

# La oralidad letrada

*Charles Ricciardi*

## Charles Ricciardi

Es profesor de Literatura egresado del I.P.A. y ha ejercido la docencia en Educación Secundaria ininterrumpidamente desde 1980 a la fecha. Dirige grupos de teatro estudiantiles desde 1985. Ha publicado artículos de reflexión cultural en publicaciones periódicas y trabajos de índole más académica en Anales del IPA (2010) y en Synapsis (revista originada también en IPA). Entre 2008 y 2016 ha dictado cursos de Literatura Uruguaya I (asignatura que dicta también en 2017) y II en el instituto de Profesores Artigas, así como de Corrientes Literarias. Ha intervenido además en los cursos de verano del IPA como ponente desde 2009 con trabajos orientados fundamentalmente a estudiar obras y autores poco frecuentados de la Literatura Uruguaya. Con el mismo perfil participó como ponente en los Congresos de APLU de 2012 y 2014. En 2014 la editorial Rebeca Linke publica un volumen de ensayos sobre la obra de Mario Levrero (“Caza de Levrero”) que contiene un artículo suyo. Artículos sobre Cortázar, Salvador Puig y sobre la vigencia de las humanidades de su autoría fueron publicados en números anteriores de [sic]

## Resumen

El artículo pasa revista someramente a las relaciones entre la oralidad y el mundo letrado desde la conquista y a las miradas críticas que ha suscitado hasta el día de hoy; privilegia un punto de vista dialéctico entre ambas manifestaciones culturales, para centrarse especialmente en el peso de la oralidad proveniente desde el mundo letrado y hegemónico en la segunda parte del siglo XIX y los comienzos del XX, y su importancia en la configuración del imaginario nacional con el que se construye el estado, así como en la de sus héroes, particularmente estudiando algunos de estos aspectos en la obra de Zorrilla de San Martín.

PALABRAS CLAVE: oralidad - escritura - estado - nación - héroe.

## The literate orality

### Abstract

This article broadly pinpoints the relationship between orality and the literate world from the times of the conquest and its critical approaches to date. It emphasizes a dialectical point of view on both cultural manifestations and focusses on the stress of orality as expounded in the literate and hegemonic world in the second half of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. Likewise, it will account for its role in the making of a national imagination that will underlie the State and its heroes by paying close attention to aspects in the writings by Zorrilla de San Martín.

KEYWORDS: orality - writing - Estate - nation - hero.

(...) en la ciudad de Cajamarca, en la plaza pública en el medio de su trono y asiento,(...) se asentó Atagualpa Inga; y luego comenzó don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro a decirle con la lengua Felipe indio guancavilca, le dijo que era mensajero y embajador de un gran señor y que fuese su amigo que sólo a eso venía; respondió muy atentamente lo que decía Don Francisco Pizarro y lo dice la lengua Felipe indio; responde el Inga ( ... ) que lo creía, que será gran señor pero que no tenía que hacer amistad que también era él gran señor en su reino, después de esta respuesta entra con la suya fray Vicente llevando en la mano derecha una cruz y en la izquierda el breviario y le dice al dicho Atagualpa Inga que él también es embajador y mensajero de otro señor muy grande amigo de Dios y que fuese su amigo y que adorase la cruz y creyese el evangelio de Dios, (...) - responde Atagualpa Inga, dice que no tiene que adorar a nadie sino al sol que nunca muere(...) y preguntó el dicho Inga a fray Vicente quién se lo había dicho, responde

fray Vicente que le había dicho el evangelio el libro, y dijo Atagualpa: dámelo a mí el libro para que me lo diga, y así se lo dio y tomó en sus manos, comenzó a hojear las hojas del dicho libro, y dice el dicho Inga: que cómo no me lo dice a mí ni me habla el dicho dicho libro (...) y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atagualpa

Felipe Guamán Poma de Ayala  
(1980, vol. 1, 279)

El episodio ha sido recreado entre nosotros por Eduardo Galeano (1982), pero la fuente en que abreva Galeano es el relato escrito en 1615 por Guamán Poma de Ayala que sirve de epígrafe: según el relato de este singular cronista – que, a juzgar por su fecha (el encuentro entre Pizarro y Atahualpa en Cajamarca fue en 1532) parece hacer una recreación muy libre de los hechos- Atahualpa pide el libro con la expectativa de escuchar la palabra del verdadero Dios. Es en ese equívoco – que por otra parte muestra tan dramáticamente el trauma del encuentro de culturas en la conquista- en el que quizás pueda enmarcarse la temática de este artículo, pues *la palabra*, así, sin más, puede ser *dicha o leída*. Atahualpa, en el marco de una cultura básicamente oral, espera oír a Dios hablar, mientras que el conquistador trae la palabra escrita: no solo en la Biblia, sino en el famoso – y ominoso- “requerimiento”, cuyo peso formal reside en la escritura.

