

Versificar para el *común* en el siglo XIX: los epigramas de Francisco Acuña de Figueroa

Pablo ARMAND UGÓN*

I

UNA DE LAS RAZONES de la permanente recurrencia a Francisco Acuña de Figueroa es su copiosa y variada producción.¹ Sin embargo, varios críticos (Marcelino Menéndez Pelayo, Carlos Roxlo, Alberto Zum Felde y Nelson García Serrato) consideran que la producción epigramática de Acuña de Figueroa es lo más acabado y original de su obra. No obstante, casi todos los ensayistas creen necesario antologarla (además de los mencionados anteriormente, puede agregarse a Roger Bassagoda y a Armando Pirotto, este último, realiza una antología en 1965), al igual que todos los escritos de Acuña de Figueroa. En el caso de los epigramas, la noción de recorte implica, para algunos de estos críticos, la purga de sus contenidos soeces o carentes de actualidad.

Las *Obras completas* de Acuña de Figueroa se publicaron en 1890, en una edición al cuidado de Manuel Bernárdez. Este conjunto reúne doce tomos de unas trescientas cincuenta páginas cada uno. En el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de la ciudad de Montevideo se custodian los manuscritos del poeta que fueron

*Ayudante en el Departamento de Literaturas Uruguayas y Latinoamericanas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay; e-mail: <pabloaugon@gmail.com>.

¹ Todos los textos en verso y algunas notas en prosa de Acuña de Figueroa se transcriben en este artículo respetando la ortografía y signos de puntuación de sus manuscritos.

Este artículo forma parte del proyecto en el que desde septiembre de 2013 he venido trabajando bajo la dirección de Pablo Rocca en la cátedra de Literatura Uruguaya en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República de Montevideo, Uruguay. Dicho proyecto incluye la transcripción paleográfica digital de los manuscritos de Francisco Acuña de Figueroa. Hasta el momento he relevado y consultado la colección que se custodia en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de la ciudad de Montevideo. Si bien se trata de una cantidad destacable de textos, no representa la totalidad de los conservados, puesto que otros archivos poseen más material a relevar. Dentro de esta tarea se incluye, además, el cotejo de las diferentes versiones que el autor ha dejado de cada uno de sus textos en verso junto a un procedimiento similar en relación a su obra completa, editada, revisada y anotada por Manuel Bernárdez, y publicada en 1890 en 12 tomos. Este proyecto se propone también el relevamiento y consulta de los trabajos biocríticos sobre el autor.

utilizados para dicha edición. Lo conservado suma veinticuatro tomos encuadernados, dos libretas, dos carpetas y un suelto, todo en verso. Además, hay un pequeño cuaderno con notas personales en prosa. Los textos en verso alcanzan aproximadamente unas diez mil páginas, pero no todos sus poemas han sido recogidos en sus *Obras completas*. Para el caso de los epigramas, y por distintas razones, Bernárdez descarta o modifica algunos, como declara en un epílogo al primer tomo de la *Antología epigramática*, titulado “Nota”. La eliminación de ciertos poemas responde al hecho de pertenecer al “género verde”, y otros que “sólo pudieron tener mérito epigramático de circunstancias” como es el caso del numerado con el cardinal 40, que se transcribirá más adelante.²

Siguiendo sus manuscritos, puede saberse que el epigrama más antiguo que conservó, puesto que está fechado (hecho casi excepcional), data de 1812. Se trata del numerado con el cardinal 121 dentro del primer tomo de la última colección en que los insertó, al reunirlos y corregirlos por vez postrera, a partir del año 1860. La recopilación final de su *Antología epigramática* está compuesta por dos tomos encuadernados de manuscritos. El primero de ellos se cierra con el epigrama 866 y el segundo continúa hasta el cardinal 1 539. Dicho número es la cantidad aproximada de este tipo de composiciones que se conserva en la colección de Francisco Acuña de Figueroa, dado que hay errores de numeración y algunos pocos aparecen repetidos. Faltan en estos manuscritos, además, algunos poemas epigramáticos que se encuentran en un tomo solitario que formó parte de una compilación anterior, a partir de la cual compuso esta última, modificando, ampliando o eliminando algunos de sus epigramas.

En el presente trabajo tomaré en cuenta los poemas que el propio autor ha considerado efectivamente epigramas, a pesar de que en ciertos casos no contengan una temática humorística.³

² Véase Francisco Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, I. Montevideo, Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, 1890, 2 vols., p. 338 (Col. *Obras completas*, núm. 11). Las cursivas son del original.

³ Un epigrama puede definirse como un poema breve de temática burlesca o festiva. Como ejemplo de los que conservó el poeta en su colección y pueden desviarse de esta definición, transcribo el epigrama 43, titulado “A la muerte del ilustre poeta D.^ñ Juan Cruz Varela”: “Hoi las Musas tristemente / Vertieran llanto cruel, / Por Juan Cruz, vate eminente; / Si ellas, y Apolo igualmente, / No hubieran muerto con él”, *ibid.*, vol. II. Tomás Navarro Tomás destaca particularmente la producción epigramática de Acuña de Figueroa en el párrafo correspondiente a “epigrama” dentro del capítulo “Neoclasicismo”: “El epigramista uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, más inclinado a la variedad de rimas

Algunos poseen anotaciones del poeta dirigidas a los editores en las que indica que sean eliminados y en otros casos suplantados por epigramas que luego fue agregando a los márgenes de los transcritos previamente, dada la continua producción hasta los últimos días de su vida. Las razones que expone para no publicarlos son su trivialidad o el hecho de no pertenecer estrictamente a la categoría epigramática.

El primer tomo de manuscritos de la última colección está fechado en 1860, dos años antes que el autor muriera. El segundo en 1860-1861. Sin embargo, es evidente que Acuña de Figueroa continuó incorporando epigramas hasta fechas cercanas a su muerte, ocurrida en 1862. Al comienzo de este segundo tomo, el autor escribe: “Completanse en este tomo los epigramas empezados en el 1º, hasta pasar los 1 500”.⁴ El cardinal “5” de “1 500” está corregido sobre un “3”, de modo que anteriormente se leía “1 300”. En la página 324 concluye la colección con el número 1 500 y siguen otras “composiciones varias”. No obstante, a partir de la página 418 vuelve a registrar epigramas numerándolos desde el 1 501. Por esto, en la página 325 añade una nueva aclaración “A los impresores”, posiblemente escrita en el año 1862:

Habia determinado [...] que mis epigramas no pasasen de 1 500: y cumpliendo este proposito, despues de lleno aquel numero, empezé á colocar los nuevos epigramas q.º hacia, en lugar de otros que excluía, en este tomo y el anterior de mi Antologia epigramatica; asentados al margen de los que quedaban excluidos.

Mas como continuam.^{te} me van ocurriendo nuevos epigramas (q.º no llegarán á muchos atendida mi avanzada edad) he determinado no señalar un coto preciso á esta clase de mis producciones; y así, los nuevos epigramas q.º fuere haciendo, hasta q.º se imprima mi Coleccion, los asentaré en este Tomo desde la pag.^{na} 418, hasta el final.⁵

Es notable la insistencia y el celo de Acuña de Figueroa en su colección epigramática por la originalidad y la cantidad de sus

y estrofas, utilizó redondillas simples y dobles, quintillas simples y dobles, cuartetos endecasílabos, sextetos agudos AAÉ:BBÉ y sextetos pareados AABBC”, luego de mencionar la intensificación en el desarrollo del epigrama durante el neoclasicismo con respecto al Siglo de Oro, desde el cual continuó predominando en este tipo de composiciones la doble redondilla, como sucede en la producción de Acuña de Figueroa, véase Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1972, p. 320.

