



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

LICENCIATURA EN LETRAS

Prócer literario: héroe, épica y tradición  
en *La epopeya de Artigas* de Juan  
Zorrilla de San Martín

TESINA DE GRADO

Segredo Simonetti, Federico – [fjsegredosimonetti@gmail.com](mailto:fjsegredosimonetti@gmail.com)

Tutor/a: Victoria Herrera

## 0. Índice

0. Índice .....	2
1. Introducción .....	4
1.1. Troya-Montevideo: posible itinerario de un viaje .....	4
1.1.1. Memoria, tradición literaria y usos de la épica y del héroe .....	4
1.1.2. Interferencias: una tradición de la épica literaria .....	5
1.2. Delimitación del problema y fundamentación del caso; preguntas de investigación; objetivos; hipótesis .....	10
1.2.1. Tradición del héroe y el problema de la grecolatinidad americana .....	10
1.2.2. La epopeya de Artigas: presentación y fundamentación del caso .....	14
1.2.3. Preguntas de investigación .....	18
1.2.4. Objetivos generales y específicos .....	18
1.2.5. Hipótesis .....	19
1.3. Definiciones teórico-metodológicas .....	19
1.3.1. Lenguaje relacional: imitatio, tradición clásica y campos .....	19
1.3.2. Filología: definiciones metodológicas .....	24
1.3.3. Retórica, algunas definiciones básicas .....	25
1.4. Antecedentes .....	29
2. La red del héroe: (re)construcción histórico-cultural a partir de la <i>Epopeya</i> .....	32
2.1. Modernización: algunos aspectos históricos relevantes sobre el contexto de producción .....	32
2.1.1. Del “protector” al “anarquista”, y de vuelta: el alegato contra la leyenda	

negra en La epopeya de Artigas .....	34
2.1.2.Pax batllista: guerras civiles, intelectuales y el héroe sin divisas .....	38
2.1.3.La espada no se mancha: Artigas y la retórica de la excepcionalidad uruguaya .....	41
2.1.4.Una religión local: secularización y matriz cristiana .....	43
2.2.La épica y lo grecolatino: sobre la tradición clásica en el Uruguay.....	46
2.2.1.La epopeya de Artigas frente a distintas definiciones de “épica” .....	46
2.2.2.El héroe como continuidad: Hidalgo, la muerte por la patria y el romanticismo latinoamericano .....	63
3.“Historiadores épicos”: <i>La epopeya de Artigas</i> en la serie literaria.....	70
3.1.La desnudez homérica: el campamento oriental y la comparación con Aquiles	72
3.2.¿Quién de nosotros escribirá la <i>Eneida</i> ?: Eneas-Artigas y Virgilio-Zorrilla .....	77
3.3.La patria y el patriarca: Artigas entre Moisés y Jesús .....	86
3.4.“Nada podemos esperar...”: breves apuntes sobre un Artigas medieval y moderno; Zorrilla entre Carlyle y Emerson .....	90
4.¿Qué hay en un héroe?: conclusiones y reflexiones finales .....	101
5.Fuentes y referencias .....	107
5.1.Fuentes primarias .....	107
5.2.Fuentes secundarias.....	108
5.3.Referencias bibliográficas .....	109

## 1.Introducción

### 1.1.Troya-Montevideo: posible itinerario de un viaje

#### 1.1.1.Memoria, tradición literaria y usos de la épica y del héroe

El arquetipo narrativo del héroe en Occidente entronca una tradición discursiva que vincula desde el origen lo que a día de hoy entendemos por literatura e historia: la épica heroica. Sus distantes raíces orales —y la memoria que acarreaban— quedaron en principio fijadas en las epopeyas homéricas.<sup>1</sup> Esas narraciones se desarrollaron como artefactos de memoria; en comunidades con poca o nula escritura eran el medio de conservación transgeneracional de la memoria del pasado. Como señala Lord (1959, p. 1), la poesía narrativa oral era tradicional porque buscaba contar siempre la misma historia. Los griegos hubieron de cultivar un género histórico similar al que conocemos, que con el devenir de las tradiciones textuales y filosóficas se convirtió en el principal legitimador letrado de la memoria. La épica y la historia son, entonces, hermanas, géneros de la memoria, para tomar la expresión de Lorenzo (2011).

Sin embargo, la etapa oral resulta inaccesible. Cuando estudiamos la tradición literaria, debido a la pérdida que supone el paso de la oralidad a la escritura, contamos solo con textos cuya materialidad es siempre la letra, sea esta transcripción o creación del poeta. Esta mediación supone que se deba distinguir, como suele hacerse, aunque no sin detractores, entre la épica primaria o tradicional —aquella que es producto de la transmisión de historias orales entre generaciones— y la épica literaria —aquella que es creación de un solo hombre. Aquí la diferencia esencial entre Homero y Virgilio, en palabras de Hainsworth:

---

<sup>1</sup> Es materia de este trabajo la complejidad de significados atribuidos a la palabra “épica”, que conjuga tanto el sentido de estructura narrativa de temática heroica (sentido coloquial), de texto fundacional o representativo de una sociedad (sentido hegeliano-lukacsiano), o de supergénero (criterio funcional). Para más detalle sobre estas definiciones de épica, ver 2.1.

The poet of a literary epic is not the anonymous spokesman for his age, and he cannot help but add a private note to his public voice. Where Homer expresses the accumulated experience of his tradition, Virgil expresses a Virgilian view of Rome. Because they have this personal aspect, literary epics display a broader range of themes than the primary form. Poets continued to respond to the idea of heroic action but blended it with other themes. National and party patriotism are prominent and gave rise to their own subgenre, the historical epic. Religion, a weak force in the main classical periods, enters at the end of antiquity and was productive during the Renaissance. (1991, p. 10)<sup>2</sup>

Épica literaria, aunque muchos de estos textos antecedan al recorte metodológico y estético de “literatura”. No es posible acceder, en la mayoría de los casos, al estadio oral anterior, por lo que toda épica es, estrictamente hablando, épica escrita, mas no literaria. Además, la escritura es el fin de la tradición oral de la épica grecolatina: desde la fijación primera de los textos homéricos —el momento en el que se convierten en la versión hegemónica del mito de la guerra de Troya—, todos quienes construyeron intertextualidades con la *Iliada* y la *Odisea* lo hicieron a través de su carácter fijo, no tradicional. Inicia así una tradición literaria de la épica.

### ***1.1.2. Interferencias: una tradición de la épica literaria***

La lejana etapa oral impuso características constatables en los textos homéricos y fijó

---

<sup>2</sup> Esta distinción, que no es creación de Hainsworth, separa la épica de creación tradicional, colectiva, variable y transgeneracional, de la épica de creación individual, fija, situada y afectada por el proceso intelectual de un creador. Los textos de Homero corresponden a lo que ciertos autores han llamado textos transicionales. En el proceso de fijación, es posible reconocer resabios de un individuo concreto, situado en el tiempo y el espacio, ya sea quien fija el texto o quien compone la instancia puntual que será fijada por un escriba, por lo que la distinción entre la creación colectiva e individual no es tan operativa como parece. Sin embargo, saber que existe una tradición de creación oral sobre la que se sustentan los textos que conocemos como *Iliada* y *Odisea* permite evidenciar, en primera instancia, las diferencias de origen que existen entre los distintos tipos de épica.

las bases sobre las que construirían otras épicas, en un proceso constante de selección, olvidos, afirmaciones y adaptaciones, cuyas ramificaciones podemos observar hoy en día en casi toda la literatura narrativa de Occidente. El grueso de la producción cultural occidental que se sirvió del héroe como figura abrevó, consciente o inconsciente, directa o indirectamente, de ese primer e irrepetible compendio que fueron la *Iliada* y la *Odisea*.<sup>3</sup> No obstante, el héroe no permaneció incambiado a través de los más de tres milenios y once mil kilómetros que separan la Montevideo actual de la antigua Grecia. Como eje de diferentes discursos épicos, el héroe fue mutando sus características en la medida en que se acoplaban a sus contextos literarios y extraliterarios.

El héroe homérico permaneció como el modelo hegemónico vigente, no existiendo épicas heroicas de alcance similar en Grecia y la Roma republicana. Virgilio fue el primer extranjero en adaptar el arquetipo a su contemporaneidad romana, siendo a la vez homérico y augústeo. (Otis, 1964, p. 2 y s.) La exitosa adaptación virgiliana puede ser leída con una finalidad política en conjunto con la producción de otros actores del círculo cultural de Augusto<sup>4</sup>, como uno de varios intentos poéticos de unificar una comunidad destrozada por un siglo de inestabilidad. Al mismo tiempo, Eneas fue un *procer* netamente literario, construido a través del diálogo constante, de una poética de *imitatio* de las epopeyas homéricas.

Durante los siglos siguientes, se sostuvo una coexistencia de los modelos virgiliano y

---

<sup>3</sup> Es necesario, pero ajeno a este trabajo, tener en cuenta las tradiciones orales de cada épica en particular, cuyas similitudes con la épica grecolatina podrían atribuirse a ese origen común anterior y a artefactos mnemotécnicos coincidentes.

Refiero aquí también a usos no épicos de los campos semánticos heroicos. Sin afán de exhaustividad, el uso del héroe como figura discursiva abarca desde poemas épicos y textos históricos hasta discursos políticos, sin excluir textos dramáticos, poesía amatoria, tratados filosóficos, narraciones deportivas, textos religiosos, satíricos, humorísticos, y una larga lista, finita pero imposible de compendiar en esta nota al pie.

<sup>4</sup> En Horacio, por ejemplo, el lamento “altera iam teritur bellis civilibus aetas” (*Epod.* 16. 1, “otra vez, otra generación desgastada por la guerra civil”, trad. propia). Las abreviaturas clásicas siguen el criterio del Oxford Classical Dictionary. La lista está disponible en: <https://oxfordre.com/classics/page/3993>.

homérico con otras tradiciones locales, orales y escritas. En la misma Roma, negociaron su vigencia ante la aparición del cristianismo, que no logró, como sí hizo con las *Bucólicas*, establecer lecturas cristianas de la *Eneida*. Al mismo tiempo, el cristianismo se funda sobre una serie de narrativas épicas, transmitidas a través de la institución eclesiástica. Jesús es el otro gran héroe de la Antigüedad, lo que lo vuelve ineludible en esta genealogía, junto con el panteón heroico cristiano compuesto por figuras menores del texto bíblico como Moisés y personajes históricos como los mártires.

En la Edad Media, en los márgenes y las afueras del antiguo imperio, los germanos produjeron su propia literatura heroica, tanto en verso como en prosa, enfocados en la memoria de una tradición mitológica previa a la llegada del cristianismo.<sup>5</sup> Este proceso de fijación textual sincretizó las historias legendarias con la cosmovisión cristiana. La influencia posterior en el imaginario europeo de estas épicas es también ineludible, lo que requiere su inclusión en una genealogía del macrotexto épico occidental.

En el contexto de los romances vernáculos, el héroe también fue figura estructurante de obras épicas orales compuestas en los primeros siglos del milenio. Se destacan el *Cantar del Mio Cid* y la *Canción de Roland*, por haber sido acogidos por sus cánones nacionales solo a fines del siglo XIX y principios del XX. Tanto el *Cid* (Galván, 2018) como el *Roland* (Kinoshita, 2001) fueron textos cuya recuperación coincidió con procesos de reconstrucción de la cohesión nacional.<sup>6</sup> En el caso italiano, la magnitud de la figura de Virgilio (y su persistencia como modelo épico escrito) es evidente aún en el siglo XIII. Para Dante, el romano era “l’altissimo poeta” (*DC*. IV, 79), no Homero, quien “apenas fue para la Edad

---

<sup>5</sup> Las ideas aquí expuestas sobre épica medieval y renacentista y su relación con la latinidad son una lectura con foco en la tradición de Cohen (2017, Capítulo 5) y Johns-Putra (2006, Capítulo 2).

<sup>6</sup> Estos dos ejemplos incumben no solo a la tradición épica sino al modo de uso de los héroes en contextos de consolidación y reestructuración de identidades nacionales, que será materia y contexto de este trabajo.

Media algo más que un gran hombre.” (Curtius, 1955, p. 37). Además de tener a Virgilio como uno de sus protagonistas, la *Comedia* se sirvió abiertamente de la materia literaria virgiliana del descenso como tópico épico.<sup>7</sup>

La materia literaria y la histórica sirvieron de base para los dos hitos de los que más se enorgullecieron y sobre los que se cimentaron sus imperios: Cervantes y Shakespeare. El último creó con esa base a sus trágicos héroes, sus mitologías fantásticas y sus dramas históricos; el otro describió, en su locura, a un héroe hecho de libros. Estos autores ampliaron el espacio de acción del arquetipo heroico, funcionando como bisagra entre la narrativa épica tradicional y una literatura moderna, al punto de que Hegel y Lukács sostuviesen que la epopeya, en sentido homérico, era *imposible* en la modernidad.<sup>8</sup>

La tradición épica grecolatina, sus usos y recepciones seguían en Europa el curso expuesto mientras el desarrollo de las colonias configuraba un nuevo espacio de recepción y uso del otro lado del Atlántico. La expansión española en el Nuevo Mundo “coincidió con el auge de la nueva poesía épica renacentista”, que en la península se sirvió de fuentes diversas como el *Orlando furioso* (1532), la poesía grecolatina, la historiografía y hagiografía, y la novela bizantina para las narraciones épicas del proceso de colonización de las Américas.

---

<sup>7</sup> Tópico de alcance universal que Virgilio inserta en la tradición de la épica grecolatina a partir del desarrollo del episodio de Odisea XI.

Salvando las distancias, podría hacerse la misma lectura sobre la épica de Milton. Con trescientos años de diferencia, ambos utilizaron la mitología cristiana “como texto y no como contexto” (Johns-Putra, 2006, p. 51) y son muestras de la continuidad del proceso de adaptación de la tradición épica grecolatina a sus moralidades y mitologías contemporáneas.

<sup>8</sup> La presencia del Quijote en este recorrido por la tradición épica se debe a su influencia sobre el concepto de heroicidad y su función central en la literatura moderna (Johns-Putra, 2006, p. 51), y no al modo en que su recepción de Virgilio influyó sobre el estatus de la Eneida. Sobre tradición clásica en el Quijote, ver Barnés Vázquez (2008).

En cuanto al uso que hace Shakespeare de la materia virgiliana, Martindale (2004, p. 89 y s.) señala que no se puede considerar a Shakespeare un poeta virgiliano, ni puede entenderse que su encuentro con Virgilio haya tenido un impacto sobre las recepciones posteriores, como sí puede decirse de la relación de Dante y Virgilio o se podría extrapolar a la planteada anteriormente entre Virgilio y Homero.

(Firbas, 2017, p. 139 y s.) Sobre la producción épica colonial vinculada al territorio de la Banda Oriental y el Río de la Plata dice Verdesio:

Barco Centenera belonged to a culture, an episteme, and, most of all, an interpretive community (in the sense given to the term by Stanley Fish) that predisposed its members to interpret the world in a determinate manner —actually, in the only manner possible for that culture. From the vantage point of our contemporary episteme, it may seem odd —or even funny— to read descriptions of mermaids, worms that turn into mice, carbuncles, and other entities that modernity has relegated to the realm of fictional discourse. Yet the educated Renaissance subject accepted those entities, and many more, not only as part of literature (at least, in epic poetry based on Ariosto's *Orlando*), but also in texts that were considered scientific works (such as Pliny's *Historia naturalis*) or historically reliable accounts (such as Enea Silvio Piccolomini's *Historia rerum ubique gestarum*). (2001, p. 48)

Sin embargo, no parece ser hasta las guerras de independencia que los letrados criollos comienzan a servirse del heroísmo —a través del corpus grecolatino— para construir sentido y memoria: será en la forma de los cielitos independentistas y las odas neoclásicas que lo heroico y lo épico se manifiestan unidos por primera vez en estas latitudes.<sup>9</sup> Es notoria la relativa cercanía de las obras de la primera literatura gauchesca y los hechos históricos que recogen, cercanía que evidencia una cierta urgencia política.<sup>10</sup> Más que de historia, como disciplina *ahora* autónoma dentro de las ciencias humanas, se trata de discursos que buscan la

---

<sup>9</sup> El gaucho, sobre todo en el lado argentino, se convertiría un siglo después en el tipo heroico asociado a las identidades criollas, en un proceso de apropiación descrito por Ludmer (2000)

<sup>10</sup> Como ejemplo de la cercanía de los hechos narrados y la publicación, el “Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú” de Hidalgo se publica el mismo año que la acción que relata, en 1818, según la fecha consignada en la edición de sus obras completas por el Ministerio de Educación y Cultura (Hidalgo, 1986).

constitución de un consenso histórico mediante el recurso épico-heroico.<sup>11</sup>

Surge de este modo la pregunta sobre el entramado cultural que rodea y da forma a esos discursos. Al ser compuestos por letrados criollos, resulta inevitable que estén atravesados por discursividades épico-históricas y que abreven de un corpus de textos modelo, con sus recepciones, intervenciones y expresiones puntuales. Realizan así una *intellectio* concreta de las relaciones establecidas entre modelos a lo largo del tiempo.<sup>12</sup> Al abordar al héroe desde su materialidad lingüística, desde los sentidos que operan en su creación y recepción, poco importa la veracidad de los hechos narrados. Son épicas. Narraciones históricas, pero épicas al fin, y el héroe y lo heroico son su personaje y concepto estructurantes.

## **1.2.Delimitación del problema y fundamentación del caso; preguntas de investigación; objetivos; hipótesis**

### ***1.2.1.Tradición del héroe y el problema de la grecolatinidad americana***

Los héroes son hechos de la cultura, no solo de la literatura. Aquellos asociados a naciones, como el que abordaré en este trabajo, suelen pertenecer a “una red más amplia, que incluye poesía e historia, monumentos y cuadros, monedas y sellos, fiestas y conmemoraciones, y la manera de efectivizarlas” (D’Alessandro, 2021, p. 13). Además, se forma a su alrededor un espacio de debate de interpretaciones contrarias y enfrentadas que, para tomar la expresión de Frega (2021), instrumentalizan el pasado, ya sea mitológico o histórico. Por estas dos razones, su estudio no puede limitarse al estudio de la literatura canónica, o incluso de la literatura en sentido estricto, ya que el héroe es multiforme y multiformal, objeto de apropiación discursiva tanto en la creación artística como en la

---

<sup>11</sup> Si bien la historia como disciplina se define y autonomiza en las concepciones positivistas del siglo XIX, en Uruguay la profesión historiográfica no se configurará hasta la segunda mitad del siglo XX (Sansón, 2011, p. 124).

<sup>12</sup> Una vez más, directa, indirecta, consciente o inconscientemente.

“teatralidad política” (Balandier, 1994, p. 19), aspectos que en la escritura sobre el héroe histórico no están del todo separados, ni pueden separarse en el proceso de modernización del Uruguay.

Sin embargo, decir que el héroe debe estudiarse como hecho cultural y no como *mero hecho literario*, evita algunos problemas. Es evidente que no es oportuno estudiar al héroe literario aislado de otras expresiones de la cultura que lo tiene en estima, pero ese enfoque culturalista oscurece lo específicamente literario que existe en la escritura heroica. Tampoco permite apreciar el modo en que los estudios literarios esclarecen ese fenómeno a partir de la especificidad lingüística, al atender el fenómeno literario, entre otras perspectivas, en su condición de “texto en sí mismo” (Codoñer, 2005, p. 157). De entre los problemas específicos de los estudios literarios, el de las tradiciones e intertextualidades literarias presentan aún una serie de incertidumbres, debido, entre otras cosas, a la amplitud de sus posibilidades.<sup>13</sup>

La tradición narrada en la sección anterior (1.1) presenta como verdadera una genealogía selectiva. La idea misma de “narrar” una tradición de la épica supone, en retórica, una serie de operaciones: estudio y entendimiento de la causa *-intellectio-*, selección *-inventio-*, organización en el discurso de las hebras elegidas *-dispositio-*, y formulación en palabras *-elocutio-*. El concepto de “tradición selectiva” otorga un marco general suficiente para abordar analíticamente el modo en que las sociedades operan, a través del tiempo, sobre una cultura:

Es necesario distinguir tres niveles de cultura, aun en su definición más general. Está la cultura vivida de un momento y un lugar determinados, solo plenamente accesible

---

<sup>13</sup> “Intertextualidad” es un término lo suficientemente transparente y con una carga semántica menos específica que otros términos a menudo usados para referirse a estos asuntos. Por esto, lo usaré como término base para referirme a las inevitables relaciones que los distintos textos establecen entre sí. Más adelante, en 1.3.1, discurriré brevemente sobre el modo en que los términos relacionales serán usados en este trabajo.

para quienes viven en ellos. Está la cultura registrada en todos los niveles, desde el arte hasta los hechos más cotidianos: la cultura de un período. Y también está, como factor vinculante de la cultura vivida y las culturas de los distintos períodos, la cultura de la tradición selectiva.

Cuando ya no se vive y, en cambio, sobrevive de una manera más restringida en sus documentos .... No obstante, la supervivencia no está regida por el período mismo, sino por nuevos períodos, que gradualmente componen una tradición. (Williams, 2023, p. 107)

Etimológicamente una “entrega a través” —del tiempo, en este caso—, una tradición cultural no implica bajo esta perspectiva la aceptación tácita e incuestionable de lo entregado, sino un proceso de selección y olvido. Esto, para Introini (2012, p. 98), quita cualquier connotación conservadora que pueda tener el término “tradición”. No se trata solo de un legado o una herencia, sino de una construcción contingente y activa, específica de cada época y lugar. Esa traición, implicada en esa concepción de tradición, su hermana etimológica, ha sido el concepto fundamental de una visión de “tradición clásica”: una relación de lectura profunda, selección e innovación que vincula a las literaturas de la antigüedad grecolatina con las literaturas posteriores, relación efectivizada en las prácticas de *aemulatio* (emulación), *traductio* (traducción) e *imitatio* (imitación creativa), pilares de la educación retórica y de la *traditio*.

En particular, el sintagma “tradición clásica”, juntura de carácter historiográfico (García Jurado, 2007, p. 161), supone —por parte del autor, lector o crítico— la inclusión de un texto en un continuo imaginado (historia) dentro del corpus de *toda la literatura*.<sup>14</sup> Dentro de la dupla, el adjetivo “clásica” presupone y transmite una red de relaciones gobernada por la

---

<sup>14</sup> Aquí los tres usos planteados por Budelmann y Haubold (2008): la tradición como cadena de influencias, como contexto imaginado por el autor o como continuidad analítica.

idea de una cultura europea homogénea con un origen común grecolatino. Este, el eurocentrismo de la tradición clásica, parece ser un punto ciego en común entre Budelmann y Haubold, e Introini.<sup>15</sup>

La centralidad de lo grecolatino en el imaginario europeo y americano coincide con lo que Dussel (2000, p. 26) identifica como “secuencia ideológica de Grecia a la Europa moderna”: una interpretación lineal de la historia de Europa que coloca a ciertos europeos como únicos —y por lo tanto verdaderos— herederos de la grecolatinidad.<sup>16</sup> De esa relación surgen las periodizaciones tradicionales de la historia europea: la “Antigüedad” como pasado compartido del continente, desde el que además se toma el ideal de belleza (Williams, 2023, p. 64), la “Edad Media”, como una edad oscura de detenimiento del desarrollo intelectual de Europa, y el “Renacimiento” como el reencuentro de un continente con sus raíces verdaderas, perdidas desde la caída del Imperio romano occidental. A su vez, la idea de una “América Latina” establece relaciones similares, con el agregado de la colonialidad del término, que supone una América como “eco desfigurado” (Fernández Retamar, 2004, p. 19) de un otro central. Estas periodizaciones no son más que interpretaciones del pasado, que operan sobre este en pos de propósitos específicos, ligados a las necesidades de cada emisor y cada sociedad. Ese relato, entendido como un proceso de selección del pasado, “se confunde con la Historia” (Introini, 2012, p. 97).

---

<sup>15</sup> Ambos textos, a pesar de la temática compartida, no pueden ser leídos como iguales. Mientras que Budelmann y Haubold (2008) funciona a su vez como introducción, reflexión y justificación teórica de una publicación renombrada, y por lo tanto debe ser escrutado y juzgado con detenimiento, Introini (2012) es un discurso público, leído aquí en clave teórica. Además, cabe destacar que Introini se detiene, al menos, en las connotaciones elitistas del término “clásico”, y probablemente no fuera, por su vinculación institucional con una universidad del sur global, ajeno a las acusaciones de los estudios clásicos como europeizantes.

<sup>16</sup> Se trata del Esquema 2 de Dussel (2000). La secuencia sería la siguiente: Asia como prehistoria europea > Grecia > Roma pagana y cristiana > Europa cristiana medieval > Europa moderna.

Rescato la necesidad de una mirada crítica de la supuesta universalidad de las categorías europeas que busque abordar esas secuencias tradicionales y revisar los preconceptos epistemológicos, metodológicos y teóricos que subyacen en periodizaciones históricas, denominaciones estéticas y prácticas interpretativas. Además, estas narraciones se sustentan en una lógica de tradición cerrada, donde lo “grecolatino” o lo “antiguo” son un todo perfecto sin resquebrajamientos internos, algo insostenible ante el más mínimo análisis (Introini, 2012, p. 100). Frente a esa carga europeizante de lo “clásico” y su carácter mutable, surge la alternativa de abordar la historia de la literatura no como la búsqueda de orígenes venerados e imitados, sino como análisis de las transformaciones marcadas por la variación espacio-temporal de los lectores devenidos en productores. Este tipo de análisis se rige por la lógica de la fusión de horizontes entre el autor que busca insertarse en una tradición determinada, y cada lector situado que la interpreta y la interviene, modificándola. El héroe, como “producto del lenguaje” (D’Alessandro, 2011, p. 26), no es ajeno a estos procedimientos, que no son más que características frecuentes de la comunicación literaria: asincronicidad, variabilidad de la interpretación, imposibilidad de la traducción, entre otros. Mucho menos puede separársele cuando se trata de un héroe producto de una imaginación letrada, inscrita en las prácticas hegemónicas de la literatura y la lengua.

### ***1.2.2. La epopeya de Artigas: presentación y fundamentación del caso***

Propongo el análisis de *La epopeya de Artigas*, de Juan Zorrilla de San Martín (en adelante, también, *Epopeya y Zorrilla*) en el marco de las discusiones arriba planteadas. “El exponente más nítido” de una tradición de “historiografía pragmática” en el Uruguay de la modernización (Zubillaga, 2007, p. 222), el texto —publicado por primera vez en 1910 y expandido por el autor hasta su forma definitiva de 1916<sup>17</sup>— fue encargado y remunerado por

---

<sup>17</sup> Versión, esta última, que utilizaré para el análisis.

el Estado uruguayo como una suerte de “memoria encuadrada” (Diana, 2017, p. 19), y se insertó desde su concepción en la consolidación de la figura de Artigas en el centro del panteón heroico del país. Este proceso, llevado a cabo en gran medida por Zorrilla y otros actores de la generación del setenta, consistió en “una operación ideológica —en el sentido hegeliano del término— que hiciera inteligible un pasado, el que a su vez ofreciera una respuesta válida para salir del estancamiento del presente” (Rocca, 2000, p. 242).

El texto presenta algunas particularidades que no facilitan su abordaje y que por lo tanto es necesario explicitar para su análisis: se trata de una serie de conferencias (supuestamente) dictadas a un auditorio de potenciales escultores de un monumento, por lo que presenta algunas marcas de oralidad. A su vez, funciona como un discurso de temática y pretensiones historiográficas, aunque su autor se encuentra consagrado no en el ámbito de la historia sino en el de la literatura, y su poesía se había ocupado de episodios histórico-míticos de la nación oriental.<sup>18</sup> Esta liminalidad característica de la épica histórica, genérica (entre historia y épica) y de ámbito (político o artístico), se encuentra patente en el nivel más superficial: la *Epopéya* fue publicada con el subtítulo “historia de los tiempos heroicos de la República Oriental del Uruguay”.