No creo que pueda considerarse novedoso el tratamiento del tema en términos dialécticos. De hecho el diálogo entre oralidad y escritura late detrás de todos los estudios que se ocupan del tema. El asunto que me propongo instalar como hipótesis tiene que ver con el aspecto dinámico y vivo de esa dialéctica. Cuando Atahualpa espera que, mágicamente, el libro le hable, la palabra “voz” no tiene un ápice de metáfora: es la voz que emite un órgano fonador, la oralidad más desnuda posible. Un punto de partida es, pues, que la Literatura, así con mayúsculas, que necesariamente asociamos con los libros y el papel - y cuyo origen etimológico remite a la palabra “letra” (*littera*) -, siente una infinita, melancólica, nostalgia de la voz. Eso nos remite desde luego a los orígenes del fenómeno literario y a esas todavía enigmáticas figuras casi legendarias que llamamos aedos, rapsodas, trovadores y juglares: en ellos la palabra voz tampoco es metáfora. Sin exageración, debe decirse que, en esos tiempos primitivos, lo que hoy se llama Literatura es la voz, lo oral. Pero la etimología del término Literatura nos lleva rápidamente -como acabo de decir- al otro polo de esta dicotomía: la letra.

En otros números de la revista [sic], (Nos. 1 y 12), los profesores Luis Bravo (2011) y Lucía Delbene (2015), desde perspectivas diferentes, han puesto con brillo el acento en lo que tiende a llamarse “performan-

ce” y que Bravo llama –con más riesgo– la “puesta en voz” de la poesía.

No es menos importante señalar que la mayor preocupación por la importancia de lo oral en la performance está estrictamente ligada a las dificultades enormes que supone hoy la publicación de un libro de poesía. Parece indiscutible que la evolución de la poesía lírica en occidente luego del Romanticismo (o, si se prefiere, desde el Simbolismo y la Vanguardia) terminó por alejar al público lector de la poesía escrita, convirtiendo la experiencia poética en algo “esotérico” para el lector común. Dicho de otro modo: cualquier lector puede leer y disfrutar de la obra de Bécquer sin necesidad de intermediación; leer en cambio “Trilce” o “Altazor” o “Residencia en la tierra” es, sin embargo, una experiencia estética que no está al alcance de cualquiera y que, en el mejor de los casos, está lejos de ser siempre placentera y emocionalmente convocante. De modo que es bastante natural que el impacto de la edición de un libro de poesía hoy sea limitado y elitista. De ese modo, el lirismo de alcance popular tiende a manifestarse en el plano oral, en primer término en la canción, aunque de estas manifestaciones orales de la lírica (que, solo en el ámbito iberoamericano, ha producido a varios poetas mayores: yo elegiría a Silvio Rodríguez y a Chico Buarque, pero la lista podría ampliarse sin fin e incluir a Homero Manzi o al indio Solari y un largo etcétera) ni Bravo ni Delbene se ocupan. Dice Bravo:

Ante la notoria marginación del género poético del mercado editorial, el presente de la poesía se halla en un cruce de reencuentro con su más antiguo origen, radicado en la emisión oral del texto ante una audiencia, sea ésta hoy presencial o mediática. Los poetas actuales se encuentran ante la paradójica situación de que mediante las últimas tecnologías están desafiados a replantearse su arte escritural desde la antigua *puesta en voz* multimedial, o se ven impelidos a acompañarse al avance de la transtextualidad cibernética. Es un hecho que la poesía del siglo XXI trabajará cada vez más con los medios a disposición, fusionando la palabra con lenguajes múltiples. (...) [la poesía] desde su más antiguo origen así como desde sus márgenes no canónicos, siempre ha desafiado los estrechos límites impuestos por la *littera*. (Bravo: 2011, pág. 20).