⁴ Francisco Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, tomo II, manuscrito conservado en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de la ciudad de Montevideo.

⁵ *Ibid.*

composiciones. Así lo muestra en una nota de la página 6 del primer tomo de esta última recopilación: “De todos los epigramáticos españoles, franceses, italianos, y portug.^{es}, el q.^e ha hecho mayor num.^o de epigramas, no ha pasado de 440, y todos ellos se han imitado, ó traducido mutuamente, demodo q.^e á penas la 5.^a p.^{te} son origin.^{es}. Yo puedo asegurar que en los míos mas de 550, (malos ó buenos) son completam.^{te} originales”.⁶ De todos estos epigramas, en los dos tomos de las *Obras completas* de 1890 que componen la *Antología epigramática* se publican 1 451.⁷

Esta es la cifra que maneja Menéndez Pelayo, a pesar de que confunde el título de la publicación, cuando comenta: “hay pocos centones de epigramas compuestos por un solo autor, en que se encuentren tantos buenos como los que pueden entresacarse de la enorme cifra de 1 450 a que ascienden los del Mosaico. Se conoce que el poeta había nacido para ese género de chiste lapidario, y que le perseguía con ahínco”.⁸

Al guardar celosamente la originalidad de sus epigramas, Acuña de Figueroa apuntó junto a algunos de ellos los casos en que éstos eran “traducción”, “imitación”, “imitación libre” y, en una docena de casos, señaló a su autor original.⁹ En la mayoría de tales aclaraciones se indica el idioma del cual fueron tomados: latín, francés, italiano o portugués. El total de éstos suma aproximadamente ciento cincuenta, de modo que entre todos ellos representan alrededor del diez por ciento del grupo. En otros pocos indicó, además, los que se trataban de improvisaciones, inscripciones en álbumes de señoritas o dedicados, en este último caso, generalmente a mujeres.

En cuanto a la forma, pueden tomarse los primeros quinientos epigramas como ejemplo de la totalidad, en la cual predomina una poética popular.¹⁰ De este grupo, poco más de diez por ciento está

⁶ *Ibid.*

⁷ Estos dos tomos de la *Antología epigramática* no recogen solamente sus epigramas ya que en el tercio final del segundo se publican las *Toraidas*.

⁸ Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de la poesía hispano-americana*, Santander, SCIC/Aldus Industrias Gráficas, 1948, tomo 2, pp. 408-409.

⁹ Los epigramas en que Acuña de Figueroa indica el autor original son los que recoge con los siguientes núms: 36, traducción libre de Capuzzi; 177, imitación de Piron; 189, traducción de Lebrun; 379, imitación de Filippo Pananti; 417, traducción libre de Alamanni; 446, imitación de Angiolo Delci; 493, imitación de Gaetano Giucci; 793, imitación libre de Marcial; 987, imitación de autor español; 1 263, traducción de Fontenelle; 1 494, traducción libre de Betinelli; y 1 511, imitación de Marcial.

¹⁰ El término *popular* genera problemas pero, en este caso y como se verá más adelante, puede tomarse en palabras del autor como sinónimo de *común*. Entiendo por poemas populares aquellos que contienen un lenguaje sencillo, términos de uso habitual y una temática de fácil comprensión en una primera lectura.

compuesto en versos de arte mayor. En ellos predomina el verso endecasílabo, con la excepción de un poema en decasílabos. En este sentido, el relevamiento del conjunto puede extenderse a la totalidad de la colección, salvo por la presencia de un único poema de versos alejandrinos, recogido con el número 1 227.

Entre los epigramas escritos en versos endecasílabos predominan los cuartetos, los serventesios y los pareados. Con los octosílabos se destacan notoriamente las redondillas, con las que compone poemas formados por una y hasta cuatro estrofas de este tipo. El predominio estrófico en la antología es la conjunción de dos redondillas, alcanzando casi a la mitad de todos los epigramas.¹¹ Una centena de poemas son quintillas, generalmente de versos octosílabos. A partir de la combinación de estas estrofas compone poco más de una veintena de la llamada décima falsa o copla real y, en estos quinientos primeros poemas, sólo se registra una décima espinela. A lo anterior debe agregarse una decena de sextillas y otra de octavillas, algunos epigramas en los que combina estrofas de cuatro versos con quintillas, o viceversa, y unos pocos de pie quebrado. En reiterados casos, la rima es asonante o aguda. Muchos de sus epigramas se presentan como diálogos o epitafios, además de las mencionadas dedicatorias, improvisaciones, imitaciones etc. Algunos poseen versos en latín o en portugués, encontrándose sólo uno, en la totalidad de la colección, escrito completamente en este último idioma.

En estas composiciones los temas de Acuña de Figueroa son fundamentalmente populares, y en ellas predomina el uso de lenguaje sencillo e ideas de fácil comprensión. Entre los asuntos

¹¹ Al consultar algunas antologías del siglo XIX puede observarse que ni el octosílabo ni la redondilla, dentro de este tipo de verso, se destacan en las composiciones recogidas. Así puede corroborarse en el *Parnaso oriental o guirnalda poética de la República Uruguaya*, en *Colección de poetas del Río de la Plata, en América poética* y en *Historia de la poesía hispano-americana*. En el párrafo correspondiente a *redondilla* del capítulo “Neoclasicismo”, Navarro Tomás escribe: “El desvío de los poetas neoclásicos con respecto a la métrica del Siglo de Oro afectó especialmente a las estrofas octosílabas, no tanto en este caso por causa de la complejidad de su forma como por la profusión con que habían sido usadas. La redondilla perdió mucha parte de su antiguo prestigio. Desapareció del teatro, donde había dominado sobre toda otra estrofa y se cultivó poco en la poesía lírica. Su práctica se redujo en general al campo de los epigramas, tonadillas y poesías ocasionales de cumplimiento y cortesía. En América se mantuvo con mayor resistencia que en España”, Navarro Tomás, *Métrica española* [n. 3]. A pesar del comentario de Navarro Tomás, es posible que las antologías americanas reconocieran el desprestigio tanto del octosílabo como de la redondilla por lo que sus editores pudieron evitar la inclusión de este tipo de composiciones.

tratados se destacan los juicios negativos sobre médicos, políticos, abogados, escribanos, clero, mujeres vanidosas y “livianas” o maridos avaros y “cornudos”. El autor se burla de otros escritores y de sí mismo, de periodistas, publicaciones, leyes y decretos. Reúne además muchos poemas con temáticas de “actualidad” (según término que utiliza en reiteradas ocasiones en subtítulos o en notas a pie de página): corridas de toros, innovaciones tecnológicas, polémicas en la prensa, presentaciones de cantantes y obras de teatro. El escenario es esencialmente urbano (montevideano, podría decirse) y los espacios camperos son excepcionalísimos.¹² Esto también aleja al poeta de la división en que se agrupan ciudad-doctores-civilización frente a campo-caudillos-barbarie.