La fina línea entre literatura e historia que caminaba la *Epopéya* fue advertida, entonces, por el autor y por el círculo intelectual del momento (Zubillaga, 2007, p. 220), y es esperable que tuviera consecuencias en el texto y su recepción inmediata. También es presumible que la obra haya sido concebida desde un inicio para su publicación como libro de referencia, como una suerte de reservorio estético de la versión oficial del pasado. Esto, sin embargo, nunca fue explicitado, y los documentos oficiales hablan de una superación de las

---

<sup>18</sup> Lo que no dice nada sobre su efectividad o su rigurosidad en ninguno de los dos ámbitos.

expectativas de partida por parte del autor, lo que lleva a la publicación.<sup>19</sup>

A pesar de lo antes expuesto, y de la tradición de Zorrilla de San Martín como “poeta de la patria”, existen pocos trabajos académicos desde los estudios literarios recientes que aborden su literatura, de entre los cuales muchos menos se ocupan en específico de *La epopeya de Artigas* (Demasi, 2005; Diana, 2017; Piazza, 2001, 2016; Rocca, 2000; Zubillaga, 2007). La ambigüedad de soporte y alcance de la *Epopeya* suma a la ya dificultosa tarea de determinar el límite entre la escritura de la historia, la épica de temática histórica y las épicas ficcionales y mitológicas.

El límite disciplinar y metodológico entre historia y literatura ha sido, cuanto menos, borroso, en especial cuando se aborda la épica. Este problema ha concentrado esfuerzos teóricos y filosóficos en Occidente: desde una formulación en Aristóteles que relacionaba a la historia con lo verdadero y a la poesía con lo verosímil (ignorando el modo en que se configura la condición de verdad del relato histórico), hasta conceptualizaciones que permiten abordar la historia como discurso literario en lugar de como ciencia o disciplina científica.<sup>20</sup> Esta última tendencia iguala la *narratio* literaria con la histórica, rechazando de plano la diferencia aristotélica. Además, como desarrolla Lorenzo (2011), la historia y la épica tienen un origen común y una finalidad compartida; sus manifestaciones textuales son artefactos de memoria, objetos culturales a través de los cuales las sociedades narran sus pasados, pero también se proyectan a sí mismas hacia el futuro.<sup>21</sup>

Se configura así el ya mencionado espacio de debate en torno al héroe histórico

---

<sup>19</sup> Otra hipótesis sobre por qué se decide publicar la *Epopeya*, cuyas características no coinciden enteramente ni con un manual de historia ni con una épica de carácter literario, es la demora en la finalización del concurso y el monumento, que convirtieron al libro, entre 1910 y 1923, en una éfrasis sin su referente concreto.

<sup>20</sup> Con esto último me refiero, sobre todo, a los postulados de Hayden White. Para un breve desarrollo de estas cuestiones, ver 1.3.3.1.

<sup>21</sup> Opera aquí, claramente, el proceso de tradición selectiva descrito por Williams.

nacional, una lucha por el poder interpretativo de la historia compartida, como señala D'Alessandro (2011, 2021), cuyo aparato teórico permite abordar al héroe en la confrontación de sus expresiones puntuales y entenderlo como una metonimia activa del estado de las discusiones en torno a la nación y el pasado. El héroe, en el análisis retórico que propondré, es un medio lingüístico-literario para la instrumentalización de ese pasado. Es producto de la lengua, parte de un acto comunicativo, y puede ser abordado por los estudios literarios, siempre que se tenga en cuenta el espectro cultural más amplio en el que se inserta. Dicho de otro modo, el héroe es una figura que estructura una red de discursos a su alrededor.

La relación metonímica entre héroe y nación concibe a las formas en las que el héroe se presenta (épica, poema heroico, historiografía, estatua, grabado, ilustración, etc.) como mero procedimiento formal, sin profundizar en el modo en que cada una de esas formas han sido configuradas históricamente: una estatua no tiene las mismas capacidades de significación que un poema o una ilustración. Sin embargo, Artigas no puede leerse *solo* en contraposición a otras versiones de sí mismo, ni significa *solo* en oposición a otros personajes de su misma saga histórica. Es necesario, para terminar de comprender al héroe nacional, realizar un análisis de Artigas frente a otros héroes —históricos o ficcionales, pero que formen parte del gran paraguas de “literatura”— y del modo en que estos operan en su composición; leer a Artigas en la serie literaria.

Se elige entonces la *Epopéya* como texto que cristaliza estas cuestiones. Si bien el discurso oficial sobre el héroe es solo uno de tantos interlocutores en el debate, constituye un error ignorar la fuerza gravitacional que la autoridad del Estado —investida en el letrado— aplica sobre el campo cultural, en especial cuando su influencia es sostenida por los aparatos ideológicos a lo largo de cierto tiempo. Su construcción oficial tiene consecuencias sobre todos los discursos posteriores y contemporáneos. *La epopeya de Artigas* es, en ese sentido, una obra clave para contribuir al estudio de la red del héroe planteado por D'Alessandro.

Si bien es cierto que el marco que estudia al héroe como un espacio de debate permite quitar las jerarquías que existen, de hecho, entre los discursos, no es posible desde esa mirada ver el modo en que la tradición letrada de la literatura épica afecta y da forma, a través de tópicos, secuencias ideológicas (es decir, estructuras narrativas, definiciones éticas, episodios convencionales, entre otras) y demás intertextualidades, a la figuración del héroe en la letra oficial. Estudiar los diálogos que establece el héroe con el continuo de la literatura es profundizar en los procesos de consolidación y evolución de las identidades nacionales y el modo en que el letrado ha operado sobre las bases fácticas de la persona histórica al convertirlo en discurso.

### ***1.2.3. Preguntas de investigación***

De lo antes expuesto surgen una serie de preguntas que estructuran la investigación: ¿De qué modo la *Epopéya* desafía o acompaña algunas nociones sobre el género o el modo épico? ¿Cómo utiliza Zorrilla de San Martín la figura discursiva del héroe? ¿Qué características tiene ese héroe en el texto de Zorrilla de San Martín, y cómo se lleva adelante su caracterización? ¿Cómo se vincula el héroe a sus procesos históricos y políticos, y qué función cumple en el establecimiento simbólico de la identidad nacional? ¿Cómo se proyectan estos procesos sobre el héroe, y qué tensiones se evidencian en su figuración? ¿Cómo estas intertextualidades evidencian la tradición épica como herramienta de interpretación del presente? ¿Cuáles son los modelos de Zorrilla y cómo los organiza, en términos de una tradición heroica? ¿Cómo articula Zorrilla recursos tradicionales de la épica y la historiografía, y en qué medida redefine sus límites genéricos?

### ***1.2.4. Objetivos generales y específicos***

El objetivo general de este trabajo es, entonces, el siguiente:

Analizar el modo en que Juan Zorrilla de San Martín construye al héroe de su *Epopéya* en relación a una tradición de la épica, atendiendo tanto a sus funciones políticas e

ideológicas como a sus mecanismos retórico-literarios.

Los objetivos específicos son:

a) Analizar *La epopeya de Artigas* frente a algunas definiciones y marcos teóricos sobre la épica y la figura del héroe.

b) Caracterizar el uso retórico del héroe como figura estructurante del discurso oficial sobre la nación en el texto.

c) Problematizar desde una perspectiva crítica la relación entre discurso épico y discurso historiográfico en el texto.

### ***1.2.5.Hipótesis***

*La epopeya de Artigas* retoma procedimientos formales y retóricos de la épica clásica y moderna, pero los reorganiza en función de las necesidades de un relato nacionalista específico, articulado en torno a una figura heroica que condensa valores, tensiones y contradicciones propias del Uruguay de entresiglos. El héroe construido por Zorrilla no constituye una simple guía de trabajo para artistas, sino que funciona como un dispositivo retórico e ideológico complejo. En su configuración convergen diversas tradiciones filosóficas, literarias e historiográficas, que el texto selecciona, jerarquiza y adapta para organizar una narrativa funcional al lugar del autor en el presente político.

Las redes intertextuales activadas en la *Epopeya* revelan una apropiación selectiva de fuentes que excede la mimesis historiográfica aristotélica, inscribiéndose en una tradición épica. Al analizar estas redes desde una perspectiva crítica, se vuelve posible leer la obra como un espacio de negociación entre pasado y presente, entre tradición y reescritura, que tensiona los límites del género y de su función nacionalizadora.

## **1.3.Definiciones teórico-metodológicas**

### ***1.3.1.Lenguaje relacional: imitatio, tradición clásica y campos***

Lo tratado hasta aquí como “tradición clásica” se vincula con una característica de las

poéticas de la antigüedad grecolatina: la *imitatio*, que consiste en el reconocimiento del modelo previo, de la tradición en la que el autor fue “criado”<sup>22</sup> (Russell, 1979, p. 1). A diferencia de la *aemulatio*, ejercicio creativo cuya finalidad es asemejarse lo más posible al modelo, la *imitatio* no implica la recepción pasiva, sino que admite y fomenta la innovación sobre el texto previo. Más aun, su potencial significativo yace en el contraste: si el contexto homérico admitía que Héctor huyera “sin desmedro” (Borges, 1974, p. 781) antes de enfrentarse a Aquiles, un contexto post-estoico, como el virgiliano, condiciona a Eneas a enfrentarse sin reparos a Turno y permite juzgar al héroe al compararlo con las acciones de sus modelos.

De lo dicho se desprende un principio básico del modo en que los autores clásicos *imitaban*: la recepción de los modelos no es pasiva y acrítica. Introini reconoció la existencia de cuatro actitudes: veneración, imitación y reproducción, diálogo y cuestionamiento, y rechazo (2012, p. 98). Incluso sin importar la actitud, el texto nuevo se inserta en un entramado de referencias desde el cual significar, y se construye un complejísimo edificio histórico mediante el cual la palabra, el tema, la forma, las ideas y los sentimientos expresados toman sentido, no solo a partir de su significado sincrónico, sino en diálogo con una diacronía, de manera directa o indirecta.<sup>23</sup>

Resulta interesante aquí plantear una primera distinción para el abordaje crítico de esta cuestión, en cuanto al lugar que ocupan los receptores-emisores latinoamericanos y los europeos en el proceso global de tradición. Esa tradición puede entenderse como este lugar de

---

<sup>22</sup> Se utiliza el término *imitatio* para diferenciarlo del uso generalizado de *mimesis* como descriptor de la relación entre el arte y el mundo. Esta diferencia es, justamente, tradicional, de uso. Según Russell, el término griego usado por Platón y Aristóteles también admitió luego el significado de imitación de los modelos literarios (Russell, 1979, p. 4).

<sup>23</sup> Siguiendo a García Jurado (2016, p. 31), “complejo” o “complejísimo” se opone no al significado de “fácil” (lo que lo igualaría al adjetivo “difícil”), sino a “simple”, y por lo tanto se acerca más al significado de “múltiple”.

enunciación (local e histórico) que, en el proceso de consolidación de la colonialidad del poder, adquiere carácter universal mediante la proyección de lo local hacia lo global (Mignolo, 2003, p. 77). El desafío a esta noción de universalidad —e inmutabilidad— de lo grecolatino será central para este trabajo. Esto, sin embargo, dista mucho de no reconocer la existencia de una herencia grecolatina; a partir del reconocimiento es posible decir que, por ejemplo, un letrado del siglo XIX escribe desde el lugar de una tradición europeizante, lo que, por cierto, resulta bastante obvio y esperable. Inscribirse —adrede o no— en una tradición, en el sentido de Budelmann y Haubold es, bajo este criterio, tener —adrede o no— un lugar de enunciación.

Volviendo a la *imitatio*, esta es el corazón operativo de la “tradición clásica”. Este sintagma, surgido de una historiografía europea de la literatura, refiere, “por un lado, al proceso por el que los valores del mundo antiguo pasan a las generaciones posteriores” — donde “valores” incluye también los estéticos, y por lo tanto al paradigma de la *imitatio*— y, “por otro, a la moderna disciplina académica que se dedica a estudiar este proceso” (García Jurado, 2016, p. 31).<sup>24</sup> La relación establecida es más compleja que lo que puede entenderse al imaginar los conceptos de “modelo” o “fuente” y de “pervivencia” clásica, metáforas recurrentes dentro y fuera de la filología. De este modo, se sostiene un preconcepto no del todo correcto sobre la relación antigüedad-modernidad, como “hecho mecánico, básicamente causal” (García Jurado, 2016, p. 27 y s.).

El sintagma “tradición clásica” engloba, para García Jurado, un lenguaje preexistente tanto dentro como fuera de la filología cuya finalidad es organizar y describir las inabarcables relaciones que se establecen. Ofrece para esto una clasificación semántica de estas figuras, que asocia a un agente dentro del proceso de comunicación literaria (emisor-obra-receptor) y

---

<sup>24</sup> En adelante, me referiré a la disciplina como “estudios de tradición”, a fin de diferenciar al área del conocimiento del proceso que la convoca.

en cada cual se ilumina una característica distinta de lo “clásico”, a través de cuatro metáforas: 1) hereditaria (legado, herencia), donde el emisor lega un objeto, 2) de la inmortalidad (pervivencia, fortuna), donde la obra pervive como un fantasma, 3) del contagio (influencia), donde la obra contagia como organismo vivo, 4) democrática (recepción), donde el receptor transforma la materia de lo clásico. Asimismo, existe una metáfora no recogida por García Jurado: la del viaje.<sup>25</sup> Esta es una de muchas aproximaciones posibles al fenómeno de la dislocación espacial —que el teórico sí menciona. Junto con la dislocación temporal, ambas presentan especial relevancia para el estudio de la tradición grecolatina en América Latina, no como eco desfigurado sino como espacio específico de recepción del corpus de *esa* Antigüedad.

“Tradición clásica” sería el término genérico —aunque no neutral— para describir estos procesos. En dicha concepción, el emisor solo “transfiere” el objeto clásico (García Jurado, 2016, p. 32). Sumo a la lista de García Jurado los distintos avatares que Budelmann y Haubold (2008) plantean para la tradición en el marco de la recepción: continuidad, contexto imaginado o construido y cadena de influencias. De entre estas terminologías, los conceptos de recepción, contexto imaginado e influencia otorgarán la mayor utilidad para el análisis que llevaré a cabo, ya que evidencian una relación transformativa entre historia de la literatura, lectura y narración etiológica. Atendiendo la relación entre estos tres conceptos, este trabajo estará centrado en el modo en que se proyectan sobre el texto referencias explícitas y similitudes implícitas con los textos intermedios, de modo que estas proyecciones permitan sacar conclusiones no solo sobre los componentes de una tradición sino sobre las jerarquías que se construyen entre las distintas instancias.

Sería posible objetar que esto centra la tradición en la obra y el emisor, y por lo tanto

---

<sup>25</sup> Presente en la primera sección de este trabajo.

sustenta la univocidad de los textos antiguos que él mismo intenta desmitificar. Las metáforas que recoge García Jurado son en sí mismas modos de recepcionar el corpus literario histórico y permean el lenguaje básico de la crítica y los estudios literarios. Esto es testimonio de su efectividad en el proceso de cognición literaria, y es la razón por la cual resulta imposible prescindir de ellas al momento del análisis.

A su vez, y a fin de evitar un problema que excede los límites de este trabajo, “intertextualidad” referirá en adelante a una cualidad lingüística inherente de la interpretación literaria —que inserta cualquier texto en una red de textos—, cuyas instancias particulares pueden o no estar insertas en el fenómeno de la tradición clásica. Dada la complejidad de las relaciones literarias entre la antigüedad y el mundo contemporáneo, resulta más útil hablar de “texto” (categoría abierta, referente al discurso y la recepción) que de “obra” (categoría cerrada y relacionada al objeto y su autor), para abordar de un modo transparente esas relaciones.

A nivel teórico, remitirse solo a la “obra” es satisfacer el “mito de filiación”, la narración de “una consecución de las obras entre sí” (Barthes, 1973, p. 6 y ss.), mientras que el “texto” permite eliminar las jerarquías preexistentes para observar con mayor transparencia el fenómeno de la intertextualidad, donde la palabra rige “la mutación de la diacronía en sincronía”. (Kristeva, 1981, p. 190) No obstante, este no es el modo en el que a través de la historia se han leído ni se leen los textos, ni será —a modo de adelanto— el modo en que Zorrilla los proyecte sobre el suyo: estos están ligados indefectiblemente a sus autores. Asimismo, su condición de modelos muchas veces habilita la metonimia obra-autor y alimenta así el mito autoral. Este es un mecanismo privilegiado en la conformación de las comunidades imaginadas de autores que mencionan Budelmann y Haubold (2008).

### 1.3.2. *Filología: definiciones metodológicas*

Abordaré el texto desde algunas herramientas de la filología<sup>26</sup>: la contextualización histórico-lingüística de las fuentes, la lectura comparada de textos y la perspectiva retórica. En palabras de Codoñer, no pretendo dar “una explicación al texto” sino “del texto” a partir de sus “elementos contextuales” (2005, p. 156). La elección metodológica se debe, además de corresponderse con mi formación e intereses, al hecho de que la filología ofrece herramientas aplicables a una variedad de textos y contextos, lo que permite establecer una base para la comparación.<sup>27</sup> A modo de acotar el análisis y evitar la espiral filológica, atenderé con especial énfasis a lo que Codoñer adjudica para el “modo literario”: el uso de la lengua y las estructuras narrativas (2005, p. 157).<sup>28</sup> Para poder llevar adelante este tipo de análisis, será necesario recurrir a largas citas que muestren el desenvolvimiento discursivo del autor, contraviniendo así algunas prácticas convencionales del discurso académico.

---

<sup>26</sup> No es posible ni relevante discurrir sobre la definición disciplinar a la que remite la palabra “filología”. En cualquier caso, las técnicas propuestas remiten a un tipo de análisis, en palabras de Saussure, que “se atiende demasiado servilmente a la lengua escrita y olvida la lengua viviente” (2001, p. 29). Para otra mínima y básica definición de “filología”, también en oposición a “lingüística”, ver Watkins (1990), cuya escueta sección metodológica consiste de la frase: “mirando a los textos, en otras palabras haciendo filología” (1990, p. 21, trad. propia).

El comienzo de la selección genealógica propuesta en 1.1 intenta dar un vistazo al modo en que esa vida inaccesible de la oralidad épica se vuelve constitutiva del fenómeno, al punto de la relativa certeza de que la función social atribuida a la épica en sociedades, lugares y tiempos disímiles (Martin, 2005, p. 9 y s.) encuentra su origen no en el uso dado a las estructuras textuales escritas que Occidente ha categorizado bajo el ambiguo término de “épica”, sino en las épicas orales, de función mnemónica, o al menos en un devenir de esa función. No pasa desapercibido que la *Epopéya* fue leída (o simula haberlo sido) en voz alta ante un auditorio, práctica que el autor llevó a cabo con textos poéticos anteriores. Esto, sin embargo, no convierte a la fuente a analizar en una épica oral, ya que estas no son meros apuntes leídos, sino composiciones *in situ*.

<sup>27</sup> Además, la llamada *poetarum enarratio* (explicación de los poetas), parte esencial de la educación en Gramática y Retórica de algunos sectores sociales del continente europeo, explica la vinculación de los métodos y tipologías retóricas para la crítica filológica. (Chico Rico, 2023)

<sup>28</sup> Esta afirmación no quiere decir que para la filóloga estas facetas del texto no pertenezcan al análisis filológico, sino que también pertenecen a la lectura no filológica.

Ante la imposibilidad formal y epistemológica de trabajar con *la totalidad* de la historia de la literatura, el trabajo con las fuentes surgirá de una selección cuyo principal informante será el propio Zorrilla. El autor nombra algunas influencias en la primera conferencia de la *Epopéya* (1916, t. I, p. 10), y recurre a la mención directa en la comparación de héroes tradicionales y los personajes de su obra. Con el objetivo de responder a la pregunta sobre la organización de la tradición y para contrastar la hipótesis aventurada, estructuraré las secciones siguientes a partir de la secuencia ideológica señalada por Dussel (2000).

Este trabajo tendrá dos grandes partes de análisis: una primera, en la que realizaré una descripción de la *Epopéya* a partir de los procesos históricos cristalizados en ella y de sus características que desafían o acompañan algunas definiciones del género épico, y una segunda parte, concentrada en el análisis del modo en que ese contexto se efectiviza a partir de intertextualidades. A su vez, cada una de esas partes se compondrá de subsecciones dedicadas a un aspecto concreto y reducido. Sustentaré todo esto con bibliografía especializada sin ser posible, por todo lo descrito y debido al alcance y naturaleza de este texto —tesina de grado—, hacer un análisis que no acabe por resultar, en algunos pasajes, panorámico.

### ***1.3.3. Retórica, algunas definiciones básicas***

Atendiendo a la finalidad política de mi fuente y la relación intrínseca entre partidismo y épica histórica (Hainsworth, 1991, p. 10), al espacio de debate configurado en torno al héroe, y a cómo “el mito del héroe agudiza la teatralidad política” (Balandier, 1994, p. 19), me serviré de algunos conceptos retóricos básicos como *intellectio* e *inventio*, a partir del *Manual de retórica literaria* (Lausberg, 1966).<sup>29</sup> Complementaré el análisis retórico con aportes mínimos de Verón (1987) sobre el modo en que se construyen los colectivos de

---

<sup>29</sup> A quien citaré por sección (§) y no por página.

identificación en el discurso político.

**1.3.3.1. *Narratio*: entre poética y retórica.** A lo largo de las secciones anteriores, referí a algunas de las operaciones de la retórica, cuyo desarrollo histórico está íntimamente vinculado a lo que terminó siendo la crítica literaria (Chico Rico, 2023), y, por consiguiente, la filología, en la relación planteada por Codoñer. En particular, interesa la tríada *inventio-dispositio-elocutio*, por sobre la *actio* y la *memoria*, partes relacionadas con la performance del orador y no con el proceso de composición del discurso. Este proceso de composición no es lineal, sino que implica la concatenación iterada de las tres operaciones (Lausberg, 1966, § 444) en busca de una finalidad (*utilitas*) última conocida por el orador al estudiar la causa (Lausberg, 1966, § 443). Esta finalidad del proceso retórico permite partir de la suposición de que cada elemento del texto cumple una función cuya explicación es la búsqueda de la consecución del objetivo, y, por lo tanto, en el caso de la *Epopeya* nos permitirá articular al discurso con sus procesos históricos contextualizantes. Ante la ya establecida liminalidad genérica de la *Epopeya*, así como su discutible literaturidad y su evidente heteronomía, surge la pregunta de la utilidad del discurso y, en particular, del uso del héroe como figura que avanza la causa hacia esa finalidad. El héroe es la estructura que hace viable la operación ideológica. Si bien desarrollaré la respuesta a esta interrogante en el análisis, es posible reconocer en una primera instancia una muestra del vínculo “simbiótico” de la épica con el encomio (Martin, 2005, p. 16).

La *narratio* está íntimamente relacionada con las cuestiones que interesa dilucidar: una de las acepciones de ἔπος sería la de “historia” o “narración”. Sin ir más allá, Aristóteles nombraba a la narración como el modo por excelencia de la épica (*Poet.* 1459b, 27), y era caracterizada como una clase de mimesis no directa, donde las acciones y las palabras de los personajes son expuestas total o parcialmente por un narrador, a diferencia de la acción dramática (Lausberg §§ 1171-1175). Pertenece tanto al dominio de la poética como al

dominio de la retórica, por ser también una de las partes del discurso desde la que se construye la *argumentatio* consiguiente.

El grado de separación entre lo narrado y el momento de la enunciación ha sido atendido por filósofos y teóricos de la narración. De las discusiones históricas, interesan para este trabajo dos: la de la oposición entre verdad y verosimilitud y la de la finalidad retórica de la narración. Lorenzo plantea que la historiografía y la épica son ambos géneros que se ocupan de la memoria del pasado. Estos “géneros de la memoria”, en la antigüedad romana, tenían como medio común de expresión la narración, ya sea en prosa o en verso, de una serie de hechos, con la diferencia sustancial de las atribuciones que el poeta y el historiador pueden y deben tomarse al momento de la composición: “al poeta no le corresponde decir lo que ha sucedido, como al historiador, sino lo que podría suceder” (Lorenzo, 2011, p. 4).

La diferenciación entre verdad (lo que de hecho sucedió) y verosimilitud (lo que podría suceder), de herencia aristotélica, evidencia una necesidad histórica de diferenciar el relato épico del historiográfico.<sup>30</sup> Sin embargo, esa distinción no es tan clara en la práctica. Como señala Hayden White, los métodos de la historiografía en el siglo XIX son fundamentalmente retóricos y difieren de manera radical de autor a autor (1975, p. 4). Referido a la relación entre historia y literatura ficcional dice White que existe una concepción de la tarea historiográfica que la distingue de la ficción por ser aquella un hallazgo y esta una invención, lo que “oscurece hasta qué punto la ‘invención’ juega un rol en las operaciones del historiador” (1975, p. 6 y s.).<sup>31</sup> Aborda la escritura de la historia como

---

<sup>30</sup> Me refiero a la distinción hecha en el capítulo 9 de la *Poética* entre las atribuciones del poeta y del historiador con respecto a lo narrado: “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa...; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro, lo que podría suceder” (Arist. *Poet.* 1451b, 1 y s.).

<sup>31</sup> El inglés utiliza *to invent* en el mismo sentido que el español moderno utiliza *inventar*, por lo que, para establecer que el proceso de escritura de la historia también es poético, no puede recuperar el significado etimológico del verbo, que no solo incluye sino que se acerca más a “to find” que a “to invent”.

proceso retórico (i.e. comunicativo), que vuelve el documento histórico “más comprensible para una audiencia” (1975, p. 5). Esto lo inserta en el proceso de operaciones consabido: *inventio*, *dispositio* y *elocutio* (*actio* y *memoria* menos presentes), pero también como interpretación previa de la causa, es decir, como *intellectio* de una serie de documentos que se ponen a disposición de una narración.

White socava la autonomía disciplinar de la historia al señalar el rol que la creación juega en la comunicación de sus *hallazgos*. Esto, junto con el desarrollo hecho anteriormente, que relativiza la creación literaria, une a la historia y la literatura en el centro, como procesos retóricos que no se encuentran del todo ni del lado de la verdad (algo que se encuentra) ni del lado de la ficción (algo que se crea). Asimismo, el relato histórico conlleva una ideología que afecta y organiza la narración, a partir de una lectura positiva o negativa de los procesos históricos que desde el pasado han construido el *statu quo* del presente del historiador, así como la proyección del futuro deseado (White, 1975, p. 22 y s.). A su vez, desarrolla en *Metahistory* algunas ideas del modo en que las estructuras narrativas, otorgan al historiador un marco a través del cual comunicar los hallazgos documentales. Denomina a este proceso retórico “entramado” y lo distingue de una argumentación formal (White, 1975, p. 12).

Aunque resulta algo reductiva la selección de los cuatro modos posibles de la historia (épica, tragedia, comedia y sátira), alcanza para ver cómo la épica impregna a su género hermano.

A fin de establecer algunas herramientas de análisis más concretas y pertinentes al género épico, son útiles las subdivisiones hechas por Lorenzo, entre la narración épica de hechos históricos, más cercanos a la narración histórica con pretensiones de verdad, y la narración de hechos de ficción, “que no son ni verdaderos ni, a veces, verosímiles, como ocurre en el caso de la tragedia clásica y en el de la épica mitológica” (2011, p. 4). En la épica, los hechos históricos que puedan aparecer son pasibles de ser “manipulados y tratados retóricamente” (Lorenzo, 2011, p. 7), y la verdad queda supeditada a la necesidad de la

narración de moverse entre modalidades que priorizan el apego a la veracidad de los hechos y la sobriedad narrativa (relato pragmático) y la exageración y la manipulación para generar emoción con lo dicho (relato patético).<sup>32</sup> De los dos tipos de relato, el primero tiene una mayor correspondencia con la historiografía, el segundo con la épica mitológica.

Sin embargo, como se ha argumentado hasta ahora, el relato pragmático, es decir aquel que se apega más a los hechos “como sucedieron”, no está exento de manipulaciones ideológicas y de tramas preconstruidas, sino que su función principal de enseñar (*docere*) podría entenderse justamente como una transmisión de la ideología que el autor hace primar en su texto; del mismo modo, el relato patético está supeditado no solo a las necesidades retóricas de movilizar (*movere*) al auditorio, sino también a las restricciones de la verosimilitud. Ambas, estas, se diferencian del goce (*delectare*) asociado al género epidíctico y al efecto que la obra poética tiene sobre el auditorio (Lausberg, 1966, § 1163).

