

Un film de la Patria Vieja. Algunas reflexiones sobre el *Diario de Viaje de Montevideo a Paysandú* (1815) de Dámaso Antonio Larrañaga

Alejandro FERRARI
alejandroferrari@yahoo.com

Resumen: El artículo analiza el primer texto literario del Uruguay, el «Diario de Viaje» (1815) de Dámaso Antonio Larrañaga, religioso, político y científico, buscando sus imágenes visuales y sonoras. Un segundo paso es su comparación con el documental *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo* de Paolo Pasolini y sus testimonios acerca del espacio, el tiempo, la subjetividad y el realismo narrado.

Palabras clave: Diario de Viaje, documental, literatura, locaciones, pasado.

Abstract: The article analyzes the first literary text of Uruguay, the «Travel Diary from Montevideo to Paysandú» (1815) of Dámaso Antonio Larrañaga, religious, political and scientific, looking for its visual and sound images. A second step is its comparison with the documentary *Sopralluoghi in Palestine per il Vangelo secondo Matteo* by Paolo Pasolini and his testimonies about space, time, subjectivity and narrated realism.

Keywords: Travelogue, documentary, literature, locations, past.

Durante las largas jornadas de aquel itinerario, el heraldo artiguista, había de doblarse con el observador sutil y cierto, con el naturalista erudito, pues cobijaba en él un alma de sabio genuino. Sabio había de ser un hombre que cuando Montevideo contaba apenas con 4726 moradores, se carteaba con los más famosos especialistas europeos, quienes lo respetaban debidamente. Para suerte, instrucción y deleite de las posteriores generaciones, el mensajero mentado había de legarnos, en un Manuscrito memorable su sabroso 'Diario de viaje de Montevideo a Paysandú' (Tálice 1949: 8).

Casi comenzando el invierno de 1815, Don Dámaso Antonio Larrañaga, cura de la iglesia Matriz y dinámico participante en los avatares de la Patria vieja, inicia un viaje «oficial» desde Montevideo hasta Paysandú para encontrarse con Artigas junto a una pequeña comitiva integrada por delegados del Cabildo montevideano y del Gobernador Otorgués¹. El motivo del viaje era muy simple: destruir el conflicto que el Cabildo montevideano mantenía con quien había reconocido como Protector².

¹ Acompañaban a Larrañaga, Antolín Reina, Miguel Pisani y Don José Benito Lamas, estos dos últimos delegados del Gobernador Otorgués.

² El primer semestre de 1815 fue muy intenso y cambiante. Tras el triunfo de Rivera en Guayabos en febrero, la Provincia Oriental se unifica. Retirados los porteños saqueadores de Montevideo, ingresan las fuerzas orientales y Artigas nombra a Fernando Otorgués como Gobernador Político y Militar en marzo. La labor de Otorgués fue rápidamente cuestionada y Artigas manda la orden de que fuera a cubrir la defensa del territorio en Cerro Largo, orden que no es obedecida según el Jefe de los Orientales Este es el motivo del severo conflicto que origina el viaje de la comitiva integrada por Larrañaga. Dos oficios de Artigas mostraban su irritación. Uno de ellos, del 24 de mayo, decía: «Yo repito a V.E. que me hallo incapaz de perpetuar la obra, después que mis providencias ni son respetadas ni merecen la pública aprobación». *Archivo Artigas (1987:22)*. En la sesión del 29 de mayo, tras la lectura de los oficios, que provocaron «algunos momentos de sorpresa y consternación», el Cabildo reflexionó acerca de cuáles serían los motivos de la irritación de Artigas, no encontrándose «más que sumisión, respeto y obediencia». Luego «de varias reflexiones referente a lo mismo, teniendo en consideración la rectitud

Tenía Don Dámaso 43 años (Algorta Camusso 1922; Castellanos 1952; Favaro 1950). Más allá de sus tareas eclesiásticas, para ese entonces Larrañaga ya había incursionado en la actividad política, cultural y en la investigación científica, con un papel destacado. Mañé Garzón apunta que «la obra científica y cultural de Larrañaga es tan extensa como variada» (Mañé Garzón 2005: 103) y Arturo Ardao agrega que su impresionante obra científica, en medio del páramo en el que emerge, es «el milagro del talento y de la voluntad» (Ardao 1968: 42).

Conocía el francés y el inglés además de su lengua nativa y había incursionado en el conocimiento de las lenguas indígenas. ¿Qué lugares había conocido hasta entonces? Buenos Aires, Córdoba, Río de Janeiro y Santa Fe, además de su ciudad natal. Había visitado también el campamento artiguista en el Santa Lucía Chico en 1813 pero no había puesto aún sus pies en el desierto rural de la Banda Oriental¹. El recorrido por su litoral oeste ampliará su horizonte.

e integridad de este Jefe por una parte y por otra el ningún mérito que había dado esta corporación, creyeron sin duda ver algunos equívocos o siniestros informes habían dado ocasión a tan notable transformación en el ánimo de este Señor General y teniendo igualmente presente que esta era una ocurrencia del mayor interés e importancia que puede presentarse, la que podía ocasionar no menor que una disolución política en la Provincia en este estado, para proveer de remedio a un mal tan grave inminente acordaron los señores de unánime consentimiento enviar dos diputados»: Antolín Reina allí presente y Don Dámaso Antonio Larrañaga a quien fueron a llamar y quien aceptó el encargo. Inmediatamente proveyeron las instrucciones para esta delegación, credenciales y oficios necesarios así como el pedido al Gobernador de una escolta y de caballos para el transporte». *Archivo Artigas* (1990: 90-91). Al otro día el Cabildo le escribe a Artigas: «Ha recibido este Ayuntamiento la honorable Comunicación de V.E. datada en 24 del que espira y después de algunos momentos de Sorpresa y Consternación en que gustó el cáliz más amargo que se le puede presentar, ha acordado para desvanecer y dar a V.E. la prueba más fuerte y convincente de Su gratitud, amor, veneración y respeto a V.E. enviar en diputación al Regidor Defensor de Menores Don Antolín Reina, asociado al benemérito Cura y Vicario interino de esta Ciudad Don Dámaso Antonio Larrañaga para los fines que expiden las credenciales». *Archivo Artigas*, (1987:23-24). Al día siguiente partió a horas del mediodía la comitiva desde la Casa Capitular.