Nelson García Serrato sostiene que “tuvo por sus poemas más bellos a los mejor mensurados”.¹³ Acuña de Figueroa advierte en el prólogo a su *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-13-14*, “la minuciosa exactitud de la narración, como una traba molestísima al verso, haría sin duda perdonar los defectos de la estructura artística”.¹⁴ Esta aclaración, que reafirma la expresión de García Serrato, también se refleja en el cambio de título que le daría a su obra, puesto que previamente tuvo la intención de llamarla *Diario poético del sitio de Montevideo...*¹⁵ tal preocupación por la forma, que constantemente obsesionó al poeta, no resultó ser lo esencial a la hora de componer sus epigramas.

Carlos Roxlo cree que “proporcionar al público algunos minutos de inocente placer y conseguir el aplauso [...] diríase que es todo lo que apetece y busca el poeta”.¹⁶ Deja entrever en sus comentarios que algunos *poemillas satíricos* de Acuña de Figueroa han sido aprendidos de memoria por las generaciones anteriores y lo sitúa en la rarefacción dada por el acercamiento a lo popular.

¹² La identificación del poeta como montevideano antes que poeta nacional es mencionada por Rodó: “Francisco Acuña de Figueroa, a quien se hubiera podido llamar, aún más que el poeta de la nueva República, el poeta de Montevideo”, José Enrique Rodó, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 696.

¹³ Nelson García Serrato, *Francisco Acuña de Figueroa: primer poeta nacional* (1940), Montevideo, Talleres Gráficos de Institutos Penales, 1943, p. 107.

¹⁴ Francisco Acuña de Figueroa, *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-13-14*, Montevideo, Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, 1890 (Col. *Obras completas*, tomo 1), p. 3.

¹⁵ Roger Bassagoda, “Prólogo”, en Francisco Acuña de Figueroa, *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-13-14* (1962), Montevideo, Biblioteca Artigas, 1978, tomo 1 (Col. *Clásicos uruguayos*, vol. 157), p. vii.

¹⁶ Carlos Roxlo, *Historia crítica de la literatura uruguaya: desde 1810 a 1885*, 1. *El Romanticismo*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1912, p. 132.

Este último asunto es uno de los aspectos que más ha marcado la crítica en general y es un problema que los ensayistas no saben cómo resolver: “La musa de Figueroa es una musa rara. A trechos, como en el himno que arrulla al corazón, se viste con el vestido de brocado de Dulcinea, y a trechos, como en algunos de sus trozos satíricos, se cubre con los harapos de Maritornes”.¹⁷

En una serie de notas de 1924, reunidas póstumamente, Gustavo Gallinal, luego de comentar algunos poemas, se refiere específicamente al tema central de este trabajo, en el cual “aún desciende más su musa; se mancha con el epigrama sucio, la composición licenciosa y procaz que circula secretamente de mano en mano y se festeja a carcajadas en las ruedas de ‘hombres solos’”.¹⁸ Agrega dos comentarios que ha destacado casi toda la crítica de los siglos XIX y XX: “no aspiró más que a la dorada medianía” y, más adelante, “único en este amor entrañable y exclusivo de los hombres de su generación, solo aspiró a ser poeta”.¹⁹

García Serrato insiste en la necesidad de antologar los poemas de Acuña de Figueroa. El ensayista atribuye a la destreza del poeta la falta de sacrificio a la hora de depurar su obra junto con las exigencias del medio, puesto que sus versos eran requeridos por una considerable porción de la sociedad montevideana y para los fines más diversos: “los cantos a la patria, las celebraciones de la gloria y los homenajes al amor, al mismo tiempo que las versadas de pasatiempo, las frívolas poesías de salón y los mordaces epigramas que provocaron en su hora secretas alegrías perversas”.²⁰ Un hecho interesante que enfatiza este autor es que define a Acuña de Figueroa por la negación: “No narró al pueblo la epopeya de sus orígenes, ni le reveló la conciencia de su destino, ni agigantó los mitos de su Historia. No fue el profeta de su misión, ni el augur de su porvenir”.²¹

Roger Bassagoda también lo califica por lo que no fue, por lo que se esperaba de él y eludió: “Sus versos no nos lo revelan como hombre sentimental ni dado a la meditación ni a las graves especulaciones filosóficas ni a los encantos virgilianos de la con-

¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸ Gustavo Gallinal, *Letras uruguayas* (1924), Montevideo, Biblioteca Artigas, 1967 (Col. *Clásicos uruguayos*, vol. 125), p. 249.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 253-254.

²⁰ García Serrato, *Francisco Acuña de Figueroa* [n. 13], p. 98.

²¹ *Ibid.*, p. 103.

templación y descripción de la naturaleza”.²² Bassagoda lamenta que Acuña de Figueroa haya conservado “muchísimas futilidades que le hicieron gozar de la admiración con que lo distinguió y los agasajos con que lo honró la sociedad montevideana de su tiempo”.²³ Más adelante apunta un dato que, de tomarlo por cierto, acredita la gran popularidad y la permanencia fantasmal del poeta en las reuniones, transcurrido casi un siglo luego de su muerte: “en tertulias y ruedas de amigos suelen decirse como anónimos epigramas que él escribió”.²⁴

De todo esto, se deduce uno de los problemas a los que se enfrentaron la crítica y los intelectuales a lo largo de casi dos siglos. Me refiero al contenido de los epigramas de Acuña de Figueroa, puesto que marcaba un distanciamiento del proyecto modernizador del siglo XIX. Esta problemática puede extenderse a dos obras más del poeta montevideano, aunque deben señalarse algunas diferencias. Una de estas composiciones es *Nomenclatura y apología del carajo*, que Acuña de Figueroa sólo habría dado a conocer a un pequeño grupo de sus amigos, consciente de que las críticas negativas caerían inmediatamente sobre él, como ocurrió con la otra, *La Malambrunada*. Ésta se distingue de los epigramas por el uso de un vocabulario diferente, como escribe Juan Introini: “Acuña utiliza deliberadamente un lenguaje culto, pretendidamente ‘universal’, que contrasta con lo grotesco de la temática tratada”.²⁵ En

²² Roger Bassagoda, *Los temas de Acuña de Figueroa. Don P. Berro, poeta: dos poesías desconocidas*, Montevideo, Impresora LIGU, 1944, p. 19. Bassagoda agrupa la obra lírica de Acuña de Figueroa según las siguientes categorías: *poesías patrióticas*, “himnos y canciones”, “odas cívicas”, “crónicas en verso”, “composiciones legendarias”; *poesías religiosas*, “poesía bíblica”, “himnos religiosos, traducciones y traducciones a la par que glosas y amplificaciones”, “composiciones devotas” y “aquellas que son expresión del catolicismo del autor”; *dentro de lo serio algunos motivos principales*, “poesías amorosas”, “elegías”, “cartas familiares” y “un cúmulo de composiciones triviales para álbumes, felicitaciones, improvisaciones en festejos, anuncios de comedias, versos hechos por encargo de amigos para otras personas, inscripciones en ceremonias y regocijos públicos, acrósticos, versos en forma de cruces, copas, relojes, botellas y hasta sepulcros, enigmas, reglas de juegos de naipes, epitafios, etc.”, “las que tradujo del latín, francés, italiano y catalán, y las que escribió en francés y portugués”; *poesía festiva*, “de afectada gravedad o jocosidad”, “satíricas”, “festivas” y “epigramáticas”, *ibid.*, pp. 10ss. Debe recordarse, además, que Acuña de Figueroa es el autor de los himnos nacionales de la República Oriental del Uruguay y de la República del Paraguay.

²³ *Ibid.*, p. 8.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ Véase el capítulo, “La tradición clásica en un poema joco-serio (‘La Malambrunada’)”, en Juan Introini y Victoria Herrera, *La ninfa en la selva: literatura uruguaya y tradición clásica*, Montevideo, FHYCE-Universidad de la República, 2008 (Col. *Carlos Vaz Ferreira*, vol. II), p. 116.

sus epigramas, Acuña de Figueroa no sólo aborda temas grotescos, sino que, además, usa un lenguaje que está en las antípodas de lo “deliberadamente culto”.

Roger Bassagoda, en un estudio de 1962, se muestra convencido de que en Acuña de Figueroa “influyó en la cuarta y última modificación [de *La Malambrunada*...] la controversia que sostuvo en 1837 [...] En aquella disputa se tomó [...] y se la puso como dechado de concupiscencia”.²⁶ Juan E. Pivel Devoto también hace referencia a esta polémica iniciada a partir de la publicación de un fragmento de aquel poema en *El Parnaso Oriental*. Pivel Devoto asocia a este hecho la puesta en escena por esos días, con la anuencia de Acuña de Figueroa en calidad de Censor de Teatros, de la comedia *El mayor contrario amigo o Diablo predicador*, que ya había sido juzgada en América y Europa como escandalosa. Se volcaron enseguida reacciones desfavorables en la prensa. El *Diario de la Tarde* y el *Defensor de las Leyes* publicaron críticas negativas sobre la obra poética de Acuña de Figueroa, cuyos principales portavoces fueron Bernabé Guerrero Torres, Manuel M. Carrillo y el adolescente Bartolomé Mitre. El poeta se descargó de forma anónima en las páginas de *El Universal*.²⁷ Se trató, sin dudas, de un ataque de los modernizadores contra el poeta *soez*. El episodio es relevante, además, porque se inserta en una época en la que aún se permitían ciertos gestos y palabras que en pocas

²⁶ Bassagoda, “Prólogo” [n. 15], p. xxxv.

²⁷ Véase Juan E. Pivel Devoto, “Los poetas del Parnaso”, en Luciano Lira, *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República Uruguaya*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1981, tomo II (Col. *Clásicos uruguayos*, vol. 160), pp. xxxi-xxxii. De los diarios mencionados, sólo pude tener acceso a *El Universal*, dado que los demás, por distintas razones, no se encuentran disponibles al público en las hemerotecas montevideanas que consulté (Biblioteca Nacional, Palacio Legislativo y Museo Histórico Nacional). En *El Universal* del 16-VI-1837, de forma anónima y bajo el título de “Correspondencia/Epigrama/Comunicado/en contestación”, Acuña de Figueroa publica dos epigramas a manera de respuesta a estas críticas. Los incluye en su última colección de manuscritos con los núms. 814 y 815, titulados “El borrico y el panal. A mis adversarios” y “A un zoilo grosero”, respectivamente. Transcribo ambos a continuación: “Junto al *Parnaso Oriental* / Pastaba un lerdo borrico, / Que profanó con su hocico / A un delicioso panal: / Indigesto el animal / Vomitólo envuelto en hiel, / Y oyose un eco en pos de él. / Que pronuncio con furor; / No es para el cerdo la flor, / Ni para el asno la miel”, y el segundo: “Sobre un espejo arrojó / Zoilo el bafo pestilente; / Lo empañó, y groseramente, / Aquí hai vasura, exclamó. / Apartose él, y al momento / Cobró el cristal su hermosura: / ¿Donde estaba la vasura? / En el cristal, ó en su aliento?”, Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, I [n. 2].

décadas la pacata sociedad del novecientos montevideano condenará con más dureza.²⁸

La necesidad de reprobar o de ocultar este tipo de composiciones en el ámbito de la América hispánica y durante esta época resulta evidente en el prólogo titulado “Los editores” aparecido en la antología *América poética* realizada por Juan María Gutiérrez, publicada en el año 1846:

No nos ha sido necesario usar de severidad para juzgarlos [a los autores] por la intención moral de sus composiciones. Todos han practicado aquel excelente ejemplo del antiguo, recordado no há mucho a la juventud estudiosa por un americano distinguido “Sacerdote de las musas, canto para las almas inocentes y puras”. La trivialidad no existe en la lira americana, así como no hai objeto apocado entre los de su naturaleza física. El cinismo y las provocaciones a la risa, propias de las literaturas achacosas y artificiales, se buscaría en vano entre los buenos versos firmados por nuestros poetas.²⁹

Quizá no sea necesario agregar que de los quince poemas pertenecientes a Acuña de Figueroa recogidos en esta antología ninguno es un epigrama.

García Serrato ha dicho que “hasta el último día de su vida hizo versos infatigablemente. *La Reforma Pacífica* [...] publicó el domingo cinco de octubre de 1862 las últimas composiciones epigramáticas del rimador”. Y transcribe los tres poemas: “Si uno naciera con barbas”, “Respuesta a la invectiva de un tramposo” y “A un coplero plagiaro”.³⁰ Hay un cuarto poema escrito en francés titulado “El Sr. Loiseau y sus adversarios”, que no correspondería a este grupo. De los tres epigramas, Acuña de Figueroa recoge el segundo con el cardinal 1 537 y el tercero con el 1 532. Es posible que la muerte lo haya sorprendido un día después de esta publicación sin haber transcrito el primero, ya que no se recoge en ninguno de los dos tomos finales de manuscritos. Por esto debe agregarse, al menos, un poema que vio la luz en la prensa bajo el rótulo de “Epigramas” pero que no se incluyó en la colección.

García Serrato no menciona en este ensayo encomiástico, posiblemente para tratar de ocultar la *problemática* de Acuña

²⁸ José Pedro Barrán y Alfredo Alpini, “Las formas de la Venus”, en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski, dirs., *Historias de la vida privada en el Uruguay*, 1. *Entre la honra y el desorden: 1780-1870*, Montevideo, Taurus, 1998, p. 90.

²⁹ Juan María Gutiérrez, “Los editores”, en *id.*, ed., *América poética*, Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846, p. viii.

³⁰ García Serrato, *Francisco Acuña de Figueroa* [n. 13], pp. 109-110.

de Figueroa, una respuesta a otros periódicos que, bajo el título “Epigramas”, encabeza los tres poemas anteriores y que muestra cómo algunos periodistas rechazan sus composiciones en estos últimos días de su vida: “El viejo vate, el que tanto ha perdido según nuestros colegas, desde que publica sus producciones en nuestro diario, nos ha obsequiado con los siguientes epigramas. Ojalá nos hiciera un obsequio semejante todos los domingos!”.³¹ Hasta el último día de su vida el *viejo vate* despertó polémicas. Por García Serrato sabemos también que en esa misma fecha, 5 de octubre de 1962, Acuña de Figueroa participó de una fiesta en beneficio de la Sociedad Filantrópica y de la Sociedad de Damas en el Asilo de la Unión, actual barrio ciudadano que por entonces era una pequeña localidad a pocos kilómetros del centro de Montevideo. Escribe García Serrato: “Ante los mendigos del Hospicio y los pobres de la Parroquia de La Unión, cristianamente atendidos por las personas de la ciudad que habían asistido a la ceremonia, el poeta —según la narración de un colaborador de *La Prensa Oriental*— pronunció varias improvisaciones muy felices, que fueron regocijadamente celebradas por el abigarrado concurso”.³² Hasta el penúltimo día de su vida Acuña de Figueroa se rindió a ese público *popular* que tantos reconocimientos le había hecho.