La épica histórica para Lorenzo se moverá entre estos dos polos, patético y pragmático, como género literario que tiene cierta ligación a la percepción de veracidad de los hechos narrados por parte del auditorio. Sin embargo, no será tan simple como señalar momentos pragmáticos y momentos patéticos del texto, sino que resultará de mayor interés abordar el modo en que ambos tipos de relato se entroncan y construyen la experiencia del texto a través de la manipulación de los hechos y de la exaltación de ciertos episodios de la historia, y las herramientas retórico-literarias con las que se realiza.

#### **1.4. Antecedentes**

A continuación, recojo los antecedentes sobre el problema planteado que presentan mayor interés y que informan con mayor profundidad la metodología y las lecturas que haré sobre los textos. Para no reduplicar las argumentaciones que haré en el cuerpo del trabajo, esta

---

<sup>32</sup> Lorenzo toma las categorías de Foucher.

sección tiene un carácter panorámico. Esta lista no es exhaustiva, y no profundizaré aquí en los textos más que para organizarlos entre sí.

A pesar de la evidente vinculación de Zorrilla de San Martín con el discurso épico y la tradición de la literatura grecolatina, no se han realizado estudios sustanciales desde este enfoque. Lo más cercano es el estudio sobre las relaciones intertextuales del *Tabaré* hecho por Ortiz-Gambetta (2021). Los antecedentes más directos son los que estudian al texto y al autor, ya sea desde un enfoque historiográfico o en su vinculación con la construcción narrativa de la nación y la identidad: Demasi (2005), Diana (2017), Oroño (2018), Piazza (2001, 2016), Rocca (2000), y Zubillaga (2007).

En materia de discurso sobre héroes nacionales, el antecedente más específico son los ya mencionados textos de D'Alessandro (2011, 2021), sobre cuyos avances se sustenta gran parte, sobre todo, del abordaje inicial y mi entendimiento general del problema del uso de los héroes en el debate político. No obstante, recojo otras perspectivas por considerar que esta no es suficiente para atender en profundidad el enfoque tradicional propuesto. En el apartado dedicado a las distintas definiciones de épica, agrupo los distintos aportes teóricos y críticos a partir de los aspectos más relevantes para este trabajo. Los tres grupos resultantes son: temático/estructural (Bajtín, 1989; Campbell, 2008; Hainsworth, 1991), metonímico/filosófico (Hegel, 1975; Lukács, 2016; Moretti, 1996) y genérico/modal (Béreiziat-Lang & Ortiz-Gambetta, 2020; Martin, 2005).

En cuanto a los estudios de tradición en literatura uruguaya, esta investigación es deudora, en gran medida, de los avances hechos en las décadas pasadas desde el Departamento de Filología Clásica de esta Facultad. A partir de investigaciones llevadas a cabo en el marco de distintos proyectos de la CSIC, entre los años 2005 y 2012, se publicaron dos libros que comparten como subtítulo “Literatura uruguaya y tradición clásica” (Introini et al., 2012; Introini & Herrera, 2008). Los trabajos reunidos en los dos volúmenes abordan,

de forma descriptiva (i.e. filológica), distintos aspectos de la relación entre las literaturas grecolatinas y las vinculadas al territorio uruguayo entre el período colonial (siglo XVIII) y los primeros albores del romanticismo literario (mediados del siglo XIX). Si bien dicha extensión temporal no incluyó siquiera las obras más tempranas de Zorrilla de San Martín, es posible utilizar algunas de las generalidades planteadas en los libros como marco común para entender el lugar de las literaturas grecolatinas en el Uruguay en el que escribiría Zorrilla.

Al abrir los límites espaciales hacia el Río de la Plata y el continente latinoamericano en su conjunto, aparecen avances que deben ser admitidos en el análisis con su debida cautela, ya que no es posible asumir la aplicabilidad de sus conclusiones al problema en cuestión. En todo caso, servirán para dar un panorama, orientar posibles asociaciones y marcar horizontes desde los cuáles establecer comparaciones que deben sustentarse en las otras aristas del análisis. Es posible dividirlos en tres grupos, más o menos restringidos a distintos períodos del desarrollo literario latinoamericano: los estudios de épica colonial, como los de Paul Firbas (2017); las distintas contribuciones de Analía Costa a la cuestión de la tradición clásica en el modernismo (Costa, 2010; Foffani & Costa, 2006); y el análisis del motivo del descenso en la novela latinoamericana de Ángel Vilanova (Vilanova, 2006).

## 2. La red del héroe: (re)construcción histórico-cultural a partir de la *Epopéya*

### 2.1. Modernización: algunos aspectos históricos relevantes sobre el contexto de producción

Durante los años siguientes a su primera publicación (1910), *La epopeya de Artigas* fue la éfrasis de un monumento inexistente. La estatua actualmente ubicada en Plaza Independencia, para la cual el estado organizó un concurso internacional, sería inaugurada dieciséis años después del decreto que encargaba a Juan Zorrilla de San Martín la redacción del texto (1907). El acto de inauguración de 1923 contó con una intervención del mismo Zorrilla, publicada luego como *Discurso del monumento*, en el que el autor retoma muchas de las constantes discursivas de la *Epopéya* (Zorrilla de San Martín, 1923a).

Aunque la divulgación de la *Epopéya* superó los límites del Uruguay, no es posible constatar que fuera un texto vastamente leído, ni antes ni después de la inauguración del monumento. Su público objetivo fue el universitario, especula Zubillaga (2007, p. 223). Existen otras obras de ese período del Centenario, a lo largo del espectro historia-literatura, oficiales y no, pero la centralidad de la *Epopéya* como parte del discurso sobre el héroe estaba dada por su carácter de texto decretado y pago por el Gobierno de la República, esa entidad que abre la primera conferencia del texto (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 1). Además, la *Epopéya* formaba parte del aparato cultural que se instituye en el monumento, cuya centralidad sigue siendo constatable en la organización urbana.<sup>33</sup>

Zorrilla actuará en su totalidad en el período de modernización del Estado y la ciudad real, así como de la ciudad letrada, que inicia en la década de 1870 y “cuya arrogante autocelebración se encuentra en las fiestas del primer centenario de la Independencia” (Rama,

---

<sup>33</sup> La *Epopéya* no fue, tampoco, el único correlato del trabajo de la Comisión del Centenario de Las Piedras durante ese tiempo: durante los días siguientes al 18 de mayo e 1911 la comisión organizó un desfile e inauguró otro monumento en la ciudad canaria que da nombre a la batalla, acto en el que Zorrilla daría también un discurso. (Demasi, 2005, p. 1039)

2024, p. 129). A pesar de la vinculación laboral que entabla con el Estado al escribir la *Epopeya*, no es posible quitar a Zorrilla toda agencia en el devenir del proceso: es él el que solicita que su trabajo tome la forma de conferencias. (“Carta confidencial al señor Ministro de Relaciones Exteriores”, Zorrilla de San Martín, 1916, p. xi)

Además de responder al ejercicio filológico, elijo comenzar por los procesos históricos porque Zorrilla se encuentra en el momento de transición (que coincide en la periodización de Rama con la modernización) entre dos etapas de la relación entre el letrado y la sociedad: uno no dividido del ámbito social y político y uno profesionalizado y abocado a una literatura más autónoma. Durante el proceso, la labor intelectual estaría supeditada al cometido de organizar la realidad política nacional y, puntualmente, la producción historiográfica y literaria se encontró en la labor de edificar el panteón heroico, situando a los héroes “por encima de las facciones políticas y tornándolos símbolos del espíritu nacional” (Rama, 2024, p. 120). La centralidad de Zorrilla, en el proceso y en su resultado, se encuentra manifiesta en la tarea de dar forma estética al héroe máximo.

Lo relevante de abordar al autor en relación al problema de la modernización como transformación del lugar de las letras en Uruguay es que el Estado, hacia 1911 y mediante los intelectuales a su servicio, desplegó las herramientas disponibles para celebrar e instrumentalizar al héroe: fuera de las letras (monumentos, desfiles) pero también dentro de ellas (publicaciones historiográficas, investigación universitaria, *Epopeya*). La modernización, en todo caso, ofrece un marco histórico amplio en el que convergen distintos procesos que, para el Centenario, ya se habían completado o habían tomado nuevas características. En estos movimientos (cristalizados en la *Epopeya* y las conmemoraciones circundantes), es posible leer las huellas de algunos debates y procesos políticos e historiográficos que venían dándose en el Uruguay de fines del XIX y principios del XX.

En resumen, a partir de la bibliografía especializada, realizaré un breve comentario

sobre cuatro procesos, enmarcados en el de modernización, y el modo en que aparecen en la *Epopeya*: reivindicación del héroe (2.1.1)<sup>34</sup>, superación de las guerras civiles y gobernabilidad del territorio (2.1.2), las disputas territoriales regionales y la configuración del mito de excepcionalidad (2.1.3), y secularización del Estado (2.1.4). En lo que respecta a la reivindicación de Artigas, este trabajo tiene un antecedente claro en Zubillaga (2007), aunque estuviera enfocado en la polémica historiográfica. Buscaré complementarlo aquí con otros aportes.

### ***2.1.1. Del “protector” al “anarquista”, y de vuelta: el alegato contra la leyenda negra en La epopeya de Artigas***

En la conferencia XXVII, la última de la *Epopeya*, Zorrilla de San Martín justifica la inexistencia de una obra suya que se ocupase del ciclo artiguista. Dice:

Este pueblo, mis amigos, ha ido penetrando en su historia, y descubriéndose a sí mismo, en sentido inverso al orden cronológico: de los Treinta y Tres a Artigas; de Artigas a la Reconquista de Buenos Aires; de la Reconquista al significado de Montevideo, como metrópoli colonial. Yo mismo, con toda mi generación de la segunda mitad del pasado siglo, abrimos el alma al sentimiento patrio en aquel período que llamaremos de los Treinta y Tres e Ituzaingó. Artigas se oía, como se sienten, entre dos ráfagas de viento, las voces que éste apaga; pero cuando, tras el olvido casi imperceptible, se ensayaba dar el otro paso, el de la renuncia del pasado que Artigas encarnaba, para hacer aceptar a los orientales el carácter de recién nacidos... entonces, **un largo toque de clarín o de remota campana** llamaba a silencio en nuestra conciencia, y los secretos a medio revelar se encendían como remordimiento.

---

<sup>34</sup> Por la fuerza metonímica del héroe como figura retórica, el primero engloba en cierta medida a los otros, pero no por eso deja de ser un esfuerzo discursivo específico de un sector de la clase intelectual abocada al proceso de modernización.

Esa es la razón, amigos, por qué La Leyenda Patria tomó forma musical en el alma del poeta antes que la Epopeya de Artigas, solo esbozada, pero firmemente confesada en las estrofas ingenuas de aquélla. (1916 t. II, p. 592, negritas mías)

En esta justificación recupera, con la metáfora del clarín, el sentido de una imagen presentada en la primera conferencia:

Por causas que os haré meditar, una leyenda venenosa, una fatal conspiración histórica ha pesado, hasta no hace mucho tiempo, sobre la memoria de este nuestro Artigas, y sobre el corazón de la Patria Oriental, **por consiguiente**; una maligna conspiración de irracionales odios y de rencores injustos, que nos ha hecho padecer muchas congojas. La historia americana ha sido un sepulcro, más que un sepulcro, un infernal cerco dantesco, para ese altivo desdeñoso de la gloria. No sin mucha razón, el Gobierno de mi país, en el elocuente decreto en que me encarga que os instruya de su intención, llama a Artigas el gran calumniado de la historia americana.

Acaso recordaréis la leyenda de aquella Ciudad de Is, de que nos habla Renan en sus Recuerdos de infancia y juventud; aquella ingenua historia de una villa tragada por el mar, narrada por los pescadores de la comarca bretona. Éstos aseguran que, en los días de tempestad, se ven **las puntas de los campanarios de la villa sumergida, en el hueco de las olas. Y, en los días de calma, sube desde el abismo, y se oye vagamente, el lejano son de sus campanas melodiosas.**

Así ha estado resonando, para muchos americanos, mis amigos artistas, el nombre de Artigas. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 8, negritas mías)

Este pasaje de la breve conferencia introductoria es, también, una declaración de intenciones. Con la imagen del clarín en la conferencia final, Zorrilla cierra el texto en un movimiento circular: termina por el principio, con imágenes análogas, hablando de la

conocida “leyenda negra”<sup>35</sup>, interpretación histórica negativa que, para 1910, tenía “abundantes antecedentes en el enjuiciamiento al papel de Artigas en la revolución rioplatense” (Zubillaga, 2007, p. 224). Esta leyenda cae, “por consiguiente”, sobre la patria que el héroe sustituye en la metonimia, y por lo tanto debe ser reivindicada como cometido del accionar patriótico. El eco de la imagen del campanario en el cierre de la *Epopéya* pasaría por mera estructura de no ser porque irrumpe en una contradicción leve. Por un lado, al dar a entender que se trata de una “conspiración” que ha pesado sobre el héroe “hasta no hace mucho tiempo”, implica la no existencia en el presente de la enunciación de voces contrarias. La falsedad de esta afirmación puede ser comprobada con la simple mención de las polémicas entre Zorrilla y Melián Lafinur y Groussac, analizadas por Zubillaga (2007, p. 224 y s.), pero también es posible sustentar el argumento a partir de un mínimo análisis retórico: si seguimos el principio de *utilitas* como guía del proceso compositivo, es imposible no advertir que aquello que el autor da por saldado (la “fatal conspiración histórica”) tiene un lugar preferencial en su composición. La conferencia XXVII en su totalidad, titulada “Artigas muerto”, ocupa gran parte de su extensión en discutir y tratar de superar la tradición del vilipendio del héroe que lo asocia con Rosas (y al caudillismo en general), es decir, a Artigas “el *anárquico*, el malvado” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 580).<sup>36</sup>

Una parte de la bibliografía coloca a la *Epopéya* como una suerte de golpe de gracia de las narrativas detractoras del héroe, el acto de cierre del proceso reivindicativo en el marco

---

<sup>35</sup> Una narración historiográfica de la configuración de dicha leyenda fue dada por Pivel Devoto, quien señala que dicha tendencia interpretativa comienza a nutrirse de “los motivos de pasión personal y colectiva que la lucha había engendrado” apenas Artigas se va del Río de la Plata (Pivel Devoto, 2004, p. 3)

<sup>36</sup> Este es un movimiento recurrente de Zorrilla, que a menudo comienza por desestimar una postura para luego entretenerla durante largos pasajes. Otra ocurrencia de esta estrategia se da en la segunda conferencia, cuando, tras decir (a la Renan) que no considera determinantes los factores geográficos y climáticos en el desarrollo de las naciones, el autor hace “caso omiso de sí mismo” para hacer una presentación del espacio en el que se desarrollará la acción de su épica (Piazza, 2016, p. 62).

oficial del Estado. Dicho linaje intelectual incluye a Carlos María Ramírez, Francisco Bauzá, Isidoro de María, Eduardo Acevedo, entre otros. Zorrilla otorga a dicha tradición del discurso sobre Artigas “un nuevo formato estético” (Piazza, 2016, p. 75 y s.) y por lo tanto es posible leer a la *Epopéya* como la construcción de un marco narrativo oficial para el uso político y la interpretación del pasado.

Una vez establecida la oficialidad de la leyenda “blanca”, comienzan a hacerse patentes los problemas que surgieron en su oficialización. La actividad del héroe —del Artigas de carne y hueso que caminó pero no se circunscribió a las tierras de lo que terminaría siendo Uruguay— representó un problema para el Estado y la historiografía de la nación, en tanto “era uno de sus antecedentes más importantes” pero no congeniaba lógica ni retóricamente con el proyecto político de nación e identidad que la confraternidad entre la historia y el Estado querían construir. Identidad, límites territoriales, relato histórico unificado y reivindicación de Artigas son facetas de un proceso simbólico que estaba llevando a cabo el Estado a través de su mano de obra intelectual (Demasi, 2005, p. 1031).

No ameritan más espacio en este trabajo las vicisitudes y los ríos de tinta de ese largo proceso, que ha sido abordado por historiadores en un sentido general, y por Demasi en la *Epopéya*. La existencia de la “leyenda negra” como problema para la construcción del relato nacional explica de manera suficiente la insistencia de Zorrilla con las narrativas detractoras, y se vuelve evidente que tanto la *Epopéya* como el monumento buscan cerrar el debate, en un acto simbólico que, como resulta evidente a la luz de los avances hechos en la materia por D’Alessandro, no clausura ni silencia ninguna voz; el héroe era y seguirá siendo materia del discurso popular e intelectual, con visiones diversas y muchas veces contrarias a la versión oficial. La leyenda negra y la blanca coexisten en el espacio del héroe nacional, quizás hasta el día de hoy.

### 2.1.2. *Pax batllista: guerras civiles, intelectuales y el héroe sin divisas*

Al igual que la Roma del Virgilio que escribió la *Eneida*, el Uruguay de 1904, año de la muerte de Saravia y de la Paz de Aceguá, venía de más de medio siglo de intermitentes revueltas y guerras civiles.<sup>37</sup> También, al igual que aquella Roma, hubo en el Uruguay un aparato cultural e intelectual —anacronismo mediante— abocado a la superación de las rivalidades internas tras el triunfo definitivo de una de las partes: la augústea y la colorada. En el caso de Uruguay, parte de esta superación se dio por medio de una figura que estructurara la identidad nacional en un nivel superior —o al menos distinto— del de la rivalidad partidaria: Artigas. Esto también fue el resultado de un proceso de configuración simbólica (Demasi, 2005, p. 1043).

La clave, una vez más, de la aparente conflictividad de este proceso con algo como la verdad histórica es la variación de la hegemonía interpretativa en el debate sobre el héroe. La gestación de la interpretación superadora es visible ya en el medio del tumultuoso XIX uruguayo, cuando Carlos María Ramírez dice:<sup>38</sup>

No se forzaría el lenguaje metafórico diciendo que el antiguo partido blanco quiso caer en 1865 envuelto en la túnica de Artigas; —y por los honores que el general Santos tributa hoy a esa memoria, en nombre del partido colorado, bien pueden calcular los escritores del Sud América cual sería la misión de esta túnica si llegasen a reproducirse aquellos acontecimientos luctuosos, con inversión de personajes y

---

<sup>37</sup> Prueba de la existencia de esta lectura de la *Eneida* en América Latina es, por ejemplo, el comentario de Bello sobre el “plan” virgiliano de, entre otras cosas, “predicar la monarquía moderada en un país tantos años desgarrado por los bandos civiles” (1985, p. 221).

<sup>38</sup> Ramírez iniciaba *La guerra civil y los partidos políticos de la República Oriental del Uruguay* (1871, p. 5) con un paratexto de Horacio de lectura antibelicista: *bellaque matribus detestata*. (Hor. *Carm.* 1. 1. 24 y s., “y la guerra detestada por las madres”, trad. propia) Este tipo de gestos intertextuales habla de un manejo generalizado del latín y la cultura latina por los intelectuales y de una *intellectio* política y profesional signada por este marco, hecho estudiado por Píppolo Griego (2012).

actitudes. (1884, p. 185)

Los hermanos Ramírez, junto a Zorrilla y Bauzá, fueron pioneros en la llamada “tesis independentista clásica”, interpretación histórica hegemónica hasta los años veinte y pilar fundamental de la superación definitiva de la leyenda negra (Real de Azúa, 1991, p. 55). De hecho, Ramírez es citado en el decreto del Ministerio de Relaciones Exteriores del 10 de mayo de 1907, presente en la sección “Origen de este libro” que suele abrir las ediciones de la *Epopéya*:

No es posible retardar por más tiempo el advenimiento del día en que, según dijera el doctor Carlos María Ramírez, los niños, el ejército y el pueblo se inclinarán ante la estatua del gran calumniado de la Historia de América, del héroe infortunado cuya póstuma glorificación ha de ser perdurable estímulo de las abnegaciones patrióticas, que solo reciben de sus contemporáneos la ingratitud, el insulto y el martirio. (“Origen de este libro”, en Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. V)

Este fragmento cita una parte y parafrasea otra del final del *Artigas* de Carlos María Ramírez:

Es Artigas, el fugitivo, el proscrito, el mendigo, el excomulgado por las cóleras patricias, el gran calumniado de la historia de América, el héroe infortunado cuya póstuma glorificación será perdurable estímulo de las abnegaciones patrióticas que solo alcanzan de los contemporáneos la ingratitud, el insulto y el martirio.

Ante su estatua ecuestre, los cuerpos del ejército nacional presentarán las armas, —el pueblo inclinará la cabeza y los niños cantarán el himno de la patria... Gloria victis!

(Ramírez, 1884, p. 426)<sup>39</sup>

La *Epopéya* puede ser leída, en muchos sentidos, como una argumentación a favor de

---

<sup>39</sup> Nótese que cierra el texto con una voz latina que significa “gloria a los vencidos”, un eco de la clemencia del héroe tras la victoria en Las Piedras.

esa tesis. En cuanto al rol de superación de las diferencias partidarias, existía, al menos desde 1884 —o desde la dictadura de Flores, si se sigue el argumento de Ramírez—, una idea de que la de Artigas era una memoria reivindicada por las dos facciones, y por lo tanto un factor unificante de dos bandos sumidos en un enfrentamiento que continuaría. Esta intertextualidad entre el conjunto discursivo compuesto por el decreto, la *Epopéya* y el monumento<sup>40</sup>, por un lado, y el *Artigas* de Ramírez, por el otro, es la prueba del proceso mediante el cual esta interpretación del héroe sin divisas se vuelve hegemónica. Ese proceso político de superación de las diferencias queda entonces imbricado con la consolidación, aunque temporal, de la tesis clásica en el seno del relato oficial. Dice Rico:

Así, el relato histórico que organiza este recorrido de las violencias, guerras y revoluciones, las interpreta, en términos generales, como partes del lento proceso de tránsito de una cultura bárbara a una cultura del disciplinamiento modernizador y, en el campo político, como el contradictorio pasaje de una cultura de la violencia política y la guerra civil a una cultura de la paz y la negociación políticas.

Pero también la guerra y la violencia serán una constante del proceso civilizatorio, en los inicios de la modernización de la sociedad uruguaya, en la configuración tardía del Estado-nación, en la conformación de la matriz estadocéntrica y hasta en el mismo proceso de institucionalización del orden democrático y su forma político-electoral.

(2001, p. 44 y s.)<sup>41</sup>

En Zorrilla dicha interpretación se ve en el papel que juegan, en el último tramo de la

---

<sup>40</sup> Nótese que lo que por facilidad analítica doy por llamar “el texto de Zorrilla” o “la *Epopéya*” continúa volviéndose parte de un entramado de acciones y discursos cada vez más complejo.

<sup>41</sup> Continúa, en seguida de este fragmento, argumentando que este proceso permite configurar la noción de “guerra estatal o legítima” (Rico, 2001, p. 45), lo que abre una posible pregunta sobre la relación entre las narraciones del pasado y la institucionalización del monopolio estatal de la violencia.

*Epopéya*, Rivera y Oribe, como receptores del legado artiguista y a su vez fundadores (representantes metonímicos) de las divisas.<sup>42</sup> Tal es la aceptación de Artigas por parte de ambos caudillos que, dice Zorrilla, coincidieron ambos en intentar la vuelta del héroe durante sus mandatos presidenciales (1916, t. II, p. 588). Artigas, entonces, queda asociado a la superación de la diferencia interna, al encontrarse más allá en el tiempo. La penetración en reversa hacia el pasado, que mueve a Zorrilla desde *La leyenda patria* hacia la *Epopéya* evidencia también la finalidad aquí desarrollada. El héroe es “ejemplo” —y estímulo— no solo de la virtud marcial —real o potencial— ante un otro externo al colectivo de identificación, en sentido de Verón (1987, p. 17), sino de la unidad democrática requerida por la nueva configuración política superadora ante “el imperativo de la conciliación nacional” (Rocca, 2000, p. 247). Bajo estas nuevas reglas, el debate en torno a la nación debe llevarse a cabo dentro de los límites de la paz y la civilidad, reglas que, sin embargo, son establecidas por el bando triunfador y sostenidas por el monopolio de la violencia. Artigas es un instrumento en el disciplinamiento del batllismo modernizador, que copta en un movimiento de ampliación a figuras como el mismo Zorrilla —católico— o a Eduardo Acevedo Díaz, intelectual blanco urbano (Rocca, 2000, p. 247).

### ***2.1.3. La espada no se mancha: Artigas y la retórica de la excepcionalidad uruguaya***

Otro proceso, supeditado al proceso de superación de las diferencias internas, es el de la inserción del Uruguay en el contexto político regional. Según Demasi (2005), el despliegue conmemorativo que rodeó y produjo la *Epopéya* sucedió también en el marco contextual de una disputa de límites con la Argentina. En este aspecto, el distanciamiento épico, al igual que en el proceso interno, vuelve a permitir proyectar, sobre un pasado terminado y distante, un comentario o interpretación del presente o el pasado reciente.

---

<sup>42</sup> También en el papel de sus respectivos aliados argentinos, que actúan a menudo como extensiones del conflicto interno.

El conflicto interno y el externo se encuentran conectados de esta manera en el relato de Zorrilla, pero, en el caso del enfrentamiento entre unitarios y federales, esto se hace con una inversión: no se explica la rivalidad partidaria como extensión del conflicto argentino, sino que, por el contrario, el conflicto argentino y regional es visto como una problemática creada en extensión de los conflictos internos y propiciada por la ausencia del héroe uruguayo, representante de todas las buenas prácticas políticas (“Eso fue Rosas: el vacío de Artigas, la falta del héroe.” Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 583). Siguiendo este razonamiento, el Artigas de la *Epopéya* no será ni unitario, a quienes se opuso en la tradición de la leyenda negra que lo asocia al caudillismo federal, pero tampoco será federal. Es en estos términos que Zorrilla cierra esa sección:

Artigas no era de los unitarios argentinos.

En cuanto al coronel Gutiérrez, embajador de Rosas, don Antonio Reyes nos dice que también se volvió sin Artigas a Buenos Aires, dos meses después de su partida.

Y nos dice por qué. El verdadero caudillo de la federación había contestado a Rosas categóricamente “que no quería abandonar la Asunción; que quería morir tranquilo donde estaba, antes que plegarse a ningún movimiento que no fuese el que él mismo había iniciado, y por el cual estaba expatriado desde hace veintisiete años”.

Artigas no era, pues, tampoco de los federales argentinos. (1916, t. II, p. 635)

En medio de este desarrollo, hay un gesto interesante en un episodio en que Artigas, que, con cierto aire de rey Lear, corrige su inicial postura anti-porteña —“¡que vengan los porteños!”— frente al general Paz hacia una postura anti-portuguesa —“¡Que vengan los portugueses!” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 630). Esta acción diplomática permite al poeta ejemplificar la grandeza del héroe y moverlo del ámbito nacional —donde la disputa contra la Argentina es relevante (Demasi, 2005)— al ámbito continental —donde la cercanía se basa, para el hispanismo de Zorrilla, en el uso compartido de la lengua castellana (Oroño,

2018, p. 178). También en la transnacionalidad dada por la comunidad lingüística se habilita la comparación con San Martín, de la que el Artigas de Zorrilla sale bien parado:<sup>43</sup>

El sable, pues, de Maipú, el de oro cincelado de San Martín, pudo estar en poder del déspota; eso nos tiene sin cuidado. Pero la espada de Las Piedras, la de hierro de Artigas, esa podéis dejarla donde está. No es ni será jamás de hombre alguno, ni de fracción política: es la preciosa herencia de un pueblo, la de toda la América democrática, si queréis; los orientales la custodiamos, si queréis; los orientales la custodiamos, para nosotros, y para todos los que se consideren en el deber de amarla. Podéis dejarla donde está. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 643)

La negación ante ambos bandos del conflicto argentino, nos dice Zorrilla, fue la última acción en vida de Artigas de la que se tiene registro. A través de la metonimia, hay una configuración discursiva de Artigas —y el Uruguay como su referente— como entidad estructurante del devenir positivo de la historia, frente a la connotación negativa del enfrentamiento interno y regional —en lugar del vilipendio de uno de los bandos y el enaltecimiento del otro. El ámbito de esta influencia no se restringe a la nación y por ese mismo mecanismo coloca al Uruguay y su héroe en un lugar de excepcionalidad, construcción asociada a la identidad uruguaya que ya ha sido estudiada, entre otros, por Perelli y Rial (1986), como mito de la diferenciación.