Tanto Bravo como Delbene insisten en la relación entre la performance y la vanguardia, cuestión que me gustaría retomar luego. Plantea Delbene que “Si bien es sabido que la performance como acción artística ya estuvo planteada tanto en el programa futurista como en el dadaísta, es recién en la década del setenta cuando es institucionalizada por la academia de los centros hegemónicos de la cultura como una disciplina autónoma con estatuto real dentro de las artes” (Delbe-

ne, 2015) y Bravo, en el artículo ya citado: “Partimos de una premisa fundamental, y es que muchos de los Manifiestos no son meras declaraciones de principios sino resultados de una praxis performática.” Aunque lo expuesto hasta ahora no es el centro de este artículo, parece notorio que todos estos esfuerzos actuales dan cuenta de una oralidad letrada contemporánea que no oculta sus pretensiones.

Pero lo que realmente me interesa plantear aquí tiene básicamente que ver con la oralidad en el siglo XIX y su papel en la construcción de los estados nación. En ese sentido, hay por lo menos un par de estudios ineludibles que siguen marcando la reflexión teórica hispanoamericana sobre el tema y que es imprescindible evocar aquí: “La Ciudad letrada”, de Ángel Rama (1984) y “La voz y su huella” de Martin Lienhard ( [1990]; 2011). La originalísima reflexión de Rama rompe con los moldes de la crítica tradicional y pone de manifiesto en forma nítida la idea – ya instalada desde entonces- de que la escritura es poder:

Para llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y la concentración del poder, para cumplir su misión civilizadora, resultó indispensable que las ciudades, que eran el asiento de la delegación de los poderes, dispusieran de un grupo social especializado al cual encomendar esos cometidos (...) que [estaba] imbuido de la conciencia de ejercer un alto ministerio [equiparable] a una clase sacerdotal (Rama: 1984, p. 31)

Parece claro que esa especie de casta laica tiene características sacerdotales por el poder que el sistema le asigna, con una “intransferible capacidad que procede de un campo que le es propio y que dominan (...) que consiste en el ejercicio de los lenguajes simbólicos de la cultura. No solo sirven a un poder, sino que **son dueños de un poder** (ibídem, p.36, subrayado mío). Visto de este modo – y creo que es el gran aporte del libro- la ciudad deja de ser mero espacio físico para convertirse en un entramado de relaciones en el que, quien posee la escritura, tiene el poder. La escritura prestigia y sirve de salvoconducto para encaramarse socialmente. Es natural, por lo tanto, que toda suerte de expresión meramente oral aparezca como devaluada y ex -céntrica; necesariamente periférica.

Del mismo modo Martin Lienhard, en el libro mencionado, sale en busca de las huellas de la voz detrás de un mundo letrado ( “La voz y su huella” explora, exclusivamente, las “huellas” escritas de las voces indígenas o indomestizas”, p.17). El prólogo a la edición definitiva del año 2011, hace una equilibrada síntesis de los planteos teóricos que lo anteceden (Cornejo Polar, el propio Rama, García Canclini, entre otros) y tiene el indudable valor de ponernos en guardia con-

tra nuestros propios prejuicios letrados. “Los europeos –dice- que iniciaron la colonización del ‘Nuevo mundo’, impusieron el monopolio de su propio sistema de comunicación oficial, basado en la preeminencia absoluta de la escritura alfabética (...) “borraron” los universos culturales y la autonomía discursiva de los autóctonos”(ibídem, p.11) e introduce el interesantísimo concepto de “fetichización de la escritura” (Lienhard, 2011, pág. 25 ) como pauta de aprehensión de la realidad por parte de los colonizadores, con lo cual se relativiza todo el esquema de la cultura letrada como superior , lo que nos lleva – igual que los planteos de Rama- necesariamente a considerar la dialéctica entre lo hegemónico y lo subalterno.

Me interesa, en este trabajo, llamar la atención sobre la tensión ínsita entre ambos polos (lo oral y lo escrito) en la noción misma de literatura. Sobre todo porque la tendencia actual es a buscar lo oral subyacente detrás ( o “sobre” o “al lado de”) lo escrito, como si, básicamente, la relación que se instituye desde el origen fuera la de la apropiación de un escritor letrado de las palabras de un iletrado subalterno para “darle voz”, lo que por otra parte ha llevado al extremo de considerar “violencia epistémica” dicha apropiación, en el entendido de que, según la famosa máxima de Spivak, “el subalterno no tiene voz”.

Visto desde una perspectiva tradicional, el mundo letrado dueño del poder es hegemónico y el mundo oral o multimedial de las culturas indígenas es subalterno. La letra es civilización y poder; lo oral es subalternidad y barbarie. Por tanto la historia cultural de América desde la conquista tiende a leerse como la imposición de lo letrado sobre lo oral en tanto garantía de un proceso civilizatorio que mira siempre a la metrópoli. En ese planteo dual perfectamente delineado en el que las fuerzas de cada parte están definidas de antemano quizá esté el punto clave que hay que revisar, porque nos fuerza a una mirada en blanco y negro, que privilegia el contraste. A eso se dirige el resto de este texto. No sería justo olvidar, sin embargo, que el propio Lienhard reconoce que:

En las últimas décadas la investigación étnico-social ha venido abandonando el tradicional paradigma dualista basado en la idea de un antagonismo estable, en las sociedades coloniales o excoloniales, entre un “bloque hegemónico y otro subalterno, entre una cultura modernizadora y otra tradicional o popular. En rigor, todas las sociedades son conjuntos en movimiento constante, el orden que el investigador cree poder distinguir no es sino una ilusión” (p.22)

En verdad creo que es esta manera de presentar el asunto, la que prefiero, y la que mejor conduce a las reflexiones que quiero aportar. Porque en el fondo lo que me propongo es recorrer el camino inverso al que se ha vuelto de recibo. Se trata, en suma, de ver con honestidad el peso que tiene la oralidad en toda nuestra cultura “civilizada” y “hegemónica”, en especial en el siglo XIX y en la construcción de un imaginario nacional que arranca en la modernización y tiene una suerte de culminación cerca de 1910, en el centenario de los comienzos de la insurgencia independentista. No me interesa ir tras las huellas de lo oculto o perimido, sino mostrar que la cultura letrada dominante es solo *aparentemente* letrada y se nutre de muchos modos –algunos, impensables– de una oralidad no necesariamente subalterna en su contenido pero sí, –en ese proceso de ida y vuelta entre lo letrado y lo oral– capaz de prestigiarse y prestigiar la cultura letrada.

La primera manifestación de esa dialéctica entre oralidad y escritura está en la poesía gauchesca, que, más allá de algún antecedente aislado (Cf: “Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Excmo. señor Don Pedro de Ceballos” de Juan Baltazar Maziel, 1778) surge con Bartolomé Hidalgo en la Banda Oriental en pleno artiguismo. Por razones de espacio no me detendré con el detalle del que sería merecedora esta primigenia forma de literatura en lo que será luego nuestro país, aunque su originalidad, que la aleja de todas las manifestaciones literarias posteriores, siempre influidas por la metrópoli, la harían merecedora de un tratamiento más extenso. Al respecto, remito al lector interesado a la lectura de “La guerra de las palabras”, de María Inés de Torres (2008) y de un libro más reciente de Julio Schvartzmann cuyo irónico título (“Letras gauchas”, 2013) también nos advierte que la relación entre lo oral y lo escrito se ha leído con demasiada insistencia como una autopista de una sola dirección. Dice Schvartzman: “entre el universo de lo oral y el de la escritura no hay solo corte y ruptura sino también tránsito y puente” (p. 49) y analiza varios ejemplos donde ese trasvasamiento es de ida y vuelta. Aunque el libro fundamental de Josefina Ludmer (1988) sobre el género gauchesco, también reconoce que en la gauchesca hay “palabras que suben y palabras que bajan” Ludmer pone un fuerte énfasis en que en la gauchesca hay un uso del gaucha: de su cuerpo, para la lucha, de su voz, para la creación letrada de la gauchesca. Mi opinión es que, si uso quiere decir manipulación, si se pretende ver algo cuasi maquiavélico en la creación de la gauchesca donde el gaucha es mera víctima, no se capta la complejidad de un proceso sin el cual, por ejemplo, la literatura uruguaya hubiera perdido gran parte de la riqueza lingüística de Florencio Sánchez o de Viana y Espínola y el Viejo Pancho y un innumera-

ble etcétera que debería incluir todas las formas de la oralidad de los habitantes de nuestro campo. Por eso prefiero el planteo de De Torres (2008), según el cual la gauchesca es tan periférica en su origen (con Hidalgo dentro de la Banda Oriental) como lo es el proyecto federal artiguista a las pretensiones hegemónicas de Buenos Aires; en ese sentido, hablar de “uso del gaucha” parece, en la articulación de la gauchesca oriental, un despropósito, sin que esto signifique un menoscabo a los muchos momentos en que este “tratado sobre la patria” ilumina el fenómeno de la gauchesca. Alguien dirá que el esfuerzo de los parnasos de la década del 30, con su muchas veces grandilocuente poesía patriótica, involucran ciertas formas de oralidad –el himno nacional se compuso para ser cantado, indudablemente–. De este modo Hugo Achugar propone en 1984 que allí asistimos a “la fundación por la palabra” (Achugar, 1984). Pero en verdad esa fundación es más metafórica que real, más retórica que verdaderamente operativa y vinculante. De modo que yo suspendería por el momento la palabra “fundación”.

Llego así a la parte medular de mi trabajo: ¿qué sucede con la oralidad después de la gauchesca? En apariencia, se pierde con la desaparición del propio gaucha o su domesticación como fuerza productiva en los estados nación que van a empezar a conformarse fundamentalmente desde lo que se llama la modernización, a partir de 1870 y sobre todo en la década que se conoce como el militarismo (1876-1886) en Uruguay. Sin embargo, las cosas no se dan de un modo tan simple.

Es ya célebre el concurso poético que la élite intelectual de ese Uruguay militarista convocó bajo la égida de Alejandro Magariños Cervantes, para un acto que celebraría la declaración de la independencia en Florida, con inauguración de monumento incluida, en 1879. Conformar un estado nación no es solamente cuestión de leyes ni de medidas de gobierno: era imprescindible crear lo que llamamos un “imaginario”, nacional: dotar a la nación que busca reconocerse como tal de imágenes en las que pueda mirarse. Al respecto, dice Carolina González Laurino (2001, p. 218 y sig):

No es sino la radical insuficiencia social de un aparato jurídico-administrativo la que promueve la edificación de la nación como fundamento y contenido simbólico de un aparato de dominación que se percibe como distante y ajeno. En efecto, no es la experiencia social la que crea el estado moderno, y será su tarea **producir un sistema simbólico de vinculación colectiva** que legitime la nueva estructura de poder y **asegure su reproducción ideológica**. (letra en negrita corresponde al autor del artículo).

En ese esfuerzo van a coincidir varios connotados intelectuales uruguayos. En especial, dos escritores: Zorrilla de San Martín y Eduardo Acevedo Díaz, y un pintor, Juan Manuel Blanes. En este caso me interesa especialmente la figura de Zorrilla de San Martín y la historia casi legendaria que rodea a “La leyenda patria”, que fue el poema que Zorrilla compuso para ese concurso en el que finalmente no pudo participar por no ceñirse estrictamente a las bases, pese a lo cual fue en ese acto que se consagró para siempre como “poeta de la patria”. Eso fue posible gracias al recitado del propio poeta de su composición. Roberto Ibáñez (1968) señala la ceremonia como ejemplo impar de “poesía in voce”, en donde “concurren para la perdurable gloria de Zorrilla, un texto, una ocasión y **una voz**” (letra en negrita corresponde al autor del artículo) y agrega que:

Todos los sectores de opinión, incluso los mismos que habían hecho reservas fundamentales al Certamen y declarado o sugerido la inoportunidad de la ceremonia en la Florida, se rindieron a la alteza y calidad del mensaje, como sancionando, por encima de las querellas civiles, el aleccionador advenimiento del canto nacional (Ibáñez: 1968, pág. 70).

Un par de páginas más adelante, Ibáñez recuerda que, en la primera crítica fundamental del poema, Sansón Carrasco no logra discriminar con claridad el texto de su “ejecución” performática, “como si el poema, insisto, no fuera escritura, sino voz” (ibídem. Pág. 73). Más adelante el crítico explica que en los originales que llevó Zorrilla a Florida, en los márgenes del texto había indicaciones del propio Zorrilla acerca del modo en que cada parte debía “recitarse”.

De modo que esto nos obliga a revisar lo que se ha dicho al comienzo sobre la performance y sobre la puesta en voz: lo que hace Zorrilla es estrictamente una puesta en voz performática en la que radica el elemento esencial de su éxito. Es bien sabido que Zorrilla volvió a “poner en voz” “La leyenda patria” una y otra vez y que fue su capacidad para la comunicación oral lo que le aseguró el sitio de privilegio en las letras del siglo XIX. María Inés de Torres (2008) dice que :” Parte constitutiva y capital de *La leyenda patria* es también el texto de segundo grado, el texto sobre el texto de Zorrilla (la evocación de su lectura), que se convirtió por sí mismo en un mito de la nación, alimentado no solo por el episodio narrado infinitas veces pero siempre de igual modo por distintos cronistas de la época, sino por innumerables fotos que (...) vinieron siempre a representar un solo acto: el acto fundacional donde el poeta Zorrilla da origen a la patria” (De Torres: 2008, p.85) Según la autora, el acto oratorio se ha convertido en “ideomito” y su propia voz se constituye “como voz de la patria” (ib.). De este modo se verifica lo que

se anunció unas líneas más arriba: la oralidad, ya lejos de la gauchesca, es también estimulada y sacralizada desde la cultura letrada y no contra ella y nada menos que para dar identidad a la nación en ciernes. De modo que en la feliz expresión de Achugar, quizás sea aquí donde haya que buscar “la fundación por la palabra” en un sentido literal. Ese proceso es nutrido también en esa propia leyenda de la leyenda (el segundo texto del que habla De Torres) por las ideas providencialistas que informan buena parte de la obra de Zorrilla y que calzan tan bien en los presupuestos románticos en los que se mueve su autor (la nación como destino y no como constructo). Por otra parte, cada vez que cualquiera de nosotros vuelve a narrar el acto de la Florida, como es el caso de este artículo, y se actualiza esa fundación oral, se produce una especie de “*mise en abyme*”, pues la mera actualización de esa ceremonia cuyo centro es lo oral la coloca en una serie de meta- relatos.

Por otra parte, no me parece irrelevante que el propio texto de *La leyenda patria* contenga referencias textuales a la voz como convocatoria sagrada para el poeta, más allá del carácter escrito del texto: “Es la voz de la Patria/pide gloria (...) Yo obedezco esa voz”, si bien – justo es reconocerlo- estos versos no figuraban en la redacción primera del poema.

Para finalizar este trabajo, quisiera centrarme en otros aspectos del arte de Zorrilla de San Martín que según creo no han sido valorados en su justa medida. No cabe ninguna duda de que Zorrilla es un escritor letrado, pero junto a sus más importantes obras líricas de ficción, (éase “La leyenda patria” y “Tabaré”) la edición de su obra en la colección *Clásicos uruguayos*, (Biblioteca Artigas) contiene nada menos que ¡tres volúmenes! en los que se agrupan sus “Conferencias y discursos”. Dejemos en principio de lado el valor literario o el interés que puedan tener para el lector de hoy – aunque algunos merecerían un estudio detallado- esas conferencias o esos discursos. Lo que no deja ningún lugar a dudas es que esos textos, productos de un escritor letrado inmerso en una cultura letrada y en una ciudad letrada, aspiran a una vida oral, puesto que allí el escritor no escribe para ser leído, sino para ser escuchado, con lo cual supongo que queda claro que la cultura letrada en manos de uno de sus más conspicuos cultores es también oralidad. Del mismo modo – lo último pero no lo menor, last but not least- debe considerarse *La epopeya de Artigas*, que Zorrilla escribió por encargo del gobierno de Williman, en 1907 y que se culminó para 1910, en un Centenario que, como todas esas ocasiones de valor ceremonial, instauraba la sacralización del héroe, “la construcción de un héroe máximo”, para decirlo con las palabras del prof. Carlos Demasi (2005). Entiendo que hoy se lee poco *La epopeya de Artigas* y supongo que el relato que allí se hace carecerá de demasiado presti-

gio historiográfico, pero con ese relato hemos sido medido todos desde los tiempos escolares. La motivación del libro – que llega a ocupar cinco volúmenes en la colección de clásicos uruguayos- es preparar a los artistas que puedan tener interés en presentar proyectos para la erección de un monumento a Artigas. Lo curioso – y es este un aspecto que nadie parece poner de relieve, como si careciera de interés- es que el texto se presenta como una serie de conferencias, por lo que su impronta oral queda subrayada y hay en los fundamentos de la opción del escritor una defensa de la oralidad, que, de nuevo, es una oralidad que proviene del ámbito letrado. Aunque en todo el extenso prólogo a la edición mencionada el prof Juan Pivel Devoto pone el acento, como era de esperarse, en el asunto histórico, el autor llama a Zorrilla el “tribuno que había interpretado por más de medio siglo los sentimientos colectivos”, refiriéndose por cierto a “La leyenda patria”. Pero me interesa que el historiador lo llame “tribuno”, palabra en la que lo oral también adquiere un protagonismo enorme.

La exposición de motivos por los cuales Zorrilla elige las conferencias para comunicar a los artistas lo que el decreto presidencial de 1907 le había encargado (“prepare una Memoria sobre la personalidad del general Artigas y los datos documentarios y gráficos que puedan necesitar los artistas”, -Zorrilla de San Martín: 1963 p.4-) es llamativa: nótese que el decreto habla de datos documentales y de una “memoria”. Sin embargo, el poeta evita el protagonismo del dato y explica: “llegué a persuadirme de que en vez de redactar un cuaderno de informaciones, libro documentado o cosa por el estilo era mejor que yo **hablase** a los artistas directamente”(subrayado mío) y unas líneas más abajo: “El signo escrito, así fuere el más expresivo, nunca lo es tanto como la viva voz.”(Zorrilla de San Martín, 1963, 10) . Las referencias a lo oral se multiplican: “Esto es, palabra más o menos, lo que yo diré a los artistas”; “Yo **he hablado** lo que he juzgado necesario” (pág 16).

“El gobierno de la república ha querido **que hable** en su nombre con vosotros” (subrayados míos) y, aunque las conferencias no se dieron como tales, de modo que el libro es “littera”, toda su composición evoca un auditorio virtual permanentemente (se lo invoca de continuo con la segunda persona de plural. “mirad”, “he aquí, amigos artistas, que se nos presenta”... Os debo hacer sentir con grande intensidad esa figura”, “el monumento que vas a crear”) al cual el poeta se dirige como si la exposición fuera plenamente oral. Pienso que la elección de Zorrilla, que conocía bien los clásicos, iba en sintonía con el título y el propósito de su obra: no se trata – no podría tratarse- de una epopeya

clásica, aunque sí se trata de construir un héroe (“El ‘héroe’ de Zorrilla se vincula con la imagen de los héroes homéricos, en cuanto seres que están a mitad de camino entre los hombres comunes y los dioses”, dice Demasi: 2005) y de resaltar el carácter colectivo ( Pivel Devoto – Zorrilla de San Martín: 1963- dice que la obra podría haberse llamado “La epopeya del pueblo oriental”, pág XXXIII), y, aunque también aquí Zorrilla insista en su visión providencialista y convierta a Artigas por momentos en un mártir cristiano, esa misma presencia divina sirve a la caracterización de la obra como epopeya. En ese plano, el presunto carácter oral del texto parece intentar conectar la escritura con el surgimiento de la epopeya homérica en los cantos orales de los aedos.

Hay aún otro aspecto que me parece que esta contribución debe incluir. Dice el profesor Carlos Demasi (2005): “Las instancias conmemorativas son los momentos en los que aparecen con más claridad los usos políticos de la memoria y del pasado ya que necesariamente la construcción de la comunidad implica su legitimación, y esto supone la justificación de la distribución de poder social existente en el momento de su instauración”. Como resulta evidente, tanto el decreto del presidente Williman, de 1907, como toda la documentación relativa a los resultados de ese pedido – que pueden leerse en Zorrilla de San Martín(1963)- deben colocarse en la cuenta de esos “usos políticos” del pasado: aunque la pretensión de erigir un monumento a Artigas ya había sido puesta en la agenda por máximo Santos en 1884- recordemos que él encargó también a Blanes el famoso retrato de Artigas en la puerta de la Ciudadela-, la aparición de la obra de Zorrilla en 1910 se inserta en las conmemoraciones del centenario de las revoluciones de 1810. No deja de ser llamativo que un gobierno batllista que tenía un perfil fuertemente laico y anticlerical, encargara la celebración del héroe máximo a un escritor de notoria militancia católica ultramontana. Por lo visto, como parte de esos usos del pasado, recurrir a quien se había convertido- por su performance oral- en poeta de la patria, era conveniente para la afirmación del estado-nación. La colaboración del poeta con esa causa, más allá del interés personal que la figura de Artigas haya representado como motivación, da inicio también a una suerte de colaboración – alguien podría decir “cooptación”- entre el gobierno y los intelectuales prestigiosos. Contra esa “cooptación” de los intelectuales por parte del batllismo, reaccionarán unos años más tarde los intelectuales del 45. Pero eso es otra historia.