Armando Pirotto sostiene que a partir de 1860 Acuña de Figueroa emprende la reunión de sus epigramas con la idea de publicarlos. Esta afirmación se corresponde con el comienzo de la última compilación que emprendió. Agrega que en el momento de conocerse la noticia se generaron polémicas en las páginas del periódico *La República*.³³

³¹ *La Reforma Pacífica* (Buenos Aires), 5-x-1862.

³² García Serrato, *Francisco Acuña de Figueroa* [n. 13], pp. 110-111. No pude tener acceso a dicho periódico por hallarse en proceso de microfilmación en la Biblioteca Nacional de la ciudad de Montevideo. En un artículo que informa sobre la muerte de Acuña de Figueroa se hace referencia a este episodio: “acababa de llegar de la Unión, donde había pasado el domingo, habiendo asistido a la función del asilo de mendigos, en donde, como siempre, tuvo ocasión de dar suelta a su ingenio”, *La República* (Buenos Aires), 6-7-x-1862.

³³ Pirotto no menciona la fecha de la publicación periódica, por lo que transcribo el pasaje: “Durante los años 60 y 61 el poeta coleccionó sus dispersos epigramas, reuniendo más de mil quinientos. Al tener conocimiento de ese hecho, desde las columnas de *La República*, le dirigieron algunas cuartetas censurándolo por el carácter licencioso de algunas de esas composiciones: ‘Ah, ilustre bardo, te pierdes / En este y el otro mundo, / Si de tu ingenio fecundo / Solo nos das frutos verdes’. Insistió el rígido Aristarco unos días después: ‘Del mercado, el comisario / La fruta verde secuestra / Y sólo Tata, la vuestra / Falta en ese calendario. / Dice la médica ciencia, / Que aquella, el vientre maltrata / Y la vuestra, si no mata, / También daña la conciencia’. Figueroa respondió a estas críticas

No fue la última vez que el anuncio sobre la publicación de sus epigramas habría despertado controversias. Los editores Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes solicitaron a Manuel Bernárdez la edición revisada y anotada de las futuras *Obras completas* de 1890, las que fueron publicándose respetando, según este editor, el orden cronológico de las composiciones de Acuña de Figueroa: *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-13-14* en dos tomos, *Poesías diversas* en ocho tomos y, finalmente, la *Antología epigramática* en los últimos dos.³⁴ Sin embargo, la imprenta El Siglo Ilustrado también publicaría ese año una colección con el mismo título, coincidencia generada, evidentemente, por el aniversario del nacimiento de Acuña de Figueroa. En este último caso, se trató de una edición dirigida por Pablo V. Goyena.

En el epílogo al primer tomo de la antología realizada por Bernárdez, bajo el título “Nota”, el editor escribe:

Pensábamos abordar un estudio detenido de las obras epigramáticas de Figueroa, que son su obra culminante, á nuestro ver; pero la premura lo impide: los editores tienen un rival en la edición epigramática, y á lo que entendemos, quieren probar que si han tenido el valor de afrontar con las Obras de Figueroa empezando por lo más árido, tienen también los medios para vencer al que emprenda con ellos la puja de lo mejor [...] Creemos que les sobran á Vázquez Cores, Dornaleche y Reyes, razón y medios para vencer á quien no repara en que da al traste con el orden lógico y cronológico, y con la voluntad del ilustre autor, emprendiendo la edición por donde entiende que le vendrá mayor lucro.³⁵

con una humorística vindicación, en la que aducía el descargo: ‘Pues sin la salsa esencial / Quedan fofos como estopa, / Y el epigrama y la sopa / De nada valen sin sal. / En ese género son / Juvenal, Marot, Gargallo, / Villergas y otros que callo, / Dignos de alta estimación. / En ellos no hay, como en mí, / Reticencias atenuantes, / Pues son verdes y picantes / Como el ají cumbarí’”, Armando D. Pirotto en Francisco Acuña de Figueroa, *Antología*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1965, pp. lii-liiii.

Según Arturo Scarone, el pseudónimo *Aristarco* corresponde a Ángel Floro Costa, por lo que la crítica provenía de un joven montevidiano nacido en 1838, véase Arturo Scarone, *Diccionario de seudónimos del Uruguay*, Montevideo, Claudio García Editores, 1942, p. 44.

³⁴ Contrariamente a lo que afirma Manuel Bernárdez, Acuña de Figueroa no siguió un estricto ordenamiento cronológico en la transcripción de su antología epigramática. Así lo menciona el autor en una nota al comienzo del primer tomo de la última colección de sus epigramas. Allí indica que los copiaba en el orden en que los iba encontrando entre sus anteriores manuscritos, véase Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, tomo II, manuscrito [n. 4]. Puede suponerse, en cambio, que entre los años 1860 y 1862 compuso los poemas numerados, al menos, desde el 1 300 al 1 539, dado que en 1860 había anotado que reuniría aquella primera suma que luego corrigió. Estos últimos sí podrían seguir cierto orden en su creación.

³⁵ Manuel Bernárdez, “Nota”, en Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, I [n. 2], pp. 335-336.

Bernárdez afirma que los epigramas son lo más popular de las obras completas y que cuentan con una mayor viabilidad a la hora de ser vendidos. Finalmente, la imprenta El Siglo Ilustrado sólo publicó la *Antología epigramática*, compilada en tres tomos en el año 1890, a pesar de haber titulado esta colección como *Obras completas*.³⁶

II

Es posible que una de las mayores virtudes de Acuña de Figueroa fuera la concisión al producir sus versos, o sea, la habilidad de amoldar dentro del esquema estrófico una gran cantidad de ideas. Francisco Bauzá propone una lectura que ilumina este punto. En relación con las traducciones latinas al español, dice Bauzá: “algunas de ellas con tan rigurosa economía, que el verso castellano resulta calcado casi sobre igual número de palabras que el original”.³⁷ Este trabajo del verso le permitió al poeta conseguir epigramas compactos que facilitan el acortamiento de las estrofas y una mayor posibilidad de ser memorizado. Un ejemplo de esto es el epigrama 8 titulado “A un portugues multi-nombre”:

A un rancho cerca de Pando
Extraviado un portugues
Llamó de noche—¿Quién es?
Joan, José, Alves, Silva, Orgando.
—El canario que barrunta
Que aquello es partida armada,
Respondió—Aquí no hai posada
Para tanta gente junta.

Otro ejemplo de este tipo es el 1 277, titulado “Epitafio á un enano”, en el que combina forma y contenido:

Yace aqui el enano Alberto:
Tal epitafio á tal muerto.

Estas composiciones también valen como crónica de la época, como varios críticos lo han destacado a partir del mencionado Bauzá. En el epigrama 311, como dechado de muchos otros, Acuña de Figueroa

³⁶ Francisco Acuña de Figueroa, *Antología epigramática. Obras completas*, Pablo V. Goyena, dir., Montevideo, El Siglo Ilustrado, 1890, 3 vols.

³⁷ Francisco Bauzá, “Francisco Acuña de Figueroa”, en *id.*, *Estudios literarios* (1885), Montevideo, Biblioteca Artigas, 1953 (Col. *Clásicos uruguayos*, vol. 9), p. 15.

roa refiere a “el pajar de Melilla” y al “negro de barbas blancas”. En una nota aclara que se trata de una “Alusion á una patrana de aparic.ⁿ q.^e corria entonces en Montevideo”. En el poema 782, titulado “Los periodicos de Montevideo en discordia encarnizada”, menciona nueve publicaciones contemporáneas de la ciudad. Otro ejemplo de esta clase es el 553, titulado “La linterna y el gas”. En este caso se presenta como diálogo, una de las formas frecuentes de los epigramas de Acuña de Figueroa:

¿A qué la linterna enciendes?
Dijole á Blas su muger;
Hoi van de nuevo á encender
Las luces del gas... ¿Lo entiendes?
Ya entiendo, respondió Blas,
Por eso armo mi linterna:
No he de romperme una pierna
Por ir confiado en el gas.

El alumbrado público de la ciudad, que había dejado de funcionar, fue el asunto de tres anteriores: 549, 550 y 552. En el primero de éstos el poeta aclara: “En este dia (19 de Sept.^{re} de 1853) [...] á la noche se apagó derrepente el alumbrado del gas”. La burla de Acuña de Figueroa embiste contra la tecnología, de la que desconfía o simplemente le causa gracia, como en el epigrama 40:

Ya el ferro carril montado
Clerigos, damas, lecheros,
Cuernos, carbon, lana, y cueros,
Todo vendrá allí mesclado.
Obstruidos..., bueno va el baile
Los laterales caminos,
Tendran sus pobres vecinos
Que ir, y venir..., por el aire.

El excepcional comportamiento de Acuña de Figueroa, distanciado en parte de la tarea del patricio modernizador, le permite tomarse en broma el concepto *civilización*. Así puede verse en el poema 415 titulado “Una señal de civilización” (como subtítulo indica “Imit.^{on} del italiano”):

Por fiera tempestad á pais ignoto
Fue impelido un vagel; y ya el piloto
Duda poner en tierra sus vagages
Temiendo haber caído entre salvages:
Mas vé en la playa una horca y un ahorcado
Y exclamó..., es un pais civilizado!

El poeta estaba al día de las cuestiones gubernamentales y de los sistemas políticos. Así lo muestra en el epigrama 81, titulado “Un amante del bien pub.co”, en el que hace referencia a las cualidades de la república:

Sérvio con asperos modos
Desdeña á su propia esposa,
Por una Circe engañosa
Tan publica, que es de todos.
Republicano estremado,
Allá á su modo de ver,
Pretende asi anteponer
El bien publico al privado.

El uso de este tipo de humor *soez* era lo que despertaba en los patricios, así como en algunos periodistas e intelectuales, las duras críticas y polémicas contra Acuña de Figueroa, puesto que entendían que malgastaba un talento que ellos volcaban en construir la nación. Esto último se prueba a partir de las polémicas ocurridas durante los años 1837 y 1860 y del comentario del periódico que publicó sus epigramas el último domingo de la vida de Acuña de Figueroa. Un ejemplo de este humor *soez* puede verse en el poema 116, titulado “La prueba del pato manido”:

Trajo el andaluz Pascual
Del mercado un pato á Lola;
Le aplico el dedo á la cola
Ella, y dijo..., huele mal.
Que ocurrencia! Acaso es flor?
Repuso él; pues la ave es nueva:
Si te hacen á ti esa prueba,
No has de oler mucho mejor.

Éste es sólo un ejemplo de una plétora de epigramas que podrían clasificarse como *soeces*. Casi siempre, en este tipo de composiciones y, en general, en su conjunto, Acuña de Figueroa propone a

un personaje que habla como yo lírico o, en su defecto, en tercera persona. Sin embargo, hay excepciones, incluso, dentro de la temática de este tipo de humor, ya que se presenta un yo lírico que puede confundirse con el autor, como se comprueba en el epigrama 492, titulado “A una linda joven que guardaba el reloj entre el pecho”:

Recelando de ladrones
En el albo pecho vos
Guardais, Dorila, el reloj;
Eso es dar mas tentaciones.
Tanto tesoro guardar
Así junto ¿A quien no incita?
Mí mano tiembla, y se agita,
Y estoy por darme á robar.

Siguiendo en esta línea de identificación entre el yo lírico y el autor, algunos epigramas presentan burlas a sí mismo, aunque sin la especificación del caso. Puede verse en ese sentido el 266 (“Un Oidor, y un Vista”) en el que, sin indicarlo, Acuña de Figueroa se ríe de sí mismo (dada su poca visión) junto a las instituciones que fundan la nación y que él integró en una larga lista de variados empleos públicos:

Un acierto superior
Tiene, y ciencia sobrehumana
El Gobierno... Que primor!
A un Sordo ha nombrado Oidor,
Y á un ciego vista de Aduana.³⁸

Gracias a su gran capacidad de versificar y siguiendo una característica propia del epigrama al elevar lo nimio al estatus poético, Acuña de Figueroa, le dio un uso utilitario a sus composiciones. Estos poemas también fueron recogidos en sus cuadernos de manuscritos con el deseo de que fueran publicados. Un caso de este tipo es el 819, titulado “El sombrero cambiado. Aviso improvisado, y puesto en la Secret.^a de Notables”:

³⁸ En el epigrama 358, titulado “Epitafio del autor p.^a sí mismo. Dictado al hacer su testam.^{to}”, escribe “Aquí yacen de un ciego los despojos / Que procsimo á morir abrio los ojos. / Perdio la voz, mas confesarse pudo, / Y nunca habló mejor que entonces mudo” y en nota a pie de página agrega: “El autor siempre fue mui miope; y en aquella gravissima enfermedad perdio la voz, q.^e mui poco ha recuperado”, Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, 1 [n. 2].

Al salir de esta Asamblea,
De otro el sombrero tomé:
Gran cabeza tiene á fe
El Notable cuyo sea.
Si él llevó el mio, yo espero
Me haga pronto la fineza,
De prestarme su cabeza,
O volverme mi sombrero.

En una versión anterior de este epigrama recogida en una colección de manuscritos que no está fechada y de la que sólo se conserva ese tomo (ya mencionado), el poeta le atribuye la condición de improvisado y le incorpora una nota: “Este jocoso incidente sucedió en efecto al autor; cuyo sombrero pareció al otro día, a consecuencia de este aviso”.³⁹ Es interesante notar cómo Acuña de Figueroa apunta hechos que son “históricos” para diferenciarlos de los que son puramente ficción, como en el epigrama 818, titulado “La indemnización de los azotes”, en el que indica en una nota que se trata de un “Hecho histórico en el sitio de los 9 años”:

Los cien azotes que injustos
Llevó Ubaldo el portugués,
Mandó el Gob.^{no} después
Pagar con mil pesos justos.
De azotes el pagamento
Va tan mal, que el pobre Ubaldo,
Por tal de cobrar el saldo
Se deja dar otros ciento.

Puede deducirse de esta pieza la preocupación social del poeta hacia la clase más desposeída y la crítica al comportamiento arbitrario del gobierno. Esto parece ser una idea que Acuña de Figueroa manejaba sin importarle el régimen político imperante. El poeta tiene una clara conciencia del desposeído y del olvidado, al que llama —a la usanza del castellano medieval— “común” en su epigrama 580, titulado “Un escritor de peso”. Este poema, además, presenta un tema frecuente en sus epigramas: la burla hacia otros poetas, ficticios o reales, condición que casi nunca aclara.

³⁹ Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, tomo II, manuscrito [n. 4].

Presume escribir Simon
Cosas de peso, y mui hondas,
Y vende al peso en las fondas
Casi intacta su edicion.
El dice con vanidad,
Que escribe para el comun;
Y aunque siempre habla al tun tun,
En esto habla la verdad.

Acuña de Figueroa propone una diferencia entre las “cosas de peso, y mui hondas” y la escritura para “el comun”, de modo que concibe, al menos, dos tipos.⁴⁰ Una de las finalidades de este trabajo es mostrar que, esta última, es por la que siente mayor atracción, al menos, hacia el ocaso de su vida. Relacionado con esto, Acuña de Figueroa también se refiere en sus epigramas a la insuficiencia del saber, ubicándose en una postura opuesta a los abanderados de la civilización. Es ejemplo de esto el 261, titulado “Fortuna te dé Dios hijo”:

Yo sé el griego, y el latin,
Soi doctor, traduje al Dante,
Mi porvenir es brillante
Cuenta Juanito á Crispin.
Al verlo tan entusiasta
Crispin, tan solo le dijo,
Fortuna te dé Dios, hijo,
Que el saber poco te basta.

Con el poema 1 499, titulado “Respuesta sarcástica de un escritor” y posiblemente uno de los últimos que escribió en su vida, el escritor montevideano podría excusarse, en tercera persona, de sus plausibles elogios a distintos gobernantes (no en sus epigramas) con finalidades prácticas para su supervivencia:

⁴⁰ Esta conciencia de Acuña de Figueroa en relación con los dos tipos de escritura fue estudiada por Pablo Rocca en el *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-13-14*, donde el poeta recoge versos que eran cantados por integrantes del bando sitiador: “Cuando la voz corresponde a la del relator-poético ‘alto’, es decir a sí mismo, emplea una forma culta, el decasílabo, y un código congruente y claramente peninsular: ‘zambra de bulla infernal’ o la glosa de la imagen de la muerte del cisne [...] En cambio, cuando los versos del *Diario* pasan a referir la muerte del cantor gaucho, el poeta culto parece cambiar de traje por un instante, y versifica en octosílabos el motivo del canto y el final trágico del intérprete anónimo”, Pablo Rocca, “Francisco Acuña de Figueroa: voz, letra e impresos en Montevideo (1813-1843)”, en DE: <<http://www.fhuce.edu.uy/images/SADIL/Pablo%20Rocca.pdf>>.

Yo por adquirir honor
Escribo, y tú por dinero;
Un escritor extranjero
Dijo á un patriota escritor.
Y este responde, eso es de ene,
Tu por honor, yo por plata:
Cada uno en el mundo trata
De ganar lo que no tiene.

El plagio fue una preocupación constante de Acuña de Figueroa. Puede verse esta inquietud en nota adjunta al epigrama 209, titulado “La novia enigmática”:

Ya que glorias te promete
Un cadete, mas que yo,
Diego á Balvina escribio
Sé esposa... D.S.K.D.T.
Ella que libre se ve
De su antiguo amante Diego,
Se casa, y le escribe luego
Ya tu orden E.G.Q.T.

En los manuscritos de Acuña de Figueroa este epigrama cuenta con dos notas aclaratorias. En la edición de sus *Obras completas* sólo se publica la primera de ellas que dice: “Este juguete y algunos otros equivoquillos semejantes, son tomados de varias composiciones ya publicadas anonimamente por mi, y lo advierto para que no se crean q. e son plagios”. Este tipo de “juguetes”, junto al uso de palabras o frases que conforman anagramas, son habituales en otros epigramas, como en el 739, que se transcribe más adelante.⁴¹ La segunda nota aclaratoria que efectuó Acuña de Figueroa a esta composición y que ignoró el editor Manuel Bernárdez es la siguiente: “D.S.K.D.T. pronunciando las letras como ellas son dice De ese cadete-Igualmente las letras E.G.Q.T., dicen Ejecuté”.⁴² No es extraño pensar que intentaba llegar al público más amplio posible al inser-

⁴¹ La preocupación de Acuña de Figueroa por la difusión de sus textos también se observa en un comentario que realiza Francisco Bauzá, junto a lo que el crítico considera un derroche de su talento: “su diluvio de estrofas incipientes que acostumbraba a lanzar anualmente en tarjetas para los aniversarios patrios”, Bauzá, “Francisco Acuña de Figueroa” [n. 37], p. 15.

⁴² Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, tomo II, manuscrito [n. 4].

tar este tipo de aclaraciones que, tres décadas después, Bernárdez entendió innecesarias e, incluso, perjudiciales en algunos casos.⁴³

Muchos epigramas tienen como personaje a un tipo de escritor soldado que Acuña de Figueroa nunca fue, dado que no participó en batalla alguna, a diferencia de sus hermanos y de los intelectuales de la época que lo hicieron casi sin exclusión. En el poema 145, titulado “A un oficial poco guerrero, y mal versista”, parece concebir cierta incompatibilidad entre las faenas de empuñar la pluma y la espada a la vez. El poeta interpreta como problemática la falta de profesionalización al no dedicarse, como él, únicamente a una de las dos disciplinas.

Mauro imbecil militar,
Pobre coplero sin arte,
Quiere en los campos de Marte
Y en el Parnaso brillar.
Así es doble, y más completa
La derrota del cuitado;
Por que escribe á lo soldado,
Y se bate á lo poeta.

Dentro de una concepción que se aleja del proyecto modernizador se destacan, por su reiteración, los epigramas que menoscaban a abogados, escribanos, médicos, jueces, políticos y sacerdotes. Acuña de Figueroa se desvincula de estos constructores de la nación (a pesar de que él forma parte de instituciones públicas y que en muchísimos poemas las celebra, así como a sus diferentes jerarcas), critica sus acciones perjudiciales que recaen sobre los individuos más humildes y denuncia sus corrupciones. Valen como ejemplo los epigramas 18 y 341:

“La criada del Cura”

¿Que haces, basca, en el corral?
Gritó un cura á su criada,

⁴³ “Hemos abreviado muchos títulos y á otros muchos los hemos modificado, ocultando en lo posible la intención del epigrama, que desvirtuaban al ponerla demasiado manifiesta”. La misma idea maneja Bernárdez al eliminar las notas que no cree necesarias para los nuevos lectores, y afirma “que Figueroa escribió para un público menos habituado que el nuestro á percibir primores de pensamiento y de lenguaje. Entonces eran más necesarios que ahora los puntos sobre las íes”, Bernárdez, “Nota”, en Acuña de Figueroa, *Antología epigramática*, 1 [n. 2], pp. 336-337.

Y ella respondió asustada
A hijos labando pañal,
Que hijos, ni que alelí,
Replicó el cura impaciente,
El día que me caliente
Te he de dar hijos yo á ti.

“A un ministro de hacienda. Epitáfio”

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

Sin embargo, en los epigramas se destaca un tema que se aparta claramente del “común”. En algunos poemas satiriza a quienes no conocen otros idiomas o se expresan utilizando incorrectamente las normas del lenguaje. Puede decirse que éste es el único asunto en el que el poeta reconoce la superioridad del *saber culto*. Podría pensarse que su noción *civilizatoria* estaría enraizada en las reglas de la lengua, y no en las leyes y proyectos nacionales propuestos por los intelectuales y *doctores* de su tiempo. En el epigrama 696, titulado “Un abad poco latinista”, puede verse esta observación a un clérigo:

Habló en latin á un abad
Un monsiur, y el reverendo
Respondiote, perdonad,
Lo que es el frances, no entiendo.

El poeta conocía al auditorio que lo rodeaba. Si bien pudo perpetrar, como los modernizadores, la construcción de un público lector y ciudadano, a diferencia de aquéllos, dedicados a su proyecto exclusivo, Acuña de Figueroa se aprovechó del real y tangible, al menos si tenemos en cuenta sus epigramas. Dadas las altas tasas de analfabetización, apuntó a los oyentes más que a los lectores. En el otro extremo se encontraban los receptores que recibían otro tipo de literatura: los *parnasos nacionales*.

Si se repasa la colección de poemas reunida por Luciano Lira en el *Parnaso oriental o guirnalda poética de la República Uruguaya*, tres tomos editados entre 1835 y 1837, Acuña de Figueroa

contribuye con unas ochenta composiciones (principalmente de temática patriótica o religiosa), de las cuales sólo dos son epigramas y, dentro de éstos, los menos soeces.⁴⁴ Sin embargo, hay que recordar que publicó allí fragmentos de las primeras versiones de *La Malambrunada*, poema que había causado polémica, como se dijo. Acuña de Figueroa consideró entonces que sus epigramas tenían un tono que no estaba en armonía con la compilación de Lira o, en la década de los treinta, aún no se había aplicado en el género epigramático con la constancia con que lo hizo en las décadas posteriores, dada la gran profusión con la que, al menos, los realizó en los últimos años de su vida.⁴⁵

De la misma forma que se amoldó a los sistemas y regímenes políticos, pudo acomodarse a un público que festejaba sus composiciones *verdes* o *bárbaras* que, sin duda, le dieron su mayor satisfacción. Esto puede advertirse en las apostillas de los epigramas 739 y 816. El primero titulado “Dos acrobatas políticos”:

En un paiz del Oriente
Neyersin joven liviano,
y Zaid acrobata anciano
Competian diestramente.
Una cabriola intentó
En la cuerda Neyersin,
Mas cayó sin balancin
Y Zaid bailando siguió.
No haré aplauso ni ludibrio
Del caso, mas sí diré
Que allí en el viejo noté,
Mas cabeza, y equilibrio.

Debajo, la siguiente nota: “Este epigrama fue aplaudido por la oportunidad. En Julio de 1859 cayó del ministerio de hacienda el

⁴⁴ Véase Luciano Lira, *Parnaso oriental o guirnalda poética de la República Uruguaya*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, 1837, 3 vols.

⁴⁵ Puede observarse, para establecer la notoria diferencia que existe entre el lenguaje de los epigramas y el de los poemas que se recogen en *El Parnaso oriental*, el comentario de Pablo Rocca sobre esta última antología: “Casi no hay composición patriótica que no exhiba verbos como ‘inflamar’, ‘perecer’, ‘oprimir’, ‘implorar’ o ‘retemblar’. El juego de los antagonismos también es muy reclamado: luz / oscuridad, patriota / déspota, libertad / esclavitud, etcétera. Lo mismo ocurre con los sustantivos ‘palma’, ‘honor’, ‘furor’ y con los adjetivos ‘intrépido’, ‘valiente’, ‘fragoso’ e ‘invencible’”, Pablo Rocca, *Poesía y política en el siglo XIX: un problema de fronteras*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2003, pp. 55-56.

S.^{or} Nin Reyes (Neyersin) por un paso mal meditado; y quedó en el ministerio de la grra. su rival el G.^l Diaz (Zaid)”. Un comentario semejante, sobre su aprobación y circunstancia, introduce en el epigrama 816.

Juan Introini, en relación con *La Malambrunada*, escribió: “Malambruna y sus compañeras son viejas, feas hasta lo horrendo, poseen cuerpos grotescos que abundan en rasgos animalizados que las acercan a lo bestial”.⁴⁶ Si bien el lenguaje de este poema, como comenta Introini, es *deliberadamente culto*, de modo que se aleja del de los epigramas, es útil la noción que menciona en relación con el cuerpo. Mijaíl Bajtín señala que durante la Edad Media y el Renacimiento, “la influencia de la cosmovisión carnavalesca sobre la concepción y el pensamiento de los hombres, era radical; les obligaba a renegar en cierto modo de su condición oficial (como monje, clérigo o sabio) y a contemplar el mundo desde un punto de vista cómico y carnavalesco”.⁴⁷ La risa popular es la que estructura lo que Bajtín llama el realismo grotesco. Dentro de este realismo, sigue el autor, el cuerpo resulta “monstruoso, horrible y deforme”,⁴⁸ puesto que desaparece aquella concepción de las edades anteriores y la risa sólo entronca con la tradición literaria. Por esto el canon moderno elimina “todo lo que induzca a pensar en algo no acabado, todo lo relacionado con su crecimiento o su multiplicación [...] se tapan los orificios, se hace abstracción del estado perpetuamente imperfecto del cuerpo y, en general, pasan desapercibidos el alumbramiento, la concepción y la agonía”.⁴⁹ Esto es exactamente lo opuesto a lo que sucede en los epigramas de Acuña de Figueroa, en los cuales se reiteran las imágenes de nacimientos, embarazos, agonías o procreaciones; acciones como comer, orinar, defecar, vomitar o absorber lavativas y cuerpos deformes, enfermos o mutilados.

Según Bajtín, la risa moderna es diferente de la risa popular: “El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo”, de este modo, “la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa

⁴⁶ Introini y Herrera, *La ninfa en la selva* [n. 25], p. 112.

⁴⁷ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Julio Forcat y César Conroy, trads., Madrid, Alianza, 1990, p. 18.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 25ss.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 32-33.

popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen”.⁵⁰ A partir de los epigramas, puede ubicarse a Acuña de Figueroa dentro de esta categoría premoderna, ya que el poeta se despoja de su *condición oficial* (en su caso de sabio o de intelectual), se ríe de sí mismo y de la sociedad que lo rodea y concibe, de manera excepcional, la posibilidad de una ordenación del mundo diferente a la hegemónica.

Una de las originalidades de Acuña de Figueroa fue granjearse un público que ya estaba presente en su época. Entre esa muchedumbre en parte conformada por “el común” de *lectores-oyentes*, en gran medida analfabetos, fue donde el poeta se sintió más a gusto con sus versos auténticos y sinceros. El problema que generó en sus contemporáneos y en los críticos posteriores fue el hecho de haber sido un lastre a la hora de construir la nación emergente, cuando era el más culto, el más popular y el mejor versificador de su tiempo.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

RESUMEN

Durante casi doscientos años, Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) ha generado diversos problemas en la crítica literaria uruguaya y es objeto de estudio y de polémica de todas las generaciones que lo sucedieron, desde los más jóvenes intelectuales de su época. En este trabajo se estudiarán sus epigramas, a los que el poeta dedicó el mayor empeño en los últimos años de su vida y se mostrará cómo estos más de mil quinientos poemas, destinados para un público mucho más amplio que el restringido al lector “culto”, representan un alejamiento del proyecto modernizador del siglo XIX.

Palabras clave: “el común” de lectores oyentes, epigramas, poesía siglo XIX.

ABSTRACT

Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) has been a sore spot for Uruguayan literary criticism for almost two hundred years. He has been subject of study and a source of controversy for all subsequent generations, starting with the younger intellectuals of his own time. This work studies his epigrams, to which the poet dedicated himself in his twilight years; it will be shown how these more than 1 500 poems—targeted not at the “cultured reader” but at a wider audience—entail a departure from the modernizing project of the 19th century.

Key words: ordinary reader/listener, layman, epigrams, 19th century poetry.