¹ Testimonio de este viaje quedó en su *Diario de Historia Natural (1808-1814)*.

Fruto de su talento y de su voluntad, según la expresión mencionada de Ardao, Larrañaga nos legó, de aquel viaje de 26 días, su obra más conocida y editada: *Diario de Viaje de Montevideo a Mercedes Paysandú*¹.

El Diario, escrito durante el Viaje, fue conocido y publicado casi 100 años después, en 1910, y luego ha tenido diversas ediciones². Siendo un texto relativamente popular llama la atención que la celebración de sus 200 años pasara casi desapercibida en el Uruguay³.

1. VALOR HISTÓRICO Y LITERARIO DEL *DIARIO DE VIAJE*

El Diario de Viaje tiene un valor intrínseco en cuanto *documento*. Nos concierne lo que cuenta el Diario, interesa el Diario en sí mismo y además importa su autor.

El Diario de Viaje, en cuanto *documento*, forma parte (y sin contradicción) de «las huellas que los hombres dignos de memoria habían escogido dejar, pues es un escrito pasible de lectura pública; pero también es un *monumento*, que forma parte de aquellas «huellas que nadie había elegido como tales» (Rancière 2013: 27).

¹ El manuscrito del «Diario de Viaje de Montevideo a Paysandú», conservado en el Archivo General de la Nación contiene tachada la palabra Mercedes, destino final del viaje puesto que allí pensaban que iba a estar Artigas, quien antes que llegara la comitiva se marchó a Paysandú avisándoles que allí los esperaba.

² La primera edición de la obra, publicada por Luis Carve, fue en la *Revista Histórica* Año II, 7-8, setiembre y diciembre, 1910. Luego fue publicada en la, hasta ahora, única recopilación de la obra de Larrañaga: *Escritos de Don Dámaso Antonio Larrañaga (1924)*. Tomo III, Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1924, 39-86. Desde entonces ha conocido varias ediciones: la edición Publicada y anotada por Baldomero Vidal, Escuela Tipográfica Talleres Don Bosco, [1930] y [1958]; la de la Biblioteca Artigas, Colección Clásicos Uruguayos en 1965, que utiliza la versión de Baldomero Vidal; la versión de la Universidad de la Republica, Departamento de Publicaciones [1967] con grabados de Luis A. Solari, Leonilda González y Carlos Fossatti con prólogo de Arturo Sergio Visca, la de ARCA en 1968 (Enciclopedia Uruguaya, T. 2.), la de Biblioteca de Marcha [1973] con prólogo de Carlos Maggi y notas de Baldomero Vidal; la del Ministerio de Transporte y Obras Públicas-Instituto Nacional del Libro en 1994 con prólogo de José de Torres Wilson; la de Editorial Banda Oriental en 1997. la de la Empresa SUAT en 2004 hasta la nueva edición de la Universidad de la República. Ediciones universitarias, de 2016, con prólogo de Ana Frega

³ Escapan a esta llamativa omisión los sendos programas de El Tunguelé en Radio Uruguay dedicados a la memoria del *Diario de Viaje*.

Larrañaga, usando otra imagen, es el pintor que retrata aquel país en ruinas de 1815, pero que también aparece en el cuadro que plasma, a través del espejo, como Velázquez en «Las meninas» (Foucault 2008: 21) retratando a la familia de Felipe IV.

Viaje, Diario y Autor forman, pues, una tríada inseparable para analizar el *Diario de Viaje*.

Una rápida recorrida por la historia de la crítica literaria uruguaya, deteniéndonos en sus principales mojones, arroja una conclusión palmaria: la consideración del *Diario de Viaje* como un texto literario que forme parte del canon de la literatura uruguaya no ha sido unánime.

«Nuestra prosa, más feliz que la poesía, surgió calcada en excelentes moldes literarios. Dámaso Antonio Larrañaga la inicia» (Roxlo 1912: 48). Así comienza Carlos Roxlo un exhaustivo análisis de la obra de Larrañaga en su *Historia crítica de la literatura uruguaya*.

Gustavo Gallinal (1967: 10) en *Letras uruguayas* [1928] comienza mostrando una característica del narrador Larrañaga, que es la de situar siempre descubrimientos y acciones:

Nunca olvida mencionar el sitio de sus hallazgos y así es fácil seguirle en sus excursiones por los alrededores de Buenos Aires, en el Riachuelo, San José de Flores, la quinta de la Presidenta o en la chacra del Deán Segurola, su amigo y corresponsal, situada sobre la costa «en unos prados inmensos y anegadizos que hay entre las barracas y el mismo».

Es fácil seguirle, dice Gallinal. Y esta característica de Larrañaga prefigura la exhaustividad del Diario. En su obra, Gallinal analiza con detalle el *Diario de Viaje*, comenzando por subrayar los diversos recursos que emplea, que vuelve al Diario un relato de «realismo llano y veraz»:

Apenas menciona en sus páginas el fin político de la excursión. Pero el futuro historiador de nuestra vida social deberá agradecer a Larrañaga el acopio de noticias y observaciones sobre la campaña y los pueblos del interior del territorio oriental, la visión directa de las cosas y de los hombres que acertó a transmitir en sus páginas. Es un relato como de viajero inglés, de realismo llano y veraz. Diseña con líneas indelebles un bosquejo de la campaña oriental después de cuatro años de guerras. (11)

Sus hábitos de observación y su idolátrico culto por nuestra naturaleza [...]. (61)

Así en estilo nunca retórico, pero siempre amable y natural, sigue relatando sus interesantísimas impresiones, que tan pronto versan sobre costumbres, como sobre política ó sobre botánica. (63)

Concluye Gallinal analizando el retrato de Artigas que hace Larrañaga (el futuro historiador de nuestra vida social):

El estilo suelto, grácil, incorrecto á veces y sin abalorios de cristal de la descripción que acabamos de transcribir, prueba que el primero de nuestros sabios trató de ser veraz y sencillo al ocuparse del más glorioso de nuestros héroes. (66)

Zum Felde (1930: 52) en su *Proceso Intelectual del Uruguay* [1930] dedica algunas páginas a Larrañaga aunque sin mencionar el «Diario de Montevideo a Paysandú. Su impresión es fulminante:

Escaso interés tienen asimismo para la historia de nuestras letras, los escritos de DÁMASO LARRAÑAGA. La mayor parte de sus páginas son apuntes científicos o históricos, que no llegaron a constituir obra orgánica.

En la Ficha sobre Larrañaga en *100 autores del Uruguay* [1969], sus autores afirman:

Como escritor, pertenece más a la arqueología literaria que a la verdadera literatura. Sin embargo, el Diario de viaje de Montevideo a Paysandú (escrito en 1815) es un relato de singular interés. Sin pretensiones de hacer obra literaria, Larrañaga logra una descripción veraz de nuestro campo. [...] Tal vez un recurso literario de Larrañaga consista en mostrar las cosas directamente, no en nombrarlas o describirlas. Lo que se advierte a cada trecho es la falta de colonización, la ruinoso presencia del latifundio, el ausentismo del propietario, aun la falta de propietarios. El Uruguay es, en este documento de Larrañaga, tierra semi-baldía poblada por cardales y perros cimarrones. Bien que Larrañaga, a fines de su relato, se anime a decir las cosas por su nombre -discreta, punzantemente- [...] (Paganini-Paternain-Saad 1969: 45).

El interés singular que estos críticos encuentran en la obra de Larrañaga radica en sus habilidades como escritor, que así describen:

Larrañaga es escritor extremadamente objetivo. No se permite la menor efusión. Si se emociona es cuando contempla, maravillado, el majestuoso río Uruguay, y piensa que nunca jamás volverá a verlo. De sus compatriotas nos deja retratos que tienen un verismo casi fotográfico. [...] Porque Larrañaga prueba sus aptitudes de escritor no sólo por lo que dice, sino por lo que *no* dice. Es un maestro del sobreentendido, de la elipsis. Espíritu concreto, poco amigo de divagaciones y teorías [...] (46).

Descripción veraz, objetiva, verismo casi fotográfico, maestro de la elipsis, son algunas de las características que subrayan del escritor Larrañaga, aunque concluyen con una valoración negativa sobre el valor «literario» de su obra:

La obra de Larrañaga, más allá de previsibles arideces, tiene lo que hoy día hemos dado en llamar «valor testimonial». Como documento debe ser leída, y no como composición literaria. Es un *primitivo*, en la mejor acepción del vocablo. (46)

Un año antes, Carlos Maggi (1968: 51-59) en *La colonia y la patria vieja: actores y testigos (Capítulo Oriental 4) [1968]* presenta con entusiasmo y sagacidad el *Diario de Viaje*. Es el mejor examen existente y nos obliga a reproducir sus partes esenciales. Lo esencial del análisis *in extenso* de Maggi es cómo vincula la *literatura* (la destreza y los recursos del Larrañaga escritor y del texto en sí mismo), la vicisitudes de aquel momento de la *historia* de la patria vieja, la misma figura de *Larrañaga* y al *lector* de cualquier época, que puede encontrar en el relato una verdadera «impresión de época» (frase de Jean Renoir en Rohmer 1968).

Enumera Maggi diversas cualidades del escritor y su obra, como la descripción de un país que podemos reconocer desde el presente¹, los «tres espléndidos retratos» que presenta (Rivera, Barreiro y Artigas) y comienza a enumerar diversos elementos que hacen que el *Diario* «entre» en el canon como verdadera y *buena* literatura:

El *Viaje de Montevideo a Paysandú* es una de esas obras que logra ser buena literatura sin proponérselo. La intención del autor es claramente documental, pero la precisión y rapidez del estilo, la selección de los temas incidentales y una casual pero envidiable estructura, dan a estas páginas la fuerza de un relato compuesto, capaz de integrar, legítimamente, la historia de nuestra narrativa.

La prosa de Larrañaga, en su fluir, cumple con casi todas las exigencias de claridad, funcionalidad, concisión y efecto que luego articulará Horacio Quiroga en su *Decálogo del cuentista*. Es la prosa de un gran periodista que informa directa y escuetamente sobre cosas y hechos, pero es además la obra de un narrador (1968: 53).

¹ «Bajo la forma de un diario, Larrañaga compone una excelente narración con el material de su travesía y así describe un país casi salvaje y extraño, que a primera vista parece tener muy remota relación con Uruguay. [...] Después de la primera sorpresa, se reconoce nuestro pasado inmediato». (Maggi 1968: 51).

El reconocimiento que hace Maggi apunta a los diversos elementos que conforman la obra literaria, más allá de su valor documental e histórico, subrayando en la obra la intención, el estilo y su estructura. A continuación, el crítico se adentra en cómo se trasluce su experiencia en su oficio de apuntador:

Larrañaga, con la permanente distancia de un clásico, se preocupa de hacer saber, de modo inevitable, cómo son las cosas y qué pasa. Pero sucede que el informante del lector, si bien procura y logra ser imparcial y objetivo, no puede desmentir su propia condición, que actúa sin que él se lo proponga como un permanente punto de referencia [...] En cuanto al estilo, dice más de lo que está diciendo. Porque al descubrir la precisión con que este «apuntador objetivo» cuenta, una a una, las comidas que hicieron y de qué platos estaban compuestas, se descubre -patéticamente- lo que habrá sufrido cada vez que no comió o comió mal o poco o cosas indigestas, que apenas probaba para no enfermarse. Hay una atención dedicada a apuntar sobre qué durmió cada vez, que hace sentir cómo habría de dolerle el cuerpo al otro día (1968: 54).

Concluye Maggi su comentario mostrando una característica del buen escritor Larrañaga: la utilización del efecto. Habiendo mencionado el *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga lo ubica, de esta manera, en la mejor tradición de la literatura uruguaya:

El autor se propone contar sin dar paso a sus aprensiones y a sus padecimientos, y nada más; pero la retención de tales confesiones, crea literatura: es un efecto. Permanentemente, el lector está atento a lo que el autor no dice.

El relato interesa por lo que cuenta; pero emociona por lo que deja de contar y se adivina palmariamente (1968: 58-59).

Vale la pena repasar con una mirada renovada estas apreciaciones críticas sobre Larrañaga y su *Diario de Viaje*, especialmente considerando la problemática de los textos coloniales, dentro de los cuales podemos colocar algunos de los escritos de Larrañaga.

La exclusión (o inclusión) de un canon literario del *Diario de Viaje* nos lleva a la pregunta de oro: ¿Qué hace que un texto pueda ser considerado «literatura»? ¿Quién decide cuál texto y cuál no? ¿Qué criterios se emplean para formar este canon?

Gustavo Verdesio (1995: 252) muestra cómo el paradigma clásico que rige desde Roxlo es la literatura identificada con las «bellas letras» y que desde allí se evalúa:

Es la belleza y la perfección formal, la «literatura» que contienen

(aunque en forma esporádica y quizá no buscada) lo que amerita que un grupo de obras sea incluido en el corpus de la literatura uruguaya.

Esta «dictadura de las Bellas Letras» incluso es posible verificarla en el ensanchamiento del canon que realiza Maggi. Su propuesta

[...] va mucho lejos que la de sus predecesores en lo que se refiere a ensanchar el corpus de textos que conforman una literatura. Sin embargo, es evidente que todavía responde de manera bastante directa a criterios rectores de corte similar a los expuestos por Roxlo (Verdesio 1995: 253).

Verdesio (254) propone un concepto de literatura que alude a una de las entidades de las las «formaciones discursivas» de las que habla Foucault: «aquellos conjuntos de enunciados pasibles de constituir sistemas que conocemos con el nombre de, por ejemplo, literatura, filosofía, medicina, etc.» y un criterio de selección para la formación del nuevo corpus basado en el referente que los textos poseen y comparten.

El *Diario de Viaje de Montevideo a Paysandú*, en cuanto texto literario, posee varios referentes como son la Patria Vieja, el movimiento independentista y la Revolución artiguista en el marco más grande de la formación del país.

Recientemente Martín Bentancor (2017) recordaba, tras una nueva edición del Diario, la merecida condición de «clásico» del libro.

Pocos libros en la historia de la literatura uruguaya –esa materia laxa y en permanente formación, pautada por una serie (breve) de autores y obras más citadas que leídas, que pretende vivir en estos tiempos una presunta renovación– merecen tanto el rótulo de clásico como el *Diario de viaje de Montevideo a Paysandú*, del sacerdote Dámaso Antonio Larrañaga.

[...] por ‘clásico’ debe entenderse a una obra que sienta escuela y no pierda vigencia, al tiempo que renueva su valor intrínseco con la lectura que de ella hace cada nueva generación de lectores [...]. (22)

Imposible, pues, minimizar el alcance, el valor y la permanencia de la obra literaria del Diario de Viaje, verdadera y buena literatura al decir de Maggi, que permite agrupar diversos referentes en torno a su texto y que recibe la corona de ser un clásico, el primero, de la literatura uruguaya.

2. NI MÁRMOL NI LIENZO, PLUMA: EL RETRATO DE ARTIGAS

Larrañaga y Artigas, que tenía 51 años en aquel 1815, eran viejos conocidos. Siendo Teniente Cura en la Matriz en 1805 Larrañaga fue testigo de su casamiento con Rosalía Villagrán.¹

Luego se vuelven a encontrar en 1813 con motivo de la Asamblea Nacional General Constituyente de 1813 de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Larrañaga es el primer delegado y jefe de la delegación que porta las Instrucciones, cuya redacción puede deberse también a su pluma (Algorta Camusso 1922: 35-37; Bauzá 1897: 382).

Tras el regreso de Larrañaga a Montevideo, a fines de 1814 o comienzos de 1815, es nombrado Cura de la Matriz y Vicario interino. Allí participa del proceso del Congreso Provincial a realizarse en Mercedes convocado por Artigas y luego postergado, siendo elegido diputado por el Cabildo montevideano para dicha instancia. En ese puesto es cuando es llamado por el Cabildo para formar parte de la comitiva al encuentro de Artigas en la que escribe el Diario.

Larrañaga realiza un retrato o semblanza de Artigas relacionando su prosopografía con su etopeya.

Es uno de las partes más conocidas y mencionadas del Diario. Importante en sí mismo, adquiere mayor relevancia por ser uno de los pocos retratos realizados por un contemporáneo.

En efecto, Artigas no tuvo ningún retrato en pintura, a diferencia de los próceres latinoamericanos, particularmente Bolívar, que sí fueron retratados en sus momentos de apogeo del proceso de emancipación.² No hubo pintura, escultura, grabado de Artigas en vida, ni siquiera un daguerrotipo.

¹ «En veinte y tres de Diciembre del mil ochocientos y cinco, yo Don Dámaso Antonio Larrañaga. Teniente Cura de la Iglesia Matriz de esta ciudad de Montevideo, precediendo la licencia militar, la información y proclamas, casé a Dn. Josef Artigas, teniente de Blandengues, natural de esta ciudad, hijo legítimo de Dn. Martín Josef y de la finada Doña Francisca Antonia Arnal, con Doña Rosalía Villagrán natural de esta ciudad, hija legítima de Dn. Josef y de Doña Francisca Artigas, habiendo dispensado el ordinario el grado de consanguinidad que hay entre ambos: fueron testigos Dn. Martín Josef Artigas y Doña María Villagrán y por verdad lo firme. — Dámaso Antonio Larrañaga.» — (Libro 6 de Matrimonios. de la Catedral, foja 28 citado en Algorta Camusso 1922: 19-20).

² La costumbre del retrato hunde sus raíces en el retrato del rey y de los virreyes durante la época colonial como instrumento para suplir la presencia del monarca.

El único registro conocido de Artigas en vida fue un dibujo realizado en Asunción, cuando Artigas tenía más de 80 años, por Alfred Demersay, un médico y naturalista francés en misión científica a América en 1844.

Paradójicamente, Demersay (1864: 365) tiene una opinión muy negativa de Artigas, que reproducimos para que nos sirva de contraste con la opción de Larrañaga: «[...] le général Artigas, chef de brigands de l'espèce la plus redoutable, car ils avaient la politique pour masque et pour prétexte [...]».¹ Se «la politique pour masque et pour prétexte». La carbonilla de Demersay nos ha llegado en una litografía de C. Sauvageot.²

Si bien el mármol, el lienzo y la tabla le fueron esquivos, no lo fue la pluma. Otro retrato escrito que tenemos sobre Artigas, también de la época del protectorado fue del comerciante escocés *John Parish Robertson (1938)*.

Larrañaga describe a Artigas en un movimiento de afuera hacia adentro, mostrando la coherencia entre ambos. Lo hace en la entrada del 12 de junio:

A las cuatro de la tarde llegó el General, el Sr. D. José Artigas, acompañado de un ayudante y una pequeña escolta. Nos recibió sin la menor etiqueta. En nada parecía un general: su traje era de paisano, y muy sencillo: pantalón y chaqueta azul sin vivos ni vueltas, zapato y media blanca de algodón, sombrero redondo con gorro blanco y un capote de bayetón eran todas sus galas, y aun todo esto pobre y viejo. Es hombre de una estatura regular y robusta, de color bastante blanco, de muy buenas facciones, con la nariz algo aguileña, pelo negro, y con pocas canas: aparenta tener unos 48 años.

La prosopografía de Artigas es sintética: estatura regular y robusta, bastante blanco, buenas facciones, nariz aguileña, pelo negro y pocas canas, aparenta 48 (aunque tenía 51)³.

Continúa Larrañaga:

Su conversación tiene atractivo, habla de quedo y pausado: no es fácil sorprenderlo con largos razonamientos, pues reduce la dificul-

¹ Cf. Malosetti, 2013.

² Según pudo demostrar Fernández Saldaña, ya que Isidoro de María lo había atribuido erróneamente a Bompland (Sansón 2013: 375).

³ De su visita al campamento de Artigas de Santa Lucía Chico nos legó una interesante descripción de los indios minuanes llamada «Noticia sobre los indios minuanes» [1813] en Larrañaga 1965: 28-30.

tad a pocas palabras, y lleno de mucha experiencia tiene una previsión y un tino extraordinarios. Conoce mucho el corazón humano, principalmente el de nuestros paisanos, y así no hay quién le iguale en el arte de manejarlos. Todos le rodean y todos le siguen con amor, no obstante que viven desnudos y llenos de miserias a su lado, no por falta de recursos, sino por no oprimir los pueblos con contribuciones, prefiriendo dejar el mando al ver que no se cumplían sus disposiciones en esta parte y que ha sido uno de los principales motivos de nuestra misión.

El nexo con la etopeya es su voz y su vestimenta. En ambas se verifica la característica esencial de este peculiar jefe. Quien no parece un general (por su vestimenta) sin embargo muestra su capacidad y ascendencia a través de la voz y de su escucha, con una expresión oral sintética y atractiva que trasunta mucha experiencia.

El contacto con sus paisanos del que no parece general, muestra el grado superlativo del conocimiento del corazón humano, una previsión y un tino extraordinarios.

Concluye la descripción del Prócer con la mención a las condiciones en las que se sirvió la cena y se dispuso el descanso nocturno:

Nuestras sesiones duraron hasta la hora de la cena. Ésta fue correspondiente al tren y boato de nuestro General: un poco de asado de vaca, caldo, un guiso de carne, pan ordinario y vino servido en una taza por falta de vasos de vidrio: cuatro cucharas de hierro estañado, sin tenedores ni cuchillos, sino los que cada uno traía, dos o tres platos de loza, una fuente de peltre cuyos bordes estaban despegados, por asientos tres sillas, y la petaca, quedando los demás en pie. Véase aquí en lo que consistió el servicio de nuestra mesa cubierta de unos manteles de algodón de Misiones pero sin servilletas; y aun según supe, mucho de esto era prestado. Acabada la cena fuimos a dormir y me cede el General no sólo su catre de cuero, sino también su cuarto, y se retiró a un rancho: no oyó mis excusas, desatendió mi resistencia, y no hubo forma de hacerlo ceder en este punto. Yo como no estaba aún bien acostumbrado al espartanismo no obstante el que ya nos habíamos ensayado un poco en el viaje, hice tender mi colchón y descansamos bastante bien (Larrañaga 1965: 93-94).

El *espartanismo*, como llama Larrañaga a este estilo de vida que tuvo que padecer en la cena y en el pernocte en Paysandú de aquella noche invernal, podría ser explicable por varios factores.

Larrañaga simplemente prefiere anotar una opción de Artigas (lo opuesto a lo que dijo Demersay). Artigas no se sirve de la política, de

su función o de su rango. No desea «oprimir los pueblos con contribuciones», que de suyo podrían ser justas. Esta cuestión está en el telón de fondo del conflicto entre Montevideo y el General.

La decisión de Artigas, de no oprimir con impuestos, también puede ser explicada de distintas formas. Para Larrañaga procede del grado superlativo del conocimiento del corazón humano, la empatía y el altruismo. Incluso la afirmación «así no hay quién le iguale en el arte de manejarlos» se suaviza con esa opción de no aprovecharse de los recursos que le podrían corresponder legítimamente. «Todos le rodean y todos le siguen con amor». Larrañaga también.

Unos meses después Don Dámaso en una Carta a Artigas manifestará ser «su admirador y su apasionado paysano»¹.

3. LOCACIONES EN LA PATRIA VIEJA

Las anotaciones de Larrañaga en su *Diario de Viaje* permiten concebir verdaderas imágenes visuales y sonoras de aquel país. Larrañaga, además, contrastaba lo que veía y escuchaba, a veces así lo sugiere, con la imagen interior que tenía de aquella patria.

En la época del viaje -por aquel país en ruinas- no existían todavía modos de registro químico ni digital de la imagen como la fotografía o el cinematógrafo, de grabación del sonido ni siquiera la máquina de escribir. Larrañaga utilizó para registrar sus impresiones a lo largo del camino los elementos que tenía a mano: la pluma, la tinta y el papel.

Larrañaga era, además, un dibujante excepcional, que registró en diversas ocasiones la flora y la fauna del Uruguay².

A la luz de estos aspectos integrales de la obra de Larrañaga, nos pareció encontrar algunas similitudes entre el recorrido de Larrañaga y una obra poco conocida del cineasta y escritor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Nos referimos a su documental *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo* (Italia, 1965).

En 1963 Pasolini, con 41 años, viajó a Israel, Jordania y Siria preparando su siguiente film *Il Vangelo secondo Matteo* (Italia, 1964). De alguna manera también tuvo su propio «Cabildo» de referencia para el viaje.

¹ Carta de Dámaso Antonio Larrañaga a José Artigas, Montevideo, 9 de diciembre de 1815 (*Archivo Artigas* 1989: 215).

² Sus dibujos, que forman parte del acervo del *Archivo General de la Nación* del Uruguay, fueron recopilados en Larrañaga, Duarte, Serra, Venturini (2016).

La institución *Pro Civitate Christiana* consintió en apoyar el proyecto de Pasolini de llevar a la pantalla el Evangelio de Mateo y en preparación del film organizó esta expedición a Palestina bajo la guía de don Andrea Carraro y el Dr. Lucio Caruso (Gambetti 1964).

Entre junio y julio de aquel año, Pasolini y un reducido grupo¹ recorren en un *Fiat* diversos lugares como Tiberíades, el Monte Tabor, Nazarét, Cafarnauúm, Baram, Jerusalén, Bersabea, Belén y Damasco. Pero el viaje de Pasolini, sin embargo, no salió como estaba planeado. Ni Larrañaga ni Pasolini conocían personalmente los lugares que recorrieron, uno como recorrido necesario para el encuentro político con el jefe de los orientales, el otro realizando un *scouting* de las locaciones y personajes con los que compondría su próximo film.

Ambos dejaron constancia del recorrido, de los lugares hallados, de las personas encontradas y del proceso interior que fueron realizando. Larrañaga con un diario escrito y Pasolini con un diario filmado.

Pasolini, en efecto, lleva un registro fílmico en los distintos lugares de su recorrido en aquel verano del 63, y con esas seis latas de negativo más su voz autoral, compone el film que tiene la forma de un Diario filmado².

Los separan a los viajes casi ciento cincuenta años. Larrañaga mira virginalmente la patria vieja y aprovecha el viaje para registrar el territorio; Pasolini busca en la patria bíblica -ya conocida por la lectura evangélica- sin encontrar la potencialidad del territorio.

En efecto, Pasolini buscaba en su recorrido personajes y locaciones (*sopralluoghi*) para el filme. Si bien el realizador sospechaba que los escenarios históricos de la vida de Cristo podían no llegar a ser los lugares ideales para el rodaje, igual emprendió el viaje para verificar en el propio sitio la adecuación de los lugares a su idea.

A Pasolini y a Larrañaga los une la impresión y la centralidad de los lugares. La elección del término *locación*³ nos coloca de lleno en la

¹ Grupo compuesto por: Alfredo Bini (productor), Otello Martelli (director de fotografía), Aldo Pennelli (operador de cámara), Domenico Cantatore (sonidista), Don Andrea Carraro (asesor eclesiástico) y Dr. Lucio Caruso (también asesor).

² *Sopralluoghi in Palestina* inaugura, además, una trilogía de documentales sobre viajes preparatorios de posteriores filmes de ficción: *Appunti per un film sull'India* (Italia, 1969), *Appunti per un'Orestiade africana* (Italia, 1970) y *Le mura di Sana'a* (Italia, 1971).

³ Utilizamos el anglicismo *locación* por ser el término usado en toda América en el rubro cinematográfico. En España se utiliza localización. Ninguna de

mirada de un lugar pensado desde la posibilidad de transformarse en zona natural de un rodaje; una elección motivada por el realismo que necesita el filme.

Recorrer el *Diario de viaje* de Larrañaga -luego de mirar y oír trabajo de Pasolini -permite pensar que Larrañaga deja anotaciones no solo geográficas, políticas, antropológicas o culinarias sino, también, cinematográficas.¹

Podemos ver en las palabras de Larrañaga -en una época pre cinematográfica- impresiones relativas a la fotografía, al sonido y a las condiciones de producción donde el territorio ocupa el lugar central. Para Pasolini, por otro lado, no fue un viaje ni una experiencia más. «Como un sonámbulo Pasolini vive esta experiencia con una sensibilidad exasperada (y a testimoniarlo dedica artículos y páginas escritas en la ocasión)» (Spila 1999: 45).

Su primera impresión, como Larrañaga, la «de gran modestia, de una gran pequeñez, de gran humildad. Lo que más me llamó la atención fue la pequeñez extrema, la pobreza, la humildad de este lugar». (Pasolini 1965).

Esta impresión primera lo hace confirmar la sospecha de la imposibilidad de rodar del film en dichas locaciones. Pero, a su vez, utilizar aquellos lugares y las escenas que en ellos acontecieron:

Yo diría que el propósito específico debe ser condensar y absorber el espíritu de esta situación. Entonces, posiblemente, revivirla, reconstruirla, inventarla, tal vez en otro ambiente, en otro lugar. (Pasolini 1965)

Esta es la tarea interior del realizador tal cual la narra en el documental: «mientras usted anda aquí debe pensar, reflexionar, meditar para absorber el espíritu» (Pasolini 1965). Este trabajo íntimo produjo un cambio en él:

En lo que a mí respecta, creo que se ha transformado por completo mi imaginación de los lugares santos. Más que la adaptación de los lugares a mi mente voy a tener que adaptar mi mente a los lugares. (Pasolini 1965).

las expresiones, en este sentido de sitio empleado como lugar de filmación (*filming location*), es acogido aún en el DRAE.

¹ La potencialidad de los lugares, uniendo el pasado con su memoria en su segundo centenario, nos llevó a rodar nuestra serie *Lo que quedó en el tintero* (Uruguay, 2015).

La experiencia en Palestina de Pasolini, a la que accedemos por su testimonio claro y conciso, se ha venido articulando en torno a dos categorías: contaminación y analogía.

Noa Steimatsky (1998: 241), quien viene estudiando las «locaciones italianas» en diversas cinematografías, analiza así el pensamiento de Pasolini expresado en «Sopralluoghi»:

[...] la gran humildad, o sea la grandeza identificada en los pasajes de la pobreza contemporánea pertenece a su noción de contaminación formada por sus estudios lingüísticos que describen la interrelación de voces fuertes y débiles.

El entrelazado entre humildad y grandeza quizá refleja en el nivel más fundamental la contaminación de los actuales restos arqueológicos fragmentarios y polvorientos, por las connotaciones mítico-visionarias que claman por autenticidad y un sentido de otro orden diferente en su conjunto.

Paisaje de pobreza y riquezas del arte cristiano, lo contemporáneo y lo arcaico se intersectan y se niegan.

Pasolini quien desea y debe realizar su película encuentra que las locaciones (y los tipos humanos) en Palestina no funcionan según su intención primera. Están contaminadas. De allí proviene el otro concepto: «resituarse por analogía», que será un elemento habitual en las posteriores adaptaciones de Pasolini¹.

Steimatsky habla de cómo se produce una importación de sus «impresiones cinematográficas», fruto de sus impresiones originales y del contraste experimentado.

«Yo sabía que iba a reconstruir el Evangelio por analogía», dice Pasolini (Stack 1979: 82), «para la gente de aquella época [...] sustituí por un pueblo análogo (el subproletariado del sur de Italia) y para el paisaje, sustituí por un paisaje similar (la Italia mediterránea del sur profundo)» (De Giusti 1983: 69).

Estas «impresiones cinematográficas» (Steimatsky) de la locación original son reunidas para importarlas al sur de Italia. Las impresiones de Galilea, Jordania y Siria fueron «importadas a la Calabria, la Basilicata, la Puglia y el Lazio».

Pasolini explica las implicaciones de la analogía, como la migración y la búsqueda de una nueva topografía, dibujando una comparación de las locaciones del sur de Italia para su película con la indicación de

¹ Las locaciones en el norte de África y de Italia para *Edipo Re* (1967), en Anatolia (Turquía) para *Medea* (1969), en Nápoles para el *Decamerón* (1971) y en la ciudad italiana de Salò (Italia) para *Salò o le 120 Giornate di Sodoma* (1975).

Argelia como locación para un filme sobre el Evangelio para el público francés (Macciocchi 1983: 332-333).

En esta reflexión, Pasolini nos ilumina para comprender y descifrar las imágenes de la patria vieja que construimos a partir del *Diario de Viaje*, reflexionando sobre la posibilidad y condiciones de la representación del pasado, con sus imágenes interiores, visuales y sonoras.

Es interesante mencionar brevemente la concepción de reconstrucción del pasado de Pasolini.

En la temática de este viaje, la adaptación del Evangelio de Mateo, excluyó tajantemente cualquier tipo de reconstrucción «arqueológica» en un set en estudios, buscó locaciones en los diversos lugares mencionados. Buscando el «espíritu de la situaciones», que condensado y absorbido puede ser llevado a otros lugares, muestra su concepción entre el objeto, en este caso la vida de Cristo contada por el Evangelio de San Mateo y su representación en imagen.

4. EL CINE REPRODUCE EL PRESENTE DISFRAZADO DE PASADO

La reflexión de Pasolini (1995: 198-226) sobre la reconstrucción en base a la experiencia tiene su eje en la centralidad del presente. Su concepción del cine, manifestada en diversos lugares, lo vincula completa y absolutamente a la realidad. Para él «el cine es el lenguaje escrito de la realidad», el lenguaje escrito de la acción (la acción humana en lo real es la expresión primera y fundamental de los hombres).

El cine como intermediario entre lo real y la escritura se inscribe en la realidad a través del lenguaje de la acción (que es el primero que se percibe).

Esta inmediatez de la realidad a través del cine como lengua, en su realización concreta, nos lleva a la consideración del concepto de plano cinematográfico, que comúnmente se entiende como la unidad mínima de sentido en un filme. Pasolini va más allá exponiendo su concepción realista:

Non è vero che l'unità minima del cinema sia l'immagine, quando per immagine si intenda quel «colpo d'occhio» che è l'inquadratura: o insomma ciò che si vede con gli occhi attraverso l'obiettivo. Invece: *l'unità minima della lingua cinematografica sono i vari oggetti reali che compongono una inquadratura.*

[...] l'inquadratura sia dunque in dettaglio, essa è sempre composta di vari oggetti o forme o atti reali.

Ora, posso certo, se voglio, cambiare l'inquadratura. Non posso però cambiare gli oggetti che la compongono, perché essi sono oggetti

della realtà. *Posso escluderli o includerli*, ecco tutto. Ma sia che io li includa o che li escluda, ho con essi un rapporto assolutamente particolare e condizionante.

(Pasolini 1966: 202, la cursiva es del original).

La expresión cinematográfica, como cualquier otra expresión, es totalmente «subjetiva» y su tiempo es el «presente»:

La soggettiva è dunque il massimo limite realistico di ogni tecnica audiovisiva. Non è concepibile «vedere e sentire» la realtà nel suo succedere *se non da un solo angolo visuale*: e questo angolo visuale è sempre quello di un soggetto che vede e che sente. Questo soggetto è un soggetto in carne ed ossa [...]

Ora, la realtà vista e udita nel suo accadere è *sempre al tempo presente*.

Il tempo del piano-secuencia, inteso come elemento schematico e primordiale del cinema - cioè come una soggettiva infinita - è dunque il presente. Il cinema, di conseguenza, «riproduce il presente». (Pasolini 1995: 237, la cursiva es del original).

El cine que reproduce el presente disfrazado de pasado, con su reconstrucción referida a la propia experiencia de la historia, también nos lleva a ver el *Diario de Viaje* de Larrañaga con otros ojos.

Larrañaga vio y padeció los lugares de la Patria vieja, experimentando pobrezas y grandezas de la Banda Oriental en pleno proceso de consolidación del proyecto artiguista y supo contar subjetivamente sus experiencias y dejarnos también «impresiones cinematográficas».

Doscientos años después también podemos condensar y absorber las locaciones y experiencias «larrañaguistas» para volver a contar el pasado desde el presente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALGORTA CAMUSSO, Rafael (1922). *El padre Dámaso Antonio Larrañaga. Apuntes para su biografía*, Montevideo: Barreiro y Ramos, pp. 19-20.
- ARDAO, Arturo 1968. «Larrañaga, hombre de ciencia», *Etapas de la inteligencia uruguaya*, p. 42.
- BENTANCOR, Martín (2017). «La precisión del entomólogo», *Brecha*, núm. 1632, 3 de marzo.
- CASTELLANOS, Alfredo R. (1952). *Contribución al estudio de las ideas del Pbro. Dámaso A. Larrañaga*, Montevideo: Impresores A. Monteverde y Cía.
- FAVARO, Edmundo (1950). *Dámaso Antonio Larrañaga. Su vida y su época*, Montevideo: Rex.
- COMISIÓN NACIONAL ARCHIVO ARTIGAS (1987). *Archivo Artigas*. Montevideo: Impresores A. Monteverde y Cía. Tomo XXI .
- COMISIÓN NACIONAL ARCHIVO ARTIGAS (1989). *Archivo Artigas*. Montevideo: Impresores A. Monteverde y Cía. Tomo XXII .
- COMISIÓN NACIONAL ARCHIVO ARTIGAS (1990). *Archivo Artigas*. Montevideo: Impresores A. Monteverde y Cía. Tomo XXIII.
- BAUZÁ, Francisco (1897). *Historia de la dominación española*. Tomo III. Montevideo: Barreiro y Ramos.
- DE GIUSTI, Luciano (1983). *I Film di Pier Paolo Pasolini*. Roma: Gremese Editore.
- DEMERSAY, Alfred (1864). *Histoire physique, économique et politique du Paraguay : et des établissements des Jésuites*. Tomo 2. Paris: L. Hachette et cie.
- FERRARI, Alejandro. *Lo que quedó en el tintero* (Uruguay, 2015). Serie documental en 5 capítulos. