por Acuña, y otras consideraciones que entendimos venían al caso.

Esta edición se trata de una recuperación de poesías desconocidas hasta ahora, por lo que preferimos mantener la ortografía y sintaxis originales. Por tratarse de una publicación de este tipo no quisimos intervenir su escritura, más considerando que no es tanta la distancia

10 Lehmann-Nitsche, Robert. *Adivinanzas rioplatenses*, 1911, p. 13.

que mantenemos con los tiempos en que escribió, ni tanta la diferencia en la forma como para que se haga incomprensible.

A un Diputado dormitor,

A D. N. Bobo Diputado
 Sabiendo de la Asamblea
 Preguntan Julia y Tadea
 ¿Como va... estas mejorado.
 Voi mejor; gracias Señoras,
 Contesto' el nuevo Solon;
 Hoy, durante la sesion,
 Logré dormir un par de horas.

A mi mismo:
 Del Mosaico el viejo autor,
 Tal vez por hipocresia,
 Dice que es su poesia
 Debil, pobre, y sin vigor.
 Si es sincera esa verdad,
 Dijo un quidam, no lo sé,
 P'as si es falsa, te dije,
 Que lo que ha dicho es verdad.

nota. Se suprime por trivial; y va en lugar de H, el que aparece al margen.

*¡por mejor! dice (impertinente)
 es cuando baila con donaire,
 tan leve como en el aire,
 o se le da impudencia!*

*Que himno... se embalsara!
 ¿vuelve? ¿vende un Botero?
 ¿de que responde, oh, sí?
 esta viene to que para*

Obra inédita de Francisco Acuña de Figueroa hallada en sus manuscritos de la Biblioteca Nacional de Uruguay

Epigramas

El género epigramático tiene raíces tan profundas que llegan a las piedras de la Grecia clásica. La etimología dice que epigrama significa “escrito sobre“, para referirse a las inscripciones puestas en monumentos públicos y privados, muchas veces con motivos mortuorios sobre lápidas. De allí que el epigrama y el epitafio sean tan cercanos. Es posible recorrer los orígenes de la escritura epigramática entre las páginas de las *Antología griega*,¹¹ que reúnen los principales autores de epigramas de la Grecia clásica y helenística. Con el tiempo, esa tradición fue olvidando la seriedad conmemorativa y acentuando el carácter satírico y burlesco del género que llega a su forma más acabada en el siglo I d. C., en la poesía de Marco

11 Antología Palatina y Antología Planudea reunidas.

Valerio Marcial, quien vertería en latín su mordacidad. Marcial es el mayor epigramista de la tradición occidental, quien fuera redescubierto recién en el Renacimiento y llegara a sus primeras traducciones al español en el siglo XVI. Los poetas del Siglo de Oro encontraron en esos versos inspiración para la sátira y la literatura burlesca, pero también el desafío del virtuosismo técnico necesario para alcanzar en pocos versos una composición de fuerte impacto. El epigrama por definición debe ser breve, tiene que plantear una situación y rematarla del modo más impactante, ingenioso y humorístico posible, en no más de quince versos. Tales pruebas de virtuosismo literario eran muy del gusto de los áureos de España y abundó en el siglo XVIII.

Acuña de Figueroa, “recibió una educación puramente española, sin afrancesamiento de ninguna especie...”,¹² tanto en su entorno familiar como en las aulas franciscanas de Montevideo y del colegio San Carlos de Buenos Aires. Es reconocido por la crítica su notable manejo de la tradición poética clásica. Pruebas de su cercanía con los epigramas de Marcial son dos imitaciones que apuntó en sus manuscritos: Imitación libre de Marcial, e Imitación de Marcial (diálogo).¹³ A su vez la obra del poeta ro-

12 Crispo Acosta, Osvaldo. *Ob. cit.*, 1965, p. 7.

13 Ambos epigramas fueron publicados en la *Antología epigramática* de El Siglo Ilustrado: “Imitación libre de Marcial” (tomo 2, p. 117) e “Imitación de Marcial. Diálogo” (tomo 3, p. 216). Las *Obras Completas* de Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes publicaron solamente: “Imitación libre de Marcial” (tomo 3, p. 303) y excluyeron el diálogo.

mano, expurgada de toda referencia sexual, se convirtió en catálogo de figuras retóricas en las aulas latinistas. Por su brevedad: “...la práctica del epigrama fue un ejercicio escolar para aprender y fortalecer los conocimientos de oratoria y retórica”.¹⁴ El barroco español de Quevedo, Lope de Vega, Cervantes y Gracián se nutrió de las raíces epigramáticas de Marcial alimentando el gusto por el juego, el ingenio, la agudeza y la risa. Esa tradición de poesía burlesca es la que define el epigrama de Acuña de Figueroa,¹⁵ quien desliza una definición en unos versos dirigidos: “Al editor y al cronista de ‘La República’, respondiendo a unos versitos anónimos”:

Pues sin la salsa esencial
 Quedan fofos como estopa,
 Y el epigrama y la sopa
 De nada valen sin sal.
 En este género son
 Juvenal, Marat, Gargallo,
 Villegas y otros que callo,
 Dignos de alta estimación.
 En ellos no hay, como en mí,

14 Barragán Aroche, Raquel. “La presencia de la lengua epigramática de Marcial dentro de la práctica burlesca de las academias del Siglo de Oro”, 2015.

15 El vínculo con la tradición satírico burlesca del siglo de oro, es lamentada por Francisco Bauzá “...el tono subido de algunas de sus proposiciones, dejan mucho que desear á las exigencias de la moralidad literaria, que si es ridícula cuando raya en gazmoñería, tiene en todos los casos por límite el pudor. Desgraciadamente Figueroa no hacía más que trillar aquí los lindes del camino que debía conducirlo tan lejos en la huella dejada por Quevedo” (Bauzá, *Estudios literarios*, 1885, p. 13).

Reticencias atenuantes,
Pues son verdes y picantes
Como el ají cumbarí.^{16 17}

Los epigramas son el tipo de composición más frecuentado por Acuña de Figueroa, la mayor parte de sus críticos¹⁸ coinciden en que es en la poesía satírica y burlesca donde su espíritu despunta genuinamente. Incluso, el ferviente católico Francisco Bauzá, uno de los tantos críticos que elogian sus traducciones de poesía sacra como el “Te Deum”,¹⁹ “Super flumina”,²⁰ y el “Stabat mater”,²¹ conviene en que:

...su temperamento satírico, excitado por el ejercicio de la burla había de dar en otra forma el residuo que le dejaba semejante escitacion. De ahí que coincida esa época con la de su mayor apogeo en el epigrama, instrumento de burlas en cuyo empleo supo rayar a grande altura. Jueces y médicos, abogados y mujeres presumidas fueron el tema co-

16 Compárese esta definición de Acuña con el epigrama XXV del libro VII de Marcial: “Si solo escribes siempre epigramas modosos / y más cándida que la piel de albayalde / y no hay en ellos ni una pizca de sal ni una gota / de hiel amarga ¡encima, insensato, quieres que los lean! / No agrada la comida misma defraudada del chorrito de vinagre / ni es agradable el rostro al que le faltan hoyuelos / Dale al niño manzanas dulces e higos insípidos / que a mí me sabe bien el higo de Quíos, el que sabe picar” (Marcial, *Epigramas*, tomo II, 2001, p. 19).

17 Acuña de Figueroa, Francisco, *ob. cit.*, tomo 12, p. 353.

18 Alberto Zum Felde, Osvaldo Crispo, Gustavo Gallinal, Roger Bassagoda, entre otros.

19 Acuña de Figueroa, Francisco, *ob. cit.*, tomo 6, p. 8.

20 Idem, tomo 6, p. 129.

21 Idem, tomo 5, p. 329.

mún de sus ataques; sin que por eso se le escaparan otros tipos sociales, cualquiera que fuese su flaco.²²

La musa que cantaba a Acuña era tan fecunda que aunque se propuso llegar a los mil quinientos epigramas, luego de alcanzar esa cifra los continuó anotando al margen de otros de menor mérito, de esa manera no superaría la cifra preestablecida. Hecho esto, y luego de las sustituciones, siguió componiendo epigramas que llegaron a los mil quinientos treinta y nueve. Es curioso y parece emulación ese límite preciso de mil quinientos epigramas, si tenemos en cuenta que justamente mil quinientos son los epigramas que se conservan de Marcial.

Casi todos los manuscritos que publicamos aquí fueron excluidos por el propio autor, en algunos casos por su trivialidad, en otros por no tratarse estrictamente de un epigrama y en otros porque podría resultar ofensivo. La mayor parte de su producción epigramática es satírica y se dirige a médicos, políticos, poetas y frailes. A pesar de lo que escribe Gustavo Gallinal,²³ quizá hubiese personas en el entorno cercano del poeta que pudieran sentirse tocadas. En todos los casos en que Acuña expresó la razón de su exclusión, lo transcribimos bajo el título del poema.

22 Bauzá, Francisco. *Ob. cit.*, 1885, p. 34.

23 “Claro que muchos no han surgido de la observación directa y personal. Figueroa ha hundido los brazos en el arsenal rebosante de los poetas clásicos y de sus contemporáneos. Sangran bajo sus punzadas algunas víctimas de carne y hueso, pero otras son ‘tipos’ esquematizados desde la antigüedad. La vieja casquivana, el marido burlado, el avaro, el médico enterrador, el granuja picapleitos, el poeta vanidoso y hueco... dan de reír hace siglos a los poetas desocupados” (Gallinal, Gustavo. *Prólogo al Nuevo mosaico poético*, p. 61).

“A una vieja coqueta”

[Se excluye este y va en su lugar el del margen]

Hasta cumplir los cuarenta
Logró amantes engañar
Pilar, sin cuento ni cuenta,
Hoi que anda por los cincuenta
A nadie engaña Pilar.

(Manuscrito 3, p. 55)

“A mi mismo”

[Se suprime por trivial]

Del Mosaico el viejo autor,
Tal vez por hipocresia,
Dice que es su poesia
Debil, pobre, y sin vigor.
Si es sincera esa verdad,
Dijo un quidam, no lo sé,
Mas si es falsa le diré,
Que lo que ha dicho es verdad

(Manuscrito 3, p. 91)

“Anécdota versificada”

[Este no es realmente un epigrama,
pasa a las composiciones varias]

A un regio balcon, sin luz,
La Reina llegó á deshora,
Cuando á la dama que adora
Busca allí un guardia andaluz,
Por detras, sin ser sentido,
Le asienta él una palmada,
Vuelvese la Reina airada,

Y él exclama.....soi perdido!
Señora...! el cielo me valga!
Ya es cierta mi perdicion,
Si teneis el corazon
Tan duro como la nalga.

(Manuscrito 3, p. 204)

“Lo que mas niega la mujer”

[No siendo este un epigrama pasa a las composiciones varias]

Si entre mugeres rigiera
El mayorazgo, tal vez
La que mayorazga fuera
Su edad no disminuyera,
Al menos, por su interes.
Mas la hija mayor de Amencia
Siempre firme en su manía
Dos lustros se quitaria,
Aunque perdiese la herencia.

(Manuscrito 3, p. 228)

“Reprehension prudente á un amante incauto”

[Se excluye por su poco mérito]

A deshoras Don Pulido
En casa de Nice entró,
Y ella exclamó... que atrevido!
Señora, perdon os pido
Si os dá enojo, me ire yo.
Me choca vuestro deslíz,
Contestóle ella, y no encuentro
Razon en lo que decís;

Pues ya que mi puerta abris,
le echareis llave por dentro.

(Manuscrito 3, p. 280)

“Estar con gente ciertas mujeres”

[Se excluye este epigrama por inconveniente]

A Blas que algo impertinente
Ver á una ninfa queria,
La criada le respondia,
“La Señora esta con gente“
No entendiendo el simple Blas
El retintin, respondio,
¿Que importa tambien soi yo
Gente como los demas.

(Manuscrito 3, p. 311)

“Percances de un novio viejo”

[Se excluye por indecoroso]

Un debil viejo folgar
Por vez primera intentaba
Con su novia; y se afanaba
En ello..., vano afanar!
Ella con licito ardor
Le decia, anda palomo,
Yo tengo por donde, y como
Entres al templo del amor.
Yo misma alli te guiaré,
Derecho; mas él responde:
¿Que importa tengas por donde,
Si yo no tengo con qué?

(Manuscrito 3, p. 316)

“A los caños letrinas”

[Se excluye por insulso]

De cien baterias sufre
Los fuegos Sebastopol,
Donde apenas brilla el sol
Entre vapores de azufre.
Entre escombros y ruinas
Se obstruyen sus calles, si;
Otro tanto pasa aqui
Desde que hai caños letrinas.

(Manuscrito 3, p. 326)

“Hechar al mundo”

[Se suprime por inconveniente]

Para cumplir tu deber
Decia un fraile á Juliana
No para ser casquivana,
Dios te hechó al mundo, muger.
Y ella contestó al momento,
Se engaña Usted, frai Segundo,
El que á mi me ha echado al mundo
Fue un lego de su convento.

(Manuscrito 3, p. 330)

“La ley del embudo”²⁴

[Se excluye por trivial]

El Estado es un deudor
Que debe, ofrece, y no paga;
Mas, cobra impuestos, y amaga.
Al que es su mismo acreedor.
Al ver esto, aunque sea un mudo
Es capaz de hablar por dos:
Si esto es ley, no es la de Dios,
Si no la Ley del embudo.

(Manuscrito 3, p. 359)

“A un rival literario”

[Pasa este a las composiciones varias]

Por que yo el lauro te ceda
Charlas, y chillas; mal vas;
No hai quien insinuarte pueda,
Que de un carro la peor rueda
Es la que rechina mas.

(Manuscrito 3, p. 369)

“A uno que me criticaba el poner un título á todos mis versos”

[Se excluye por insulso]

Confieso mi pecado: yo ignorante
En cualquier verso mio, por delante,

24 Este epigrama, que fue excluido por trivial, encuentra una referencia en un enigma al embudo publicado en el *Mosaico Poético* (tomo 1, p. 234) y en *Obras Completas* (tomo 9, p. 111): La última cuarteta del enigma dice así: “Finalmente á nombre suyo / Aunque no es Papa ni Rey / El hombre en ventaja propia / ha formado cierta ley”.

El argumento, ó titulo, relato.
Asi cierto pintor de obras baratas
Pintó no se que vicho encuatro patas,
Y para explicacion puso... Esto es gato, (x)

(x) *Tal era la inscipcⁿ en la tablilla de un café en el Janeiro.
El autor criticando alli un mal soneto en portugues hizo otro que
acababa asi:*

*E assim como hum pintor pos isto he gato,
Elle debéra pôr, isto he soneto²⁵*

(Manuscrito 3, p. 379)

“Dictamen á un versista sobre el merito de sus versos”

Ya que he de sentenciar franco y severo
Sobre esos versos de tu musa abortos,
Diré que a los epigramas prefiero,
Por que son, al menos, los mas cortos.

(Manuscrito 3, p. 415)

**“La conversion de la judia”
(traducción del francés)**

[Se excluye por su poco merito]

A nuestra fé convertida
Deja á su Eliazar Raquel:
Lo hace por no estar con él
En esta, ni en la otra vida.

(Manuscrito 4, p. 192)

25 Esta aclaración se encuentra a pie de página en el manuscrito.

“El esputar puede ser un sentido equivoco”

Celina de asma afectada
Su criada envio al doctor,
A buscar un lamedor,
Y él preguntó á la criada:
¿Has visto si tu Señora
Esputa, ó que mal la aqueja?
Que! Señor; si ya esta vieja!
Ahora hace de encubridora.

(Manuscrito 4, p. 320)

“Un consejo”

Ten cuidado, si te casas,
No seas como los ciervos,
Que les ajustan la cuenta
De los años, por los cuernos.

(Manuscrito 4, p. 353)

“El beso concedido”

[Se excluye este epigrama por inconveniente]

A Ines, alta por demas,
Dijo por burla un tronera,
Si yo tuviese escalera,
Te daba un beso en la faz.
Pobre enano! Que trabajo!
Respondiole al punto Ines;
Mas, bien llegas al envés
Que te queda mas abajo.

(Manuscrito 6, p. 95)

Epitafios

El epitafio es uno de los modos primitivos del epigrama y como tal encuentra su origen en la Grecia clásica. El epigrama nace como inscripción en monumentos, muchas veces sepulcrales, en esos casos el epigrama es un epitafio. Siendo así, es lógico que compartan rasgos definitorios: la brevedad destaca, pero desprendido de su función lapidaria, el epitafio entendido y practicado como modalidad literaria, incluso como ejercicio retórico, entra en contacto en otros puntos.

El epigrama desde sus orígenes abarca un amplio abanico de modos: los hay amatorios, morales, eróticos, satíricos, encomiásticos y funerales. Estos últimos, que nos interesan ahora, fueron practicados por los poetas griegos con un carácter informativo: el nombre del difunto, los cargos que ocupó, su procedencia, la edad, los nombres de quienes colocaron la inscripción. Aunque también se encuentran en la Grecia helenística epitafios con un acento literario más marcado, pensamos en el escrito por Calímaco para el niño Nicóteles, inaugurando una línea reconocible: el epitafio infantil. Pero no fueron griegos sino romanos quienes ampliaron la modalidad hasta convertirla en ejemplo de pulcritud retórica, y que fue tomada por los poetas del Renacimiento como modelo de perfección poética. Ese proceso de alejamiento del homenaje al difunto y consolación a los deudos, hacia una modalidad literaria donde el ingenio del autor se medía,

decantó en la creación de epitafios como ejercicio de destreza, pero también como arma de ataque y burla. De allí la tradición creciente en el Siglo de Oro español de epitafios burlescos, como el que Francisco de Quevedo dedica a su eterno rival, Luis de Góngora.²⁶ En las *Obras Completas* de Acuña de Figueroa queda expresa la relación entre epigrama y epitafio, cumpliendo con pautas de brevedad, ingenio y sorpresa:

*Yace aquí el enano Alberto:
Tal epitafio á tal muerto.*

(*Obras Completas*, tomo 4, p. 156)

Pero no es ese el único epitafio burlesco de nuestro autor, también pueden consultarse: “Epitafio a un avaro”,²⁷ “A dos esposos que siempre habían vivido en discordia”²⁸ y “A una flaquísima tuerta”²⁹ que compartimos abajo, entre muchos otros de mérito y gracia.

Pero también pueden consultarse, en sus *Obras Completas*, otras modulaciones del epitafio que practicó Acuña de Figueroa, y que aquí revisaremos bre-

26 Transcribimos un fragmento del extenso epitafio: “Hombre en quien la limpieza fue tan poca / (no tocando a su cepa), / que nunca, que yo sepa, / se le cayó la mierda de la boca. / Este a la jerigonza quitó el nombre / pues después que escribió ciclópeamente / la llama jerigóngora la gente”.

27 Acuña de Figueroa, Francisco, *ob. cit.*, tomo 3, p. 260.

28 Idem, tomo 4, p. 143.

29 “Aquí yace Estefanía, / Flaca y aguda mujer, / Que bien pudo aguja ser / Pues solo un ojo tenía. / Momia, esqueleto de alambre, / En torno á sus huesos vanos, / Yacen también los gusanos, / Porque se murieron de hambre” (*Acuña de Figueroa, Francisco, ob. cit.*, tomo 4, p. 112).

vemente. Con una intención más mordaz y crítica escribió otros epitafios que persiguen la denuncia y la expresión de una opinión sobre algún asunto del momento, guardando en algunos casos, solapada, una sonrisa cínica; son los casos de “A un drama”,³⁰ “A un país devorado por la anarquía”³¹ y “A un ministro de Hacienda”.

Murió en su cama y colmado
De honras, cual mueren los buenos,
Éste que saqueó al Estado;
En la horca hubiera acabado
Si hubiese robado menos.

(*Obras Completas*, tomo 3, p. 134)

El epitafio tratado como ejercicio de estilo también le sirvió a Acuña para poner en práctica sus habilidades en lenguas extranjeras, lo cual evidencia la extensa tradición literaria que involucra el epigrama funerario: véase “A un juez intachable” (imitación del italiano),³² “A un mal pagador” (imitación del italiano),³³ “Epita-

30 Acuña de Figueroa, Francisco, *ob. cit.*, tomo 3, p. 298.

31 Idem, tomo 4, p. 204.

32 Publicado en *Antología epigramática*, tomo 3, p. 217. Fue excluido de *Obras Completas*.

33 Fue publicado en *Obras Completas*, tomo 4, p. 42. Si bien en esa edición no aclara que se trata de una traducción del italiano, la referencia puede encontrarse en el tomo 4 de sus manuscritos, folio 191.

fio” (imitación de Piron),³⁴ “Epitafio moral” (imitación del francés).³⁵ Por supuesto que los epitafios que recorrimos no son auténticas escrituras para colocar sobre una tumba, son ejemplos del epitafio en su expresión más cercana con el epigrama burlesco. Pero Acuña de Figueroa supo practicar el epitafio en su modo más tradicional. No es posible asegurar que todos fueran inscripciones para colocar en una tumba, en algunos casos se trata de epicedios (epitafios pronunciados verbalmente en el momento del enterramiento o velatorio), en cualquier caso, es claro que fueron escritos con la finalidad de honrar al muerto y consolar a los deudos. Nos referimos a los epitafios dedicados a don Pablo³⁶ y Bernabé Rivera.³⁷ En ocasión de la muerte de Fructuoso Rivera el autor optó por la composición de una elegía. Compuso copas y acrósticos en celebración de Cristina

34 Se trata de Alexis Piron, que fuera autor satírico francés del siglo XVIII. Entre sus muchos escritos dejó varios epigramas publicados, donde incluyó un epitafio para sí mismo. Su versión más breve se reduce a dos versos: “Aquí yace Piron, que nada fuera / Ni siquiera, académico”. Acuña de Figueroa lo imita de la siguiente manera: “Aquí yace un patán cuitado / Su estrella fué tan menguada / Que nunca llegó á ser nada, / Ni siquiera diputado” (*Obras Completas*: tomo 3, p. 74).

35 Acuña de Figueroa, Francisco, *ob. cit.*, tomo 3, p. 78.

36 Se trata de cuatro epitafios encargados por Fructuoso Rivera para colocar en el sepulcro de su padre.

37 La composición es un largo epicedio en ocasión de la muerte del sobrino de Fructuoso Rivera a manos de un grupo de indígenas en 1832.

Ascasubi y para su muerte seis epitafios.³⁸ El poeta Juan Cruz Varela y su hermano, Florencio Varela, también fueron recordados por Acuña.³⁹

En esa misma línea de epitafios, pero con una menor relevancia histórico-institucional se encuentran muchos que Acuña escribió para fallecidos de su entorno personal: padres, abuelos, madres, jóvenes y niños que fueron recordados por la pluma de nuestro poeta. Es probable que muchos de esos epitafios hayan sido compuestos por encargo de los deudos, muchos quizá hayan sido grabados en lápidas, otros enmarcados y colocados junto a una imagen del difunto y una guirnalda de siemprevivas. Pertenecen a este grupo de epitafios los que permanecieron inéditos hasta ahora. Uno dedicado a un niño y otro a una joven. En ningún caso podemos identificar la edad de los difuntos, dato que la tradición de epitafios infantiles ha fijado como una forma de la conmiseración, y que se reitera en casi todos los epitafios de este tipo compuestos por Acuña, ya sea en el título: “A la muerte de un niño de cuatro meses y medio”, “A un niño de seis años” (ofrenda sepulcral), o en alguno de sus versos como en el

38 Acuña de Figueroa envió a Buenos Aires seis epitafios por la trágica muerte de Cristina Ascasubi Villagrán y, según cuenta en la biografía de Hilario Ascasubi: “Vida de Aniceto El gallo”, también un cenotafio (Mujica Lainez: 124) que puede verse en: “Mosaico poético”, tomo I: 366.

39 Compuso un epitafio a la muerte de Juan Cruz Varela y un sentido epicedio al asesinato de Florencio Varela.

caso del titulado “El duelo de la amistad, recuerdo de un niño a la muerte de su amiguito”.⁴⁰

En cualquier caso, los epitafios inéditos que fueron hallados entre los manuscritos de Acuña pueden clasificarse en esta última categoría.

“Al sepulcro de un niño”

Epitafio

Subió al cielo... tierno infante!
A dos almas, cuan cruel
Fue este golpe penetrante!
Un suspiro, o caminante,
Por sus padres, no por él

(Manuscrito 4, p. 374, ordinal 149)

“Epitafio. A una joven que cantaba muy bien”

Reina del canto! Hoi yace inanimada,
Mañana sera polvo, y despues nada.

(Manuscrito 6, p. 212, ordinal 252)

40 “Dos lustros solamente / de existencia contaba”.

Poesías ingeniosas

Enigmas, charadas y anagramas

A juzgar por la variedad y complejidad de sus entramados, los acertijos no fueron para Acuña de Figueroa solo un divertimento ocasional. Entre sus muchas poesías ingeniosas puede encontrarse la “Profecía Alfabético Numeral”,⁴¹ varios criptogramas reunidos⁴² y su más reconocida “Salve multiforme” o “Clave misteriosa de escritura enigmática”,⁴³ pero con mayor frecuencia practicó otras formas del acertijo como el enigma, la charada y el anagrama. Esta sección de poesías ingeniosas nos permite hacer un recorrido por la zona críptica de la obra de Acuña de Figueroa. La oscuridad de los enigmas, los

41 Se establece una relación entre una letra y un número: a = 1, b = 2, c = 3... De esa manera, la sumatoria de dos cuartetos octosilábicos dedicadas a la intervención de Francia e Inglaterra en los inicios de la Guerra Grande, da por resultado 1847, el año de la intervención. En la página siguiente los nombres de Juan Manuel de Rosas, Fructuoso Rivera, Manuel Oribe, Carlos Antonio López, Justo José Urquiza y José María Paz verifican la fecha. Ver en *Obras Completas*, tomo 7, p. 344.

42 Entre las páginas 238 y 251 del tomo 12 de las *Obras Completas*, agrupadas como “por encargo de un amigo” se encuentra un grupo de composiciones con títulos encriptados, por ejemplo: “Bllb. Njtnb...id”. Bajo este título hay una poesía amoratoria encargada por “el amigo”. Este criptograma es de difícil resolución porque se compone de dos procedimientos complementarios de alteración de las letras y su orden. Afortunadamente en sus apuntes en prosa se encuentra el “método nuevo y mui recondito de escribir trastornando el alfabeto de manera que sea imposible el descifrarse, no teniendo la clave...”. Para conocer más sobre este método puede consultarse el apéndice.

43 El tomo 10 de las *Obras Completas* comienza con un prólogo donde Acuña explica en detalle el funcionamiento de la Salve.

mensajes en clave, los anagramas y acrósticos, junto a la múltiple significación de los laberintos constituyen un universo recargado, confuso y en penumbras. Un universo barroco, muy alejado del equilibrio neoclásico que tradicionalmente se asocia con Acuña.

En literatura, el siglo XVII es dominado por el concepto, que Baltasar Gracián define en su *Agudeza y arte de ingenio*, como la búsqueda de las correspondencias entre objetos dispares. De esa manera, el conocimiento no se halla en la descripción minuciosa del objeto, sino en el vínculo que se traza con otra cosa; ya no se conoce el objeto al rodearlo y analizarlo, sino que se lo busca conocer por reflejo y su relación con otro fenómeno, a veces muy distante. Es así que abundan las comparaciones, metáforas y alegorías, artificios que ponen cosas en relación. Por otro lado, la agudeza verbal se exagera, los poetas cultos tejen complejas elucubraciones donde el sonido y el sentido se entrelazan. El resultado es una pérdida de nitidez, la poética barroca se hace difusa, poco clara, compleja: “...un ansia febril, casi demoniaca, de confundirlo todo, de urdir y tramar las cosas más heterogéneas, parece invadir a cuantas mentes discurren por esa época”.⁴⁴ Según algunos, en el siglo XVIII la decadencia política y económica de España se acentúa, y la poesía es reflejo de esa decadencia. Si el siglo XVII pugnaba por encontrar nuevos caminos poéticos a través de lo conceptuoso o

44 Lázaro Carreter, Fernando. *Estilo Barroco y Personalidad creadora. Góngora, Quevedo y Lope de Vega*, 1984, p. 16.

el cultismo, la primera mitad del siglo siguiente replica las formas de los áureos, entiende que la buena poesía es lo complejo y enmarañado, y se llega a un culto por lo difícil en sí mismo. La complejidad del barroco español se prolonga en decadencia en el XVIII. Según otros, esa decadencia se llama Rococó y es una derivación del barroco, más complejo, más liviano conceptualmente, más entregado al placer y a los temas bucólicos. En poesía abundan composiciones anacreónticas,⁴⁵ fábulas, escenarios y personajes pastoriles. No hay dos opiniones en cuanto a la entrada de la normatividad neoclásica en España, con la poética de Ignacio de Luzán en 1737 se establece un mojón, sumado a la influencia francesa que ya ejercía la entrada de los Borbones a principios de siglo XVIII. Por eso el siglo que ejerce mayor atracción en Acuña de Figueroa es un siglo de transición, donde perdura el barroquismo del Siglo de Oro,⁴⁶ donde hay cambios en el gusto, pero se mantienen elementos del siglo anterior, al tiempo que ingresa con los franceses una mentalidad

45 Vale la pena revisar la relación que se establece entre las odas anacrónicas de Juan Meléndez Valdés y las amatorias de Acuña de Figueroa, puede notarse una continuación en “A Dorila” de Meléndez y las múltiples composiciones dedicadas a Dorila de Acuña.

46 Prueba de ello es la poesía de José León y Mansilla y su continuación de las *Soledades* de Góngora, influencia que puede detectarse en muchos otros poetas del XVIII. Los *Sueños morales* de Diego de Torres y Villaroel, relata el encuentro del autor con Francisco de Quevedo y las conversaciones que mantuvieron en relación con las costumbres de la época; vale la pena también conocer su autobiografía escrita al modo de una novela picaresca.

equilibrada y racional, devota de la tradición griega, que llamamos Neoclásica.

Aunque una porción importante de la obra de Acuña se compone de himnos y odas que desgastan el repertorio neoclásico, en su obra hay una sensibilidad barroca que despegas y vuela con mayor libertad, que las veces que el poeta se sujeta a los modelos neoclásicos. Sobre el asunto dice Zum Felde:

Carecía en absoluto, su imaginación, de ardor y vuelo heroicos; y en sus odas e himnos, se evidencia solo la fabricación del erudito literario [...] En cambio, con las ligeras musas de la sátira, danzaba y retozaba libremente su alegre ingenio.⁴⁷

El neoclásico le sienta acartonado, mientras que el agudo epigrama y el enigma se amoldan a su espíritu ingenioso. Estamos muy de acuerdo con la explicación que encuentra Roger Bassagoda a esta observación reiterada en la crítica de Acuña de Figueroa:

En lo que fue más genial, siguió el curso de las viejas escuelas: en lo que solió ser trivial, encarnó un como remozamiento de la musa castellana. En las burlas fue un clásico, con todas las características de aquel clasicismo a la vieja manera hispana. A pesar de los brotes románticos que injertó en “La Malambrunada”, su cepa viene del siglo de Lope y Villaviciosa, de Góngora y Quevedo.⁴⁸

47 Zum Felde, Alberto. *Ob. cit.*, tomo I, 1930, p. 100.

48 Bassagoda, Roger. *La obra de Acuña de Figueroa y la literatura de su Época*, 1942, p. 21.

Enigmas

El enigma puede ser entendido como categoría amplia donde se encuentran diferentes modos de composición encriptada, o en su sentido más estricto, tal como lo define Aristóteles en *Poética*: “la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables”,⁴⁹ o en palabras de Carlos Roxlo: “especie de alegoría, en que se representa una cosa por otra, que de propósito se envuelve bajo circunstancias que lleguen a obscurecerla, según la clásica definición del retórico Blair”.⁵⁰ Aquí se utilizará en su sentido estricto, en la medida en que Acuña de Figueroa así lo entendió al clasificar al enigma, la charada y el anagrama como poesías ingeniosas.

El enigma que practica Acuña de Figueroa, al igual que los epigramas y epitafios ya vistos, encuentra su origen en la Grecia clásica y también pueden hallarse reunidos en la Antología Griega. De acuerdo con un informado artículo de María Pilar Cuartero,⁵¹ el enigma recorre una trayectoria que atraviesa la literatura latina, medieval y renacentista, hasta alcanzar el Siglo de Oro hispano, donde encuentra terreno fértil en la imaginería barroca. Claro que esta tradición se prolonga más allá y se instala en la tipografía de la prensa diaria y semanal del siglo

49 Aristóteles. *Poética*, p. 209.

50 Roxlo, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya*, tomo I, p. 121.

51 Las colecciones de Luis de Escobar y Juan González de la Torre en la tradición clásica, medieval y humanística de las colecciones de enigmas, en *Criticón* N.º 56, 1992.

XIX. Por otro lado, tiene una trayectoria popular que se divulga y transmite oralmente. La relación entre lo culto y lo popular no es asunto para tratar aquí, pero queremos señalar el doble camino que recorren los acertijos en general y el enigma en particular. Mientras que la tradición oral que recoge Ildefonso Pereda Valdés, en su *Cancionero popular uruguayo* dedica una humilde copla a la letra E,⁵² Acuña escribe un largo y complejo enigma para el mismo objeto, siguiendo idéntica lógica.⁵³ *Adivinanzas rioplatenses* del antropólogo alemán Robert Lehmann Nitsche, propone un estudio comparativo de los enigmas y charadas de Acuña de Figueroa y sus variantes de raíz popular. Vale la pena revisar ese libro para precisar el vínculo entre la obra de nuestro poeta y la tradición.

El enigma es uno de los modos de acertijo que goza de mayor estima en la tradición culta, por esa razón es posible reconocer temáticas reiteradas en su historia. Uno de ellos es el espejo, que se puede encontrar en la Antología griega,⁵⁴ y llega hasta las *Obras Completas* de Acuña.⁵⁵ Los enigmas encubren objetos y fenómenos de los más diversos: la escoba, el vino, la sombra, los ojos; también

52 “En medio del cielo estoy / sin ser lucero ni estrella, / sin ser sol, ni luna bella / a ver si aciertas quién soy” (p. 98).

53 Citamos un fragmento: “Soy una entre otras Hermanas / De tan varia condición, / Que siempre en penas me miro / Y nunca estoy con dolor. / En la inocencia y pecado / Existo a un tiempo; más yo / Aunque me hallo en cielo y tierra, / Ni mortal, ni santo soy...” (*Obras Completas*, tomo 5, p. 150).

54 The greek anthology, vol. V: 55 (consultado en: <https://archive.org/details/greekanthologyO5newyuoft>).

55 Acuña de Figueroa, Francisco, *ob. cit.*, tomo 5, p. 319.

animales: el pez, el perro, el cuervo, hasta llegar a los más sofisticados y en ocasiones rebuscados como: Jonás en el vientre de la ballena, o la mujer durmiendo entre el marido y el amante.⁵⁶

Transcribimos dos enigmas inéditos de Acuña de Figueroa, hallados entre sus manuscritos. El primero de mayor sofisticación, juega con el pie inglés en su doble sentido de sistema métrico y extremidad humana; el segundo responde a la tradición de enigmas que tratan sobre fenómenos naturales.

“El zapato de un inglés: Enigma”

Un pie inglés segun se vé
De mi largo es la medida;
Y de mi ancho la cabida
Tiene de igual modo un pie.
En fin, por cualquiera lado
Con esacta precisión,
Ocupa un pie mi estención,
Empero no soi cuadrado.

(Manuscrito 4, p. 395, ordinal 177)

“Enigma... Mañana”

Danme nombre antes de ser,
Y lo pierdo así que soi;
Por que á mi termino voi,

56 Para saber más sobre estos enigmas puede consultarse el artículo de María Pilar Cuartero “Las colecciones de Luis de Escobar y Juan González de la Torre en la tradición clásica, medieval y humanística de las colecciones de enigmas”: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/056/056_053.pdf, allí se remite estos enigmas a la colección de Escalígero.

Y ya soi otro al nacer.
Verme anhelas, y ay de ti;
Si no lo puedes lograr:
Mas, no bien vasmé á gozar,
Cuando ya desaparecí.

(Manuscrito 4, p. 409, ordinal 200)

Charadas

La charada divide una palabra en sílabas y cada verso propone la adivinanza de una sílaba o un grupo de ellas, siendo el final la resolución de la palabra completa. Diríamos que el enigma propone la adivinanza de un objeto o fenómeno del mundo, mientras que la charada propone la adivinanza de una palabra. En cualquier caso, se trata de acertijos emparentados, tanto que el propio Acuña en dos ocasiones reúne en una misma composición el enigma y la charada: “Astronómico, enigma o charada”⁵⁷ y en “Cómico, enigma y charada”.⁵⁸

Tiene un recorrido histórico más difuso que el enigma. Aunque no fue posible hallar estudios que reconstruyeran el devenir de la charada en la literatura occidental, podemos asegurar que sus orígenes se encuentran también entre las páginas de la *Antología griega*. Si

57 Acuña de Figueroa, Francisco, *ob. cit.*, tomo 6, p. 237.

58 Charada y enigma á un tempo, / En três sílabas se ve / El sujeto más mudable / De carácter y de ser. / Muere á veces y renace, / Ya es fementido, ya fiel: / Bien poco tiempo subsiste / Su bajeza ó su poder. / Si la cabeza le quitas, / Cierta animalito ves, / Que bajo varios aspectos / Puede compararse a él (*Obras Completas*, tomo 9, p. 240).

se consulta su libro XIV (también en *Antología Palatina*) dedicado íntegramente a formas del acertijo en la literatura clásica y helenística como el oráculo, el puzle, el problema y los enigmas. Entre todas esas composiciones, en el ordinal 16 se entrevera una solitaria charada:

Mugido de buey y palabra de prestamista,
en su totalidad una isla⁵⁹

La forma de esta charada es idéntica a las practicadas por Acuña de Figueroa en la primera mitad del siglo XIX y que en la última década se difundieron exponencialmente en la creciente cultura del periódico satírico de entonces. En sus secciones de juegos de ingenio pueden leerse charadas en: *Montevideo cómico*, *El negro Timoteo*, *El pobrecito hablador*, *El fogón*, *El tala cómico* y *La butifarra*. Posiblemente se hayan publicado en muchos otros, estos son algunos donde la charada, también el anagrama, y en ocasiones el acróstico, se agrupan en las últimas páginas de la publicación. Todas son formas de divulgación escrita, parecería que la charada en particular no estaría destinada a la circulación oral, quizá porque la propia naturaleza de la charada necesita la escritura para generar efecto. Dice Lehmann Nitsche en su libro sobre las adivinanzas:

59 “La solución del acertijo es el nombre de la isla de Rodas (Ródos) que se compone de las sílabas -ro, onomatopeya del mugido del animal, y -dós, segunda persona singular de aoristo de imperativo de *dídomi* (“dame”), expresión utilizada frecuentemente por los acreedores” (Gardella, Mariana y Victoria Juliá. *El enigma de Cleobulina*, 2018, p. 57).

...ni menciono ni me he dado el trabajo de coleccionar aquellos enigmas o charadas, que de vez en cuando, pero muy pocas veces salen en las revistas semanales, cuyo origen erudito está fuera de duda y que no influyen de un modo visible la adivinanza popular como ha sucedido, en parte, con las poesías de Figueroa.⁶⁰

Son muchísimas las charadas que escribió Acuña de Figueroa, la mayor parte fue publicada en sus *Obras Completas*, pero logramos detectar en el Manuscrito 6 una que no fue incluida en esa edición, probablemente por descuido.

“Charada Canto Nada”

Tiene la primer parte
De esta charada
Mucho encanto armonioso,
Y la otra nada.
Y en cualquier modo,
Al doblar una esquina
Doblas mi todo.

(Manuscrito 6, p. 178, ordinal 145)

Anagramas

Son modos de criptograma que permiten ocultar un mensaje intercambiando las letras que conforman la palabra o frase a descifrar.

60 Lehmann-Nitsche, Robert. *Ob. cit.*, 1911, p. 17.

Acuña los compuso en cantidad para incluir en el álbum de señoritas, para celebrar a una u otra actriz, se los dedicó al emperador de Brasil y los urdió para el presidente de Paraguay. También utilizó el anagrama para denostar a Juan Manuel de Rosas y Manuel Oribe, y para criticar la intervención anglo-francesa.

El anagrama que hallamos inédito tiene como preposición un fragmento de la Biblia y su resolución un deseo de prosperidad para la ciudad de Montevideo. Si volvemos a revisar la “Salve multiforme”, encontramos estas palabras en su prólogo: “La Salve multiforme tiene dos aplicaciones, dos objetos muy diferentes. El primero, *el más esencial y determinado*, es puramente religioso; el segundo tiene una aplicación profana ó política” (*Obras Completas*, tomo 10, p. 7). Esta misma duplicidad entre lo sagrado y lo profano la encontramos en este anagrama:

“Otro: De un texto de la Biblia”

Se desvanecio el antiguo error: nos conservarás la paz, la paz; porque en ti hemos esperado... (Isaias, cap 23, vº 3)

[resolución por anagrama]

“Prósperas esperanzas alcances, o heroica
Montevideo: porque tu sola
eres digna en valor...”

(Manuscrito 6, pp. 195-196, ordinal 192)

Traducciones

Como todo en la obra de Acuña de Figueroa, las traducciones son pletóricas, y al igual que el resto de su obra pueden separarse en dos grandes grupos muy heterogéneos y a veces ambiguos, pero que sirven para pensar su producción: lo serio y lo festivo. Todos los críticos que han tocado el tema coinciden en que las grandes traducciones de Acuña son las sacras: *Super Flumina Babilonis*, *Te Deum*, *Stabat Mater*, *Dies Irae*, también el *Sacris Solemnis*. Hay coincidencia también en que Acuña fue un buen y hasta excelente traductor de latín y conocedor de la literatura clásica. La traducción era “...una tarea propicia a sus dotes de versificador hábil, que manejaba con soltura una lengua limpia y flexible”,⁶¹ demostrado en cantidad de glosas y versos a pie forzado.

Pero la traducción era propicia en otro sentido. Bauzá y Crispo Acosta concuerdan en que Acuña necesitaba de una cierta guía para alcanzar algunos tonos poéticos, y se valía de la traducción para establecer ese diálogo:

...por una de esas contradicciones frecuentes del espíritu, así como su musa juguetona, a semejanza de los niños cuando les fuerzan a estarse graves, se volvía torpe hablando en serio; así también como ellos, al fingir la calidad de que carecen, buscaba el modo de vencerse asumiendo por cuenta ajena el continente grave en los textos que elejía para traducir.⁶²

61 Gallinal, Gustavo. *Ob. cit.*, 1944, p. 48.

62 Bauzá, Francisco. *Ob. cit.*, p. 28.

Algo similar demuestra Osvaldo Crispo Acosta objetando el escaso aporte poético en su “Oda a la Escarlata”, donde la traducción de los profetas bíblicos son el sustento de la composición.⁶³ De hecho, algunos de los poemas que clasificamos en este apartado no son estrictamente traducciones sino imitaciones, creaciones personales sobre la base de una composición extranjera.

Del estudio que venimos formulando sobre la poesía de Acuña y la tradición sobre la que se sustenta, notamos un deseo del autor de participar; no reniega de ninguna de las múltiples formas que elabora, sino que hay un constante esfuerzo por amoldar su escritura a los modos aceptados. En ese sentido, Roger Bassagoda observa detalles del carácter de Acuña de Figueroa, cuando dice: “Siguió la corriente del momento, la de sus predecesores y contemporáneos; tomó del cuantioso caudal hispano lo aceptado por los intelectuales de la colonia” y continúa más adelante: “Nuestro autor no solo en el lenguaje se adaptó a las corrientes nuevas de cada época; con los vocablos, giros y frases hechas, hizo suyos hasta temas corrientes, y puso atento oído a las novedades métricas y estróficas”.⁶⁴ En varios aspectos Acuña de Figueroa fue un camaleón, y en el sentido poético la traducción fue un modo de ejercicio de estilo, de imitación y transformación.

De sus traducciones se hace notable un amplio conocimiento de lenguas latinas. Supo traducir del francés,

63 Crispo Acosta, Osvaldo. *Ob. cit.*, tomo II, p. 22.

64 Bassagoda, Roger. *Ob. cit.*, 1942, p. 10.

italiano, portugués, catalán y latín; alcanzó a componer versos originales en portugués⁶⁵ y en francés.⁶⁶ Pero su experiencia en lenguas extranjeras, y especialmente en estas dos últimas, no solo la empleó en la poesía: “...en 1822 alcanzó a ser oficial primero de Contaduría. En ese mismo año fue designado traductor oficial de la lengua portuguesa, sin sueldo, pero con opción a los derechos de arancel en los asuntos contenciosos”.⁶⁷ Isidoro de María en sus *Rasgos biográficos de hombres notables*, nos informa que: “Hubo un tiempo en que se dedicó a la enseñanza del idioma francés, abriendo una clase al efecto en su domicilio el año 35”.⁶⁸ El uso de sus habilidades en traducción con fines lucrativos también puede testificarse en su cuaderno borrador; allí Acuña deja registradas algunas traducciones pendientes de pago y el nombre de sus clientes.

Ninguna de las traducciones inéditas que publicamos aquí responden a su veta seria. Encontramos algunas anécdotas versificadas, una sátira resuelta en tres redondillas y un antiguo epigrama en una octavilla. En todos los casos se trata de su perfil humorístico.

65 Por ejemplo “Soneto en portugués á un maestro de escuela, mal pendo-lista y peor coplero” (Obras completas, tomo 6: 180) o el anagrama dedicado a *Pedro de Braganza* (Obras Completas, tomo 5, p. 32), entre varias otras.

66 Versos en francés a los aficionados del nuevo teatro de los “Vaudevilles”, situado a poca distancia de la plaza de toros (Obras completas, tomo 5, p. 228).

67 Gallinal, Gustavo. *Ob. cit.*, 1944, p. 13.

68 María, Isidoro de, *Rasgos biográficos de hombres notables de la República Oriental del Uruguay aumentados con algunos de la Argentina*, 1939, p. 148.

**“A San Antonio robado
Cuento: traducción libre”**

De patrulla disfrazados
Una noche, al tío Zapata,
Un San Antonio de plata
Robaron unos malvados.

Al oír la lejana bulla
Otra patrulla de tropa
Llega sin saberlo, y topa
con la fingida patrulla.
Los ladrones con espanto
Descubiertos se creyeron;
Y más, cuando el grito oyeron,
De... hagan alto, y venga el santo!
Y haciendo á muchos creer
Que era cosa del demonio,
Les tiran el San Antonio,
Y escapan á buen correr.

(Manuscrito 4, p. 372, ordinal 147)

**“El perjurio por un burro.
Imitación libre del francés”.**

Julián á Andrés demandó
Un burro, nególo Andrés:
Y á falta de prueba el Juez
El juramento ordenó.
Juró en falso Andrés allí,
Chasqueando al otro cliente;
Y entre ambos ultimamente
Travose el diálogo así:
-Tu pierdes tu alma de potro
Con tu falso juramento!

-Y tu pierdes tu jumento:
Váyase lo uno por lo otro.

(Manuscrito 4, p. 377, ordinal 154)

“¿Por que es que no tenemos mas que una lengua?

Traducción del francés”

La natura á los hermanos,
Sabia en todo, quiso dar,
Dos pies para caminar,
Y para tomar, dos manos.
Dos orejas para oír,
Dos ventanas para oler
Y dos ojos para ver
Les dio; no hay mas que pedir.
Mas, dos lenguas ciertamente
No ha dado á sus criaturas:
Pues para charlar locuras
Con una es bien suficiente.

(Manuscrito 4, p. 389, ordinal 169)

“Rex exat Elizabet, nunc est

Regina Jacobus.

**Traducción de este antiguo epigrama
o amplificación de él”.**

Un rey debil sucedio
A una ilustre soberana:
Asi la nación britana
Su prepotencia perdió.
Con tal motivo este trobo
Aparecio en un cartel:
En pos del rey Isabel,
“Vino la reina Jacobo”

(Manuscrito 4, p. 390, ordinal 170)

**“La suba y la baja
traduccion libre”.**

La esquivia pastora Cleta
Bien coqueta,
viendo que con esquiveces
Vive en duras estrecheces,
Dijo..., ya he dado en la treta
Y con planes lisonjeros
Se fijó en Blas el pastor,
Que por un beso de amor
Se pago nueve carneros.
Otro encuentro á la semana,
De mañana
Tuvieron... pero ya en él
Fue menos rumbozo aquel,
Y ella un poco más humana.
Ella blanda, él retrechero
Anduvieron..., qué se yo:
El caso es que él le pidió
Diez besos por un carnero.
Pasó un mes: mudanza rara!
Quién pensára!
¿Si se habrá vuelto una veleta?
Mientras, al contrario, Cleta
Ya no es rengosa, ni avara.
Al fin, cruzando senderos
Ella ansiosa encontró á Blas;
Y por un beso no más
Le volvió sus diez carneros.

(Manuscrito 4, p. 390, ordinal 171-173)

Improvisaciones

La improvisación poética es antiquísima y puede rastrearse siguiendo a los aedas de la antigüedad griega, pasando por los juglares medievales y el repentismo de los actores de la *commedia al'improvviso* renacentista, o los trovadores de repente que aparecen en los entremeses del Siglo de Oro y que acostumbraban *echarse pullas* con procacidad tabernera. Más cerca, en el Río de la Plata, la payada de contrapunto es un duelo de ingenio y rapidez mental, de habilidad versificadora y agudeza poética para acompañar y herir.

En Montevideo, las improvisaciones de Acuña de Figueroa son numerosísimas y pueden hallarse en las más diversas situaciones: desde un cumpleaños a un funeral, en el nombramiento oficial de un presidente o la inauguración de un nuevo café. Este grupo de composiciones interesa en particular porque son testimonio de una ciudad en transformación ante los ojos de un poeta del Montevideo hispano. A partir de los años finales de la Guerra Grande y hasta su muerte es cuando se reúnen la mayor cantidad de improvisaciones de Acuña de Figueroa,⁶⁹ una época donde su pluma es celebrada, y él es un personaje distinguido de la ciudad. Si visitamos

69 Las *Obras Completas* editadas por Manuel Bernárdez, procuran un orden cronológico que se obtiene gracias a que la improvisación permite contextualizarla en algún punto de la historia. A partir del tomo 10 es cuando comienzan a aparecer improvisaciones con mayor frecuencia, muchas veces indicando fechas de festividades o eventos oficiales.

pacientemente los tomos de sus poesías varias reconocemos su carácter anecdótico, es posible reconstruir en sus versos retazos de una ciudad que ya no existe, pero en especial sus improvisaciones se convierten en una crónica de costumbres de la época.

Es que las improvisaciones son singulares en toda la obra de Acuña por su modo de creación o ejecución. Son poesías surgidas del puro repentismo de un poeta que debió poseer sus dotes histriónicas porque a pesar de su ronquera se las tuvo que ingeniar para captar la atención del auditorio. Siempre la improvisación requiere la copresencia del artista y su público, por lo tanto, es un modo de poetizar que involucra un grado alto de teatralidad o performatividad. La confianza en sus habilidades para la versificación y su velocidad mental para hilvanar versos, salta a la vista en el *reto a duelo poético* a Manuel Carrillo: “Yo reto solemnemente ante el público al pedante don Manuel Carrillo a hacer versos patrióticos, sean improvisados, sean escritos y los haré cuatro veces mejor y cuatro por uno, en término señalado y sobre un asunto determinado...”⁷⁰ Al parecer el poeta canario habría apoyado a un jovencísimo Bartolomé Mitre y otros camaradas en una polémica que trabó con Acuña de Figueroa en julio de 1837 desde las columnas del *Diario de la Tarde* y del *Defensor de las Leyes*, a raíz de la publicación de *La Malam-*

70 Gallinal, Gustavo. *Ob. cit.*, p. 24.

brunada en *El Parnaso Oriental*.⁷¹ Para ridiculizar a su oponente, Acuña afirmaba que: “...mientras su rival había estado ‘batallando con las musas tres horas, y mascado tres plumas enteras’ para entregar a Narciso del Castillo unos versos de cumpleaños que constituían un ‘insulso mamarracho’, él solo había tardado ‘cuatro minutos’”.⁷² Pero la puja entre Acuña y Carrillo parece no haber nacido en este episodio, si se busca entre las páginas del tomo segundo de *El Parnaso* se pueden hallar las glosas a una misma décima de uno y otro; en la página 215 bajo el título “La metro-manía” ambos poetas componen diez décimas con pie forzado, una por cada verso de la décima a glosar. Al parecer la pulseada entre el oriental y el español se tensaba desde entonces.

Bassagoda, quien estudió la obra de Acuña en varios aspectos, escribió un artículo titulado “Acuña de Figueroa: Repeticiones, enmiendas, fuentes y otras notas sobre su obra”, donde estudia las repeticiones de imágenes, temas y algunas rimas que hacen evidente la importancia de la memoria en el oficio repentista. Por decirlo así, la improvisación requiere de estrategias y recursos propios que aseguren la fluidez en la versificación espontánea. Por otro lado, Bassagoda atiende las correcciones en los manuscritos de Acuña; del estudio de sus papeles surge

71 Roger Bassagoda formula un resumen del episodio en su artículo “Contemporaneidad del Diario Histórico”; hace lo propio Manuel García Serrano (en la bibliografía “Serrato”) aportando otros datos y aspectos de la polémica.

72 García Serrano, Nelson. *Ob. cit.*, 1941, p. 138.

por tachaduras y enmiendas que sus poemas son producto de pulir repetidas veces cada composición.

En diversas ocasiones puso Acuña de Figueroa notas a sus manuscritos en que destaca cuales eran sus singulares dotes de repentista. Se sentía orgulloso de ellas, y si en alguna oportunidad antes de soltar sus versos pudo encontrarse apercebido, en otras nos parece que no hubo prevención posible.

No ha de negarse que tenía condiciones de improvisador, pero acaso no tan singulares como aparentaba; y de su obra escrita demuestran los borradores que hasta nosotros han llegado, con cuanta constancia apuntaba ideas, imágenes, versos sueltos para sus composiciones...⁷³

Como sucede en cualquier modo de improvisación, la memoria y la experiencia van generando un caudal de recursos a los que echar mano. Así mismo el payador con su guitarra elabora recorridos poéticos por los que transita habitualmente, encuentra palabras clave para cada terminación y amortigua el vertiginoso contrapunto. También operó Acuña de ese modo en sus improvisaciones: “Para salir airoso en el empeño de improvisar mucho debieron valerle, además de sus dotes no comunes de versificador, su memoria, de que nos dejó testimonios en los rasgos autobiográficos que aparecen en sus obras...”⁷⁴

73 Bassagoda, Roger. *Ob. cit.*, p. 3.

74 *Ibidem.*

Algunos de los títulos publicados en sus *Obras Completas* darán un panorama general de las improvisaciones que abundan en sus manuscritos: “Improvisaciones patrióticas”⁷⁵ compuestas por el fin del Sitio Grande; “Al nombramiento del Presidente de la República don Juan Francisco Giró, en 1° de Marzo de 1852”;⁷⁶ “Improvisación en casa del Presidente Pereira”;⁷⁷ “Improvisaciones en la comida del señor Ascazubi, venido de Buenos Aires en Junio de 1860”;⁷⁸ “En los exámenes del Colegio de niñas de madama Lebrún, en la Unión”;⁷⁹ “Improvisaciones a la instauración del Café de Moka”.⁸⁰

A continuación, transcribimos cinco composiciones que permanecieron inéditas, de temática bien variada: una improvisación fúnebre, otra dedicada a

75 Se trata de siete improvisaciones que vienen precedidas de una composición titulada *El 8 de octubre de 1851 en que terminó finalmente el largo sitio de Montevideo* (*Obras Completas*, tomo 10: 270-274).

76 Se trata de una serie de improvisaciones pronunciadas en celebración del nombramiento del primer presidente constitucional, luego de finalizado el sitio de Montevideo de la Guerra grande (*Obras Completas*, tomo 10: 327).

77 *Obras Completas*, tomo 11, p. 370.

78 *Idem*, tomo 12, p. 192.

79 Esta improvisación fue pronunciada el sábado 16 de marzo de 1861 (*Obras Completas*, tomo 12, p. 268). En el tomo 12 de las obras completas son muy recurrentes las referencias al barrio de la Unión. Los últimos años de su vida residió en una casa de ese barrio en la actual calle Silvestre Pérez, entre 8 de Octubre y Joanicó, así lo atestigua una placa del Instituto de Historia y Urbanismo de la Unión: “En este paraje de la primitiva calle Manga, vivió el poeta Francisco Acuña de Figueroa, autor de la letra del himno nacional y de otras obras literarias”.

80 La inauguración del Café de Moka tuvo lugar el 20 de abril de 1862 en la calle Sarandí (*Obras Completas*, tomo 12, p. 374).

las autoridades eclesiásticas de la villa de la Unión, una celebración al nombramiento de Gabriel Pereira como presidente constitucional y dos improvisaciones satíricas.

“Improvisación ante un sepulcro”

Aquí el despojo mortal
De una digna esposa queda;
El cielo á su alma conceda
La beatitud celestial:
Recibe, o tumba fatal,
Esta ofrenda de dolor,
Que entre el silencio y pavor
Recuerde, indeleble y pura,
Del esposo la ternura,
De los hijos el dolor.

(Manuscrito 6, p. 155, ordinal 106)

**“Improvisación al reverendo Sr Vicario Apostólico,
y a sus ahijados los Padres Conde y Rey”**

Carlos quinto á un monasterio
Entró tomando el sayal,
Previa abdicación formal
De su alto nombre, e imperio.
Nuestro gran Lamas querido,
Digno entre ilustres Prelados,
Ya sacerdotes ahijados
A un Rey, y a un Conde ha tenido.
Mas solo á estos corresponde
Una ecepción ante Dios;

Que es cantar misa los dos
Siendo siempre un Rey, y un Conde.⁸¹

(Manuscrito 6, p. 210, ordinal 250)

**“Al nombramiento del Señor Don Gabriel
Presidente de la Republica
Improvisacion”**

Pereira illustre oriental,
De opuestos bandos querido
Por su merito ha obtenido
La presidencia legal.
Si el realza, y vuelve á luz
Al Estado exhausto, y yerto
Habrá dado vida a un muerto
Como á Lazaro Jesus
No tendra un subdito infiel;
Y la Patria que le aclama,
Si él cumple con su programa,
Cumplirá tambien con él.

(Manuscrito, p. 213, ordinal 254)

**“Sobre el Decreto relativo á las viudas pensionistas.
Improvisacion”**

Por superior providencia
Se quiere, á no quedar dudas,
A las pensionistas viudas
Registrarles la conciencia.
Con tan curioso registro,
Que las trae al retortero,

81 El manuscrito de esta improvisación está precedido de otra titulada: “Al señor cura de la Unión”, que sí fue publicada en el tomo 11, p. 191, donde se hace referencia a Conde como el cura de la villa.

Pierden paciencia, y dinero,
Y gana tiempo el Ministro.

(Manuscrito 6, p. 221, ordinal 267)

“Otra: al mismo asunto”⁸²

La viuda de Don Gines
Dice que tiene honra y punto;
Tuvo un hijo del difunto,
Y después de viuda tres.
Si contra ella dan el fallo
Lenguas torpes viperinas,
Es que ignoran que hai gallinas
Que ponen huevos sin gallo.

(Manuscrito 6, p. 222, ordinal 268)

82 Estas dos improvisaciones sobre el decreto referido a las viudas pensionistas se encuentran manuscritas junto a dos composiciones más que también permanecieron inéditas: “Los detractores del Gral. Urquiza” y “A una señorita que paseando en una quinta fue picada por una avispa”; este grupo probablemente haya sido excluido de las *Obras Completas* por descuido, ya que todas se encuentran reunidas en los mismos folios.

Patrióticas⁸³

En este apartado no podemos evitar la reseña biográfica. Dada su temática estas composiciones deben leerse en relación con las luchas armadas que pusieron en juego el concepto de patria, y el lugar que Acuña de Figueroa tuvo en ellas. Para considerar estas composiciones vale preguntarse cuál era la idea o sentimiento que el autor llamaba patria, cuando escribe “la patria o la tumba” en las estrofas del Himno Nacional, su principal composición patriótica, por cierto. Nos limitamos a esos aspectos de su biografía y los comentarios de sus críticos: durante el segundo sitio de Montevideo entre 1812 y 1814 Acuña se mantuvo intramuros redactando el *Diario Histórico*, y cumpliendo con tareas burocráticas en la administración española de Vigodet. Una vez que las tropas comandadas por Carlos María de Alvear ingresan al recinto, y luego de instalado el gobierno liderado por Fernando Otorgués, Acuña finge una enfermedad para obtener licencia y viajar a Maldonado, donde aún ondeaba la bandera española, allí una dama anónima de la ciudad lo embarca hacia Santa Catalina en el mes de octubre.⁸⁴ En la travesía el navío sufre un accidente y naufraga, pero logra llegar

83 Esta categoría es de difícil delimitación por su cercanía con las composiciones de tema político. Aquí preferimos conservarla como fue utilizada por el autor, como exaltación o crítica de algún hecho de armas relacionado con la independencia y con la Guerra Grande. Los poemas de tema político, que son por lo general de tipo satírico, las incluimos en la categoría composiciones varias o poesías diversas que se verán a continuación de este apartado.

84 Gallinal, Gustavo. *Ob. cit.*, p. 11.

a Río de Janeiro, donde se instala cumpliendo funciones burocráticas en la secretaria del consulado español albergado por el reino de Portugal. Es probable que desde allí pudiera viajar hacia la península junto con la comitiva española, sin embargo, permanece hasta 1818 cuando las invasiones portuguesas se adueñan de Montevideo que lo vuelve a recibir, ahora como auxiliar del Ministerio de Hacienda del gobierno de Carlos Federico Lecor. Permaneció en funciones y rodeando la pequeña corte montevideana que conformó el barón de la Laguna, junto a una buena cantidad de los principales orientales del momento. Por último, las luchas independentistas y los tratados internacionales finalizan con la independencia uruguaya en 1828. Constituido el Uruguay como Estado autónomo, Acuña también ocupó cargos en la administración: estuvo encargado de separar la moneda de cobre extranjera de la nacional en 1831; funcionario del Ministerio de Hacienda en 1834; director de la Biblioteca y Museo Nacional en 1840; miembro de la Asamblea de Notables y del Consejo de Estado entre 1842 y 1861; fue censor de teatros por un período difícil de determinar, pero cesando en 1860. Entretanto, tuvo lugar otro conflicto armado de central importancia para nuestro tema: la Guerra Grande. En ese largo episodio de la historia del Río de la Plata, Acuña de Figueroa volvió a quedar sitiado en Montevideo, esta vez durante ocho años. Los conflictos internos entre Manuel Oribe y Fructuoso Rivera, entre blancos y colorados uruguayos se mezclaron con

los conflictos entre federales y unitarios de Argentina. La instalación del gobierno sitiador en El Cerrito partió el país en dos bandos, en dos gobiernos enfrentados, pero en intramuros Acuña siguió escribiendo versos patrióticos para el de la Defensa, contra don Manuel Oribe (por anagrama: el ebrio mundano) y contra Juan Manuel de Rosas (por definición: el monstruo sanguinario).

Sobre las actitudes de Acuña de Figueroa en torno a las luchas independentistas hay dos posiciones. Quizá el más duro crítico sea Alberto Zum Felde quien reconoce que por su educación, por su entorno familiar y por haber sido criado en un ambiente hispano se puede entender su “conservatismo monárquico”, pero que es singular el haberse mantenido al margen de la refriega, sin participación alguna en la lucha ya sea con las armas o con la palabra:

Todos sus contemporáneos, ricos y pobres, cultos y analfabetos, urbanos y gauchescos, tuvieron su parte en los acontecimientos, ya como militares en los ejércitos, ya como civiles en las asambleas. Unos aportaron su simple valor guerrero, otros su patriotismo ilustrado; muchos hombres de leyes y de letras, alejados de las batallas y de los campamentos, cooperaron sin embargo a la gestación nacional desde sus puestos políticos. Hasta los clérigos, arremangándose la sotana...⁸⁵

Zum Felde continúa en este tono para subrayar que no hubo quien no pusiera su brazo o su pluma al servicio

85 Zum Felde, Alberto. *Ob. cit.*, tomo I, pp. 104-105.

de alguna causa, ya independentista, ya realista. Desde la otra vereda, quizá el más firme defensor haya sido su biógrafo Nelson García Serrano:

El mismo compás de hispanidad ingenua y entrañada regulaba la existencia del pequeño vecindario colonial. Ni soplos de renovación, ni sombras de duda, ni chispas de rebeldía cruzaban las potestades celestes y terrenas ante las que se postraban los colonos.⁸⁶

Las descripciones del contexto de crianza de Acuña ocupan varias páginas del libro, un poco más adelante agrega:

Montevideo era una ciudad adormecida en el vasto soponcio colonial. Sus matrices españolas no eran capaces de formar espíritus adictos a las ideas de libertad propagadas por el mundo, o curiosos de las nuevas experiencias de la política, o proclives a las tendencias sociales y las escuelas filosóficas que exaltaban conciencias y voluntades en los pueblos viejos de Europa y en los pueblos jóvenes de América del Norte.⁸⁷

A lo cual Zum Felde responde:

No basta, para explicar psicológicamente esa actitud, el antecedente de su educación realista y teológica, en el seno aristocrático de la Colonia, ni el ambiente familiar, de rancio españolismo, en que se había formado. No eran menos rancieramente españoles y realistas que el suyo, los hogares

86 García Serrano, Nelson. *Ob. cit.*, 1941, p. 14.

87 *Idem* p. 14.

paternos de casi todos los jóvenes patricios, militares y civiles de la Revolución, en ambas bandas del Plata...⁸⁸

A esto Nelson García Serrano responde lo siguiente:

...no sintió la atracción de la política y las armas, ni amó la trágica belleza de las batallas, ni llevó en el alma, subyacentes, al soldado y al rapsoda [...] Enjuiciar a Figueroa por su carencia de heroico resorte para el poema y la acción, sería como maldecir a la planta que solo produce los frutos de su especie.⁸⁹

Respuesta muy justa de García Serrano que no intenta moldear una figura sin mancha, un héroe de bronce de quien fue ni más ni menos que el primer poeta de la patria. En cambio, reconoce sus flaquezas y sus sombras, prefiere apreciar lo que fue y no lo que podría haber sido. Zum Felde luego de aclarar su posición personal nivela un tanto la balanza, evitando el completo maniqueísmo:

justo es recordar que no todos eran, tampoco, idealismos puros del lado de la Revolución. Junto a los héroes auténticos –que los había–, había muchos también que nada tenían que perder y sí que ganar, con el cambio de régimen; las ambiciones políticas y las rebeldías bárbaras, jugaron en aquella Revolución rol importante. La de Mayo no fue solo una revolución de ideales, sino, también, de intereses.⁹⁰

88 Zum Felde, Alberto. *Ob. cit.*, tomo I, p. 104.

89 García Serrano, Nelson. *Ob. cit.*, pp. 23-24.

90 Zum Felde, Alberto. *Ob. cit.*, tomo I, p. 108.

Los inéditos que transcribimos abajo están dedicados al coronel Olavarría, partidario del bando unitario, se unió al ejército oriental en la defensa de Montevideo; y al general Urquiza, probablemente haya sido compuesta poco después de la victoria ante Juan Manuel de Rosas en la Batalla de Caseros, que significó el fin de la Guerra Grande. Estas composiciones no refieren a las luchas de independencia, no defienden la tierra patria de la amenaza extranjera, sino que refieren a una guerra que nace de conflictos políticos internos, tanto a Uruguay como a Argentina. Visto en perspectiva y en el contexto del siglo XIX, el conflicto armado parece más una consecuencia del ejercicio político que un hecho excepcional. No parece la Guerra Grande un conflicto por la defensa de la patria oriental; también eran orientales los hombres de Oribe, quien fuera arrancado de la presidencia legítima, que acampados en el Cerrito y cuyas familias formaron la Villa de la Unión, fueron también parte de la conformación nacional. Pero parece que así fue sentido por Acuña, hombre de experiencia en sitios a Montevideo.

Aunque no hay un tono idéntico entre las composiciones patrióticas que cantan a la Revolución de Mayo⁹¹

91 Transcribimos una estrofa de un soneto improvisado al 25 de mayo de 1810: “En cien lides postrado el león de España / El renombre argentino engrandecía, / Y el grito que el gran pueblo repetía / Retumbaba en el valle y la montaña” (*Obras Completas*, tomo 6, p. 150).

y a la victoria de Cagancha,⁹² claramente la imagen del tigre rosista es mucho más sanguinaria que el león ibérico, ambas son clasificadas por Acuña en sus manuscritos como poesías patrióticas. Pero también pertenece a esta categoría una oda encomiástica que dirige al mismo Juan Manuel de Rosas encabezada por este anagrama:

Al digno atleta, y Restaurador Rosas
Te saluda la tierra astro grandioso

Esta oda que fuera publicada en sus *Obras Completas* fue compuesta en 1835 (año en que Manuel Oribe llega a la presidencia del Uruguay) y copiada en sus manuscritos⁹³ en 1846, pero añadiendo varios pies de página que aclaran la razón del encomio a quien luego fuera el tirano y sanguinario Juan Manuel de Rosas. Algunas páginas más adelante Acuña transcribe una media caña con sonsonete de tono muy distante:

Ya Rosas sus sayones
Manda al combate:
Un *mate* de oro ofrezco
Al que más *mate*.
Y ya asustadas
Van dadas al demonio
En tres *bandadas*

(*Obras Completas*, tomo 6, p. 198)

92 Transcribimos un fragmento del himno “A la victoria de Cagancha”: “Los salvajes del monstruo inhumano / Rebramaban cual tigres hambrientos, / Y de estragos y sangre sedientos / Devoraban el suelo Oriental” (*Obras Completas*, tomo 5, p. 341).

93 Se encuentra en el Manuscrito 15, serie IV, p. 495.

En este punto cabe preguntarse cuál era la idea de patria que subyacía en Acuña, ¿se trata de un sentimiento auténtico o era hueca retórica? Si las actitudes hacia los sistemas políticos, los gobiernos y los personajes que rondaron el poder en su época fueron tan ambiguas. Si su crianza fue bajo bandera española, luego huye de ejército independentista, luego se arrepiente; se amolda a la corte portuguesa en Río y luego vuelve a Montevideo a formar parte de otra monarquía; luego logra encontrar su lugar en cada gobierno del Uruguay independiente, siendo tributario de Oribe y Rosas, contrario a Rivera, luego exactamente lo opuesto. ¿A qué le cantan estas composiciones patrióticas? Una respuesta convincente la ofrece José Sienna y Carranza, cuya opinión conocemos por intermedio de García Serrato:

El poeta sintió a la patria a través de su emoción montevideana: tal era el pensamiento de Carranza. “Pertenece a Montevideo ciegamente, como una piedra de sus calles, como un bronce de sus almenas, como una cruz de sus templos”. “Español bajo el muro español de Montevideo, perteneció a los sitiados en todos los sitios”, porque “tal vez él se decía que nada tenía que ver con Buenos Aires o con Madrid, con Artigas o con Lecor, con Rivera o con Oribe, con César Díaz o con Pereira, con Flores o con Berro”. “Tenía arraigada su planta en Montevideo con tal fuerza, que solo el tremendo sacudimiento de la destrucción del poder español logró arrojarlo un momento de su seno”.⁹⁴

94 García Serrano, Nelson. *Ob. cit.*, 1941, p. 34.

Visto así, la patria y el sentimiento patriótico son el amor por la ciudad de origen, por la tierra y sus cosas mismas. La patria pudo haber sido para Acuña de Figueroa el recinto amurallado donde residió y resistió diez años de sitio en total. Una ciudad que se lamenta de perder no solo por los asedios militares, también por la piqueta fatal del progreso,⁹⁵ sino véase su composición “El posticidio”⁹⁶ que escribe observando a las autoridades de Montevideo arrancar uno a uno los postes callejeros de la vieja colonia. Pero no solo eso, dedica un acróstico celebratorio a la ciudad de Montevideo, y dos composiciones en tiempos en que la ciudad sufría la epidemia de fiebre amarilla, en 1857,⁹⁷ así como tantas otras que retratan la ciudad; una ciudad que fue su patria y también su tumba.

95 “Viejo Barrio” letra de Víctor Soliño.

96 Transcribimos un fragmento: “Entretanto el exterminio / Sobre todos fulminado, / A ninguno ha perdonado, / Sin valer la ancianidad. / Muchos de ellos se ostentaban / Como históricos padrones / De los sitios y aflicciones / Que ha sufrido esta ciudad. / Sin cabeza ó astillados, / Pero firmes en la tierra, / Como inválidos en guerra / Merecían alta prez; / Que las balas anglicanas, / Las granadas argentinas, / Ó las guerras intestinas / Recordaban á la vez” (*Obras Completas*, tomo 12, p. 8).

97 *Obras Completas*, tomo 11, pp. 317 - 325.

**“Al bravo Coronel Olavarria⁹⁸ volviendo del campamento
del Gral. Presidente Rivera”**

Triunfante de la anarquía
Al par del héroe oriental,
Vuelve el bravo Olavarria;
Y ya la quietud le hastía,
Y en salud lo pasa mal.
En la molición cansado,
Soñando con sus cuarteles
No duerme...;El habrá enfermado
Mas no: es que está acostumbrado
A dormir sobre laureles.

(Manuscrito 4, p. 400, ordinal 186)

**“A los detractores del Sr.
Capitan General Urquiza”⁹⁹**

Hombres de alma mesquina y vanidosa
Odián al que le dio favor, y amparo;
Y odian cuanto recuerda, y pone en claro
Y odian cuanto recuerda, ó pone en claro
Su antigua humillación, y pequeñez.
Urquiza, á dos Republicas salvando,
Dio Patria y porvenir al bando opreso,
Que hoy ingrato á finezas, e inconfeso,
Lo calumnia con ciega impavidez.

(Manuscrito 6, p. 223, ordinal 269)

98 José Valentín de Olavarría, militar argentino que se uniera al ejército de la defensa de Montevideo durante la Guerra Grande.

99 Esta composición se asocia con “Los émulos del Gral. Urquiza” que fuera publicada en la página 365 del tomo 11 de las *Obras Completas*: “Si grandes hechos gloriosos / No le hubieran realizado, / Tampoco hubiera logrado / Tener tantos envidiosos”.

Poesías diversas o composiciones varias

Se recordará que las *Obras Completas* de 1890, publicadas por Álvarez, Dornaleche y Reyes, están divididas en tres grandes grupos: el primero comprende los dos primeros tomos y contienen el Diario histórico; el segundo abarca los siguientes dos tomos e incluyen la colección de epigramas y las toraidas; el tercero agrupa en ocho tomos las poesías diversas. Las composiciones que pueden hallarse allí van desde las patrióticas que acabamos de revisar, hasta las poesías ingeniosas: anagramas y charadas, pero también copas y cruces, caligramas que componía para celebrar un nacimiento o recordar un difunto. Bajo el rótulo diverso se agruparon muchísimas formas poéticas practicadas por Acuña, así también se encuentra “La Malambrunada” y la “Salve Multiforme”, además de las tantas letrillas y canciones que compuso. En esta publicación preferimos segmentar tanta diversidad, para ahondar en cada tipo, reconocer mejor sus diferencias y sus peculiaridades. Pero aún hecho esto, quedan composiciones inéditas de clasificación más compleja o quizá de definición más sutil. En todos esos casos optamos por no forzar categorías ni arriesgar clasificaciones que el propio autor habría simplificado entre sus poesías diversas o como él mismo tituló en uno de sus manuscritos “Poesías sin eleccion ni separacion alguna” y en otro “Poesías ó momentos de ocios dedicados á las musas”.

Es así que el lector hallará en este último apartado composiciones que bien podrían ser jocosas o bien satíricas, otras que quizá sean amatorias o estén cerca de la improvisación, en algunos casos hay poesías de tema

político, pero que no dejan de ser satíricas y en algunos casos también jocosas. Sobre las letrillas de sátira política, dice Carlos Roxlo: “Casi todas las que escribí, con chistosísima fluidez, nuestro Figueroa, tienen un marcado carácter político, lo que nos permite aseverar, sin miedo á reproches, que los males de hoy eran ya conocidos por los hombres de antaño”.¹⁰⁰

**“Al proyecto de la reforma militar
que no pasó de proyecto”**

En paz interna un Estado,
Con plata, y crédito forma,
La Reforma.
El plan mas bien combinado
Es, si falta aquella norma,
Plata-forma.

(Manuscrito 4, p. 364, ordinal 131)

**“A una inconstante.
Efectos de un sí, y un no”**

Luciérnaga vacilante
Es tu amor: ¿quien lo comprende?
Ya se estingue, ó ya se enciende
Dice Lucinda á su amante.
Mas este le contestó
Tal es mi estrella, ay de mi!
Tu la enciendes con sí,
Y la apagas con un no.

(Manuscrito 4, p. 371, ordinal 145)

100 Roxlo, Carlos. *Ob. cit.*, tomo I, p. 119.

**“Inscripcion puesta en la obra
‘Los frailes y sus conventos’”¹⁰¹**

Sabios han sido, y virtuosos,
(Aunque haya algunos perailles)

Los frailes.

De hechos dignos, y gloriosos
Son como unos monumentos,

Sus conventos.

Balaguer con sus talentos
Nos dá ilustrada su historia
Por él restauran su gloria

“Los frailes, y sus conventos”

(Manuscrito 4, p. 371, ordinal 146)

**“Al Ministro de Hacienda
Don Jose Bejar, enviando al autor
el despacho de Tesorero General”**

Gracias, o Mecenas, pues
Ser algo en el mundo espero,
Y á vuestro lado, par diez!
Pues hombre sin hombre ... ¿Que es?

Menos que unidad..., un cero

Mas yo cero, á vos ligado,

Os daré mas valimiento:

Pues si en diez sois estimado,

Con un cero a vuestro lado,

Tendreis el valor de ciento.

(Manuscrito 4, p. 373, ordinal 148)

101 Libro del autor hispano Víctor Balaguer (1824-1901).

“La apuesta de dos tragones”

Periquillo, y el tío Blas,
Apuestan dos patacones,
A quien más ligero, y más,
Come duraznos pelones.
Una gran canasta, ó cesta,
A un dos por tres despacharon;
Las razones que alegaron
Diran quien ganó la apuesta.
Casi casi, dijo el mozo
Ni los carozos les dejó:
No embromes, contestó el viejo:
Pues qué... ¿Tenian carozo?

(Manuscrito 4, p. 374, ordinal 150)

**“El milagro de un Santo con perjuicio de un Sacristan¹⁰²
sucedido en nuestra Iglesia Matriz”.**

Un sacristan corpulento
Ayer, con poca cordura,
Quiso á San Buenaventura
Vestir con mas lucimiento.
Al otro nicho subió
Pujando el buen Sacristan,
Y á lo mejor..., pataplan!
Con Santo y todo cayó.
Partiose el labio, y la frente,
Descoyuntose el pescuezo,
Y un pie; pero el Santo, ileso,
Quedó... milagro patente!

102 Tal como se ha señalado anteriormente, este poema fue publicado en el periódico *La República* N.º 830 del 11 de agosto de 1852, pero excluido de las *Obras Completas*.

Empero algunos dirán
Que el milagro es algo estulto;
Pues salvó el Santo su bulto,
Pero no el del Sacristan.

(Manuscrito 4, p. 375, ordinal 151)

“A Madama Labarrier.

Domadoras de fieras terrificas y espantosas, en el teatro”.

Con su influencia mágica, ó divina,
Mas que Anfion, y que Orfeo con su canto,
A las fieras carnívoras, oh espanto!
La bella Labarrier doma, y domina.
Dentro al ferreo jaulon, exita , apura,
A la espantosa hiena, al tigre fiero,
A las leonas en fin; y cual cordero
Humilla al oso de feroz figura.
De su boca el turrón apetitoso
Alzandose en dos patas él consigue,
La abraza, la relame, la persigue,
Y... ay madama! cuidado con el oso !!

(Manuscrito 4, p. 376, ordinal 152)

“La delicadeza del pudor”.

Su esplendor natural guarda fielmente
Medio oculto el botón bajo la hoja,
Mientras desabrochada enteramente
La rosa se marchita, y se deshoja.
Tal se agosta el encanto misterioso
Del amor, sin reserva, ó miramiento:
Arrancar al pudor su velo hermoso
Es marchitar la rosa espuesta al viento.

(Manuscrito 4, p. 377, ordinal 153)

“La mutua devolución entre dos amantes reñidos”

Ya que de un modo formal
Quienes, Nice, que rompamos,
Y que ambos nos devolvamos
Las prendas, dijo Marcial.
Hagase ya, y con rigor,
Devolviendome tu antes,
No prendas de oro y diamantes,
Sino otras de más valor.
Me haz de volver, al contado,
Con todos sus embelesos,
Miles de amorosos besos
Que con profusion te he dado.
Y ella contestóle, sí,
Lo haré, aunque el furor me enferme;
Más también, tú has de volverme
Los que yo te he dado a ti.
(Manuscrito 4, p. 378, ordinal 155)

“La decreto manía”

Doce bandos cada mes,
Y ordenes que es un regalo
Firma el Regidor Don Galo:
Malo!
Se hacen veinte, y se deshacen
Reglamentos..., que primor!
Mas quedan desde que nacen
En receso, ó sin vigor:
Peor!
Sepa el tal corregidor
Que, en sentir de hombres discretos;

Malo es dar muchos decretos,
Y el no cumplirlos, peór.

(Manuscrito 4, p. 381, ordinal 162)

“Enviando un ramito”

De violeta, y sensitiva
Hecho este ramito va;
Amor lo hizo, y él lo da:
¿Será amor quien lo reciba?

(Manuscrito 4, p. 398, ordinal 183)

**“A la Señorita Da. Alberta L...
pidiendo para socorrer á una familia”.**

Cuando en pró de la indigencia
Ecsitais la caridad,
Sois, o Gualberta, en esencia
El angel de la clemencia
Sosteniendo á la orfandad.
Al infeliz los abrojos
convertis en flores vos:
Asi, sois bella á mis ojos
Como lo sois ante Dios.

(Manuscrito 4, p. 399, ordinal 184)

“Un piropo poetico Imitacion de Piron”¹⁰³

Vete que va á amanecer
Dijo á Celidoro, Irene,
Vé que el sol mui pronto viene,
Y temo te puedan ver.
Y él responde, no vendrá,

103 En la sección de epitafios se ha visto la preferencia de Acuña por el satírico Alexis Piron. Aquí transcribimos un piropo inspirado por el autor francés.

Ni habra luz, si yo no quiero;
Por que hora el sol verdadero
Entre mis brazos está.

(Manuscrito 4, p. 402, ordinal 188)

“A un viejo enclenque y amigo de bailar”

Viejo con nietos y nietas
Haciendo de lechuguin
Entre ninfas pispiretas;
Es cual cojo sin muletas
Que se mete á bailarín.

(Manuscrito 4, p. 403, ordinal 191)

**“A la nueva la Dama debutando en el Teatro de San Felipe
Da. Belen Vigones de Fernandez”**

Salve, o Belen soberana!
Tú en el amor, y en los celos
inspirada de los cielos
Brillaste anoche en la Adriana
De tu arte sublime en pos
Palpitante al pueblo llevas
cuando á la altura te elevas
De la Roca, y la Duclos.
Y al morir...! eso es lo ideal
Del genio; nuestra alma allí
Desfallece, pero a ti
La muerte te hace inmortal.
Asi en ansia convulsiva
Llamóte el pueblo a la escena;
Pues, para calmar su pena,
Fue preciso el verte viva.

(Manuscrito 4, p. 411, ordinal 202)

**“A la misma actriz, pocos días antes,
cuando recién venida de, Buenos Aires,
iba á hacer su primera aparición en San Felipe.
Versos escritos allí mismo entretelones.
Saludo”**

Del clarín de la fama precedida,
Por escénicos triunfos y ovaciones
Llegas á mi país, Belén Vigones;
Yo te doí, y le doí mi parabién.
De esperanzas recuerdo prestigioso
Es tu nombre también, o Belén bella,
Así el pueblo guiado por tu estrella
Acude a los prodigios de Belen.

Del emporio del Plata las grandezas
No te puede ofrecer Montevideo;
Ni en este, ni en el otro Coliseo
La gran pompa argentina notarás.
Mas, si, hallarás un pueblo generoso,
Fiel á las tradiciones de su historia;
Y del mérito artístico, y la gloria
Juicioso admirador como el que más.

Recibe pues, Belén, la bien venida
Del más viejo, y humilde de sus vates;
Pero no por mis trémulos dislates
A sus dignos poetas juzgues, no.
Ellos harán grandiosa tu apoteosis,
Yo tornaré otra vez después de todos;
Pues quiero en tu loor de varios modos,
El primero, y el último ser yo.

(Manuscrito 4, p. 412, ordinal 203)

**“A una Señorita que paseando en
una quinta fue picada por una abispa”**

En torno a Isabel donosa
Una abispa revolando
Picóle el labio, pensando
Que era algun boton de rosa.
No culpo á la abispa, no,
Pues por tan dulce placer,
Lo que ella hizo sin saber
Lo hiciera, á sabiendas, yo.

(Manuscrito 6, p. 221, ordinal 266)

Referencias bibliográficas

- Acuña de Figueroa, Francisco. *Obras Completas*. Montevideo: Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, editores, 1890.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Gredós, 1974.
- Barragán Aroche, Raquel. “La presencia de la lengua epigramática de Marcial dentro de la práctica burlesca de las academias del Siglo de Oro”. Artículo consultado por última vez el 5/9/2022 en: <https://revistas-filologicas.unam.mx/nouatellus/index.php/nt/article/view/695/688>
- Bassagoda, Roger. *La obra de Acuña de Figueroa y la literatura de su Época*. Montevideo: LIGU, 1942.
- Bassagoda, Roger. *Acuña de Figueroa. Repeticiones, enmiendas, fuentes y otras notas sobre su obra*. Montevideo: LIGU, 1946.
- Bauzá, Francisco. *Estudios literarios*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1885.
- Castañeda Álvarez, David y Carmen Fernández Galán. “Formas de poesía visual: laberintos de Álvarez de Velasco a Son Juana Inés de la Cruz”, en: *Cuadernos de investigación filológica*, volumen 50. Universidad de la Rioja. s/l, 2021 (consultado en: Crispo Acosta, Osvaldo. *Motivos de crítica, tomo II*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1965.
- Gallinal, Gustavo. *Prólogo al Nuevo mosaico poético*, 1944.
- García Serrato, Nelson. *Francisco Acuña de Figueroa. Primer poeta nacional*. Montevideo: Sociedad uruguaya de publicaciones, 1941.
- Gardella, Mariana y Victoria Juliá. *El enigma de Cleobulina*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2018.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estilo Barroco y Personalidad creadora. Góngora, Quevedo y Lope de Vega*. España: Cátedra, 1984.
- Lehmann-Nitsche, Robert. *Adivinanzas rioplatenses*. Buenos Aires: Imprenta de Conti hermanos, 1911.

- Marcial, Marco Valerio. *Epigramas*, tomo II (trad. Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger). Madrid: Editorial Gredós, 2001.
- María, Isidoro de. *Rasgos biográficos de hombres notables de la República Oriental del Uruguay aumentados con algunos de la Argentina*. Montevideo: Claudio García y Cía., 1939.
- Mujica Lainez, Manuel. *Vida de Aniceto El gallo (Hilario Ascasubi)*. Buenos Aires: Emecé ediciones, 1955.
- Pereda Valdés, Ildefonso. *Cancionero popular uruguayo*. Montevideo: Ed. Florensa y Lafón, 1947.
- Rocca, Pablo. *Acuña de Figueroa: Voz, letra e impresos en Montevideo (1813 - 1843)*. Artículo consultado por última vez el 5/9/2022 en: <https://www.fhuce.edu.uy/images/SADIL/Pablo%20Rocca.pdf>
- Roxlo, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya*, tomo I. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1912.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*, tomo I. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930.

Hi
Poesias -
ingenias

#

El reloj de arena. Copiado.

Puerto en el Album de una persona ya muerta.

X

He aquí nuestra vida, de arena un reloj! 32
 En polvo sus horas se ven destinar; 31.
 Leves ondas que el río ~~commueven~~ ^{commueven} 31.
 Y una a una ~~Desata~~ ^{Desata} en el mar. 28.
 Que entre dos afexnidades 25.
 Del pasado ~~se~~ ^{se} porvenir 22.
 Punto imperceptible 19.
 Espicra su existir. 16.
 Tal del joven 13.
 que brillo 10.
 La vida 7.
 Voló; 4.
 sí;
 Cajo, 4.
 Oh pena; 7.
 Como arena, 10.
 Cual río pasó. 13.
 Heijos, y consue te 16.
 Dejas, caro amigo, si, 19.
 En una patria adoptiva, 22.
 que ora gime en fos de ti. 25.
 Apil honores debidos viviendos. 28.
 En estos recuerdos amox te dexò, 31.
 Ora que no vives, te dexò un gemido; 31.
 He aquí nuestra vida, de arena un reloj! 32.

La numeración del margen indica el numero de letras, y de dexas de dición a dición que impactan el espacio de una letra; de manera que van disminuyendo de tres en tres en cada xemplar, con una rigura fixa en cada y laborioso trabajo, a fin de conformar la figura cónica sin violentar ni entranchar la totalidad de las letras.

Apéndice

Los artificios Acuña

Juan Ángel Italiano

Los artificios literarios / los artificios acuñeanos / el cuidado del diseño visual / los inéditos y sus misterios: el caso de la apología y el caso del cenotafio / las variaciones Acuña / dos copas inéditas.

* * *

El término “artificio literario” fue empleado por Cózar en su libro: *Poesía e Imagen. Formas difíciles del ingenio literario*,¹ para ubicar bajo ese nombre una serie de “[...] obras ‘extraordinarias’, fuera de lo común, logradas por el uso de unos procedimientos que se han considerado como ‘raros’ y que requieren esfuerzo por parte del lector para su desciframiento; operando sobre un signo lingüístico de peculiar complejidad”.

Esta literatura tiene una larga tradición en Europa, desde las épocas alejandrinas con Teócrito de Siracusa,

1 Cozar, R. (1991). *Poesía e Imagen*. Sevilla: El Carro de la Nieve.

Simias de Rodas o Dosíadas con los “technopaegnia” (así nombrados por Ausonio), pasando por los “carmina figurata” medievales de Publio Optaciano, Venancio Honorio Clementianus, Rábano Mauro o Ramón Lull y toda la confluencia que dará lugar al Renacimiento con la influencia hebrea e islámica, más tarde el Manierismo, el Barroco, para luego entrar finalmente en los siglos XVIII, XIX y XX.

Una gran variedad de formas, cruzamientos y maridajes dieron lugar a una diversidad de “artificios” con recursos inimaginables: poemas patrón o de figuras, *carmen quadratum*, enigmas, jeroglíficos, acrósticos, mesósticos, telésticos, pentacrósticos, laberintos métricos, emblemas, permutacionales, retrógrados, logogrifos, pitagóricos, pentacíclicos, anagramas, cronogramas, lipogramas, tautogramas y otros procedimientos semejantes, que entrecruzaron la literatura sacra, mística, mágica y popular en todos los sentidos.

Hay sendos manuales escritos en el siglo XVII que se encargan en estudiar y clasificar dichos artificios, Juan Caruamel² y su magnífico *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricalae...*, o también el trabajo de Paschasius Radberto (1669) *Poësis artificiosa...*, son algunos de los tratados más importantes analizando prácticamente todo lo que se hacía en Europa durante ese tiempo. Curiosamente, con el correr de los siglos, en la percepción

2 Caramuel, J. (1663). *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricalae...* Roma: Fabius Falconius.

de la crítica, estos trabajos se fueron corriendo de eje en su clasificación, pasaron de ser obras ingeniosas y extraordinarias a tener un carácter lúdico o pasatista. Dirá Cózar al respecto: “[se ha formado una] concepción peyorativa con la que han sido considerados tales artificios en las Historias de las literaturas, en los ensayos, vistos con frecuencia como meros entretenimientos, fórmulas intrascendentes, ejercicios retóricos o de exclusivo fundamento didáctico...”³ El valor disminuido que implicaba esta nueva mirada tuvo su punto culminante a comienzos del siglo XX, precisamente en una época en que se cuestionarían los valores de un arte perimido y “oxidado”, lo que daría puntapié a un nuevo movimiento que rompería definitivamente los límites entre las artes, no solo en un contexto pluridisciplinar o multimedial, sino también recuperando valores mágicos, litúrgicos o vitales del arte como función social del hombre.

* * *

La obra de Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) es verdaderamente inmensa, su visión de futuro es prodigiosa y la capacidad de asegurar su propio legado es prácticamente única. No hay muchos casos en que el propio poeta se ocupe de recopilar y ordenar su obra, depositándola en el lugar adecuado para su preservación y estudio (me refiero a sus manuscritos, depositados en la

3 Cozar, R., *ob. cit.*, *Introducción*, p. 2.

BIBNA). Una obra de dimensiones monumentales que logró concitar el interés de organismos estatales y privados para llevarla a la imprenta. La aventura de la edición de sus “obras completas”, culminó finalmente en los doce volúmenes que lanzaran en 1890 los editores particulares Vázquez Cores y Dornaleche y Reyes, quienes se basaron en las sugerencias dictadas por la segunda comisión encargada para el estudio de los manuscritos, organizada en 1885 por el responsable del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública: Juan Lindolfo Cuestas.

Como queda claro al revisar sus *Obras Completas* (editadas de forma póstuma, 1890) o al contemplar los dos tomos de su *Mosaico Poético* (editados en vida del autor, en la Imprenta del Liceo Montevideano, 1857), Acuña supo ser cultor de buena parte de los diversos artificios literarios que se encontraban en boga durante su época. Básicamente estaban en función de su veta lúdica y humorística, e incluso también para desahogar su malicia corrosiva frente a algún contrincante de “salón”. En otros casos mantenían un carácter panegírico o de canción fúnebre. Sin lugar a dudas, la experimentación con la palabra era una motivación para Acuña, así lo demuestran sus complejos y numerosos anagramas:

AL SOBERANO PONTIFICE,
EN EL CUADERNO DE POESÍAS RELIGIOSAS
QUE LE DEDIQUÉ.
(PROPOSICION.)
EL SUMO SANTISIMO PADRE
PIO NUEVE.
(Resolución por anagrama.)
IO SUPER NOVUM SOLEM SAPIENTIA DEI:

ANAGRAMA

Noble Margarita Suárez

De sus letras resulta en anagrama:

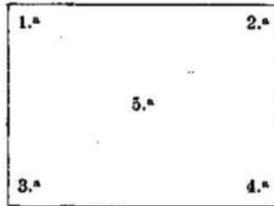
Luz grata en saber y amor

Mosaico Poético, Tomo I, p. 400

Obras Completas, volumen IX, p. 243

Versos para un pañuelo (1)

NOTA—Las siguientes cuartetos deben bordarse en los ángulos y centro del pañuelo, en la forma que indica esta figura.



Pero no dejan de asombrarnos lo prolífico de sus acrósticos y pentacrósticos, más una serie de resoluciones a problemas matemáticos o su ejercicio permutacional insuperable, como es la “Salve Multiforme”. Hay también una vertiente poco conocida de artificios que lo vincula a los poemas objetuales, por ejemplo “Versos

para un pañuelo⁴ en donde plantea el bordado de versos en un pañuelo siguiendo un esquema propuesto:

(*) Son cincuenta y dos preguntas y otras tantas respuestas en verso estudiosamente arregladas, de modo que todas las respuestas son siempre adecuadas á cualquiera de las preguntas, y tambien para que aquellas, ó estas, indistintamente puedan servir para hombres y Señoritas: es decir que cualquiera de los dos sexos puede hacer las preguntas.

También encontramos la propuesta titulada “La baraja de amor”⁵ un juego de naipes impresos con preguntas y respuestas que al decir del propio Acuña:

Seguramente estas barajas serían la delicia de las tertulias con jóvenes casaderos y más de un matrimonio se habrá “barajado” con ellas.

VERSOS SUELTOS
PARA ARROJARSE EN TARJETAS:
CON MOTIVO DE LA REVOLUCION
DE ENTRE-RIOS, Y CORIENTES, CONTRA
ROSAS.

— —
En Mayo de 1851.
—

4 Acuña de Figueroa, F. (1891). *Obras Completas*, volumen 7, pp. 291-292.

5 Acuña de Figueroa, F. (1857). *Mosaico Poético*, tomo I, pp. 45-57.

Dentro de esta línea de poemas objetuales situamos también estos versos de carácter político,⁶ que debían ser volanteados en plazas públicas:

Eran una serie de pequeñas cuartetos que aconsejaba prudentemente su distribución de manera anónima, ya que los ánimos recientes todavía seguirían caldeados.

Pero sin lugar a dudas, de todos los artificios difíciles elaborados por Acuña, sobresalen inevitablemente sus poemas figurados.

* * *

Para hablar de estas figuras poéticas, debemos tener presente un detalle en el que generalmente no solemos pensar: la imprenta de la época.

El siglo XIX en el que se mueve nuestro vate, supondrá un quiebre en lo referente a los cambios tecnológicos de impresión, de las prensas manuales de madera con tipos móviles se pasará a las de hierro, luego a las de vapor, de cilindro, rotativas, doble impresión o rotativas continuas, todo esto en ese siglo.

Hay que tener en cuenta también los cambios que se dieron en la composición de los textos para la imprenta, la composición manual, la linotipia y luego la litografía *offset*, incluso las técnicas de impresión, desde la litografía o la linotipia, todas técnicas que a lo largo del siglo

6 Acuña de Figueroa, F. (1857). *Mosaico Poético*, tomo I, pp. 320-327.

XIX convivieron, dependiendo del poder económico o la finalidad de la empresa que las utilizaba.

El armado manual subsistió hasta comienzos del siglo XX en pequeñas imprentas o talleres artesanales, por lo que debemos suponer que Acuña se movió con esa tecnología. Ahora bien, ¿qué tiene que ver lo tecnológico con el desarrollo o la subsistencia de las formas difíciles de la literatura?

¡AMENIDAD!

A mi amigo D. Bernardo Calderón.

Salve, amistad agrada! tu celestial encanto
 Dileja las tinieblas, empuja el oculto;
 En tu alabanza eterna yo cesaré mi canto,
 Cuando la pureza selle mis labios al morir.
 En el el peregrino que errante ha cruzado
 De un polo á otro polo del mar al través,
 Pacifico puerto halló, que anhelado,
 Tal vez se acordaba, hincó tal vez.
 En ti el término es de su camino,
 Y en tu copa libó fraternidad:
 Y la salta calmó de su destino
 Tu abrazo poseído de verdad.
 Como el sol, que espaura risuelo
 Negra nube que lutan su faz,
 Tú despielas siempre helados,
 Que embriaga con dulce sahar.
 Y en tu seno palpitante,
 Bunde solo impura amor,
 Encuentra el alifanfango errante
 Aquel lucero brillante,
 Aquel perdido fulgor.
 Eres ángel que vuela,
 Del hurfano en la casa,
 Valando su dormir.
 Baja tu canción
 Sin asombra alguna,
 Amén, vivir.
 Y tu voz guisa
 Por el sendero
 De la razón.
 Y si desvías
 Con tus razones
 De las nocivas
 Inclaudiciones
 Al corazón,
 Que del cielo
 Tu consuelo
 Celestial,
 Vé manar,
 Y se aparta.
 Así, del mal.
 Y tiernos
 Suspiros
 Echabas,
 En giras
 Sin fin.
 Tu noche
 Si viene,
 No tiene
 Capuz,
 Blanca
 Perla,
 Viva
 Luz.

Salve, amistad agrada! con tu anchuroso manto
 Calijes por siempre mi misero oculto.
 En tu alabanza eterna yo cesaré mi canto,
 Cuando la pureza selle mis labios al morir.

Francisco Ortiz.

Buenos Ayres, Febrero 20 de 1897.

A R A B U T E

DE LA

SEÑORITA DOÑA DOLORES MARTA PEREIRA.

“ASTRO DEL AMOR”

ANAGRAMA DE “DOLORES MARTA.”

¿qui, ó Dolorcitas, su antorcha luciente 38.
 Zu lauro Himeneo, te ofrece en honor 33.
 ¿dolos lleguen al ara esplendente 32.
 ¿reptiendo mil himnos de amor 29.
 Coronada de encantos brillas 26.
 ¿igna joya, y al brillar 23.
 ¿a ti es la modestia 20.
 ¿uz bella sin par, 17.
 ¿y ruan divina 14.
 ¿logica lor, 11.
 ¿icutas 8.
 ¿ubor 5.
 Sí
 Sí
 Rubor.
 No
 No
 Falaz,
 Ni dudoso.
 Dulce prenda que adore dichoso
 Tu consorte del mundo á la faz.

Más allá del armado de la figura y el escandido de los versos que debía realizar el poeta, el diseño final quedaba

en las manos del “oficial cajista”, el encargado de componer el texto en la imprenta. Cada página se diseñaba a mano con letras sueltas colocadas en una caja del tamaño de la hoja, que luego debían apretarse y trabarse contra los márgenes para que no se movieran durante la impresión. Este trabajo debía ser meticuloso, por lo que requería un trabajador versado y experto en el oficio y como siempre sucede, los había más o menos profesionales y esto quedaba a la vista en los resultados finales.

La imagen anterior a la izquierda, es un poema figurado (copa) que pertenece a Francisco Ortiz, llamado “Amistad” y fue publicado en el periódico *El Eco Uruguayo*, número 12 de 1857. A su derecha vemos otro poema figurado (copa + anagrama + acróstico) de Francisco Acuña de Figueroa, también publicado en 1857, en su *Mosaico Poético*. Comparando el producto final de ambos poemas, vemos que los esmeros y desvelos de Acuña tienen un porqué que lo justifica.

NOTA:—Que sirve tambien para las demas figuras en verso que van en esta coleccion. Los números marginales indican la cantidad de letras que tiene cada verso, contándose tambien como letras los claros de diction á diction, pues ocupan el espacio de una letra. Así el primero tiene 30 letras y 7 claros, que hacen 37—y lo mismo se cuentan los demas. De este modo van aumentando de 3 en 3, y luego disminuyendo, con dificultosísima exactitud, para que impresa la figura, salgan sin estrecharse ni ensancharse las palabras.

El propio autor era afecto a explicaciones didácticas, que al margen de sus poemas artificiosos, deja claro que

este tipo de textos requería para su diseño un trabajo que necesitaba de una mirada prácticamente multimediática. Un diseño visual que exigía rígidas medidas matemáticas, aunadas a lo conceptual poético, la concepción del patrón figurativo estaba estrictamente delimitada por lo “dicho”, las piezas de Acuña exigían que se manejaran varios saberes al mismo tiempo. Su abordaje de la poesía artificiosa era mucho más que “[...] pueriles pasatiempos de la poesía colonial [...] bagatelas sin valor literario alguno [...] No todo merece pasar a la posteridad [...]”, como refunfuñaría Zum Felde.⁷

Aquí debemos hacer un alto, para preguntarnos ¿hasta qué punto estas “obras extraordinarias” se han estudiado en profundidad y con seriedad?, en todo caso de momento, lo que si podemos asegurar es que hay un interés por parte de un pequeño grupo de estudiosos, que han superado una serie de prejuicios académicos y metropolitanos, que por una extraña razón (ni tan extraña ni con tanta certeza) han decidido cuál es la poesía que merece *estudiarse* y cuál sería “[...] la poesía que renunciaba a las más altas empresas y se movía en el vacío [...]”, como sugería Gallinal.⁸

El caso Acuña es muy particular, la preservación de su voluminoso archivo manuscrito no solo permite analizar

7 Zum Felde, A. *Proceso intelectual del Uruguay*, vol. 1, p. 114. Montevideo (1940).

8 Gallinal, G. Introducción al *Nuevo mosaico poético*, p. LXVI, Claudio García, Montevideo (1944).

posibles evoluciones o correcciones respecto a su trabajo édito, sino también, en el caso de sus artificios, poder ver las maquetaciones que realizaba para las mismas, o acceder al propio juicio del autor sobre su obra.

Este primer acercamiento a la obra inédita es sin duda muy importante, luego sería interesante recuperar lo que para Felde era “[Forzosamente descartable de su obra válida] ante todo los numerosos anagramas, acrósticos y enigmas, copas y otros ingeniosos y pueriles pasatiempos [...]”⁹ y como también insistiría Gallinal,¹⁰ aquellas cosas que:

F. Acuña de Figueroa no inventó, sino encontró prodigada en sus precursores las aberraciones en las que gastó su ingenio: las epístolas en latín macarrónico, las parodias, los ecos, las cartas con títulos forzados de comedias, los acrósticos, los laberintos, los versos anacíclicos o que se leen igualmente izquierda a derecha o de derecha izquierda, los retruécanos, resacas de la marea conceptista y culteranista [...]¹¹

Pirotto (1965) más adelante, hablaba de “poesías encadenadas a la tierra por su frivolidad”. Él las llamaría “extravagancias literarias”, citaría a “[...] las redondillas que debían terminar con títulos de comedias, los acrósti-

9 Zum Felde, *ob. cit.*

10 Gallinal, G, *ob. cit.*

11 Gallinal, G. *ob. cit.*

cos, las charadas, los anagramas, las poesías con forma de cruz o de copa, y tantas otras rarezas [...]”¹²

En fin, todos aquellos artificios que fueron gratos para Acuña, que poseen una larga tradición propia y que sin lugar a dudas merecen una nueva mirada crítica que los revaloricen en su justa medida.

* * *

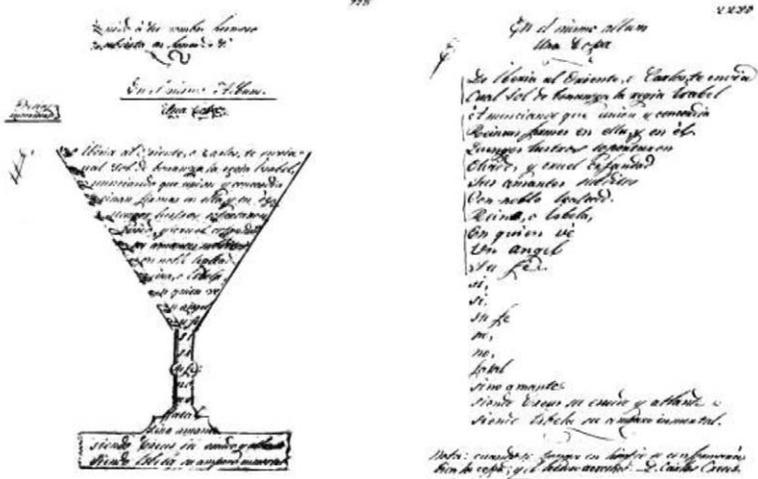
Los manuscritos sin lugar a dudas logran echar luz sobre algunos procedimientos de Acuña a la hora de perfeccionar la esquematización de sus *artificios*, principalmente aquellos que tuvieran una estructura más compleja. Queda claro que sus especificaciones o resoluciones para su cabal entendimiento fueron pensadas para un futuro en que él no estuviera presente, por ello ese empecinamiento en las anotaciones en cada trabajo.

Por ejemplo en sus poemas figurados, más precisamente en sus “copas”, mantuvo dos formas de presentarlas, en la mayoría de estas los versos aparecen centrados en su alineación, lo que permite visualizar la figura presentada, por lo general en estos casos Acuña también agrega un contorno lineal que resalta aún más la propuesta, algo que no siempre logran plasmar los tipógrafos (comparar el *Mosaico Poético* con las *Obras Completas*) debido a las complicaciones o “esfuerzo” que se debía realizar a la hora

12 Piroto, A. Introducción a la *Antología* de Francisco Acuña de Figueroa, Colección Clásicos Uruguayos, N.º 82.

del armado de la caja. Sin embargo, Acuña ponía mucho empeño en sus complejas producciones, teniendo presente que sus versos se pensaban no solo en su contenido verbal, sino también en la estructura de letras y espacios que utilizaba en cada verso, manteniendo una férrea disposición en los números estrictos que cada disposición precisaba, para que una vez centrados, dibujaran una figura precisa, que no necesitaban de un contorno para lograrla. Este empeño no lo vemos en otros coetáneos que debían recurrir a la justificación con espacios adicionales en las palabras y a la buena voluntad del tipógrafo para obtener figuras bien definidas. Es por eso que a pesar de ser impresas muchas veces sin sus contornos, las figuras mantienen una presencia exquisita, siendo conformadas solo por palabras.

El otro método, menos usual para diseñar sus copas de manera manuscrita, fue alinear los versos sobre su margen izquierdo, es de suponer que este método sería más fácil para la realización del autor, dejando al tipógrafo nada más que la indicación de decirle que: “Este cáliz se colocará en su forma debida, cuando se imprima. Los números del margen indican las letras y claros entre dición que tiene cada renglón”.



Mientras que en el primer ejemplo Acuña marca la silueta y destaca el acróstico, en la siguiente copia del mismo poema, agregará una nota similar a la que señalamos antes, recordando debajo también el detalle del acróstico.

Como vemos aquí, el autor copió de forma manuscrita más de una vez su poema, en “El reloj de arena” encontramos tres copias, incluso con variaciones en el título (El reloj de la vida humana / El reloj de la vida / El reloj de arena) y en el caso de su poema “La Santa Cruz”, la encontramos cuatro veces copiada en sus cuadernos.

Este cuidado en la preservación de su propia obra, me lleva a recordar el artículo de Eduardo Orenstein,¹³

13 Orenstein, E. (2019). Al carajo el patrimonio 24 mayo 2019. Brecha (pp. 22-23). Consultado en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44071?mode=full>

donde narra su investigación, búsqueda y hallazgo de las pruebas de que el mítico opúsculo (publicado en 1922) “Nomenclatura y Apología del Carajo”, formó parte en algún momento de los manuscritos acuneanos. Restos escritos encontrados en fragmentos de hojas presurosamente arrancadas dejan pequeñas huellas de la rapiña.

Bien, entonces yo me pregunto ¿por qué el poema figurado de Acuña, que sería dentro de su imaginería viviva, el más complejo y bonito no aparece en sus manuscritos? ¿Sería probable pensar que el autor se olvidó de transcribirlo? ¿Faltaría un poema o un cuaderno entero?



Sabemos de la existencia de este poema, porque fue publicado por el propio Acuña en su magno *Mosaico*

Poético (1857), en dicho libro el autor agrega en la conocida nota explicativa un dato realmente interesante, ya que menciona y resalta el excelente trabajo del joven cajista: Emilio Pérez. Algo poco común de reivindicar ese oficio y dejarlo asentado justo debajo de su obra figurada más compleja. Todos esos trabajos que aparecen en el *Mosaico*, son realmente de un diseño muy bien cuidado, que imagino no solo debido a las pericias de Pérez, sino también el viejo vate ¡yendo a revisar los progresos del libro en la imprenta!

Habría sido interesante saber si en la copia del Cenotafio, Acuña repetiría los halagos sobre Pérez o si hubiera dado rienda suelta a otros comentarios sobre el tema. En todo caso habría que descartar el olvido del autor para copiar este poema y deberíamos apuntar a otras posibilidades, como el extravío o el robo.

La lectura de los manuscritos resulta interesante porque nos permite sacar varias conclusiones. Por ejemplo, la faraónica edición en doce volúmenes de 1890, realizada por Vázquez Cores y Dornaleche y Reyes, permite reconocer su interés en recuperar la obra y el trabajo vinculado a los artificios literarios de Francisco Acuña de Figueroa. Por ejemplo, con la salvedad de dos copas que quedaron como “olvidadas” por Acuña, con tachaduras y borrones que dificultan enormemente su lectura, también seguramente en proceso crítico del propio autor, buscando tal vez mejorarlas, los editores incluyeron el resto de los poemas figurados en las *Obras Completas*,

36 poemas con forma de copas, cruces, relojes de arena y botella. Si el cenotafio no fue incluido en la gran antología, podríamos afirmar que cuando ellos accedieron a los manuscritos, seguramente ese texto ya no estaba en los cuadernos. Durante cinco años los manuscritos pasaron por diferentes manos en las diversas comisiones que se propusieron para el estudio y publicación de los mismos, es muy probable que durante ese periplo, el cenotafio, o el cuaderno que lo contenía haya sido extraviado, perdido u olvidado en algún estante polvoriento.

* * *

Dentro de la inmensa variedad de los artificios literarios sobre los que trabaja Acuña, encuentro que el valioso archivo de los manuscritos permite abordar el estudio de los poemas figurados desde un ángulo novedoso, que es el de un estudio comparativo entre las diversas copias manuscritas de un mismo texto, y las diferentes ediciones impresas de dicho poema figurado. Ya Boglione señalaba de manera oportuna, la calidad de las variaciones de Emilio Pérez realizadas en el *Mosaico Poético* (1857), comparada con otras ediciones, como por ejemplo las *Obras Completas* (1890), la *Antología Colección de Clásicos Uruguayos* (1965) o el silabario *Elementos de lectura* de Luis de la Peña (1848). Este proceso de recolección siempre estará en movimiento, buscando hallar nuevos materiales que podrían aparecer no solo en libros sino también en publicaciones periódicas.

En un estudio en proceso que estoy realizando sobre los poemas figurados de nuestro autor y que he llamado “Las variaciones Acuña”, opté por ordenar los textos teniendo en cuenta el año de la primera publicación en el que aparecen. Los manuscritos no siempre tienen la fecha de realización del poema, cuando sí aparece la misma, opto por asignarle al mismo ese lugar en una línea temporal, y de no tenerla le asigno la fecha del cuaderno con la copia.

El estudio del poema busca encontrar posibles variaciones del texto, realizadas tanto por el autor como por los editores; cambios en el diseño, ver cuáles podrían ser los motivos de dichos cambios y entender, si hubiese, motivos recurrentes en la esquematización de las figuras.

A modo de ejemplo, presento el poema más conocido como: “La Santa Cruz”, del que a la fecha conocemos cuatro copias manuscritas en sus cuadernos y cuatro ediciones impresas publicadas.

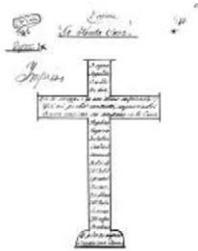


Manuscrito 1843



Manuscrito 1844

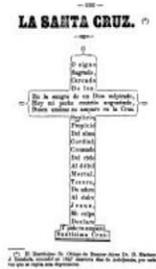
FRANCISCO ACUÑA DE FIGUEROA



Manuscrito 1846



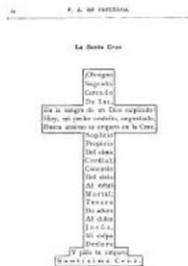
Elementos de lectura 1848



Mosaico Poético 1857



Manuscritos 1861



Obras Completas 1890



Biblioteca Artigas 1965

Para comenzar deberíamos reflexionar sobre la información que nos comunica la figura de la cruz en sí misma, pensada dentro de la cultura occidental y cristiana,

llamada cruz *immisa* o *capitata*, un símbolo unido a la idea del suplicio, referente a la fe cristiana, pero también de la victoria, una figura principal para la Heráldica del Occidente Medieval, sin duda como dice Monreal Casamayor:¹⁴ el más antiguo y más usado de los signos.

Estos datos resultan una información subliminal que acompañan el significado del poema, al igual que los que tengan forma de botella, copa o reloj de arena, en los que cada figura pondrá una carga simbólica, generando un clima previo a la lectura del texto.

Hay una bonita cruz de Heraclio Fajardo, publicada en el *Eco Uruguayo*, n.º 21 del año 1857, que al igual que Acuña, añade una explicación didáctica al final de la misma, que dice: “El autor de esta composición se propuso principalmente colocar en el correspondiente sitio de la cruz, las palabras que equivalen o expresan las diversas partes que menciona el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo”. De esta manera podríamos suponer que sería una práctica habitual y una dificultad que nuestro vate no descartaría (atender la cruz manuscrita de 1844). La cruz estaría compuesta por la línea vertical llamada el *palo* y árbol al que le cruza otra línea horizontal, dejando dividida a la primera en dos segmentos, el de debajo de mayor tamaño, llamado *pie*, y el superior de menor dimensión: *cúspide*. La línea horizontal, queda dividida en partes

14 Monreal Casamayor, M. (1997). “La cruz: iniciación a un estudio tipológico”. *Emblemata, Volumen(3)* pp. 9-44.

iguales (cada una de esas partes se llama *brazo*) y la línea entera se la llama *travesaño* o *patibulum*.

En estas ocho cruces acuanas, versiones de un mismo texto, vemos algunas diferencias en el texto de la cúspide, por ejemplo, la versión de 1848 está con signos de exclamación, en las versiones de 1890 y 1965 el cierre de la exclamación llega hasta el primer verso del travesaño, mientras que en el resto no existe el uso de esos signos.

El texto de la cruz de 1848 es el único que está escrito con mayúsculas en la parte del pie, la palabra Jesús utiliza una fuente de mayor tamaño que el resto, mientras que en las otras cruces no hay ningún tipo de resalte ese nombre.

Obviamente podríamos trazar teorías o suposiciones respecto a las posibles atribuciones de los editores o cajistas si las comparamos con las manuscritas del propio Acuña. Sin duda se podrían entrever otras comparaciones o miradas sobre estos poemas *verbovisivos*, pero la idea era solo mostrar algunos posibles ángulos de abordaje para estos trabajos.

* * *

Para finalizar esta breve nota, hay que agradecer al equipo que está todavía trabajando en la búsqueda de más inéditos en los manuscritos de Acuña, tal vez se deberían incluir o al menos señalar los “perdidos”, así al menos podríamos acercarnos un poco más a la *verdadera* obra completa del autor. Que sean los lectores quienes puedan decidir qué obra pueda ser leída o no.

Como señalaba hojas atrás, esta relectura de los manuscritos nos permite entender la valorización que le dieron a los artificios literarios en general y en particular a los poemas figurados los editores Vázquez Cores y Dornaleche y Reyes, ya que incluyeron la totalidad de mismos en sus *Obras Completas*, con la salvedad que señalara antes, la de dos copas, que por las tachaduras y correcciones que tenían de mano del propio Acuña quedaron prácticamente ilegibles. ¿Entrarían dentro de las obras que el propio Acuña decía “No publicar”? ¿O las correcciones quedaron en suspenso? En todo caso estas dos copas no tienen la estructura que finalmente posee la mayoría de ellas. La mayoría se distingue por una forma elegante, gracias al *tallo* largo de la copa, que logra con un efecto simple de duplicación de palabras.

Para poder reconocer el texto se usaron diferentes filtros para edición de imágenes digitales, lo que permitió leer lo escrito por el autor, luego siguiendo algunos de sus diseños le dimos forma a las copas, que esperarán a que más adelante algún oficial cajista les de la forma final que se merecen.



Referencias bibliográficas

- Caramuel, J. *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricae...* Roma: Fabius Falconius, 1663.
- Cozar, R. *Poesía e Imagen*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.
- Italiano, J. A. *Verbovisualidad Oriental*. Montevideo: Yaugurú, 2021.
- Gallinal, G. *Introducción al Nuevo Mosaico Poético*, Claudio García & Cía. Montevideo, 1944.
- Monreal Casamayor, M. “La cruz: iniciación a un estudio tipológico”. *Emblemata, Volumen(3)* pp. 9-44, 1997.
- Orenstein, E. “Al carajo el patrimonio”, 24 mayo 2019. *Brecha*, pp. 22-23. Consultado <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/44071?mode=full>
- Paschasius, R. *Poësis artificiosa: Cum sibi praefixa per facili manu-ductione ad Parnassum...* Herbipoli, Polonia: Chalcographejo E. M. Zinck, 1669.
- Piroto, A. *Introducción a la Antología de Francisco Acuña de Figueroa*, Colección Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1965.
- Zárate, A. *Antes de la vanguardia*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1976.
- Zum Felde, A. *Proceso intelectual del Uruguay*, vol. 1, Montevideo, 1930.

Francisco Acuña de Figueroa: “el primero, y el último ser yo”

Francisco Álvez Francese

1

Hace mucho que quiero decir algo honesto sobre Francisco Acuña de Figueroa. Hace mucho que pienso en él, en la posibilidad de pensar en él como un antepasado, como un hombre viviente, caminando calles sangrientas, huyendo de acá para allá en un mundo que no paraba de cambiar como cambiaba él de patrón, escribiendo en papel de mala calidad en la brumosa Banda Oriental pero con los ojos puestos en Roma, con la grandilocuencia de pensarse como un Virgilio en la capital más austral de un imperio decadente.

Pero no puedo.

2

Escribir el ensayo sobre la imposibilidad de escribir un ensayo se me aparece hoy como un gesto casi vulgar, pero

de todos modos dotado de una particular luz, del encanto de todo fracaso.

Podría ser una marca en la estela del “verso sobre la nada” de Guillermo IX de Aquitania que fascinó a Eduardo Milán, quien vio en ese proyecto imposible un anticipo de la tirada de dados de Stéphane Mallarmé y, en consecuencia, de buena parte de las vanguardias del siglo XX; el cuadro blanco de Robert Rauschenberg; la pieza “4’33” de John Cage; el “discurso vacío” de Mario Levrero: una obra que en su voluntad total se revela como un triunfal fallo, la imposibilidad de pintar nada, de callar, de decir lo que no puede ser dicho.

“No hay silencio por fuera del lenguaje”, asegura Diego Vecchio en *El demonio telepático* –dedicado en parte (pero no solamente) a Levrero–, porque “lo indecible es la condición de posibilidad de lo enunciable”.

3

No es más que un modo de empezar, como cualquier otro. Después viene el momento de sentarse frente a frente con la Virgen.

A Levrero, según me entero por Vecchio (admito no haber leído *La novela luminosa*), no lo convencía mucho la figura de María, que era lo que más le costaba admitir del dogma católico, al menos hasta que tuvo una experiencia mística durante una misa en la que entendió que la madre del Salvador es más que *la madre del Salvador*; que no es meramente *una* mujer, sino *todas* las mujeres.

Rezo con los ojos cerrados, las manos cruzadas sobre el pecho, antes de dormir, y pido que me iluminen las palabras. Casi siempre es un padrenuestro, pero a veces aparece por ahí la oración a María, en la que repetimos las palabras magníficas con las que, según Lucas, el arcángel Gabriel saludó a la joven cuando le anunció el papel central que le había tocado desempeñar en la historia humana y divina, y las que le dice Isabel, madre de Juan el Bautista.

Siempre me fascinó ese pedido final: “ruega por nosotros, pecadores”, la figura de la Virgen como intercesora, como abogada de la humanidad frente al Padre, al que meramente le decimos “hágase tu voluntad”, como si otra cosa fuera posible.

4

Pero María es una figura compleja, contradictoria, en su propio derecho: madre virgen, la que contuvo lo incontenible, la que dio a luz al que es la luz, el principio y el fin.

Juana Inés de la Cruz conocía bien esta naturaleza paradójica que me atrajo de niño y se sirvió de ella para hacer los complejos juegos de palabras que escondió con astucia en sus villancicos y en otros textos religiosos. En uno, datado en 1676, en el que maneja términos traídos de la retórica, la poeta dice, por ejemplo:

Siendo Virgen, ha nacido el Verbo,
de ella humanado:
énfasis tan escondido

y *enigma* tan intrincado,
que solo Dios lo ha entendido.¹

El enigma que es el nacimiento del Verbo encarnado corresponde a esa categoría de lo que está más allá del discurso, que Dante señala tan bien a través de Beatrice en su *Paradiso*, esa cosa de silencio que los místicos buscan todo el tiempo poner en palabras. Conscientes de la dificultad de su tarea son como los traductores que, tras señalar que toda traducción es imposible, se abocan a traducir.

En el poema citado, María aparece como maestra del “*bien decir*”, reina de la persuasión, brillante en la agudeza y arte del ingenio. “Como Reina, es bien acete”, sigue,

la *antonomasia* sagrada
que como a tal le compete;
y hoy, al Cielo trasladada,
la *metáfora* comete.²

Es un deslizamiento permanente con la pluralidad de significados que ofrecen los términos no solo en su actualidad sincrónica, sino también en el sentido histórico que viene de sus etimologías, como sucede con este último uso de la palabra “metáfora”, que en griego implica un movimiento que en el texto se ve en su tema –la Asun-

1 Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, Fondo de Cultura Económica, México (1976), vol. II, p. 14.

2 Sor Juana Inés de la Cruz, *ob. cit.*

ción– pero también en el uso de la figura retórica como desplazamiento del sentido.

5

En la *Salve Multiforme* de Acuña, la Virgen es por su parte, alternativamente, “arcano”, “paradigma”, “Soberana”, “manantial”, “epílogo”, “Estrella”, “Cesarina”, “Monumento”, “vergel”, “panal”, “lámpara”, “archivo”, “espejo”, “Alcázar”, “Numen”, “Tabernáculo” y “Constelación”, entre otros.

Es, a la vez, *una* mujer, *la* mujer y *las* mujeres. Es una hoja en blanco en la que caben infinitas mutaciones, una presencia en continua transformación y siempre idéntica a sí misma, el campo en el que corren con restringida libertad las palabras sin hilos reunidas en el corral frágil de la sinonimia.

6

Samuel Johnson definía, en su ensayo biográfico dedicado al poeta Alexander Pope, de 1781, el modo de *imitación* como “un tipo de composición” que se encuentra “entre la traducción y el diseño original”.

Pope fue, efectivamente, un campeón de esta forma poética: sus imitaciones de Horacio, publicadas en la década de 1730, fueron muy leídas, al punto que inspiraron al propio Johnson a componer piezas como “London”, que sigue el molde del Juvenal satírico, y a otros poetas de su tiempo. En su creación de un estilo propio

y ampliamente popular que tomaba al poeta antiguo y lo modernizaba recontextualizándolo, Pope se unía así a un linaje largo de autores paródicos al que más adelante iba a sumarse Acuña de Figueroa, a su tiempo lector asiduo de la tradición española y, sobre todo, de los versos burlescos que habían brillado en el Siglo de Oro.

Pero si Lope de Vega o Paul Scarron tenían, respectivamente, su *Gatomaquia* y su *Virgilio disfrazado* o, en el caso de Pope, su *Dunciad*, obras en las que lo épico se conjugaba con lo satírico, la traducción con la creación y lo antiguo con lo nuevo, Acuña publicará por 1837 su *Malambrunada*, poema “joco-serio” que narra, según advierte su subtítulo, “la conjuración de las viejas contra las jóvenes”.

Acuña no solo es consciente de sus antecedentes poéticos, por supuesto, sino que se encarga de mostrarlo a cada momento, porque su forma de entrar en la escritura es evidenciando siempre el artificio para subvertirlo. Si en sus versiones de poemas en otras lenguas se divierte aclarando cosas como “(Traducido con toda precisión)”, en su obra épica apunta con notas al pie el origen de los versos que roba:

Y esperando sacar honra y provecho
De su plan endiablado, se calienta,
Y arroja con furente desaliño
Una mano al jubón, otra al corpiño.³

3 Acuña de Figueroa, F. *Antología*, Colección Clásicos Uruguayos, Montevideo (1965), p. 39.

Dice una estrofa que aclara en una nota: “Imitación de un verso de *Gatomaquia*”, haciendo mención, supongo, al remate de Lope: “y echa veloz, de ardiente furia lleno, / una mano al papel y otra al relleno”. En otra parte, tras el verso “Grabado en su hondo pecho permanece” aclara el poeta en el poema mismo “(Perdóneme este plagio el gran Mantuano)”, pero en una nota al pie se incluye el original –“*Manet alta mente repostum*”– y, como si fuera poco, se especifica su autor entre paréntesis.

Se trata, como se comprende pronto, de un juego de variaciones, de repeticiones en el que lo libresco tiene un rol fundamental. El chiste, en efecto, requiere la página, necesita estar escrito, como en la estrofa:

No pretendo el auxilio, ni lo imploro,
De ancianas que prefieren en la holganza
El necio miramiento del decoro
Al heroico placer de la venganza,
Viejas que tiemblan del clarín sonoro,
Viejas que asusta la bruñida lanza,
Y que sordas al eco de mis quejas
Las miro indignas de llamarse viejas!⁴

Una invectiva contra las viejas de la que Acuña se deslinda en una nota al pie en la que aclara: “Este verso pone al poeta a cubierto de toda responsabilidad y resentimiento, y puede asegurar que ninguna de las señoras mayores que están presentes asistieron a aquella revolución”.

4 Acuña de Figueroa, *ob. cit.*, p. 45.

Es la permanente tensión entre el poema escrito y el poema dicho, entre la lectura solitaria –en la que podemos regocijarnos aprendiendo quién fue Anfitriote o de dónde viene tal verso– y la lectura pública; la distancia que va de la *Nomenclatura y apología del carajo*, escrita para ser repartida en grupo selecto y pensada como placer solitario, y los poemitas de compromiso que publicaba en los diarios celebrando el cumpleaños de alguna joven de sociedad.

7

Acuña se mueve con placer en este interregno: entre lo vivo y lo muerto, Montevideo y Roma, el latín y el castellano, lo santo y lo profano, la pornografía y el obituario, lo culto y lo popular. Así, escribe cielitos a la par que traduce salmos, ofrece sus propias imitaciones a la Pope, produce epístolas siguiendo con su propio tono la estela de Séneca o Andrés Fernández de Andrada, u, otra vez en la *Malambrunada*, se deja llevar por su afán cronista e incluye palabras vulgares como “¡Chúmbale!” solo para disculparse (como había hecho con las señoras mayores) afirmando simplemente que así es como habla la protagonista y desligándose entonces de su propia creación.

Entre sus muchos textos hay uno en el que el juego de las apariencias es especialmente claro. “No hai toros, ni matador”, se titula, y dice, recordando al poema que empieza con el verso “Que pida a un galán Minguilla”, de Luis de Góngora:

Contra el idioma, y las leyes
Del pan pan, y vino vino,
En el anuncio taurino
Llaman toros á los bueyes.
Esto puede ser error;
Per es calumnioso aserto,
Que al chulo, que á nadie ha muerto
Le llamen, el matador.

Entre el placer de la sinonimia y la búsqueda eterna de la palabra justa, Acuña evidencia, incluso con su confianza neoclásica en la representación, la inexactitud de las palabras, su autonomía, los límites de la referencialidad. Hay en estos poemas breves una muestra exacta de la constante lucha, además, con (y no necesariamente contra) las apariencias, en un poeta que se puso las mil máscaras que le ofreció el destino y encarnó las más variadas voces poéticas por el placer de la palabra.

Pero, entonces, ¿cómo escribir *honestamente*?

8

En una estrofa dedicada a sí mismo, Acuña dice:

Si es sincera esa verdad,
Dijo un *quidam*, no lo sé,
Mas si es falsa le diré,
Que lo que ha dicho es verdad

Otra vez, como con la Virgen que es una y multiforme, la paradoja.

Y luego, en una de sus paronomasias en la que ese tropiezo de las palabras juega a negarse, a encontrarse, a ponerse frente a un espejo misterioso que las muestra distintas a sí mismas:

Por servicio no alagues
Tu amor ficticio
Puede ser vicio amarte,
Mas no servicio

Y después, una vez más, qué es la verdad, cómo ser honesto, si

Contaba mil cuentos
con sus ribetillos,
dejando lo exacto
por lo divertido.⁵

Porque eso es esta poesía: una forma del goce de la multiplicación de las lenguas, una saturación, el producto seriado de una máquina de versificar, una obra entera sobre la nada (en forma de epigramas, coplas festivas, caligramas, pero también himnos nacionales), una lírica sin yo que todo el tiempo se alimenta de literatura, que se escribe con el diccionario y con el oído, que todo lo transforma, todo lo borra.

Porque la identidad, el estilo, la personalidad, esos atributos modernos, todo se destruye en las manos del

5 Acuña de Figueroa, F, *ob. cit.*, p. 113 .

primer gran bromista, el primer escritor verdadero, de nuestra historia literaria.

9

“Una palabra da otra palabra”, decía Karl Kraus: así es como se hace.



Depósito Legal n.º 382.835/23
www.tradinco.com.uy

Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) es, probablemente, el escritor más recordado de la literatura del Uruguay. Todos los uruguayos saben de memoria, por lo menos, una de sus composiciones: la letra del Himno Nacional. Dentro de un ámbito temporal complejo y abigarrado como el siglo XIX, Acuña de Figueroa destacó como un escritor más montevideano que oriental, y siendo fiel a sucesivos regímenes y gobernantes de turno, pareciera que solo fue fiel a sí mismo, a través de las palabras. ¿Pero qué hay detrás del nombre ilustre, del que se conoce muy poco? ¿Qué otros poemas componen su obra? Esta investigación surgida desde el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay, donde se encuentran alojados sus manuscritos, presenta su primer volumen, con dos objetivos concretos: dar a conocer algunos poemas inéditos a más de un siglo y medio de su composición y, a la vez, arrojar luz sobre un personaje fascinante y fundamental en los orígenes fundacionales de la literatura uruguaya.



Ministerio
de Educación
y Cultura



BIBLIOTECA
NACIONAL
DEL URUGUAY