#### ***2.1.4. Una religión local: secularización y matriz cristiana***

El último proceso a recoger, de manera breve, es el de la secularización, que se proyecta sobre el texto de la *Epopéya* y sobre su función y la del resto de su red. Zorrilla construirá, durante toda su obra, “tesis esencialistas” que se refuerzan en “la simbiosis de

---

<sup>43</sup> También sale bien parado de la comparación con Bolívar, aunque en esto es menos concreto Zorrilla. Dirá que tanto este como San Martín pertenecen al dominio de lo “humano”, mientras que Artigas es “lo no humano”, un “habitante de la región de las causas”, una suerte de profeta o vidente de un plano superior (1916, t. II, p. 604).

Dios y Patria” (Rocca, 2000, p. 245). La relación entre el catolicismo y la religión del héroe será central en el análisis intertextual de la *Epopéya* y, como adelanté en 1.1.2, también a lo largo de la tradición del héroe occidental irreversiblemente afectado por la cosmovisión y la moral cristiana.

Hugo Achugar sostiene que, en lugar de una religión general, el Uruguay ha sustituido en su imaginario la religión católica (instituida en la matriz colonial del Estado) por una serie de sucesos históricos excepcionales (maravillosos, sublimes, mágicos), entre los cuales se da lugar privilegiado al Éxodo (Achugar, 1992, p. 55). Este episodio entronca la sustitución a través de su referencia directa al texto bíblico.<sup>44</sup> La participación intelectual de Zorrilla en este proceso ya fue señalada por Rocca (2000) y Piazza, quien dice que se crea en el entorno de la *Epopéya* “una leyenda propia, un mito propio, una religión local” (2016, p. 61).

En Europa, la labor intelectual estuvo históricamente solapada con la labor eclesiástica, ámbito en el que, a través del trabajo de los religiosos copistas, se conservaron y transmitieron la mayor parte de los textos de la antigüedad grecolatina. En América, señala Rama, la instrucción de los letrados criollos estuvo en principio en manos de los jesuitas, quienes llegaron al continente con la intención de educar a las nuevas juventudes blancas (2024, p. 67). Incluso una vez se fue reduciendo la influencia de la Iglesia en la organización simbólica de ambas ciudades (letrada y real), el letrado y la letra verían su poder incrementado en torno a una idea sacralizada de escritura, idea cuya estructuración fue en sí misma tarea de los intelectuales de la ciudad escrituraria (Rama, 2024, p. 75).

En Uruguay, el proceso de secularización del Estado se encuentra entroncado con el proceso de modernización. El Estado laico uruguayo fue el resultado de un largo desarrollo que inició en 1861 con la negación eclesiástica de sepultar a un masón, que redundó en un

---

<sup>44</sup> Me ocuparé de esa dimensión del texto de Zorrilla en 3.3 y 3.5, concentrándome de momento en el proceso histórico de secularización.

decreto que movía la jurisdicción de los cementerios al ámbito público, y que termina con la Constitución de 1918 en la que se consolida la laicidad del Estado (Freitas, 2018, p. 103). Este proceso no está exento de polémicas públicas, similares a la dada entre el presidente Berro y Jacinto Vera en 1861, de entre las cuales elijo destacar, por su cercanía con la fuente, la de José Enrique Rodó y Pedro Díaz, quienes, desde una perspectiva liberal, difirieron en la interpretación de una medida concreta del gobierno de Batlle, inserta en otra serie de avances de la secularización:

En marzo de 1906 comenzaba a desarrollarse el último año de la primera presidencia de José Batlle y Ordóñez. El 6 de julio de ese mismo año, la renovada Comisión Nacional de Caridad y Beneficencia Pública, dependiente del Ministerio de Gobierno, ordenó el retiro de los crucifijos de los hospitales públicos y otras dependencias a su cargo.

Era este un episodio más del proceso secularizador, impulsado durante el gobierno de Máximo Santos y reafirmado a partir de 1903. Ese año se resolvió revitalizar la Ley de Conventos de 1885, que otorgaba al gobierno la potestad de controlar los ingresos a la vida religiosa y de inspeccionar los conventos. En 1905 fue presentado el primer proyecto de ley de divorcio absoluto... A la decisión de eliminar los crucifijos de los hospitales, siguió la aprobación de la ley de divorcio, en 1907, y la supresión de la enseñanza religiosa en las escuelas públicas, en 1909. (Monreal, 2003, p. 13)

Lo relevante de esta polémica es la fijación textual del modo en que se tendió a resolver, a través de la discusión pública (i.e. a través del poder de la letra), el proceso de secularización del Estado, cuya aceleración final se dio en ese batllismo y que puede ser leída como una sustitución o asimilación de los símbolos y personajes religiosos (crucifijo, Jesús,

Dios) por el Estado a través de equivalentes laicos (símbolos patrios, Artigas, Estado).<sup>45</sup>

Testimonio de esta asimilación y del intelectualismo cristiano de Zorrilla es que partes de la *Epopéya* hayan sido editadas en 1923 —año de inauguración del monumento— por la Federación de la Juventud Católica del Uruguay como un pequeño libro titulado *La religión del héroe*, con una dedicatoria “al genio cristiano de libertad y de la democracia” y al cantor que “esculpió para la inmortalidad el evangelio de la Patria y las glorias del libertador” (Zorrilla de San Martín, 1923b, p. 3).

## 2.2. La épica y lo grecolatino: sobre la tradición clásica en el Uruguay

### 2.2.1. La epopeya de Artigas frente a distintas definiciones de “épica”

Si obviamos los documentos y los prefacios con los que frecuentemente se ha publicado el libro, el sintagma que abre la *Epopéya*, a modo de invocación homérica, es “el Gobierno de la República”. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 1) La comparación con Homero no es libre; para Zorrilla, este será sinónimo de épica, y será explícita su intención de incluir al texto en la serie tradicional de origen homérico. En el discurso de inauguración, dirá:

Se me ha llamado candoroso... Bello predicado. Lo soy, y lo he sido. Soy el viejo rapsoda que recitaba al pueblo griego los poemas homéricos mediante el salario de un cordero. La gloria es la tradición, la permanencia del yo nacional a través del tiempo. La tradición es la conversación de un viejo con un niño a la sombra de un árbol.

---

<sup>45</sup> La asimilación es una de muchas formas de solución de la existencia de la matriz católica del Estado (herencia colonial) en el proceso de secularización. En el sentido de la asimilación de la matriz van también las sustituciones de las festividades religiosas (Semana Santa, Navidad) por festividades laicas (Semana de Turismo, Día de la Familia). No es posible dejar de notar la similitud de este gesto del batllismo con la sustitución de las festividades paganas por el primer cristiano oficial de Constantino, hecho conocido por la intelectualidad uruguaya de la modernización como atestiguan las primeras palabras de *Brisas del Plata* de Magariños Cervantes (1864), quien —incidentalmente— también fuera jurado del concurso de poesía que Zorrilla ganara con *La Leyenda Patria*.

(1923a, p. 18)

Y en los primeros párrafos de la primera conferencia, equiparándose al héroe-poeta de Carlyle:

No es tanto la de mostraros el lirio de los campos, cuanto la de haceros notar y sentir intensamente su expresión estética; no tanto haceros conocer de cerca, y con la más escrupulosa verdad, a Artigas, cuanto haceros advertir su forma homérica, la revelación de un principio espiritual que hay en su carne de hombre, y la virtud, en grado heroico, que lo hace objeto de nuestro culto nacional. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 2)

Vuelve siempre sobre Homero. Artigas tendrá, a lo largo de la *Epopéya*, mil o incluso más caras. Sin embargo, el complejo entramado de imágenes, referencias, comparaciones, citas documentales y demás artefactos retóricos que Zorrilla despliega no debe oscurecer esta primera declaración de intenciones poéticas, la de insertar a Artigas en la tradición de los héroes cuya fundación el autor atribuye a los poemas homéricos: la épica. Homero es para él la épica por antonomasia. De cualquier modo, es preciso detenerse en lo que acarrea la palabra “épica”, sus formas derivadas y campos semánticos asociados.

Este trabajo ha evitado, adrede, reducir “épica” a una de sus definiciones posibles: a la temática heroica y a la estructura narrativa, a la idea del texto-mundo o al artefacto de memoria. No busco resolver esta disyuntiva teórica. Como intentaré demostrar en las páginas siguientes, la *Epopéya* comparte características de todas estas perspectivas, que han informado el modo en que se construye y se aborda el problema de investigación.

**2.2.1.1.Épica como tema y estructura: el monomito y la Epopeya.** Existe una definición temática de épica en la que se asocia a los sentidos de “héroe”, “viaje” o

“guerra”.<sup>46</sup> Dicha definición se encuentra generalizada en la crítica narrativa, literaria y audiovisual.<sup>47</sup> Asimismo, la temática puede asociarse con una cierta distancia temporal entre la narración y los hechos narrados:

El universo de la epopeya [es] el pasado heroico nacional, el mundo de los “comienzos” y de las “cimas” de la historia nacional, el mundo de los padres y los fundadores, el mundo de “los primeros” y de “los mejores”. .... La relación del mundo representado con el pasado, su implicación en el pasado, es el rasgo constitutivo formal de la epopeya en tanto que género. La epopeya nunca ha sido un poema sobre el presente. .... La palabra épica, por su estilo y su tono, por el carácter de su expresividad, se halla a infinita distancia de la palabra de un contemporáneo acerca de otro contemporáneo, de la palabra dirigida a los contemporáneos. (Bajtin, 1989, p. 458 y s.)

Esta definición cuadra con las características ya expuestas de la *Epopeya*: su temática heroica y su ocupación en el tiempo de las gestas independentistas, guerras de antaño — Zorrilla escribe un siglo después— sucedidas en el territorio nacional. Sin embargo, la asociación inicial requiere una aclaración: no toda literatura heroica es épica. Dice Hainsworth:

Heroic poetry has a tendency to show patriotic overtones, usually tribal or national but sometimes religious or cultural. The common factor is that heroic poems celebrate, affirm, and confirm something; they do not, as the epic can and does, explore and question at the same time as they celebrate. (1991, p. 6)

---

<sup>46</sup> Dejamos de lado la épica amatoria y didáctica, para concentrarnos en la heroica, que se ha constituido históricamente en antonomasia del género.

<sup>47</sup> En el audiovisual, reconociendo la dificultad para determinar qué es la épica cinematográfica -dificultad presente también en la épica literaria-, Ramey incluye en su análisis de la adaptación del Cantar del Roldán de Cassenti algunas otras obras estructuradas en torno a un héroe, desde *Ben-Hur*, hasta *Star Wars* y *300* (Ramey, 2009, p. 153).

Esta distinción es relevante para el caso de Zorrilla, ya que si bien su texto celebra la figura de Artigas, no se limita al encomio o la oda de victoria. La *Epopéya* intenta dar cuenta de un orden simbólico más amplio, en el que lo heroico es un vehículo para pensar y comunicar (*intellectio* y discurso) la totalidad, más que un simple objeto de admiración o exaltación:

This expansiveness is at the foundation of epic, for primary epic poetry is heroic poetry writ large, its range extended and its insights deepened. At the very least the epic puts people, and therefore feelings, hope, despair, sorrow, and triumph, into the events of the heroic lay; at its best it spreads itself over the whole mass of traditional knowledge. A deeply serious genre, the epic must be more than storytelling.

(Hainsworth, 1991, p. 7)

Más que contar historias, la épica sería una exploración hacia el interior humano de los hechos heroicos, históricos o no, frente a una poesía heroica que se dedica simplemente a celebrar los acontecimientos. Hecha la distinción, resulta claro en primera instancia que el alcance de Zorrilla es exploratorio más que divulgativo, aunque no abandona esta función. La distancia épica que señala Bajtin permite realizar un relato “en el pasado mítico y más o menos nebuloso” donde se encuentra “contenida la semilla del presente” (Piazza, 2016, p. 61), semilla que nunca es ofrecida de manera directa y digerible.<sup>48</sup> En ella se contienen los significados de las vicisitudes del pasado y el presente (guerras internas, disputas limítrofes, secularización) y las bases democráticas comunes para resolver conflictos futuros. Desde la complejidad material del texto hasta el entramado de oposiciones de impresiones y relatos sobre el héroe, Zorrilla explora con un arsenal a su vez racional y emocional, la forma épica de Artigas. A través de la constante metonimia, extrapolará las consecuencias del accionar del

---

<sup>48</sup> Prueba de lo cual es la marginalidad que ha tenido el texto en la crítica sobre Zorrilla.

héroe sobre la totalidad de la vida de la nación, como un complejo encomio que trasciende, como distingue Hainsworth, los límites de la mera oda celebratoria. Ofrece, más que una historia hartamente conocida para sus contemporáneos, una interpretación estética del alcance del héroe como ejemplar de un tipo histórico entre carlylesco y emersoniano.<sup>49</sup> Esto sobrepasa el mero cometido de narrar un relato.

Más, los sentidos de épica como literatura de “los primeros” y “los mejores” son también tradicionales: no son características inherentes al género épico, sino que se constituyen en tales a partir del *status* de ciertas narraciones en una distribución del campo que las sostiene en un lugar hegemónico y las convierte en sinónimo del conjunto de obras a las que pertenecen. No se necesita una lectura muy profunda para observar las diferencias temáticas e ideológicas entre la *Odisea* y *Ulises*, o entre la *Eneida* y la *Comedia*, pares de textos cuyas relaciones tradicionales son inequívocas y que se utilizan a menudo como ejemplos de épica. Ni el texto de Joyce ni el de Dante tratan de “los mejores” en el sentido en que podría presumirse que sí lo hacen Homero y Virgilio, ni relatan episodios distantes del mundo de “los primeros”. Es el *status* (dado, entre otras cosas, por la tradición, por la antigüedad, la secuencia ideológica de la grecolatinidad europea, y el eurocentrismo) el que convierte a Homero en la épica por antonomasia, tanto para Zorrilla como para la historia de la literatura.

La estructura de estas obras ofrece una continuidad alternativa: es posible concebir a la épica como un conjunto de estructuras narrativas similares, que funcionan como un acceso al inconsciente colectivo universal o, si no se comulga con las posturas psicoanalíticas, un sustrato de las más profundas intertextualidades. *The Hero with a Thousand Faces* aborda

---

<sup>49</sup> Volveré sobre la tensión entre estos dos modelos en 3.4.

esas tendencias estructurales en un conjunto disímil de narrativas heroicas.<sup>50</sup> Más allá de sus contribuciones a nivel tipológico, es necesario acudir a Campbell con cierto cuidado. La suya es una visión totalizadora (y por lo tanto, generalizante) de la inmensa variedad narrativa existente a lo ancho y largo de la historia de la humanidad. En este caso, su utilidad radica en la posibilidad de acceder a un posible material narrativo que puede haberse proyectado de manera indirecta e implícita sobre el texto de Zorrilla.<sup>51</sup> Hechas estas aclaraciones precautorias sobre el texto, el siguiente cuadro (ver Figura 1) ofrece una idea de la estructura de viaje y retorno desarrollada por el autor:

Figura 1

Estructura del viaje del héroe. (Campbell, 2008, p. 210)



<sup>50</sup> Aunque no el único. Es, por ejemplo, distinto de la alusión, que funciona al nivel de la palabra. Ambos, sin embargo, deben ser reconocidos por el lector para funcionar.

<sup>51</sup> Además, el escepticismo frente a Campbell debe agudizarse debido a su influencia en las poéticas hegemónicas del audiovisual estadounidense, reconocida, por ejemplo, por figuras tan distantes como George Lucas (*Star Wars*) y Dan Harmon (*Community*, *Rick and Morty*). Un uso acríptico del texto redundaría en la confirmación anacrónica de un sesgo construido por sensibilidades narrativas que han sido formadas por la recepción de *The Hero with a Thousand Faces*. Se trata de una herramienta de análisis, no de un manual poético retroactivo, y por lo tanto es de orden tomar con cierta flexibilidad sus conceptos.

El “monomito” y el “viaje del héroe” encuentran continuidad en la transformación del protagonista y su entorno como consecuencia de los eventos narrados. Se añade así, a los temas previamente establecidos para la épica, el del alcance.<sup>52</sup> Dicho de otra manera, lo épico para Campbell tiene consecuencias irreversibles a nivel diegético:

Even when the legend is of an actual historical personage, the deeds of victory are rendered, not in lifelike, but in dreamlike figurations; for the point is not that such-and-such was done on earth; the point is that, before such-and-such could be done on earth, this other, more important, primary thing had to be brought to pass within the labyrinth that we all know and visit in our dreams. (Campbell, 2008, p. 21 y s.)

Se trata de la narración de un punto de inflexión en el pasado distante, “primario”, lo que cuadra a grandes rasgos con la idea de narrar “los tiempos heroicos” del Uruguay, que se oponen a los no heroicos, los seculares, los de la enunciación. El viaje funcionaría, en este sentido, como un ritual cuyo sujeto es el héroe y a través del cual se transforma el cosmos.

Al abordar una épica histórica, como la de nuestra fuente, no puede tomarse esta estructura en términos estrictos o literales, debido a la mayor restricción en lo que respecta a la verosimilitud de los hechos narrados. Si se recurre a ella desde la abstracción, se encuentra en los episodios una función equiparable a la descrita: en la *Epopéya* no hay una “aventura” (en sentido de incursión en lo desconocido) equiparable a la *Odisea* o la *Comedia*, sino más bien una trama política y militar (más asimilable quizás a la *Iliada*) y el dragón no se presenta en su aspecto sobrenatural explícito sino como un ejército enemigo o un conjunto de traidores. El sentido de las partes descritas por Campbell debe flexibilizarse para que sea aplicable.

Por otra parte, existe una tensión entre la estructura y los hechos históricos, la mayoría

---

<sup>52</sup> Volveré sobre el alcance de la épica en los apartados siguientes.

de los cuales eran de conocimiento público. Esto se cristaliza en la incapacidad de aplicar de manera forzada la estructura de la épica mitológica. En palabras de D'Alessandro, los héroes históricos “no son apariciones que surgen de la nada”, sino que “hay una cierta facticidad u objetividad en ellos” (2011, p. 21). Del mismo modo que no es posible adscribir al Artigas de Zorrilla un viaje maravilloso, por la restricción de la verosimilitud, tampoco es posible incluir en su itinerario un retorno al Uruguay.<sup>53</sup> Sí es posible ver que, en el acto heroico de Artigas, se propicia, con una abstracción también temporal, la existencia del Uruguay en el presente.

Más que un problema (como lo plantearía Demasi), la derrota y la falta de retorno son esenciales en la construcción mítica de Artigas, y su proyecto mayor es constitutivo de su figura. Estos aspectos no son del todo centrales en los relatos oficiales —ese lugar le corresponde al Éxodo y a la Batalla de Las Piedras (Demasi, 2005, p. 1034)—, pero configuran la necesidad de retornar, primero física y luego discursivamente, al héroe a su Montevideo natal, a su Banda Oriental. No se trata de una ausencia de retorno, sino de un retorno posterior a la muerte:

Artigas es el héroe autóctono, la realidad: en él no hay crepúsculo; el sol naciente le da en la cara, y dibuja con fuego sus contornos rígidos. Veréis, pues, en él, los rasgos propios del mensajero, del héroe: la soledad, la visión profética, la revelación del mensaje divino, el secreto manifiesto, que acaban todos por entender. Veréis, por consiguiente, al lado de la admiración rayana en culto, el desconocimiento, la contradicción, la persecución, el odio: la corona, por fin, que, como la de todos los héroes, será de espinas. Y la resurrección. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 7)

---

<sup>53</sup> No obstante, considero que esto no es característico de la épica histórica, ni disminuye la relevancia del marco planteado, ya que, en cierta medida, la épica mitológica también demanda la repetición sin modificaciones de algunos aspectos de su propia lógica interna: que Artigas muera en el Uruguay contradice (algo parecido a) la verdad histórica, al igual que Aquiles sobreviviendo a Troya entraría en contradicción con la tradición mítica.

Zorrilla introduce de esa manera la ineludible serie intertextual cristiana, estrategia que permite vincular al texto con el proceso de secularización y que comentaré en específico en la sección 3.3. Lo que importa de momento es la descripción superficial de una línea narrativa, que se hace al comienzo del texto: revelación > soledad > admiración y odio > corona de espinas > resurrección. La entrega del elixir a la comunidad se completa cuando la comunidad acepta lo entregado, es decir, en la *Epopéya* misma como clausura de la calumnia a través de la oficialización del mensaje del héroe:

En realidad este historiador será además creador en parte de esa misma historia. Y así se entiende finalmente su continuo recurso a Carlyle (es decir, al prototipo de héroe poeta ejemplificado por Shakespeare o incluso por el Dante). Personaje secundario tal vez, tardío seguramente, pero tan importante como el héroe, pues será él quien en realidad lo inmortalice. Y a través del héroe será también él quien más o menos indirectamente inmortalice a la misma nación en cuya construcción cultural está aportando decisivamente. (Piazza, 2016, p. 76)

Con este movimiento, el aparato intelectual y cultural incluye los festejos del Centenario en el continuo narrativo.<sup>54</sup> El ritual, y con él la *Epopéya*, adquieren un valor moral. A partir de esta inclusión se puede reconstruir hacia atrás una interpretación similar a la expresada por Zorrilla para asimilarla a la última fase de la estructura de Campbell: *Epopéya*-elixir > reivindicación-resurrección > retorno de los restos-rescate. Se completa de esta manera el final arquetípico de una narración épica. No obstante, no es posible realizar el mismo ejercicio con las secciones anteriores, si bien encontramos algunas partes disgregadas<sup>55</sup>: huida (el Éxodo), negación del llamado (llamados de Rivera, de los federales,

---

<sup>54</sup> La calumnia que genera la asociación con Rosas también parece estar incluida cuando Zorrilla habla de Rosas como un “dragón”. (1916, t. II, p. 624)

<sup>55</sup> Y abstraídas para poder cumplir con el mandato de verosimilitud.

de los unitarios), Dragón (Batalla de Las Piedras), entre otras.

También son visibles en el texto de Zorrilla algunos de los diferentes aspectos del héroe que plantea Campbell (guerrero, santo, redentor, entre otros) y aparecerán vinculados con instancias concretas de intertextualidad. El héroe guerrero debe combatir con el “dragón” del *statu quo*, porque “es el campeón no de las cosas como son sino de las cosas como serán” (Campbell, 2008, p. 289, trad. propia). Esto es crucial para Artigas, cuyo plano de acción es la historia nacional. La labor artiguista parece incluir tanto al Uruguay de la enunciación como al “porvenir del continente americano” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 662). Al mismo tiempo, tal es la soledad del Artigas de Zorrilla frente al presente, que solo cien años después será posible llegar al consenso sobre su “visión profética”.

Más aun, resulta importante remarcar que se da un desdoble de ese porvenir: el porvenir de Artigas (que incluye el presente y el futuro de la enunciación) y el de Zorrilla (que solo incluye el futuro). En esta confusión de tiempos, el autor logra solucionar la contradicción entre la patria grande federal deseada por el héroe y el pequeño país centralista que existe en su presente. El objetivo artiguista se encuentra más adelante, y el Uruguay del 900 es un significado parcial, *in media res*, una historia “en proceso de ser hecha” (Bhabha, 2000, p. 214). La *Epopéya* y, por contagio, el aparato cultural al que pertenece se presentan como un punto intermedio —aunque decisivo— de la realización del cometido de Artigas.<sup>56</sup>

Es posible ver en la *Epopéya* algunos episodios y sentidos asociados al héroe, y descubrir en ellos la manipulación de la materia histórica para hacer épica. El apego a lo que de verdad pasó, en un sentido aristotélico, limita la posibilidad de afectar la estructura de la narración. Es en el después, con Artigas *in absentia*, que es posible recurrir a la estructura narrativa de la resurrección como reivindicación del héroe, incluyendo al texto mismo en un

---

<sup>56</sup> Aunque sea más que probable que la expansión del territorio y el federalismo nunca hayan sido la intención del invocado Gobierno de la República.

proyecto narrativo que fuerza la interpretación de esos hechos en un sentido determinado. Es este el giro dogmático que mueve el cometido desde relatar los hechos como sucedieron (relato pragmático) hacia la exaltación del héroe y los sentimientos patrióticos de los lectores (relato patético), cometido asimilable a fundar una religión del héroe.

Este sentido de épica, sin embargo, no es suficiente para describir el texto. A modo de conclusión intermedia, se empieza a ver que la épica, para Zorrilla, no se corresponde con una estructura narrativa determinada, sino que su relación con la tradición épica parece estar fijada en una serie de obras de referencia, cuyo reducido número permite al autor desarrollar intertextualidades más directas.

**2.2.1.2.Épica como metonimia y el problema de la modernidad: la *Epopéya* frente a Hegel, Lukács y Moretti.** En su *Teoría de la novela*, Lukács propone una relación tradicional entre epopeya y novela, ambas realizaciones del género épico:

Epopeya y novela, las dos objetivaciones de la épica grande, no se distinguen por el espíritu configurador, sino por los datos histórico-filosóficos que encuentran ante sí para darles formas. La novela es la epopeya de una época para la cual no está ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho un problema, pero que, sin embargo, conserva el espíritu que busca esa totalidad, el temple de la totalidad. Sería superficial y meramente artístico el ir a buscar en el verso y la prosa los criterios únicos y decisivos para la determinación de los géneros. (Lukács, 2016, p. 84)

Se trata para él de sub-géneros opuestos, pero que guardan una relación a través de esta oposición. Ambos, epopeya y novela, son realizaciones de la épica, y por lo tanto se ocupan de la cultura, ya sea representando una totalidad preexistente (epopeya), o intentando reencontrar dicha totalidad (novela): “la epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la

vida” (Lukács, 2016, p. 88). Esta asociación entre cultura-vida y género épico es una que ha dictaminado el modo en que la epopeya ha sido y continúa siendo leída: como una categoría que nos permite acceder a una cultura acabada, cerrada, y en su máxima expresión artística. La idea del héroe como metonimia de su nación es una instancia de esta tradición epistemológica, así como la idea de una operación ideológica que vuelve inteligible el pasado (Rocca, 2000, p. 242). La *Epopeya* se plantea —además de como una “epopeya” en el plano literal— como una superación de interpretaciones y discursos encontrados. De algún modo, al proponerse como el fin de la discusión, busca establecerse, ella y el resto de los componentes de su red, como la versión total, concluida, de una historia que siempre estuvo ahí, preexistiendo al discurso cuya sola utilidad es organizarlo y comunicarlo.

Es posible que esta sea la definición que más se acerque a la idea que el mismo autor tenía de lo que debía ser una epopeya. Resulta interesante el modo en que el héroe, en su condición metonímica o individual, es la figura estructurante de los dos subgéneros épicos. La diferencia es de alcance: el alcance de las consecuencias del periplo del héroe novelesco es restringido; las del héroe epopéyico involucran, literal o metonímicamente, a la comunidad que representa (Lukács, 2016, p. 95). Con esta diferenciación, sumada a sus movimientos de clausura de la interpretación, la *Epopeya* es una instancia clara de la epopeya hegeliana-lukacsiana. Se corresponde más a la idea de una nación preexistente y su héroe tiene un alcance total en la comunidad que lo estima su héroe.

Esto pone en jaque la premisa de Lukács que imposibilita la existencia de una epopeya en la modernidad. Este presupuesto, que interesa discutir y cuya formulación debe a Hegel, propone tres pilares definitorios de la epopeya: su capacidad de afectar en su expresión todo el ancho de sus circunstancias, su conexión con la totalidad de una época y/o nación, y la persistencia viva de lo que luego aparece solo en retrospectiva o como constituyente del dogma o la religión (Hegel, 1975, p. 1044 y s.). De este modo, como señala Moretti, Hegel

opone épica y modernidad:

For once “State life” becomes established, the unity of universal and individual dissolves: “the ethical and the right” cease to “depend exclusively upon individuals” and become objectified in laws and the state apparatus .... the great novelty of the Hegelian conception lies precisely in its merciless historicization of epic poetry. For if epic conventions have a real foundation only in the pre-State era - and this is a historiographic judgement that will not henceforth be questioned - then **between epic and modernity an inversely proportional relation obtains**. Where there is the one, the other cannot be - and vice versa. **The nearer we come to the present, the more epic loses its meaning.** (1996, p. 12, negritas mías)

Encuentro en estos planteos dos problemas. Primero, el ya visto, la existencia misma de la *Epopéya* como épica del aparato estatal del Uruguay de la modernización. Segundo, la suposición de una relación *a priori* entre texto y contexto de producción, que constituye un salto inductivo en la interpretación.<sup>57</sup> El planteo hegeliano-lukacsiano (que Moretti tampoco cuestiona en este punto) presenta una evidente lógica de degradación desde una edad de oro grecolatina en la que la existiría la posibilidad de acceder a una totalidad o a su representación.<sup>58</sup> En ese movimiento, aplican los dos primeros una secuencia ideológica bastante similar a la que opera en la idea de, por ejemplo, Edad Media. Dicha decadencia llega, para ellos, hasta el punto de la obsolescencia, en un intento por dar sentido a los procesos históricos (diría White, no hay historia sin filosofía de la historia). Sin embargo, ni Moretti, ni Hegel ni Lukács, tuvieron en cuenta que en las naciones en proceso de

---

<sup>57</sup> Presuponer su existencia es un acto propio de un concepto de literatura cerrado y canonizante: si es suficiente un texto para entender una época, y a su vez esa es la única función del estudio de la literatura pasada, entonces deja de ser necesaria la presentación de la variedad literaria.

<sup>58</sup> Dirá Lukács sobre Homero que “solo sus poemas son épica en sentido estricto” (2016, p. 57).

modernización generaron narraciones específicas que no eran asimilables a una u otra categoría. Todas las definiciones y argumentaciones posteriores de los tres se sustentan en un juicio de valor estético, arbitrario y situado histórica y localmente. Sus conclusiones no son pasibles de aplicación universal.<sup>59</sup>

Como ya dije, la existencia misma de la *Epopéya* en un contexto moderno (en oposición a “antiguo”) contradice la imposibilidad de la épica total en la modernidad. El texto dista de ser una novela y coloca a la nación como principio organizador de la vida en el territorio. Se evidencia en Zorrilla la misma práctica interpretativa de la épica de Hegel y Lukács, que en el poeta se traduce en una intención explícita por representar a la nación a través de la metonimia del héroe. Así cierra la *Epopéya*:

Esta Patria Oriental sobre todo, ésta, que fué el soldado y el holocausto de la idea precursora, no son otra cosa que la proyección, sobre el suelo, de aquel hombre extraordinario que apareció en nuestra tierra, con un mensaje profético en los ojos, y que ahora, vivo en la región de las causas, vemos pasar a lo lejos, en medio de los inmortales, revelado y transfigurado por la luz. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 658)

Por su parte, Moretti también desbanca el mito de la decadencia del género épico al proponer una serie de textos a los cuales Occidente ha sujeto a un largo escrutinio en busca de “su propio secreto” (1996, p. 1) y a los que las sociedades modernas (superadas las fronteras nacionales) tienen en la mayor estima. Basa su concepto de “épica moderna” en el de narrativa enciclopédica de Mendelson y define épica a partir de la recepción y del uso

---

<sup>59</sup> Nada en la épica, ya sea novela o epopeya, supone que sea representativa de su contexto, salvo que se la aborde desde la recepción. El sentido, más bien, parece ser el inverso, el de una práctica interpretativa que intenta recuperar el contexto a partir de la lengua y la literatura, quizás heredera de una lectura filológica. No busco aquí quitar toda validez a este tipo de salto interpretativo, sino evidenciarlo.

educativo de los textos narrativos. Dicho de otro modo, el salto inductivo de la definición hegeliana-lukacsiana se muestra en su postura como lo que es: una convención interpretativa por parte de los lectores que encuentran en un texto algún tipo de conocimiento relevante para su propio presente. Esa estima conlleva ciertas características que hacen de esta una categoría con muy pocos componentes. Se trataría de textos de alcance supranacional de difícil encastre en el discurso de la historia literaria, asociados a un período concreto del desarrollo de las identidades nacionales, y que son “virtualmente no leídos” fuera del contexto de las instituciones educativas, que aseguran su transmisión (Moretti, 1996, p. 4).<sup>60</sup>

Es necesario desglosar la definición de Moretti para ver que, al igual que las anteriores, tampoco es suficiente para la descripción de la *Epopéya*. Primero, el alcance de la *Epopéya* es por completo nacional, y cualquier consecuencia fuera de las fronteras definidas es colateral del proceso de fijación de límites por parte de los Estados. Por otro lado, ya he dicho anteriormente que, si bien no es posible constatar una lectura generalizada, la centralidad del texto en el imaginario nacional está dada por tratarse de la base para la estatua de la Plaza Independencia, cuya importancia es más evidente en el devenir urbano posterior. En otras palabras, la “lectura” del monumento se constata por su importancia como lugar en el que los ciudadanos convergen para narrarse a sí mismos como parte de un conjunto imaginado. En conclusión, una concepción estricta de épica y héroes literarios concedería la aplicabilidad de este aspecto de la definición de Moretti, mientras que si, como he hecho hasta ahora, se considera al héroe y la épica como parte de una red de discursos interconectados de diversos soportes, la postura de Moretti deja de ser efectiva.

---

<sup>60</sup> Si bien la épica deja de ser una metonimia desde la que se pueden extrapolar todas las características de una sociedad homogénea, sigue manteniendo una relación trópica con respecto a la sociedad que los tiene en estima, y por lo tanto mantiene la esencia de la definición hegeliana. Transparenta, en todo caso, la práctica interpretativa, y cambia el foco desde la producción hacia la recepción.

Otros aspectos de la definición de Moretti parecen de más fácil aplicabilidad al caso de la *Epopeya* y la concepción de épica que se extrae del texto. Para observar su dificultad de inclusión en la historia literaria basta con traer a colación lo ya dicho hasta el momento sobre la dificultad de catalogación genérica de la fuente y su poco impacto en la crítica y la academia, tratándose de un autor sí discurrido. En cuanto a la cantidad de componentes del conjunto de épicas, Zorrilla expresa que los “épicos historiadores” que han logrado dar forma estética atractiva a las ideas serias son “escasos” —insertándose él, en un movimiento de falsa modestia, en esa lista— (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 11), lo que aprobaría el criterio de escasez para la idea de épica del autor.

Para su vinculación a un momento puntual del desarrollo de las naciones — característica demasiado ambigua, por cierto— es suficiente aquí lo dicho sobre la construcción de identidad nacional. De momento, las definiciones metonímicas, si bien parecen ir en la dirección correcta, fallan al aplicar juicios que no son otra cosa que atribuciones excesivas de una filosofía de la historia que no tuvo en cuenta que, en el mundo de los hechos, el proceso de modernización americano requirió complejos narrativos asimilables a epopeyas, además de novelas.<sup>61</sup>

### **2.2.1.3.Épica como “súper-género” o modo: permeabilidad y subcategorización.**

Un último abordaje posible sobre épica se desprende, al igual que la de Moretti, desde su uso.

Dice Martin:

Despite ... formal differences, many societies share a functionally similar category. ...

---

<sup>61</sup> No puedo dejar de mencionar, en este punto, el importante aporte de Doris Sommer en su *Ficciones fundacionales* (2004), que aborda el potencial de la literatura de otorgar marcos de organización la realidad y la vida en sociedad en los albores de las naciones latinoamericanas. Si bien su texto no es directamente citado, este trabajo existe a partir del entendimiento generalizado de que en las narraciones del siglo XIX (y en Zorrilla de San Martín, en específico, al que ella aborda desde el *Tabaré*) se encuentran algunas claves para la configuración de las sensibilidades nacionales del continente.

“epic”, applied to similar categories across cultures, plays a necessary role that transcends genre (thus making fruitless the attempt to pin it down as a single genre). In other words, “epic” stands out precisely by presenting itself, time after time, as the “natural” state of speech, the pre-existent mode, the word-before-genre, the matrix of other forms. And this consistent tendency can in turn best explain the semantic development and assumptions that have given us the very term which we are undertaking to analyze. (2005, p. 9 y s.)

Son textos disímiles cuya función es asimilable. Martin intenta definir la épica como género a través de la observación de la raíz occidental en la épica griega y textos en sociedades no occidentales. En este afán, se encuentra con una categoría históricamente heterogénea y acaba por estirar los límites genéricos para llegar a decir que se trata de un “súper-género” con la capacidad de impregnar otros géneros y formas artísticas (Martin, 2005, p. 17 y s.). Este abordaje es similar al de Hainsworth, quien, mediante distinciones de contenido, habla de un conjunto en que, aunque se quiera subdividir y adjetivar, las divisiones tienden a mezclarse y a surgir épicas “*sui generis*” (1991, p. 5). En lo que coinciden estas definiciones es en no cerrar la épica a una sola tradición o forma definida, que le permite fusionarse, quizás de forma especialmente productiva, con otros géneros, de manera localizada y específica. Actúa, en ese sentido, como un modo, en la definición de Fowler de categoría que, sin tener una forma asociada específica, se acopla a otras formas y las dota de una particularidad. Esta capacidad viral de la épica, para usar la metáfora biológica o de contagio, cuadra con la dificultad de catalogación genérica de la *Epopéya*, que se incluye a sí misma en el género épico, pero cuya forma superficial es la de una serie de conferencias historiográficas, y, como veremos en 3.4, es heredera en el plano formal de un tratado filosófico y no de textos correspondientes a la serie literaria, que actúan sobre otros aspectos del texto. Se habla entonces de una permeabilidad épica no solo en sentido textual sino

también pragmático, un discurso “propenso a su propia inversión” (Béreiziat-Lang & Ortiz-Gambetta, 2020, p. 9).

En resumen, estas perspectivas no eliminan las anteriores, sino que las incluyen. Permiten ver a la épica tanto como una forma definida, tanto como un modo del discurso narrativo que se asocia pero no se iguala ni con la poesía heroica, ni con el encomio celebratorio, ni con la propaganda política, ni con el relato etiológico y metonímico, ni con la memoria histórica, ni con las prácticas interpretativas de tradiciones teórico-críticas situadas en un tiempo y un espacio que suelen ser blancos y europeos. La épica se comporta, en este sentido, como un recurso retórico que permite inteligir (y/o estetizar) algo a través de un marco discursivo, más que un género concreto con características discernibles y más o menos constantes. De ahí que sirva de soporte para que Zorrilla pueda a su vez conmemorar y celebrar al héroe en el centenario de su hazaña, ofrecer una idea de nación, y participar de una serie de debates y procesos históricos que exceden el alcance inmediato de la persona histórica (no metonímica) de Artigas.

### ***2.2.2.El héroe como continuidad: Hidalgo, la muerte por la patria y el romanticismo latinoamericano***

Horacio, en un verso con frecuencia usado fuera de contexto, hace un movimiento poético para la reconfiguración de la *virtus* marcial, más adecuada a los tiempos de la guerra civil, en *virtus* útil para la ciudad en tiempos de paz.<sup>62</sup> Esa oda horaciana es la que nombra un tópico extremadamente pertinente: *dulce et decorum est pro patria mori* (*Carm.* 3. 2. 13, “es dulce y decoroso morir por la patria”) Dicho tópico se encuentra presente nada más ni nada menos que en la primera estrofa del *Himno Nacional* —cuya letra fue compuesta por el neoclásico Francisco Acuña de Figueroa, frecuente traductor de Horacio— y permite incrustar

---

<sup>62</sup> Interpretación de la oda horaciana que tomo de Bridge. (1947, p. 340)

al tema de este trabajo en el ámbito más grande del imaginario grecolatino en los símbolos nacionales.<sup>63</sup>

De hecho, una búsqueda superficial en la literatura colonial y del siglo XIX basta para afirmar que hay antecedentes claros que sostienen un diálogo con el corpus y la historia de la antigüedad, así como un uso de esa materia para la interpretación y la comunicación política. Esto, sumado a la temprana adopción en tiempos coloniales de la educación en lengua latina, permite mirar este momento del desarrollo de las letras nacionales en busca de las huellas que dejan en el discurso literario “el conocimiento de los autores latinos y la frecuentación de la literatura clásica” (Píppolo Griego, 2012, p. 1957). Los autores, en tiempos previos a cualquier atisbo de autonomización del intelectual letrado, son partícipes de la cultura “relatinizante” y por lo tanto no están exentos del hipercultismo que condiciona la producción escrita.

El *Parnaso oriental* abrió su primer tomo de 1835 con una serie de “Poesías patrióticas” (Lira, 1981), que incluían pero no se limitaban al entonces texto del *Himno*. Se puede observar en estos textos pertenecientes al neoclasicismo una frecuente referencia a la mitología grecolatina. Esto incluso en textos recogidos en dicha sección publicados en los años de la lucha independentista, como es evidente en los siguientes versos de la obra teatral de 1816 de Bartolomé Hidalgo, “Sentimientos de un patriota”, en donde se presenta una amenaza ante el pabellón:

Si el tirano intentase arrebatarlo,  
Antes en sangre y muerte se halle envuelto;  
El día se encapote, fima el aire,

---

<sup>63</sup> La configuración simbólica de los himnos nacionales ha sido estudiado a nivel continental por Poch (1998), texto compilado, entre otras cosas, junto a uno de D’Alessandro relacionado con los temas discurrecidos en este trabajo.

La bóveda celeste al rónico estruendo

Despida rayos, y la triste noche

Aumente su pavor: retiemblre el suelo;

Neptúno mande con acéto horrible

Al Océano que salga de su centro:

Todo tiemble y destruya si se pierde

El pabellón que ufano doi al viento (Hidalgo, 1981, p. 36 y s.)

El sentimiento patriótico independentista, correlativo y consecuencia del heroísmo, como un intento de *movere* al auditorio a la acción marcial, está atravesado en esos años por el imaginario intelectual formado a base de lecturas de la antigüedad en clave neoclásica. Esto explica el surgimiento —para nada único al Uruguay— de un *Himno Nacional* que ofrece al escucha —que suele desdoblarse como intérprete— dos alternativas posibles, correspondientes con las dos partes de la máxima horaciana: “la Patria o la tumba” (Acuña de Figueroa, 1845) De este modo, se configura una metonimia entre la Patria y el resto de las dimensiones del ser humano. Esta configuración es hecha, aunque no solo, a través de una estética que realiza el proceso retórico de la realidad por medio de la apelación al imaginario del siglo XIX sobre la antigüedad grecolatina.

Que el neoclasicismo es una estética con la mira puesta en la antigüedad no es más que una obviedad que surge de una lectura panorámica,<sup>64</sup> y este hecho ha sido estudiado en profundidad en nuestro país por Karamán Chapareno (2010), quien lo relaciona a la conformación de los sujetos políticos nacionales. Lo interesante de partir desde este punto

---

<sup>64</sup> Esta relación no debe para nada ser tomada como la constatación de una relación no conflictiva. En el caso de Acuña de Figueroa, exponente por antonomasia del neoclasicismo en Uruguay, existen en su obra algunos aspectos que permiten si no desmentir, al menos “conducirnos a matizar la afirmación de una devoción incuestionable a la causa neoclásica”. (Herrera, 2012, p. 75 y s.)

histórico —además de la coincidencia histórica con el momento de la independencia— es ver que, incluso al abordar estéticas como la romántica, que se suele enfrentar a un neoclasicismo del tipo del *Parnaso* en un nivel programático, persevera la tradición, con sus usos, matices y cargas específicas.<sup>65</sup> En el caso del campo cultural-intelectual del Uruguay recientemente independizado, el enfrentamiento de los albores del romanticismo contra el neoclasicismo fue más que nada superficial. En palabras de Herrera:

Contrastando con esta relativamente magra elaboración teórica, encontramos una profusa producción poética que, a pesar de reclamar una reacción contra los principios estéticos de la poesía pasada, no evidencia una ruptura tan clara, perviviendo en ella de hecho no pocos elementos de la poesía neoclásica. (2012, p. 96 y s.)

La actitud de ruptura del temprano romanticismo uruguayo se efectiviza en una de ruptura de discurso más que de praxis: continuarían existiendo en sus autores “acordes clásicos”, para tomar la metáfora de Herrera, explicados por una educación y sensibilidad neoclásicas que, “lógicamente, les debió costar abandonar” (Herrera, 2012, p. 103). Se observa en este aspecto general un desfase entre las corrientes estéticas de Europa y su recepción en el territorio americano, desfase que es temporal —y bastante lógico desde un punto de vista material, vale agregar— pero también de alcance, de las revisiones y reconfiguraciones que lleva adelante el nuevo movimiento. En especial, la poesía heroica será en ese romanticismo un espacio de continuidad frente a otras posibles rupturas que estaban comenzando a gestarse:

La persistencia de tonos neoclásicos es evidente sobre todo en la selección léxica, no siendo infrecuente encontrar sienes adornadas de laureles, bellas entretejiendo guirnaldas para los valientes vencedores, cervices dobladas o indoblegables, y, por

---

<sup>65</sup> Aunque no hablaremos de esta especificidad.

supuesto, heroicos orientales, cual hijos de Marte empuñando su acero vengador, incluso después de 1840. (Herrera, 2012, p. 104)

En principio, lo que podría explicarse por mera demora temporal-espacial, es también producto de la aplicación acrítica de la periodización y los criterios analíticos aptos para el estudio de la literatura europea. En este aspecto, recojo la pregunta planteada por Vilanova, quien se enfoca en un período distinto pero se enfrenta crítica, si no decolonialmente, a las aseveraciones de los filólogos de la tradición clásica de Europa:

¿Podría extremarse lícitamente su afirmación y sostener válidamente que toda apelación a la tradición clásica grecolatina es un intento de legitimación de un mensaje poético? ¿Podría involucrarse en esa concepción a todos cuantos alguna vez, conscientemente o no, recurrieron a ella y declarar, por ejemplo, que Leopoldo Marechal (el caso más apropiado entre los que analizaré) buscaba “legitimar” así su “mensaje poético”? Mucho más dudosa sería la propiedad de una estimación como la de Curtius (“sin Homero no habría Eneida...etc.”) aplicada a Pedro Páramo. (Vilanova, 2006, p. 29)

Hago eco aquí de la duda general de Vilanova sobre la aplicabilidad de los criterios y las conclusiones al momento de analizar la relación entre la antigüedad grecolatina y la literatura latinoamericana en su conjunto. No interesa romper con la idea de que existió un romanticismo latinoamericano, lo que es pasible de discusión, sino más bien plantear la interrogante sobre las otras posibles razones —estéticas, políticas, materiales, técnicas, por ejemplo— que podrían explicar la diferencia entre el devenir de ciertas poéticas en Europa y en nuestro continente. Para centrarme en la fuente en cuestión, no parece probable que una pregunta como “¿cuál es la utilidad del héroe en relación a sus procesos históricos y políticos y cómo se proyectan estos sobre el héroe?”, planteada en 1.2.3, pueda resumirse en la idea de legitimidad literaria cuando hablamos de Zorrilla.

Primero, si esa legitimidad interviene, lo hace de forma tangencial, como componente de una legitimidad política que tiene en estima una cierta forma literaria legítima como importante para la consolidación de un relato, una identidad y una visión común del pasado. Es esta la *utilitas* del discurso épico y la apelación al heroísmo, tanto en Hidalgo como lo será en Zorrilla. La épica como género o modo y el héroe como tema operan más como instrumentos del orador en la movilización del auditorio, ya sea a la acción concreta del movimiento independentista como en la consolidación de un colectivo de identificación. Nótese que, debido a todas las características expresadas sobre el texto, no hay separación posible, ni a nivel de producción ni de análisis, que permita leer la *Epopéya* como arte autónomo, *pour l'art*. El estudio de la épica nunca puede estar dissociado del estudio de su contexto de producción y uso, porque estos la definen. Los planteos de Hegel, Lukács —y el de Moretti en cierto punto— sufren por su sesgo romántico.

Segundo y a partir de esta última idea, la aplicabilidad de las categorías está histórica y geográficamente ligada: tanto varía su referente en el tiempo y el espacio como su utilidad crítica. Esto está presente en el desafío hecho por Herrera al enfrentamiento entre neoclasicismo y romanticismo. En el caso de esta oposición, el mismo Curtius plantea una honda variabilidad contextual y la considera como una apreciación de “alcance muy limitado” (1955, p. 385). También hay una apreciación bastante extendida de que el romanticismo latinoamericano es un fenómeno “distinto de su homólogo europeo”, con valores a menudo contrarios (Ocampo, 2013, p. 147).

El héroe, el heroísmo y la apelación a ellos ofrecen, más que rupturas, continuidades en la literatura del Uruguay del siglo XIX: entre la poesía independentista previa a 1830 (Hidalgo), la de los primeros años posteriores (Acuña de Figueroa y el resto de poetas del Parnaso Oriental), y la de la segunda mitad del siglo, con Zorrilla como el ejemplo más evidente, con *La leyenda patria* y el *Tabaré*. El detalle a observar en esta continuidad es que

el héroe retórico se mueve entre ámbitos (artístico y político) sin ningún tipo de dificultad. Pertenece a ambos lados del espectro y, por existir antes y durante el proceso de modernización del estado y del campo literario uruguayo, esta tradición desafía todo análisis que quiere diferenciar sus espacios de acción.<sup>66</sup>

En el héroe, lo político se acerca a lo literario porque los letrados operan retóricamente —componen discursos— desde una *intellectio* tamizada por el conocimiento de la historia de la literatura. El poder investido en ellos por el uso restringido de la letra los afecta irreversiblemente; son depositarios, herederos, transgresores, puntos de inflexión de las tradiciones literarias. Como su discurso es uno que no ha separado por completo ambos ámbitos, su pertenencia a ese lugar de enunciación se vuelca también sobre ambos ámbitos. La historia de la literatura misma, mediante convenciones como la forma, el tono, el uso de la lengua, pero también mediante intertextualidades, organiza el proceso de *intellectio*.

---

<sup>66</sup> Queda pendiente la pregunta de si, para 1907-1910, la literatura uruguaya se encontraba adentrada en un proceso de alejamiento de las figuras heroicas tradicionales, si estas quedan especializadas en el discurso político, o si hay resabios de estas en la literatura de corte más autónomo.

### 3. “Historiadores épicos”: *La epopeya de Artigas* en la serie literaria

En la primera conferencia de la *Epopeya*, Zorrilla se pregunta sobre la mejor forma de realizar una “identificación” entre el sentimiento nacional del héroe local y un ideal universal “de verdad y de belleza” que permita la comunicación (1916, t. I, p. 2 y s.). Responde al problema del siguiente modo:

Sois europeos la mayor parte de vosotros, los grandes, los indiscutidos; estáis compenetrados de vuestra historia secular; sentís el tipo heroico de vuestras patrias respectivas; también, por vuestra educación clásica, os es conocido el ambiente romano, y el griego, y el egipcio, y el caldeo, y el árabe. Veis los héroes de hierro de la reconquista española, las armaduras de plata de los Nibelungos, los blancos alquiceles o albornoces sobre el fondo de los arcos de herradura, o sobre el ocre del desierto; vuestra formación estética os hace familiares los héroes de Homero y las visiones de Dante, y los hombres vivos de Shakespeare, y los guerreros muertos de Ossían. (1916, t. I, p. 3)

Zorrilla compone el texto a partir de la suposición de que una parte de su auditorio no conoce la historia de Artigas. Entiende que los americanos sí comparten el marco para entender al héroe<sup>67</sup> y ofrece una serie de intertextos de origen europeo para la comparación.<sup>68</sup> Estas referencias, así como las dadas más adelante, responden a la necesidad de volver

---

<sup>67</sup> Resulta relevante aquí recordar lo dicho por Demasi, ya citado más arriba: Artigas era ineludible para la historia nacional uruguaya (2005, p. 1031). Del mismo modo, se puede suponer que su aparición en otras historias nacionales cercanas (la argentina, por ejemplo) se daba por sentada.

<sup>68</sup> Es interesante revisar aquí que Zorrilla sigue claramente la lógica descrita por Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Haciendo caso omiso de la fijación nacional del título del ensayo, podemos extrapolar que no se trata, o al menos no solamente, de un intento de legitimación mediante el recurso a la tradición hegemónica. El autor aquí reconoce cierto provincianismo de las naciones europeas —en este caso en conjunto, aunque Borges las subdivide— desde un lugar periférico, “dentro de esa cultura” pero carente de la “devoción especial” que representa para aquellos la asociación entre su tradición heroica y su nación específica (Borges, 2016, p. 555 y ss.).

inteligible el sentimiento patriótico, pero también lo crean y lo propalan. Esta asociación entre héroes histórico-mitológicos, héroes literarios, y sentimiento nacionalista, a principios del siglo XX, no coincide con la postura hegeliana-lukácksiana (la epopeya no existe en la modernidad), o con la postura de Moretti que ve en el espíritu de sus épicas modernas el espíritu de la modernidad (transnacional y en constante búsqueda).

De esto se desprende que Zorrilla —que quizás estuviera enterado de la negación de Hegel—, el Gobierno de la República, y el resto de la red intelectual batllista abocada a la tarea de la conmemoración, fueron conscientes de la necesidad de narrar al Uruguay. Ese héroe brinda una cohesión necesaria, que la nueva realidad nacional, posterior a la paz de Aceguá, requería. Al hacerlo no tuvieron en cuenta que la obsolescencia de la epopeya había sido decretada por un filósofo alemán unos cien años antes.

El Artigas de Zorrilla no se construye, sin embargo, en base a un modelo único:

Lo que no podía percibir Sarmiento con claridad, y lo que ha ignorado la historia rioplatense, y aun americana, hasta ayer no más; y es eso lo que voy a haceros ver yo, mis amigos artistas: lo que hay de común entre Artigas y los pocos videntes de las cosas futuras; lo que hay en él de idéntico con el genio, que, en la región de los iguales, aparece con su visión, y que, como el Proteo poliforme de la fábula, se viste con la túnica de Moisés, o con la armadura de Juana de Arco; se envuelve en la clámide de César, o en el capuchón de Dante; se pone el uniforme de Washington, o la chaquetilla de capitán de blandengues de este caudillo americano. (1916, t. I, p. 125)

Esta naturaleza proteica del héroe redundaba en que este trabajo no pueda detenerse en las especificidades. Recorro a menudo a diccionarios de mitología (Grimal, 2010) o a breves comentarios para dar contexto a los pasajes analizados. En las secciones siguientes mostraré cómo algunas intertextualidades de la épica y el héroe sirven al autor para construir tanto a su héroe —y elevarlo a la altura de sus modelos— como a un conjunto de características del

propio texto que sustentan, más allá de su título, el diálogo con la tradición y la inclusión de la *Epopeya* en ella.

### 3.1. La desnudez homérica: el campamento oriental y la comparación con Aquiles

En el discurso de inauguración del monumento, hacia el cierre, Zorrilla pronuncia las siguientes palabras:

Gloria a Dios en ellas, en todas las alturas: en el cielo, en la tierra, en los abismos. Y en ese monumento en que, porque resplandece su presencia, su poder y su designio, veremos siempre el paladion y prudente fortaleza de la patria que aclamamos; en ese que dejamos ahí, como lo quiso Homero: sobre el alto promontorio, en la cumbre de la colina. Será visto desde lejos, desde la tierra y el mar, por los hombres que hoy viven y por los hombres futuros. (1923a, p. 19)

Recupera una imagen ya presente en el cierre de la *Epopeya*, en un fragmento que prefigura el monumento a través de la écfrasis:

Operari sequitur ese [sic], dice el viejo aforismo; lo que obra existe, y solo existe lo que obra. Eso es verdadera fuente de historia; el documento vivo. Con él, tienen una alma los papeles y legajos, que, sin él, son cosas muertas.

Pero ese soplo de perpetua vida, es forma substancial no se ha unido aún al cuerpo que la espera, oculto en el marmóreo bloque predestinado; aun no se ha erigido, en el alto promontorio, el monumento que ha de ser visto de lejos, desde la tierra y el mar, por los hombres que hoy viven y por los hombres futuros, como dice Homero. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 654)

Estas ideas, la de un monumento “en el alto promontorio” —probablemente refiriendo a la ciudadela de Pérgamo, en Troya— y la de la conservación de la memoria, son las claves para entender el lugar central que ocupa Homero en la tradición imaginada por Zorrilla de San Martín, en la que se quiere insertar. Para empezar, que el autor explicita varias veces su deseo

de mostrarnos lo homérico en Artigas, facilita tremendamente el trabajo aquí propuesto, que podría reducirse a un análisis de las apariciones del adjetivo “homérico” y daría una idea bastante clara del proyecto de Zorrilla, quien declara en la primera conferencia su intención de transmitir al auditorio la “forma homérica” del héroe (1916, t. I, p. 2), o una forma estética de la memoria.

La intertextualidad explícita a través del adjetivo permite realizar algunas afirmaciones sobre la utilización de Zorrilla del espectro patético-pragmático. Para poner un ejemplo introductorio, un pasaje descriptivo del Éxodo que es, según el poeta, el momento de la historia “más oportuno” para acceder al conocimiento del pueblo Oriental (1916, t. I, p. 270). Luego de una descripción de las razas que conformaban la masa que acompañó al héroe en el Éxodo, Zorrilla inicia la descripción de los fogones orientales con la frase “el cuadro es homérico” (1916, t. I, p. 275 y s.).<sup>69</sup> Estos pasajes, que adelantan la instancia cristiana, dan una clara idea del relato patético de Zorrilla, a través de la apelación a la nación como concepto movilizador del auditorio, junto con sus asociaciones consiguientes: los gauchos, los indios y los negros, el fogón, el mate, la guitarreada, el canto “triste”, los “teruterus”, el aroma característico de los zorrinos, entre otras. A su vez, es inevitable, para el que conoce el texto homérico, no reconocer en esto un dejo del catálogo de las naves, de *Iliada* II.

En cuanto al lado pragmático del espectro, resulta interesante contrastar con lo anterior la introducción al relato que Zorrilla hace de la negación de Artigas al pedido de su regreso por la comitiva enviada por Rivera:

La patria, la Cordelia de aquel viejo Lear, es, por fin, independiente y lo invita a ir por la gloria que le corresponde; por el honor y la autoridad que son suyos; el Paraguay no ve ya en él un prisionero, y mucho menos un bandido....

---

<sup>69</sup> Cito aquí el total del episodio.

Si queréis penetrar en ese espíritu en tal momento, hacedlo por vuestra cuenta. Yo, por mi parte, aunque también he procurado hacerlo muchas veces, os haré gracia de mis impresiones personales, y solo os daré a conocer la respuesta de Artigas, sin vestir su desnudez homérica. (1916, t. II, p. 602)

Pasa, entonces, de un modo patético (“aquel viejo Lear”, apelando a una sensibilidad trágica) a un modo pragmático en el que, en principio, se limita a contar la respuesta negativa del héroe ante ese llamado.<sup>70</sup> Después de esto, cierra el episodio. Se trata de unas pocas líneas que refieren a un documento concreto y que pueden oponerse, como ejemplos de los dos tipos de relato, a la narración del Éxodo.

Al menos en esta instancia, la referencia literaria sirve de marco para la patetización del relato, mientras que el relato pragmático es, para Zorrilla, nada más que su opuesto, el no literario, el de los documentos. Destaco, además, que para el poeta es el relato más pragmático, menos homérico, el que se encuentra vestido, mientras que el relato patético-homérico se muestra en su “desnudez”, lo que puede interpretarse como puro o desprovisto de artificio. Parece concebir, o al menos caracterizar, al modo literario como una forma de penetración en los hechos que permite hacer sentir (*movere*) una verdad sensible más real que la histórica. Tampoco es solo a través del nombre del poeta que Zorrilla modela a Artigas a partir de los textos homéricos. La figura de Aquiles, carta triunfante del lado aqueo en la guerra de Troya, resulta esencial en la caracterización de Artigas, aunque por la negativa:<sup>71</sup>

Yo convengo, amigos míos, en que esas palabras son implacables en tales momentos,

---

<sup>70</sup> Lo que, a su vez, cuadra con el relato arquetípico de iniciación en cuanto a la negativa al regreso (Campbell, 2008, p. 167).

<sup>71</sup> Odiseo aparece, bajo el nombre Ulises, en pasajes no asociados a Artigas o bien asociados mediante el rito del sacrificio (junto a Eneas) o la pervivencia de la juventud del héroe en su vejez. Tampoco Héctor, contraparte de Aquiles, aparece como elemento comparativo, reservando Zorrilla sus menciones al domador de caballos para lo que refiere a la crueldad de Aquiles con su cadáver.

tan duras como merecidas; la figura de Aquiles, el griego, cuya cólera canta Homero, parece reaparecer aquí, bajo la forma del héroe americano. Pero, no; para que distingáis precisamente los personajes de las dos epopeyas he querido que leyéramos juntas las dos notas, la de Álvarez a Artigas y la de éste a Güemes. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 59)

A diferencia de Aquiles, la respuesta de Artigas, ante una situación que amerita que se encuentre “irritado en el alma como el de los aqueos” (1916, t. II, p. 59), no es retirarse del combate, sino ofrecer su ayuda a Güemes en la lucha contra los invasores.<sup>72</sup> De hecho, hay una censura constante, por parte de Zorrilla, a las acciones de Aquiles, visible también cuando, en la conferencia siguiente, se rehúsa a admitir como reacción válida represalias ante la “calumnia” contra Artigas equiparables a las del “matador de hombres de rápidos pies” (1916, t. II, p. 134). Para terminar de cimentar la diferencia, el Artigas de Zorrilla no es un héroe guerrero, o al menos no será ese su principal rasgo. Dice, en la descripción de la Batalla de Las Piedras:

No; no pongáis a nuestro héroe en la batalla, como en su principal teatro de acción; no lo imaginéis, ni aun en el momento en que, muerto su caballo por un casco de granada y siendo el blanco exclusivo de toda la infantería enemiga, avanza a pie, para mostrar a sus soldados la inmunidad que comunica el valor, y señalando con la espada el sitio

---

<sup>72</sup> Dice Clemente L. Fregeiro sobre Güemes:

En efecto, desde 1812 las milicias de caballería salteña al mando de Martín Güemes, solas o unidas a las tropas de línea, habían mostrado su poder, pues a ellas se debió en gran parte la victoria de Tucumán. ‘El rol de Güemes, ha dicho un historiador argentino, fué más bien que el del guerrero que combatía al frente de sus tropas, el del profeta, el del apóstol popular que mantenía vivo el fuego del patriotismo pues para sus gauchos, Güemes era un apóstol y un profeta. (1889, p. 68)

Resulta interesante compararla con la caracterización que hace Zorrilla de Artigas, citada más adelante. Es posible aventurar la hipótesis de una intertextualidad directa, aunque más probablemente tenga que ver con una adaptación, compartida por ambos textos, de figuras caudillescas para una moral citadina.

desde donde lo mira intensamente, con sus ojos negros la victoria.

Artigas no mandó muchos combates; eso es un accidente en su persona. No era un lancero. Eran proverbiales su destreza y su valor; pero todo hombre, por el hecho de serlo, tiene el deber de ser valiente. Artigas tenía un deber muy superior a ese: el de revelar a los hombres su mensaje. (1916, t. I, 242)

Zorrilla, quien ha dicho en la página anterior que no va a describir la batalla, deja al pasar una descripción “accidental”, con un giro que quita importancia a esta faceta. Entiendo que esto no quiere decir que el héroe de Zorrilla no cumpla con los señalamientos que hace Campbell sobre el héroe guerrero. Su guerra puede ser un trámite, pero su lucha con el *statu quo* se libra en un terreno de ideales y simbolismos, y ni en la batalla abandona su misión. En el movimiento metonímico, Artigas abandona su función individual —de la que Aquiles no puede salirse, al ser producto de su tiempo— y adopta una función comunitaria, de *axis mundi* desde el que se emanan los fundamentos de la convivencia pacífica en su nación. Por eso pertenece al terreno de lo humano de manera circunstancial, es en realidad un habitante de la región de las causas.

Por último, Artigas dialoga con Aquiles cuando rechaza los diferentes llamados para insertarse en los conflictos internos y regionales. Si bien ya discurrí sobre esto en secciones anteriores, es necesario remarcar que también ahí se construye una vía de intertextualidad que posiblemente no se evidencie —el conocimiento del texto homérico está probado— para no complejizar la distancia ya marcada entre el héroe antiguo y el propio, aunque justifique la negativa del héroe a no participar por su avanzada edad.

A modo de conclusión intermedia, reconozco aquí que, a partir de un juego de comparaciones directas, Artigas se constituye en un Aquiles modernizado. Se traslada al héroe homérico a una moral del novecientos uruguayo (democrática y disciplinada), con las reescrituras que ello implica. La lógica de la comparación no es asimilar a Artigas a un tipo

antiguo, lo que redundaría en un modelo incapaz de sostener la tarea moralizante y disciplinadora de las conmemoraciones del Centenario. Parece, a través de la propia referencia, querer dar por sentado que el héroe de su epopeya tiene las características que siquiera permiten incluirlo en el listado; en un mismo movimiento determina el origen de la tradición e inscribe su texto en ella. La legitimación, en todo caso, no es del texto sino del héroe, que es también metonimia de su épica.

Es de interés específico no detenerme más en el análisis de la intertextualidad homérica, que no es suficiente para responder a ninguna de las preguntas que me planteo responder: a pesar de la centralidad de la épica griega, existirán otras intertextualidades implícitas y explícitas, directas e indirectas, que iluminan otros aspectos del problema.

### **3.2.¿Quién de nosotros escribirá la *Eneida*?: Eneas-Artigas y Virgilio-Zorrilla**

Virgilio aparece nombrado por primera vez en la séptima conferencia, dedicada a la presentación del héroe:

Porque yo os invito, para hacer en este caso obra de arte, a que distingamos en el hombre tres elementos: el alma, el cuerpo y la persona. No entremos a definir eso con demasiada precisión. Si se hubiera exigido a Virgilio que definiera aquel su *lacrimae rerum*, lágrimas de las cosas, que la humanidad aun repite, no sé si hubiera podido salir del paso. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 199)

A continuación, Zorrilla llama a los artistas a no retratar al héroe solo en su sufrimiento, sino remarcando su impasibilidad frente al padecimiento (1916, t. I, p. 200). Se diferencia inicialmente de Eneas, quien sufre y llora ante la imagen de su propia tragedia en la escena que contiene el “*lacrimae rerum*” (Verg. *Aen.* 1, 462). No obstante, resulta muy interesante que, en este pasaje, sea una continuación del argumento empezado en las páginas anteriores, donde resalta, casi de manera contradictoria, el carácter impasible del “hombre estoico, pero de gran corazón” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 196). Volverá a

mencionar más adelante su “corazón estoico” en un pasaje en el que señala que no es posible “llorar cuando se habla de Artigas” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 401).

Se configura así una analogía entre Eneas y Artigas a través del sufrimiento y la templanza estoica, también renovados. Sin embargo, las comparaciones explícitas entre ambos, asimilables a las de Aquiles, son pocas.<sup>73</sup> Durante la conferencia titulada “Enemigos interiores y exteriores”, Zorrilla habla así del conflicto entre Artigas y el Directorio:

Imaginaos, por consiguiente, mis amigos, el rencoroso despecho de la oligarquía de Buenos Aires, contra ese Anteo infernal, hijo al parecer, de madre divina, y contra ese pueblo que no tiene, al parecer, corazón en que ser definitivamente herido. ¿Hijo también de diosa, acaso? ... ¿Fundador de raza? ¡Oh, viejo Eneas!

El despecho del Directorio contra ese pobre pueblo que no se resuelve a morir, entristece el ánimo del pensador. Es pasmosa, mis amigos, la negra ofuscación del espíritu de Buenos Aires, encarnado en Pueyrredón en ese momento histórico. Esos hombres no ven con los ojos, no tocan con las manos. Movidos por un vértigo, no distinguen otra cosa que la odiosa forma de Artigas frente a ellos, y sólo consultan el odio que les inspira ese solitario vidente, por no aceptar la muerte con su pueblo. Su heroísmo es un escándalo. Todo lo demás desaparece para aquellos hombres: destruir

---

<sup>73</sup> Esto quizás se deba al lugar relativamente marginal que la *Eneida* ocupaba en el canon literario romántico. Es preciso recordar que es en el transcurrir del siglo XX, a partir de la renovadora e influyente obra de Richard Heinze, publicada en alemán en 1903, que el texto virgiliano recupera relevancia académica y crítica, habiendo sido reducido durante el siglo anterior a una copia —con todo lo que esto implica para el romanticismo— de los poemas homéricos. Sobre esto, dice Wlosok en su prefacio a la traducción del texto de Heinze, que el consenso general era que “el escritor de una épica tan obviamente derivada de modelos griegos no merecía siquiera ser llamado un poeta”, y que el texto “carecía de todo lo que la opinión prevalente consideraba esencial para la poesía” (Wlosok, 2004, p. x).

No es posible aventurar que Zorrilla conociese la lengua y mucho menos tuviese acceso a un texto tan reciente como para que su perspectiva sobre el poeta latino cambiase de manera radical. Sí resulta plausible, como intentaré mostrar en las siguientes páginas, que reconociera en su épica aspectos de interés para su propio proyecto.

a Artigas, ahogar para siempre su espíritu, es la obra primordial. (1916, t. II, p. 299)

Artigas sería Eneas porque el Directorio tiene contra él una fijación asimilable a la que Juno tiene con el troyano; sería Anteo por la dificultad que tiene Buenos Aires para derrotar definitivamente el surgimiento inevitable de la nación independiente en la Banda Oriental.<sup>74</sup> Es notorio cómo Zorrilla construye comparaciones complejas a partir de la mitología y la literatura que cambian, en el medio del párrafo, el término. Artigas es, *al mismo tiempo*, un Anteo imbatible y un Eneas víctima de un rencor incesante. Del mismo modo, va construyendo a lo largo del texto un ecléctico abanico de referencias que, en suma, hacen a su protagonista, y construye en el proceso una analogía territorial y política entre Roma-Cartago y Montevideo-Buenos Aires, que complejiza la relación tradicional entre ambos textos.<sup>75</sup>

Hay otras similitudes, además del carácter estoico de ambos personajes, que corresponde señalar en este punto: ambos son héroes exiliados que nunca regresan a casa, ambos encarnan la unión de lo mítico y lo histórico, y sus hazañas no se traducen de manera lineal e inequívoca en las naciones que los enaltecen, sino que en ambos casos es necesario un movimiento de prolepsis en la narración que permita inteligir la conexión. Sin embargo, lo que en Eneas es conocimiento adquirido —vía profecía, vía encuentro con su padre en el *Inferi* o vía escudo—, en Artigas es sabiduría casi innata. El héroe de Zorrilla es portador de una “visión profética” que menciona en la primera conferencia (1916, t. I, p. 7). El oriental no tiene que atravesar ninguna prueba para adquirir su visión del futuro, su “fe” que brota “del

---

<sup>74</sup> Según Grimal (2010), Anteo era un gigante que tiene la característica de ser invulnerable mientras se encuentra en contacto con su madre, la Tierra. Es derrotado por Heracles, quien lo levanta sobre sus hombros. Rescato aquí la elección de una figura mitológica que podría considerarse menor, pero que es, en la caracterización que hace Zorrilla, en extremo relevante: tanto Eneas como Anteo son separados de su origen y, del mismo modo, lo será Artigas durante el último tramo de su vida.

<sup>75</sup> Zorrilla será inconsistente en esta relación que construye. Discute un fragmento de Mitre que pone a Montevideo como la Roma de la Cartago bonaerense entendiendo que su analogía es la contraria (1916, t. I, p. 55). Posteriormente, Montevideo aparece tomando el lugar de ambas ciudades, en las subsecuentes referencias a esta primera aparición.

conocimiento de los hombres y las cosas” y a partir del diálogo consigo mismo, con su “dios interior” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 372).

Al igual que con Homero, la comparación entre ambos poetas ilumina algunos aspectos interesantes, y, al hacerla, surgen algunas tensiones con la bibliografía. En las conclusiones de su tesis doctoral, Karamán Chaparencó niega que en Uruguay haya existido un Virgilio —un *único poeta* que haya dedicado un *poema épico único* a la narración del pasado mítico de la nación— sino que “suplió esa carencia con una multitud de textos que, en su conjunto, cumplieron el mismo papel fundacional que la *Eneida*” y que consagraron al panteón heroico (Karamán Chaparencó, 2010, p. 160). Me permito disentir con esta afirmación, ya que considero que incurre en una lectura sesgada del devenir de la literatura en el Uruguay.

En consecuencia con lo dicho sobre romanticismo en 2.2.2, es imperante tener en cuenta que este tipo de preguntas que buscan forzar roles y periodizaciones como verdades analíticas resultan en un sesgo que, además de ser europeizante, no produce conocimiento profundo y valioso para la historia literaria. La pregunta por el romanticismo o la existencia de un poeta épico nacional no es errónea, lo incorrecto es intentar forzar una lectura. Virgilio surge en un contexto específico y condiciones concretas irrepetibles; la existencia de un poeta similar en un contexto distinto no es indispensable, y creer que lo es es caer en una atribución excesiva. Entiendo que una pregunta del estilo de “¿hubo un Virgilio en Uruguay?” solo puede ser planteada bajo dos condiciones: 1) si se acepta genuinamente la posibilidad de que no lo haya y 2) si se acepta que dicha figura solo puede aparecer de forma deliberada como *imitatio* de la recepción intermediada de la figura de Virgilio. Los Virgilios, si es válido afirmar o no su existencia en el desarrollo de una nación occidental, no aparecen como entidades inexorables de la historia de las literaturas nacionales —una forzosa filosofía de la historia de la literatura—, sino como autores que, en su conocimiento del corpus antiguo,

encontraron en la figura del romano un espejo o un marco histórico relevante para la elaboración retórica de un discurso sobre sus propias realidades. Decido entretener la idea porque entiendo que hay valor en responder la pregunta para el caso de Zorrilla y desde la perspectiva aquí planteada.

En primer lugar, es notorio que Karamán Chapareno aúna los dos sentidos de la palabra “fundacional”: temático e histórico. A nivel temático se sostiene la afirmación; la *Eneida* es fundacional porque trata de una fundación (la de los cimientos míticos de la romanidad): narra una serie de eventos que, diría Campbell, *debían suceder* para que el mundo dejara de ser lo que fue (pasado mítico) y pasara a ser lo que era (presente de la enunciación). A nivel histórico, Virgilio en ningún sentido fue fundacional (pionero) como sí lo fueron los autores que el trabajo citado recoge en su lectura del neoclasicismo de los primeros años del Uruguay independiente. Esto se debe a que la historia romana y la del Uruguay neoclásico no son pasibles de analogía. Sin ir más allá, si tomamos la fecha tradicional de la fundación de Roma, la ciudad latina corría con varios siglos de ventaja al momento de la escritura de la *Eneida* en comparación con el territorio de la Banda Oriental que había sido habitado tan solo un siglo y medio antes por los portugueses.

Más importante para el interés de este trabajo es ampliar el marco temporal del análisis de Karamán Chapareno. Solo es posible llegar a esa conclusión sobre la literatura uruguaya si se mira un período muy específico de su historia. Una vez alejamos la mirada del neoclasicismo, la respuesta negativa a la existencia de un poeta asimilable a Virgilio es, cuanto menos, discutible, porque existe Juan Zorrilla de San Martín, quien además cuenta con el epíteto de poeta de la patria. Asimismo, la narración de la nación no se clausura en el período neoclásico —el debate es transgeneracional— y por lo tanto tampoco lo hace la potencialidad de un conjunto de obras que vuelva inteligible el pasado y el presente a través de una operación ideológica de selección y olvido.

Resulta inverosímil, para responder a la segunda de las condiciones planteadas más arriba, creer que la similitud entre su tarea y la de Virgilio escapara a la imaginación de Zorrilla, conocedor probado de la obra del romano, así como, aunque no con proficiencia probada, del idioma latino. Tanto Virgilio como Zorrilla eran autores consagrados en su tiempo a los que les fue investido el rol de producir una obra sobre el pasado de la nación. Al hacerlo, ambos realizan una operación ideológica similar, que les permite fijar en una narración sobre un pasado lejano (mitológico en el caso virgiliano y pre-divisas en el caso de Zorrilla) un comentario que ofrezca respuestas para el presente y el futuro, únicos horizontes posibles de lectura de la épica.

Zorrilla no realiza esta operación de distanciamiento épico solo en la *Epopéya*. Mucho de lo dicho arriba es aplicable al *Tabaré*, pero Artigas funciona, al igual que Eneas, como el eslabón entre esos dos momentos: el mitológico (troyano y charrúa-gaúcho) y el histórico (romano y uruguayo). La impronta batllista impregna a este segundo momento de una esencia disciplinadora que se asocia con la paz.<sup>76</sup> No obstante, sabemos, a la luz de los veintidós años que separan el *Tabaré* y la primera versión de la *Epopéya*, que la paz interpartidaria no sería alcanzada hasta 1904. Tres años después, el gobierno de Williman encarga a Zorrilla la redacción del texto. El recuerdo de la guerra civil está, indefectiblemente, patente; la paz habilita una analogía, señalada en 2.1.2, entre la *pax augusta* y la batllista. Si bien no se puede

---

<sup>76</sup> Dice Rocca:

El país podía entrar en la anhelada paz. .... También Artigas es visto como antecedente de esta brega por introducir a los bárbaros en la disciplinadora senda del trabajo. Desde esta perspectiva, puede releerse la muerte del mestizo Tabaré a manos de los soldados españoles. El error cometido por los conquistadores —quienes confunden al salvador de Blanca con su captor— atenúa la brutalidad del acto pero resalta la incomprensión ante la diferencia y, por otra parte, metaforiza la sordera europea ante los intentos de acercamiento del pueblo nuevo a la luz de la civilización. Solo un miembro cabal de la comunidad criolla puede resolver ese conflicto, ya que primero reconoce a la tribu charrúa en sus diferencias y, más tarde, los induce a la causa nacional, modificando su identidad. (2000, p. 247 y s.)

afirmar que Zorrilla conocía la vinculación entre la *Eneida* y la guerra civil romana, sí es más que verosímil una posible figuración de su propia tarea como análoga a la virgiliana, y de Montevideo análoga de Roma en el “nuevo Lacio” de América (1916, t. 1 p. 19).<sup>77</sup>

Es posible que Zorrilla no recurra tanto a Eneas en específico como término de comparación porque el troyano no aplica la clemencia en la victoria; esta necesidad de diferenciación ya se encuentra saciada con Aquiles.<sup>78</sup> Otra posibilidad es que considerara que el conocimiento de la *Eneida* y, sobre todo, del carácter sufrido del héroe virgiliano no fuera de tan útil referencia como la de los poemas y héroes homéricos para un auditorio, *a priori*, muy diverso. Si se tiene en cuenta que, a pesar de lo dicho, sí recurre con frecuencia a la referencia romana, es posible encontrar comparaciones indirectas o subtextuales entre ambos héroes. Por ejemplo, en sus comentarios finales sobre Las Piedras:

Notemos un rasgo final de este combate de Las Piedras, que consuela las congojas provocadas en el espíritu por la ejecución de Liniers y la de los vencidos en Suipacha: ni una gota de sangre manchó las manos del vencedor. Artigas personalmente defendió a los fugitivos, e hizo de ello siempre un título de honra; lo consigna expresamente en el parte de victoria. .... La humanidad, mis queridos artistas, fué el rasgo característico de ese hombre de bien. Nadie lo superó en esa virtud; pocos lo alcanzaron. En esta acción de guerra, como en todas, sin una sola excepción, el héroe oriental pudo incluir su victoria entre sus buenas acciones. (Zorrilla de San Martín,

---

<sup>77</sup> Esta analogía surge, según otra sección de la *Epopéya*, de una frase de Mitre, que dice que Artigas “representa un sistema y un pueblo. Es el Rómulo de la Banda Oriental; el fundador de su independencia, como su familia lo fué de su población” (Zorrilla, 1916, t. I, p. 563). Zorrilla, una vez más, discrepa por considerar que las acciones del fundador romano — el fratricidio, el rapto de las sabinas y “lo demás que ahí se cuenta” (1916, t. I, p. 563)— son reprochables y no habilitan la comparación. Sin embargo, no discrepa en las pocas comparaciones que hace con Eneas.

<sup>78</sup> No obstante, la *clementia* como virtud de los gobernantes es una práctica político-marcial que puede remontarse, en esta tradición, a Julio Cesar (Novillo López, 2013).

1916, t. I, p. 243 y s.)<sup>79</sup>

Evidentemente, Zorrilla no estaba al tanto de las discusiones que surgirían, años después, en torno al final de la *Eneida*. No obstante, al comparar el comportamiento de ambos en la culminación de la batalla, se hace patente una tensión que no permite hablar de Eneas como un modelo unívoco de construcción de Artigas. Al igual que Aquiles, el virgiliano es un medio para la figuración del zorrillano; por momentos menos explícito que el homérico, pero latente a partir de la metonimización del héroe y la nación. La tarea de Zorrilla, a la luz de estas dos relaciones tradicionales planteadas hasta ahora, parece ser menos la de crear al prócer —tanto la persona factual como su condición de prócer ya están dadas por el contexto— y más la de encomiarlo y colocarlo al nivel de los héroes europeos (universales) y por encima de los americanos (locales).

Para cerrar la dupla grecolatina, es pertinente hablar de la larga descripción que hace Zorrilla de los funerales de Blas Basualdo (1916, t. I, p. 587 y ss.), como otra muestra de lo que titula el “Gobierno del héroe”<sup>80</sup>. Ante la noticia de la muerte, el héroe mandata, según Zorrilla, erigir un túmulo en la Iglesia Matriz y verter vino sobre una palma. Dice el texto:

No todo es de sonreír, sin embargo, en esa escena; debemos hacer de manera a entrever la verdad escondida bajo las extrañas apariencias de aquel extravagante rito. Fácil es percibir, a primera vista, y en primer término, la influencia sobre nuestros hombres cultos. Artigas entre ellos, de los estudios de latinidad clásica que en el

---

<sup>79</sup> Zorrilla entra en una aparente contradicción al singularizar la humanidad del héroe, pero esta se soluciona si entendemos aquí “humanidad” como “compasión” o “clemencia” y no como “condición de humano”. Sin embargo, la construcción es, evidentemente, inconsistente en un nivel morfológico.

<sup>80</sup> Conferencia XV, en la que Zorrilla recuenta los hechos acaecidos durante el gobierno de Artigas del territorio a partir de que se izara la bandera por primera vez en territorio montevideano, el 26 de marzo de 1815. En ella se encuentra la referencia de Mitre a Rómulo, citada anteriormente, y, más adelante, el autor aprovecha para comparar, una vez más, al héroe con sus contrapartes en San Martín y Bolívar, diciendo que este tenía “necesidad” de aclamación y aquellas tendencias monárquicas (1916, t. I, p. 564).

convento de franciscanos se hacían. Ese vino ofrecido a la memoria del bravo Basualdo sobre la palma simbólica no es otra cosa, si bien se mira, que las libaciones de los troyanos de Eneas sobre la pira funeraria, la harina esparcida sobre la oveja negra inmolada a los manes de Anquises, o los ritos prescritos al mismo Eneas por la Sibila de Cumas. En esas mismas lágrimas con que riega el héroe oriental el sepulcro de su perdido amigo, cree uno ver las vertidas por Aquiles el griego sobre el cuerpo de Patroclo, en su tienda, «junto a las huecas naves».

Los hombres que constituían la sociedad de Artigas se habían formado en las letras grecolatinas; los versos de Virgilio, reflejo de los de Homero, los del canto VI de la Eneida sobre todo, les eran familiares; los maestros y discípulos de los claustros franciscanos, Monterroso, Larrañaga, Lamas, Barreiro, los traducían y recitaban, sin lugar a duda. Como los bardos de Ossian las de Fingal, el guerrero escandinavo, ellos entretuvieron muchas veces las noches del oriental en las veladas del campamento, a la luz del fogón, con los relatos homéricos o virgilianos. Artigas se ha inspirado en eso al concebir su convite fúnebre, no cabe duda. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 587 y s.)

No he llamado la atención, hasta aquí, sobre la inverosimilitud de algunos pasajes del texto, por considerar que el marco planteado habilita una lectura que obvie la diferencia entre lo factual y lo ficticio. No obstante, elijo señalar la inverosimilitud de que los listados tradujeran y recitaran versos de la *Iliada*, la *Odisea* o la *Eneida* en un fogón de campamento. Esto, más que ser una crítica, busca dejar entrever el artificio que se encadena luego como caracterización del gobierno del héroe. Este pasaje, en el que Zorrilla estira los límites de lo verosímil, es, evidentemente, patético.

Ambos términos de la comparación —Aquiles y Eneas— aparecen aquí con una serie de asociaciones pertinentes de lágrimas, sufrimiento y compasión por el padecimiento

humano. Sin embargo, si tenemos en cuenta que Aquiles es, en otros momentos, asociado a la crueldad y el ensañamiento con el vencido, Eneas sale de la operación como un modelo más apto para la comparación. Virgilio es, después de todo, el poeta de las *lacrimae rerum*, y, aunque hablar de Artigas no evoque el llanto, su padecimiento es usado con la finalidad de movilizar al auditorio. Por eso a menudo se detiene en la mención de las lágrimas del héroe como resultado de un dolor profundo o una traición muy cercana. Homero es su modelo de épica —es un romántico, después de todo— pero Zorrilla, en claro conocimiento del texto de la *Eneida*, se encuentra en un mundo posvirgiliano, en el que el héroe, además de padecer su destino trágico, se lamenta por el dolor ajeno y actúa siempre ajustado a una moral determinada. Asimismo, tanto esta característica como la práctica misma del funeral encadena la recepción grecolatina con la cristiana, siguiente parada del análisis.

### **3.3.La patria y el patriarca: Artigas entre Moisés y Jesús**

Al igual que el corpus grecolatino, el texto bíblico ofrece dos grandes figuras a través de las que Zorrilla construye su simbiosis de héroe-patria-Dios: una superficial (Aquiles, Moisés) y una más subtextual (Eneas, Jesús). A diferencia de las anteriores, que se relacionaban más con el contexto político-histórico y con una necesidad comunicativa o legitimadora, el texto y la doctrina católica se asociará más con una función, como adelanté en 2.1.4 e intentaré mostrar a continuación, de asimilación entre lo espiritual-religioso y lo épico-heroico.

En la ya mencionada Conferencia XV, dedicada a las cualidades gubernamentales del héroe, se narra un episodio (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 670 y s.) en que, a través de correspondencia, Artigas ofrece a Andresito, hijo adoptivo, la colaboración armamentística en la defensa de las Corrientes. Zorrilla declara no querer enfocarse en el “aspecto político y militar” sino en el rol de “educador de aquella región indígena primitiva” (1916, t. I, p. 672). Dice, a raíz de las cartas que presenta con esta premisa:

Artigas se compara allí con Moisés, libertador de Israel del yugo de Faraón; declara que está pronto, con sus tropas, a derramar toda la sangre que tenga en las venas en defensa de los indios desventurados; les protesta su amor en términos entrañables.

“¡Ea, pues, compaisanos míos, concluye; levantad el sagrado grito de libertad; destruid la tiranía!” (1916, t. I, p. 673)

Traslada la agencia de la comparación, pero lo cierto es que en el texto de la carta —al menos en el fragmento citado— Artigas solo hace referencia a la palabra “yugo”. En cualquier caso, la comparación del libertador con el patriarca se sostiene principalmente en el uso del término bíblico “éxodo” para referirse a la movilización que acompañó al héroe tras el armisticio de octubre de 1811 que dio fin al sitio de Montevideo. A través del episodio narrativo central, se construye una justificación del lugar de Artigas en el centro del imaginario nacional, que a su vez comienza a constituirse como una religión local. Esto se puede ver, además de en el fragmento anterior sobre la relación con la población indígena, en la defensa que hace Zorrilla del gaucho y la explicación que da de su devoción por el héroe.

Dice:

El no fué la civilización, es cierto; pero jamás reconoceré como hombre de juicio a quien no vea en él otra cosa que la barbarie. ¡Oh, no! nuestro gaucho no es el bárbaro, el destructor exótico; mucho menos el ilota, la carne para buitres. Él es nuestro hombre, el hombre nuevo, el germen de la nueva patria hispanoamericana, que, si tiene un rasgo diferencial entre todas, es ése precisamente: el no haber tenido, por fundamento sociológico, ni el bárbaro, ni el siervo, sino el gaucho libre, la célula autóctona de su democracia ingénita. ....

El gaucho vio en Artigas un ser superior, pero de su especie, carne de su carne. Bien se dio cuenta de que Artigas lo amaba sinceramente; sintió la diferencia entre ese hombre y los que, no teniendo con el campesino americano otro vínculo que el del

menosprecio, lo reniegan, para no contaminarse, después de utilizarlo. Ese, y no otro, es el secreto del culto profesado a Artigas por el gaucho de todo el mundo argentino: el vínculo de amor, alma de todo lo que se engendra, espíritu del universo... En los tiempos primitivos lo hubieran adorado como a un dios. Los Prometeos, los Odinos, los semidioses del Norte no fueron otra cosa: benefactores del hombre; raptos del fuego de Zeus para los mortales; genios o divinidades protectoras de la estirpe desamparada. (1916, t. I, p. 282 y s.)

Se entremezclan en el relato las referencias mitológicas<sup>81</sup>, pero no hay que perder de vista la resonancia bíblica de este momento del relato: el escape, el cruce del río, el héroe que, por don natural, se vuelve depositario —a través del descubrimiento, al otro lado del umbral, de su rol de patriarca— de una autoridad que emana “por acto indeliberado”, no por la fuerza (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 298). Dicho episodio nos lega lo que Zorrilla llama “la primera revelación escrita” (1916, t. I, p. 285); allí el héroe toma la palabra, “habla él: no el agente de Buenos Aires, sino el Jefe de los Orientales” (1916, t. I, p. 286). Nótese que lo que Artigas consigue al atravesar el umbral no es un conocimiento del futuro (que ya tiene, por ser un héroe construido en retrospectiva) sino una consciencia de su propia voz. A partir del acto, deja su primera escritura, a las que el poeta y la nación deben leer como si de mandamientos se tratase.<sup>82</sup>

La asociación Artigas-Moisés, de herencia compartida entre Bauzá y Clemente Fregeiro (Pivel Devoto, 1965), no es la única posible, como ya adelanté. En lugar de establecer la comparación con Moisés, sería esperable una vinculación con Cristo, ya que hay

---

<sup>81</sup> La referencia a Prometeo es especialmente interesante, ya que es una instancia evidente de lo dicho por Costa (2010) en relación a dicha figura mitológica y la proliferación de su uso por las literaturas latinoamericanas.

<sup>82</sup> Esto lo consigue al retirarse de su mundo cotidiano (el Uruguay) y adentrándose en el ámbito del sueño, al otro lado del río homónimo. Vemos aquí un caso de configuración del espacio real y del hecho histórico en los términos que avista Campbell.

algunos elementos contextuales que apuntan a una relación plausible. Consideremos, por ejemplo, la desaparición del héroe:

En los tiempos remotos, en que el aire estaba lleno de dioses, como dice Homero, la ninfa Egeria hubiera descendido a la cumbre del pequeño promontorio del Uruguay; Artigas habría desaparecido en una nube. Nosotros, los artistas, los rapsodas de la forma, podéis creerlo así con sinceridad, si queréis: que Artigas desapareció, envuelto en tempestuosa nube. No es una mentira; es la forma estética, es decir, ajena a la vida práctica, objeto de simple contemplación, de una verdad o de una realidad intrínsecas. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 569)

El poeta reconoce, como ya se ha mostrado, la diferencia entre la forma estética de los hechos (patética) y su forma práctica (pragmática); también vuelve a posicionarse a favor del primer grupo y señalarlo como de una verdad más “intrínseca” que la histórica. A su vez, la referencia literaria aparece en un nuevo intento de movilización del auditorio, en este caso como término que vuelve inteligible el referente para los artistas que debían proyectar su escultura a partir del texto. Que dicha alusión sea homérica no debe oscurecer que este pasaje recupera la imagen de la ascensión de Cristo, a través de un subtexto que, por respeto a su propia fe, elige no traer al frente. Hacia el final de la *Epopéya* dirá:

No existe renuncia mayor de la dignidad humana, me parece, que la confusión del Cristo con los héroes, si ya no es que se hace por carencia del sentido espiritual, o con el intento de llamar la atención con la extravagancia blasfema. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 537)

Esto explica por qué hay una asimilación explícita de Artigas con la figura del patriarca en diálogo con la divinidad (Moisés) y no con la divinidad en sí misma (Jesús). No obstante, el texto se inserta en la conmemoración como proceso reivindicativo que culmina, a nivel oficial, en la celebración que el mismo Zorrilla ha enmarcado, desde el comienzo del

texto, como una “resurrección” (1916, t. I. p. 7). Por lo tanto, si bien Zorrilla evita la comparación directa, no es inverosímil pensar que la figura central de la religión local, el culto al héroe que se buscaba instaurar, asimilaba la figura de Jesús, por tratarse de la figura central de la matriz religiosa sobre la que se escribe en el proceso cultural de secularización.

### **3.4. “Nada podemos esperar...”: breves apuntes sobre un Artigas medieval y moderno; Zorrilla entre Carlyle y Emerson**

Quedan pendientes los mil quinientos años que separan la adopción del cristianismo en Roma y la escritura de la *Epopéya*. Si bien brevemente, interesa detenerse en el modo en que algunas recepciones de textos medievales y modernos iluminan aspectos específicos del héroe y el quehacer retórico de Zorrilla. A su vez, lo medieval-moderno y el modo de uso permite ingresar en la dupla de textos que informan con mayor fuerza y cercanía la filosofía detrás de la tradición heroica construida: *De los héroes*, del inglés Thomas Carlyle, y *Hombres representativos*, del estadounidense Ralph Waldo Emerson. Es pertinente observar cómo incluye Zorrilla referencias distintas a las ya analizadas:

Más aun que los héroes de Homero, Artigas rezando nos recuerda aquellos caballeros de los Nibelungos, sencillos y fuertes, encargados de la custodia del Santo Graal, y sólo dignos de ser tales Caballeros del Graal cuando se conservaban puros, fieles a la sana tradición de la estirpe; también nos trae a la memoria la de aquellos otros señores astures o galaicos, héroes de hierro de nuestro Romancero, montañeses o castellanos, que bajaban de las cumbres en busca del moro, con la esperanza en Santiago, después de recibir la Eucaristía de manos del obispo que llevaba el pendón blanco y rojo, montado en el palafrén litúrgico. Ese viejo de poncho y cabeza blanca que reza en la Asunción el rosario que aprendió de niño en Montevideo, es la fe sincera, incontaminada, de que brotó, como cosa sagrada, bajada del cielo, la independencia americana. (1916, t. II, p. 621)

El símil compara una visión del héroe traída por su hijo en su visita a Paraguay, en la que Artigas dirige el rezo de un rosario junto a un grupo de habitantes, algunos de los cuales hablan guaraní, lo que profundiza lo ya establecido de su conexión con los charrúas y los gauchos (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 618 y s.). La comparación parecería concatenar la fe cristiana y la independencia americana, siguiendo el patrón ya establecido de simbiosis entre patria y Dios. Lo visto hasta aquí basta para concluir que lo homérico tiene un lugar central como institución histórica, como representante por antonomasia del grupo de textos épicos, pero la cuestión para el autor no se agota en referencias a la *Iliada* y la *Odisea*, ni mucho menos (“Más aun que los héroes de Homero...”). Al ser usados como comparación, cada uno de los héroes intermedios iluminan un aspecto específico que Zorrilla quiere resaltar.<sup>83</sup> Para singularizar un caso, tomemos el paralelismo en la escena de la muerte del héroe, única mención del Cid en el poema. Primero, dice sobre el modelo:

Las estrofas del español, las de aquel Poema del Cid que vosotros, los artistas de lengua castellana, recitabais acaso de niños, y que yo aprendí de mi padre, pasarán por vuestra memoria al oír esta leyenda que quiero contaros.

Ya en la hora de la muerte, como recordaréis, el Cid Campeador hace que le lleven su caballo de guerra, aquel Babieca tan conocido.

Y el héroe dice al caballo, acariciándole la crin con la mano trémula:

“Ya me marchó, buen amigo,

Ya va a faltarte tu dueño...” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 646)

Esta única mención al Cid adquiere un lugar preferencial por ser el momento de la

---

<sup>83</sup> Es notoria la inclusión de Ossian —legendario poeta irlandés— y de los Nibelungos, ambos asociables a una idea metonimizante del espíritu del pueblo, típica de la lectura hegeliana. El Quijote, por su parte, aparece con frecuencia en el texto sin adquirir más que una función caracterizadora del héroe incomprendido por su tiempo.

muerte de Artigas.<sup>84</sup> En menos de una página dirá Zorrilla sobre Artigas:

El silencio se prolongaba, el silencio de la enorme proximidad. Las respiraciones se contenían; las miradas estaban concentradas en aquella cara aguileña, no muerta todavía. Artigas, que tenía los ojos cerrados, los abrió de pronto desmesuradamente. Causaba espanto, decía doña Asunción; parecía muy grande. Se incorporó, miró a su alrededor... — ¿Y mi caballo?, gritó con voz fuerte e imperiosa... ¡Tráiganme mi caballo!... — Y volvió a acostarse... Sus huesos, ya sin alma, quedaron tendidos a lo largo del catre.

Y así murió, tras rápida agonía, el Protector de los Pueblos Libres: a caballo y en paz. Era el caer de aquella tarde de septiembre de 1850, en que terminaba aquel invierno. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 647)

Es el rey Lear, de entre todas las referencias intermedias, la más importante en la comparación, al punto de tener una conferencia homónima. En ella, por ejemplo, se narra el momento, ya analizado, en que el héroe deja la tierra nacional para no volver.<sup>85</sup> La relación entre referencia y contexto es bastante ambigua. Es claro que Artigas es el referente local de Lear por seguir manteniendo su jerarquía incluso “en medio del abandono”, pero las hijas del rey quedan libres de un correlato histórico específico: por un lado, “las hijas que le juraron amor absoluto” y luego echan “al viejo a la tempestad, en medio de las tinieblas”, y por el otro Cordelia, que no le jura “sino lo que debía” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 383). Sin embargo, en el desarrollo de la analogía, queda en evidencia que las hijas traidoras solo importan en oposición a una Cordelia que, al igual que la nación que Zorrilla está ayudando a

---

<sup>84</sup> En dicho episodio, el poeta también hace énfasis en su extranjería: dirá que el cadáver sepultado era el de un “extranjero en todas partes” y cierra el episodio diciendo en latín “*Extraneus! Extraneus!*” (1916, t. II, p. 648), combinando en un lamento el exilio y la incompreensión.

<sup>85</sup> Momento que interesó puntualmente al poeta Emilio Oribe, quien en el año del centenario de la muerte del héroe publicara *Artigas y el astro* (1950).

cimentar, vuelve “por la causa de su padre viejo, por la justicia, por el amor más despojado de carne” (1916, t. II, p. 384). El conjunto de herederas de Lear representa las posibles actitudes frente al héroe: la traición, la negación, la leyenda negra, por un lado, y, por el otro, la reivindicación, la celebración y la religión del héroe.

Este movimiento es uno que vuelve inteligible tanto al héroe en su condición de exiliado y traicionado como al acto de enunciación, y recae otra vez sobre el lado patético del espectro al ofrecer, más que un recuento de los hechos, una interpretación direccionada de estos a fin de promover una respuesta por sobre la otra. Por eso dice Zorrilla, antes de resumir la trama de la tragedia, que Artigas, más que el padre legítimo de Rosas, es una figura “hija legítima de Shakespeare”, y que la comparación entre Lear y el prócer habilita “la grande inspiración escultórica” (1916, t. II, p. 382). Ambas, la traición y la reconciliación, son claves para entender el complejo entramado del texto, el monumento y la conmemoración.

El paralelismo entre ambos es cultivado también con intertextos explícitos que profundizan el tono patético del relato. Al final de la conferencia:

Vamos, mis buenos amigos, vamos a ver morir al más grande de esos dos hombres magnos; va a morir durante treinta años. Vamos a verlo, dentro de su sepultura, y sacaremos de ella sus huesos áridos.

“Ven, oh mi Cordelia, decía el nevado Lear a su visión amiga, vamos a la prisión. Solos los dos, cantaremos como los pájaros en la jaula. Cuando me pidas la bendición, yo me pondré de rodillas. Pasaremos el tiempo así, cantando, y rezando, y contando viejos cuentos, y riendo con las mariposas doradas, y oyendo a los pobres diablos hablar de las cosas de la corte. Y conversaremos sobre quién haya ganado y quién perdido el favor; y, desprendidos del mundo, pondremos en claro las causas y el misterio de todo eso, como si fuéramos observadores enviados por los dioses. Y, en los muros de nuestro calabozo, miraremos pasar las intrigas y las cábalas de los

grandes, que crecen y menguan, como lo hace la luna.” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 412)

El correlato de este intertexto no es inmediato, sino que aparece más tarde, en la última conferencia, en la que el rey Lear, símbolo de la autoridad legítima, se asocia, mediante la referencia, al desafío de la tiranía, usurpación ilegítima del poder:

En Ibiray, en estos últimos cinco años, Artigas, como lo veis, no guarda las reservas de Curuguay. Como el rey Lear, cual si fuera un enviado de los dioses, el viejo caudillo mira reflejarse, en los muros de su pobre rancho, los sucesos exteriores. Andan por allí, a su alrededor, como hemos dicho, los hombres que quieren derrocar al tirano de Buenos Aires, que ha substituido al héroe; éste sonrío, al verlos recurrir al mismo procedimiento, absolutamente el mismo, que él había enseñado, como único camino de la libertad... (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 614)

Para cerrar la intertextualidad con Shakespeare, interesa analizar la potencialidad que dicha relación ofrece al tema de la relación entre épica e historia. El inglés pertenece a la lista inicial de “épicos historiadores” entre los que Zorrilla se quiere incluir (1916, t. I, p. 11). Sin embargo, al inicio de la conferencia XXV en la que explora la similitud entre Lear y Artigas, explicita una vez más su visión sobre la jerarquía entre la verdad histórica y la verdad, a falta de un adjetivo dado por el autor, patética, o desnuda, como la ha referido en otros pasajes.

Dice Zorrilla:

Ese Guillermo Shakespeare ha inventado muchas de esas anécdotas; era muy dado a tal entretenimiento, para divertir a las gentes. ¡El rey Lear!... ¡El niño de la blanca barba humana!... Eso que narra Shakespeare no es verdad histórica, me parece; pero tiene dentro más verdad que la que pueden contener cien odres, y aun más, llenos de jugo de historia, con sus correspondientes documentos de color amarillo. (1916, t. II, p. 381 y s.)

Y, en el mismo sentido, en la conferencia final:

No basta, por otra parte, que una cosa haya sido dicha o no, por un personaje, para que sea o deje de ser histórica. Lo que un hombre debió decir, es más histórico que lo que dijo. “No creas a toda palabra, dice Salomón en los Proverbios; hay quien se desliza de palabra, no más de corazón.” En nada es tan aplicable esa sentencia como en historia; esta es algo más que el archivo de los hechos acaecidos, o de las palabras dichas, y aun escritas, por los hombres. (1916, t. II, p. 632)

Zorrilla invierte la jerarquía entre verdad y verosimilitud. Este tipo de afirmaciones incidentales abundan en el texto y, como es el caso de esta última, aparecen cuando quiere diferir de un documento puntual o argumentar a favor del relato hipotético y, por lo general, patético, como es el caso de la referencia al rey Lear. También responden, posiblemente, a una consciencia general, compartida entre auditorio y autor, del artificio llevado a cabo en el discurso. La memoria de la leyenda negra estaba sobrescrita pero continuaba visible. Al mostrarlo como un héroe literario y no histórico, deslegitima el discurso de los hechos y las palabras del héroe. Lo que importa es ser fiel al carácter, lo que se asemeja más a una idea de verosimilitud que de verdad.

Volviendo a la literatura, más allá del uso específico de cada una de las referencias intermedias, el principal valor que tendrán lo medieval y lo moderno en la estructuración lógica de Zorrilla es, justamente, el de la concatenación histórica y la igualación entre las figuras históricas, las mitológicas y las literarias. Estas ideas subyacen en la construcción de todo su aparato de referencias, pero aparecen explícitamente en la Conferencia XXI, titulada “El personaje reinante y el héroe”, donde la introduce a partir de conceptos del francés Hippolyte Taine. Reproduzco aquí el cierre de la cita:

Ahora bien: este grupo de sentimientos, de necesidades y de aptitudes, desde el momento en que se manifiestan por completo y con brillo en un alma, constituye el

personaje reinante, es decir, el tipo que los contemporáneos circundan de su admiración y de su simpatía: en Grecia, el joven desnudo y de hermosa raza, perfecto en todos los ejercicios del cuerpo; en la Edad Media, el monje extático y el caballero enamorado; en el siglo XVII, el cumplido hombre de corte; en nuestros días, el Fausto o el Werther, insaciable y triste. (Taine, en Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 238)

Zorrilla será, como advierte Piazza (2001, 2016), partidario de la premisa de Carlyle sobre la aparición y continuidad de los héroes en la historia, aunque mantenga distancia con algunas ideas. La Conferencia XXI, en particular, adopta una forma de tratado filosófico sobre dos tipos históricos opuestos desde el título, si bien también tiene un momento específico asociado en los últimos tres años del héroe en el territorio nacional. A pesar de oponerse a la aplicación del concepto de Taine sobre Artigas, recoge la concatenación histórica porque le sirve para la construcción de la tradición. Esta diferenciación, entre el personaje reinante y el héroe, tiene también la finalidad retórica de separar a Artigas de los caudillos, personajes reinantes que si bien representan “el grupo de sentimientos y aptitudes del pueblo americano” constituyen lo transitorio, “el *traje*, diría Carlyle”, frente a lo “permanente” y lo desnudo, “la persona que está adentro del vestido” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 239). Revela así la excepcionalidad del héroe y, por tanto, de su nación:

No por eso hemos de confundir ambas cosas: el héroe, el depositario del pensamiento, el que mira la luz invisible, con el personaje reinante que lo secunda. Vosotros, cuando menos, estáis habilitados, mis amigos, para no incurrir en esa deplorable confusión; lo estáis; por consiguiente, para explicaros el imperio que ejerció Artigas sobre todos los caudillos orientales y occidentales, a pesar de no poderse citar, como rasgo característico de su persona, ni el valor extraordinario, ni el desprecio de la vida propia o ajena, ni la rebelión contra la autoridad, ni la destreza inaudita sobre el lomo del caballo indómito: él era un hombre interior, silencioso, ponderado, opaco,

solitario. Y fué, como sabéis, el más sensible y el más clemente de los héroes de la revolución; el más respetuoso de la vida humana. (Zorrilla de San Martín, 1916, t. II, p. 241)

Su heroísmo es, a la vez, muestra y consecuencia de su condición, y, como dice en la Conferencia IX, esta autoridad que emana sin ser forzada hace que quienes lo vean de cerca crean “oír voces dentro de sí mismos” (Zorrilla de San Martín, 1916, t. I, p. 298). Aquí yace la clave que permite marcar un matiz en la adopción de la filosofía de Carlyle en favor de una visión del héroe como representación y como potencial humano, es decir un héroe o representante emersoniano:

En realidad nos hallamos multiplicados por nuestros semejantes. ¡Con qué facilidad adoptamos sus actividades! Todo navío que llega a América sigue la ruta abierta por Colón. Toda novela es deudora de Homero. ....

La actividad es contagiosa. Mirando lo que otros miran y conversando con ellos de las mismas cosas sentimos el mismo encanto que a ellos les atraía. Napoleón dijo: “No debéis pelear con demasiada frecuencia con el mismo enemigo porque le enseñaríais vuestro arte de la guerra”. (Emerson, 1982, p. 233)<sup>86</sup>

Emerson plantea una relación de contagio entre seres humanos que difiere de la postura más carlylesca de excepcionalidad y jerarquía vertical. Borges, en su prólogo a su propia traducción conjunta de *De los héroes* y de *Hombres representativos*, habla del inglés como expresión de un protonazismo, recuperando las apreciaciones de Bertrand Russell y de Chesterton (Borges, 1982, p. x). A su vez, en un gesto que organiza la edición de las obras en un mismo tomo, propone una lectura conjunta a fin de evidenciar sus diferencias:

Yo sospecho que Emerson cultivó ese parecido formal [con Carlyle] para que

---

<sup>86</sup> Nótese la idea de deuda literaria en Emerson.

resaltarán con plenitud las diferencias esenciales.

En efecto, los héroes, para Carlyle, son intratables semidioses que rigen, no sin franqueza militar y malas palabras, a una humanidad subalterna; Emerson los venera, en cambio, como ejemplos espléndidos de las posibilidades que hay en todo hombre. (Borges, 1982, p. xii y s.)

La movilización del héroe carlylesco se debe a la disciplina, mientras que el emersoniano es potenciador. Zorrilla se mueve en la *Epopéya* entre ambos paradigmas: la disciplina, como he mostrado, se aplica sobre los aspectos indeseables (la guerra intestina, la traición, el perpetuamiento de la Leyenda Negra); el héroe potenciador funciona como direccionamiento positivo. Ambas posturas coinciden en la función movilizadora del discurso sobre los héroes. La recepción de Carlyle en Zorrilla ya ha sido explorada por Piazza, quien dice que si bien Zorrilla busca poner una distancia con Carlyle —“tal vez por su búsqueda de originalidad”, típica del romanticismo (2016, p. 65)—, utiliza el modelo de Mahoma tomado de *De los héroes* para construir a su prócer “portador de un mensaje” que es “incomprendido y resistido”. (2016, p. 66) La relación con Emerson no es señalada por Piazza. Sin embargo, Zorrilla parece ser consciente de esa tensión en el corpus filosófico sobre los héroes, porque al hablar del carácter de Artigas en la conferencia XIII cita primero a Emerson:

Eso es lo que se llama mi hombre libre, el solo hombre verdaderamente libre. El carácter es acción constante y resistencia: opera según el propio pensamiento, según la propia misión en la tierra; rechaza los motivos determinantes de índole inferior, que contrarían o enervan los de razón, de justicia, de consecuencia con el propio destino. “El carácter, dice Emerson, es un poder natural, como la luz y el calor, y opera por medio de leyes paralelas a las de toda la naturaleza; es el orden moral, al través de una naturaleza individual. De nada sirve remedarlo o contrariarlo; tiene una fuerza de creación, de resistencia y de persistencia que desafía toda imitación. Cuando ninguna

otra mano, excepto la naturaleza, ha intervenido en una obra maestra semejante, entonces es cuando ésta se nos ofrece más completa.” (1916, t. I, p. 511)

Enseguida, Zorrilla opondrá a Emerson con Carlyle y le dará la razón a este último en lo que respecta a la naturaleza disciplinante del héroe:

Este Emerson se aproxima a lo cierto, me parece; pero los hombres sencillos que no podemos concebir la idea de una ley, sin que se nos imponga la de un legislador, como se nos impone la de fuego cuando vemos humo, debemos convencernos de que esa maravilla de la naturaleza, el carácter heroico, es la cosa, entre todas las visibles e invisibles, que más y más directamente nos anuncia la omnipresencia de Dios en esta inmensa máquina del Universo; vemos en el héroe el agente de su voluntad; huracán enfrenado y conducido por su mano invisible algunas veces; efluvio otras [sic] de la fuente de toda belleza, como le llama Carlyle, o escritura visible del Gran Hacedor del mundo. Y glorificamos el nombre de Dios en la persona de los héroes, y vemos altares en sus sepulcros.

Artigas era eso: un carácter, una fisonomía moral imposible de confundir con otra alguna, una fuerza natural que se imponía. (1916, t. I, p. 511 y s.)

Zorrilla no parece decantarse por ninguna de las dos posturas. Aunque solo Carlyle aparece en la conferencia programática, ambas servirán a su argumento según lo necesite en cada momento. Resulta evidente, sin embargo, que el texto de la *Epopéya* cultiva, al igual que *Hombres representativos* según la observación de Borges, un parecido formal con el texto de Carlyle: se organiza en conferencias y discurre sobre el heroísmo mediante la comparación de figuras. Pero Zorrilla no lo hace, como señala el argentino sobre el estadounidense, para resaltar una diferencia filosófica que, si existe, está mucho menos presente que en Emerson. La deuda formal se debe a que la tradición construida en la *Epopéya* es heredera de una visión concatenante de la mitología y la historia, presente en Carlyle, desde Odin hasta Napoleón, y

en Emerson, desde Platón hasta Goethe. Esta es la forma sobre la que la *Epopéya* se proyecta como modo o súper-género, en este caso.

Para cerrar, interesa resaltar que, para los períodos más cercanos a la enunciación, correspondientes a la ilustración y el romanticismo, las intertextualidades se presentan en forma de tratados filosóficos. Ofrecen, como he querido mostrar, marcos ideológicos para la construcción y la interpretación de la tradición que permiten inferir una relación metonímica entre héroe y nación para el disciplinamiento (Carlyle) o la potenciación (Emerson), mas Zorrilla los distingue de su linaje de héroes y épicos historiadores. En ese otro plano, esos textos no dejan de ser construcciones de tradición en sí mismos; sugieren en su estructura una continuidad y una lógica que no difiere en muchos aspectos de la hecha por el autor de la *Epopéya*, que explícitamente tomó estos y otros textos contemporáneos para abordar el inabarcable corpus de la escritura sobre las hazañas de los héroes.

#### 4.¿Qué hay en un héroe?: conclusiones y reflexiones finales

En el capítulo introductorio delineé una posible secuencia tradicional y a partir de ella un objeto de estudio, con sus correspondientes preguntas, hipótesis y marco teórico-metodológico. El sustento del análisis fue la noción de tradición, en sus distintos avatares, y los distintos aspectos (patético-pragmático) de la narración. En el segundo capítulo, a partir de una recontextualización de *La epopeya de Artigas*, describí los marcos históricos que informan el uso del héroe en la consolidación del discurso nacional, y contrasté al texto con algunas definiciones de épica y/o literatura de héroes. A su vez, en las secciones que cierran el capítulo 2, se plantea a ese héroe como recurso retórico que permite ver una continuidad en la historia de la literatura uruguaya, aspecto menor pero de extrema relevancia para una lectura tradicional. El tercer capítulo abordó, a través del comentario textual, la forma en que Zorrilla organiza referencias múltiples para construir una figura heroica que aúna elementos de Aquiles, Eneas, Moisés, Lear y otros, sin confundirse nunca del todo con ninguno de ellos e incluso saliendo ileso de la comparación. A lo largo de todo el trabajo exploré también los desplazamientos entre pasado, presente y porvenir que habilita el gesto monumental de la *Epopeya*. La sección que sigue recoge algunos pensamientos del trabajo que responden a las preguntas iniciales, y articula esas líneas para pensar la relación entre el héroe, la historia, la literatura y el poder.

Las largas —y quizás digresivas, como la hidra de Lerna— secciones anteriores intentaron dar un panorama del modo en que el texto de Juan Zorrilla de San Martín ilumina discusiones académicas y artísticas mucho más interesantes, a mí parecer, que su propia escritura. Mi interés, que en un principio fueron las redes intertextuales puestas en marcha por las muchas poéticas de la imitación, creció y mutó en algo que, a medida que lo enfrentaba, se volvía más complejo e inabarcable. A su vez, la experiencia me terminó de probar que cualquier selección o recorte del corpus literario es, en última instancia, arbitrario como la

tradición misma. Confío en que esto resultará claro para quien lea este trabajo, ya que traté de evidenciarlo en la escritura.

El principal motivo de la inabarcabilidad del objeto de esta investigación es el ambicioso marco temporal. Desde el momento en que uno asume —no deja de ser una decisión— que el relacionamiento entre el pasado y un presente enunciativo está interferido por interminables recepciones intermedias y que a su vez estas están insertas en un sistema de ideas mayor que conecta historia de la literatura con relato identitario y organización de mundo, resulta poco creíble que, incluso en el acceso en lengua original, un poeta del romanticismo o el 900 uruguayo pudiera despojarse de las jerarquías aprendidas al abordar la *Eneida* o la *Iliada*. Para parafrasear a Foffani y Costa, el presente, temporal y espacial, es el único horizonte del que dispone ese poeta para inteligir la historia de la humanidad a través de la literatura (2006, p. 43).

Me vi, entonces, en la tarea de describir esa fusión de horizontes desde otro presente distinto. La selección de procesos históricos (2.1) surge, en principio, de la lectura de la *Epopéya*: para una mente del siglo XIX, una epopeya debía ofrecer una condensación de todos los aspectos de una nación; esto incluye el pasado pero también el presente, por eso la larga descripción de los cuatro marcos contextuales que, luego, informan el modo en que el autor utiliza las referencias literarias. A su vez, la selección está —de modo casi involuntario— fundada en la secuencia ideológica señalada por Dussel y citada en el capítulo introductorio: Grecia (Homero) > Roma pagana (Eneas) > Roma cristiana (Moisés, Cristo) > Medioevo cristiano (continuidad latino-cristiana) > Renacimiento y modernidad temprana (Shakespeare). Sumado a esto, están las referencias posteriores a la Ilustración y el romanticismo: Carlyle y Emerson. Esos son los mojones más notorios de la tradición construida por Zorrilla. Ni más, ni menos; no quiere decir que sean lo único que influencia el pensamiento que se vuelca sobre el texto, ni sean la única selección posible.

El recurso heroico organiza el discurso para la comprensión de dicho pensamiento. El modo en que Zorrilla estructura su narración es, justamente, el épico heroico. El héroe funciona como una figura retórica que permite, por la metonimia épica, hablar de todo lo que compete a la nación. Como intenté mostrar al contrastar las distintas definiciones (2.2.1), Zorrilla parece ser partidario de la noción hegeliana —inconsciente o no, no deja de ser un romántico—, aunque su texto, tal vez por el espacio periférico que ocupa, termina por salirse de las definiciones y muestra, a los ojos de otro tiempo, características que desafían su propio concepto del proteico género.

No es posible concluir que Zorrilla tuviera un lugar privilegiado en la decisión del camino a seguir en el proceso. En todo caso, en su ejercicio del poder simbólico, es imposible que su individualidad no intervenga sobre el relato oficial. Este relato oficial tampoco me queda muy claro que sea el resultado del esfuerzo de un solo individuo o un solo partido o núcleo político —del batllismo, de los blancos, del militarismo— sino que tiene, como las épicas orales, todas las marcas de un proceso colectivo y conflictivo. Como el héroe mismo, es un debate interminable. Por esto, la operación ideológica llevada a cabo no está exenta de ambivalencias, que ponen en evidencia las fisuras internas con las que se propició la apropiación del discurso artiguista, proceso que, espero haya quedado claro, excede en ambos márgenes al texto estudiado. Estas contradicciones no eran el tema de este trabajo, pero sí lo era la justificación que el poeta pone en marcha para hacerles frente. Para esto, como señalé en 2.2.1.1, es necesario configurar la enunciación como una resurrección y poner en el futuro la concreción del proyecto del héroe, que se convierte en una causa nacional. Zorrilla da forma estética a dicho proceso, aunque las condiciones son investidas por el Estado. Su ámbito de acción es la palabra, su objetivo la inteligibilización del pasado.

Para esto, caracteriza, mediante la innovación o el recurso a las interpretaciones ya existentes, a Artigas como un patriarca (Moisés, Eneas) y como un mártir (a espejo de Jesús).

Luego, resalta aspectos específicos mediante el recurso a la tradición literaria: el héroe ultrajado o traicionado (Aquiles, Lear), el héroe encolerizado (Aquiles), el héroe que se lamenta (Aquiles, Eneas), el exiliado (Eneas, Cid), la víctima del ensañamiento (Eneas, Odiseo). Al mismo tiempo, lo diferencia de todos al no adoptar un modelo puntual, y se caracteriza a sí mismo a través de estas comparaciones, como un moderno Homero y un Ossian y, más implícitamente, aunque con pequeños guiños, como un Virgilio. Esas redes intertextuales evidencian una necesidad de explicación del presente por la clase letrada al servicio del Estado. Mediante la figura del héroe, estos procesos adquieren una interpretación oficial que, a su vez, permite inaugurar una supuesta nueva etapa en la historia de la nación, que deja atrás las disputas mitológicas (las vuelve parte del pasado) y emprende un nuevo siglo en el que serán resueltas —o eso esperan— en el marco de los nuevos valores democráticos institucionalizados en la paz de Aceguá. El Artigas de Zorrilla es un héroe de la democracia liberal, en sus dos caras: la carlylesca, disciplinadora, y la emersoniana, potenciadora (3.4).

La posible analogía con Virgilio también sustenta mi lectura de Zorrilla a espejo del romano (3.2), como autores de una épica que tiende a proyectarse sobre el presente de la enunciación. En cuanto a la relación entre épica e historia, no fue de interés buscar la verdad o señalar la inverosimilitud sino resaltar el artificio detrás de la narración del pasado, del que Zorrilla era ampliamente consciente (3.4). A partir de esa consciencia, el autor cae de manera esporádica en la justificación de su enunciación frente a la de una historiografía que, como dije, comenzaba a formarse. Además, las ideas de Renan que ponían al olvido selectivo como constituyente de la nación estaban muy en boga en esos momentos. Olvidar, en sentido de selección, es el corazón operativo de la *inventio*: digo lo que me sirve y obvio o denosto lo que pone en jaque mi legitimidad o la de mi relato. La escritura de la historia es una práctica retórica como cualquier otra. La *Epopéya*, en tanto discurso de cierta pretensión

metodológica, no busca ajustarse a los criterios disciplinarios del conocimiento histórico, sino que funciona como una forma de historiografía pragmática, orientada a sedimentar una memoria colectiva en sintonía con los objetivos del presente político. Esta hibridez discursiva no solo marca la forma del texto, sino también sus posibles lecturas: como literatura, como documento de época, o como intervención sobre el relato del pasado nacional. A su vez, se vuelve un riquísimo texto para el análisis de una literatura de baja autonomía del resto de las esferas de la sociedad.

Queda, por último, la gran pregunta inicial sobre el modo en que la *Epopéya* articula con algunas nociones sobre el género o el modo épico. Convergen en el texto una serie de características, algunas de las cuales lidian con la estructura y el contenido del texto, y otras con las atribuciones que el lector puede o no hacer en su interpretación, que, a mi entender, muestran la insuficiencia de un solo modelo:

1. la épica utiliza prioritariamente el modo narrativo (Aristóteles, Lorenzo)
2. esta narración toma, total o parcialmente, formas, géneros y soportes varios (Martin, Hainsworth): relato historiográfico, tratado filosófico, descripción geográfica
3. es un artefacto de memoria (Lorenzo) institucionalizado (Moretti) a través de su vinculación con el monumento
4. el texto se produce (Hegel, Lukács, Bajtin) o se interpreta (Moretti) como sustituto metonímico de alguna o todas las características de la sociedad que lo produjo y/o lo tiene en estima
5. el texto se estructura alrededor de la figura literaria del héroe, en este caso la de Artigas (Lukács, Bajtin, Moretti)
6. el texto épico suele tratar de un pasado que se percibe distante y completo (Bajtin). Por esto, a menudo toma la forma de un relato etiológico. El movimiento desde los Treinta y Tres (*La leyenda patria*) hacia Artigas (*Epopéya*) permite ver una búsqueda

del origen en la penetración en un pasado aun más remoto que el previamente explorado

7. la acción del héroe a menudo tiene consecuencias de alcance cósmico, o al menos excede los límites de su espacio inmediato de influencia (Campbell, Hegel, Lukács).

En el caso tratado, la existencia de Artigas explica la existencia del Uruguay

La épica es un género proteico. El análisis argumenta, directa o indirectamente, por la relativización tanto de las afirmaciones de la obsolescencia como por las del modelo que define y limita la transformación. El prócer de Zorrilla de San Martín no coincide con el arquetipo de héroe faustiano que Moretti —como negativo de Hegel y Lukács— asocia a la modernidad; esto significa que o bien Artigas no es un héroe moderno o bien lo que se señala como constante en el arquetipo moderno no es tal al ampliarse el corpus. La respuesta, no obstante, parece encontrarse en el rechazo de la premisa analítica. Como constante global y universalizable, la modernidad no existe. Hay procesos pasibles de ser relacionados entre sí, también a nivel literatura, que, o bien surgen por el traslado geográfico o la imitación de las tradiciones, o bien son interpretados como similares en el análisis. Esto no les quita ninguna especificidad, ni mucho menos vuelve aplicable, sin criterio, el conocimiento general sobre los casos particulares. Artigas no es Fausto; *La epopeya de Artigas* más que épica moderna sería *una* épica de *un* proceso de modernización nacional.

## 5.Fuentes y referencias

### 5.1.Fuentes primarias

[Biblia.] *Biblia de Jerusalén* (J. Á. Ubieta López, Dir.). (2009). Descleé de Brouwer.

[Canción de Roland.] *Cantar de Roldán* (I. de Riquer, Trad.). (1999). Gredos.

[Cantar del Mío Cid.] *Poema del Cid* (A. Reyes, Trad.). (1919). Calpe.

Carlyle, T. (1982). *De los héroes* (J. L. Borges, Trad.). En *De los héroes. Hombres representativos*. Cumbre.

[de Cervantes, M.. *Don Quijote de la Mancha*.] de Cervantes, M.. (1998). *Don Quijote de la Mancha*. Editorial Juventud.

[Dante. *Divina Comedia*.] Alighieri, D.. *La Divina Comedia* (N. González Ruiz, Trad.) En *Obras completas de Dante Alighieri*. Biblioteca de Autores Cristianos.

Emerson, R. W. (1982). *Hombres representativos* (J. L. Borges, Trad.). En *De los héroes. Hombres representativos*. Cumbre.

[Homero. *Iliada*.] Homero. (1960). *Iliada* (L. Segalá, Trad.). En *Iliada-Odissea*. Ediciones Vergara.

[Homero. *Odissea*.] Homero. (1960). *Odissea* (L. Segalá, Trad.). En *Iliada-Odissea*. Ediciones Vergara.

[Horacio. *Épodos*.] Horace. (2004). *Epodes*. En *Odes and Epodes*. Harvard University Press.

[Horacio. *Odas*.] Horace. (2004). *Odes*. En *Odes and Epodes*. Harvard University Press.

[Shakespeare, W. *Rey Lear*.] Shakespeare, W. (1996). *King Lear*. En *The Complete Works of William Shakespeare*. Wordsworth Editions.

[Virgilio. *Eneida*.] Virgilio. (2010). *Eneida*. En *Obras completas*. Cátedra.

Zorrilla de San Martín, J. (1888). *Tabaré*. Barreiro y Ramos.

— (1896). *La leyenda patria*. Barreiro y Ramos.

— (1916). *La epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos de la República Oriental del Uruguay*. (1-2). Luis Gili Librero-Editor.

— (1923a). *Discurso del monumento*. Máximo García.

— (1923b). *La religión del héroe*. Federación de la Juventud Católica del Uruguay.

## 5.2.Fuentes secundarias

Acuña de Figueroa, F. (1845, 18 de julio). Himno Nacional de la República Oriental del Uruguay. *El Nacional*. Montevideo, Uruguay.

[Aristóteles. *Poética*.] Aristóteles. (1974). *Poética* (V. García Yebra, Ed.). Gredos.

Bello, A. (1985). Literatura latina. En *Obra literaria*. Fundación Biblioteca Ayacucho.

Borges, J. L. (1974). El hacedor. En J. L. Borges, *Obras completas 1923-1972*. Emecé.

Fregeiro, C. L. (1889). *Lecciones de historia argentina profesadas en el Colegio Nacional de la Capital por C. L. Fregeiro. Segunda parte. Desde las invasiones inglesas hasta el presente. 1807-1885*. Librería «Rivadavia» de G. Mendesky.

Hidalgo, B. (1981). Sentimientos de un patriota. En L. Lira (Ed.), *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya* (Vol. 1). Ministerio de Educación y Cultura.

— (1986). Cielito patriótico que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú. En B. Hidalgo, *Obras completas*. Ministerio de Educación y Cultura.

Joyce, J. (2012). Ulysses. En *The Complete Novels of James Joyce*. Worsworth Editions.

Lira, L. (Ed.). (1981). *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya* (Vol. 1). Ministerio de Educación y Cultura.

Magariños Cervantes, A. (1864). *Brisas del Plata. Entrega primera*. Imprenta tipográfica a vapor.

Oribe, E. (1950). *Artigas y el astro. Cántico secular*. Ediciones de la Casa del Estudiante.

Ramírez, C. M. (1871). *La guerra civil y los partidos de la República Oriental del Uruguay*.

El Siglo.

— (1884). *Artigas*. Editorial de la Librería Nacional.

### 5.3. Referencias bibliográficas

Achugar, H. (1992). *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Trilce.

Bajtin, M. (1989). *Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico* (H. S. Kriúkova & V. Cazcarra, Trads.). En M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*. Taurus.

Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. (M. Delgado Ruiz, Trad.). Paidós.

Barnés Vázquez, A. (2008). “Yo he leído en Virgilio”: *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

Barthes, R. (1973). De la obra al texto. *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias humanas*, 9 (4 (52)), 5-8.

Béreiziat-Lang, S., & Ortiz-Gambetta, E. (2020). Presentación: El género épico entre Europa y América: Poéticas, ideologías y prácticas culturales. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 7-21.

Bhabha, H. K. (2000). Narrando la nación. En Á. Fernández Bravo (Ed.), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Manantial.

Borges, J. L. (1982). Estudio preliminar. En T. Carlyle & R. W. Emerson, *De los héroes. Hombres representativos*. Cumbre.

— (2016). El escritor argentino y la tradición. En J. L. Borges, *Obras completas I*. Sudamericana.

Bridge, J. (1947). Dulce et Decorum Est Pro Patria Mori. *The Classical Journal*, 42 (6), 340-367.

Budelmann, F., & Haubold, J. (2008). Reception and Tradition. En L. Hardwick & C. Stray, *A*

- Companion to Classical Receptions*. Blackwell Publishing.
- Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library.
- Chico Rico, F. (2023). Retórica y crítica literaria: Notas teóricas, prácticas e históricas sobre una relación necesaria. En A. Vitale & Carrizo, Alicia E. (Eds.), *Estudios de retórica en América Latina e Iberoamérica*. Asociación Argentina de Retórica.
- Codoñer, C. (2005). La filología y los filólogos. *Educação & Sociedade*, 26(90), 149-170.
- Cohen, W. (2017). Medieval Epic. En *A History of European Literature: The West and the World from Antiquity to the Present*. Oxford University Press.
- Costa, A. B. (2010). Los modernos Prometeos: La construcción humana, más que humana del sujeto lírico moderno. En E. Foffani, *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Katatay Ediciones.
- Curtius, E. R. (1955). *Literatura europea y Edad Media latina* (1-2). Fondo de Cultura Económica.
- D'Alessandro, S. (2011). *Boca de Chafariz o de las fuentes que hablan*. Universidad de la República.
- (2021). Artigas: De «el padre nuestro» hasta «el día que se emborrachó». Rebeca Linke Editoras.
- de Saussure, F. (2001). *Curso de Lingüística General* (A. Alonso, Trad.). Losada.
- Demasi, C. (2005). La construcción de un «héroe máximo»: José Artigas en las conmemoraciones uruguayas de 1911. *Revista Iberoamericana; Vol. LXXI, Núm. 213, Octubre-Diciembre 2005; 1029-1045, 71*.
- Diana, E. de A. (2017). La epopeya de Artigas, identidad e unión nacional uruguaya no governo batllista (1903-1910). *Temporalidades*, 9 (2), 159-177.
- Dussel, E. (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En *La colonialidad del saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Consejo

Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Fernández Retamar, R. (2004). Calibán. En *Todo Calibán*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Firbas, P. (2017). La poesía épica: Entre la frontera y la ciudad. En R. Chang-Rodríguez & C. García-Bedoya M., *Historia de las literaturas en el Perú. Literatura y cultura en el Virreinato del Perú: Apropiación y diferencia* (Vol. 2).

Foffani, E., & Costa, A. (2006). Retornar a Grecia: El olimpo magisterial de los poetas. En N. Jitrik & A. Rubione, *Historia crítica de la literatura argentina. La crisis de las formas* (Vol. 5). Emecé.

Fowler, A. (1982). *Kinds of literature: An introduction to the theory of genres and modes*. Harvard University Press.

Frega, A. (2021, agosto 16). ¿Cuántos Artigas? *Politika*.  
<https://www.politika.io/es/article/cuantos-artigas>

Freitas, R. C. (2018). La laicidad del Estado en la Constituyente de 1917. *Anuario del Área Socio-Jurídica*, 10 (1), 98-110.

Galván, L. (2018). The Canonization of the Poema de mio Cid from the 18th to the 20th Century. En I. Zaderenko & A. Montaner, *A Companion to the Poema de mio Cid*. Brill.

García Jurado, F. (2007). ¿Por qué nació la juntura «Tradición Clásica»? Razones historiográficas para un concepto moderno. *Estudios Latinos*, 27(1), 161-192.

— (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia, métodos*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Grimal, P. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana* (F. Payarols, Trad.). Paidós.

Hainsworth, J. B. (1991). *The Idea of Epic*. University of California Press.

Hegel, G. W. F. (1975). *Aesthetics. Lectures on Fine Art* (T. M. Knox, Trad.; 1-2). Clarendon

Press.

Herrera, V. (2012). Entre cobardes lágrimas de Ovidio y laudes proféticos: Montevideo, 1830-1845. En J. Introini, V. Herrera, & L. A. Moreira, *Viejas liras y nuevos vates*.

*Literatura uruguaya y tradición clásica*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Introini, J. (2012). Tradición clásica. *Revista de la Academia Nacional de Letras*, 5(8).

Introini, J., & Herrera, V. (2008). *La ninfa en la selva. Literatura uruguaya y tradición clásica*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Introini, J., Herrera, V., & Moreira, L. A. (2012). *Viejas liras y nuevos vates. Literatura uruguaya y tradición clásica*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

Johns-Putra, A. (2006). *The History of the Epic*. Palgrave Macmillan.

Karamán Chaparencó, J. O. (2010). *De la república de las letras a la República Oriental del Uruguay. El neoclasicismo en la formación del Estado y el sujeto nacionales (1811-1837)* [Tesis doctoral]. University of British Columbia.

Kinoshita, S. (2001). "Pagans are wrong and Christians are right": Alterity, Gender, and Nation in the Chanson de Roland. *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 31(1), 79-112.

Kristeva, J. (1981). La palabra, el diálogo y la novela (J. M. Arancibia, Trad.). En J. Kristeva, *Semiótica I [1969]*. Fundamentos.

Lausberg, H. (1966). *Manual de retórica literaria: Fundamentos de una ciencia de la literatura* (1-2). Gredos.

Lord, A. B. (1959). The Poetics of Oral Creation. *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, 1, 1-6.

- Lorenzo, J. (2011). Géneros de la memoria: Retórica de la narración en la épica y la historiografía latinas. *Auster*, 16, 1-16.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil.
- Lukács, G. (2016). *Teoría de la novela* (M. Sacristán, Trad.). Penguin Random House.
- Martin, R. P. (2005). Epic as Genre. En J. M. Foley (Ed.), *A Companion to Ancient Epic*. Blackwell Publishing.
- Martindale, C. (2004). Shakespeare and Virgil. En C. Martindale & A. B. Taylor, *Shakespeare and the Classics* (1.<sup>a</sup> ed.). Cambridge University Press.
- Mignolo, W. D. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal.
- Monreal, S. (2003). Pedro Díaz y el anticlericalismo uruguayo en el cambio de siglo. En P. Da Silveira & S. Monreal, *Liberalismo y jacobinismo en el Uruguay batllista. La polémica entre José E. Rodó y Pedro Díaz*. Taurus.
- Moretti, F. (1996). *Modern Epic* (1.<sup>a</sup> ed.). Verso.
- Novillo López, M. Á. (2013). La clementia caesaris: Virtud propia del buen gobernante. *Debita verba: estudios en homenaje al profesor Julio Mangas Manjarrés*, 739-748.
- Ocampo, Á. (2013). El romanticismo en la identidad latinoamericana. *Revista Comunicación*, 12 (1 y 2), 146-150.
- Oroño, M. (2018). La lengua en la construcción de la identidad nacional uruguaya en Juan Zorrilla de San Martín: La nación hispánica y la nación subtropical atlántica. *Boletín de filología*, 53, 169-194.
- Ortiz Gambetta, E. (2021). Los pre-textos del Tabaré: Reescrituras, manuscritos y excusas de Juan Zorrilla de San Martín. En Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

- Otis, B. (1964). *Virgil: A Study in Civilized Poetry* (1.<sup>a</sup> ed.). Oxford University Press.
- Perelli, C., & Rial, J. (1986). *De mitos y memorias políticas: La represión, el miedo y después...* Ediciones de la Banda Oriental.
- Piazza, E. (2001). Héroes y aedos en la epopeya de Zorrilla de San Martín. En A. Frega & A. Islas (Eds.), *Nuevas miradas en torno al artiguismo*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- (2016). La nación en la épica de Zorrilla de San Martín. *Encuentros Uruguayos*, 9 (2), 59-81.
- Píppolo Griego, C. (2012). La cultura relatinizante del Uruguay decimonónico. En E. Montero Cartelle & C. Manzano Rovira, *Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española* (Vol. 2). Meubook.
- Pivel Devoto, J. (1965). Advertencia. En Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas* (Vol. 6). Monteverde.
- (2004). *De la leyenda negra al culto artiguista*. Ministerio de Educación y Cultura.
- Poch, S. (1998). Himnos nacionales de América: poesía, estado y poder en el siglo XIX. En H. Achugar (Comp.) *La fundación por la palabra*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Rama, Á. (2024). *La ciudad letrada*. Estuario Editora.
- Ramey, L. (2009). «La geste que Tuoldus declinet»: History and Authorship in Frank Cassenti's *Chanson de Roland*. En N. Haydock & E. L. Riden (Eds.), *Hollywood in the Holy Land. Essays on Film Depictions of the Crusades and Christian-Muslim Clashes*. McFarland and Company.
- Real de Azúa, C. (1991). *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Arca.
- Rico, Á. (2001). De la guerra «grande» a la guerra «interna»: ¿sin vencidos ni vencedores? En C. Demasi (Ed.), *Ni vencidos, ni vencedores... A 150 años de la Guerra Grande*.

- Fundación de Cultura Universitaria.
- Rocca, P. (2000). Los destinos de la nación. El imaginario nacionalista en la escritura de Juan Zorrilla de San Martín, Eduardo Acevedo Díaz y su época. En H. Achugar & M. Moraña (Eds.), *Uruguay: Imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad* (1.<sup>a</sup> ed., Vol. 1). Trilce.
- Russell, D. A. (1979). De Imitatione. En D. West & T. Woodman, *Creative Imitation and Latin Literature* (pp. 1-16). Cambridge University Press.
- Sansón, T. (2011). Proceso de configuración del campo historiográfico uruguayo. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 4(6), 123-141.
- Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales*. Fondo de Cultura Económica.
- Verdesio, G. (2001). *Forgotten conquests: Rereading New World history from the margins*. Temple University Press.
- Verón, E. (1987). La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política. En E. Verón, *El discurso político. Lenguaje y acontecimientos*.
- Vilanova, Á. (2006). *El infierno tan temido. Motivo clásico y novela latinoamericana y otros estudios*. El otro el mismo.
- Watkins, C. (1990). What is Philology? *Comparative Literature Studies*, 27 (1), 21-25.
- White, H. (1975). *Metahistory. The Historical Imagination of Nineteenth-Century Europe*. The Johns Hopkins University Press.
- Williams, R. (2023). *La larga revolución* (H. Pons, Trad.). Verso.
- Wlosok, A. (2004). Preface. En R. Heinze, *Virgil's Epic Technique*. Bristol Classical Press.
- Zubillaga, C. (2007). Un semillero de controversias: La epopeya de Artigas de Zorrilla de San Martín. *Revista Complutense de Historia de América*, 33, 217-240.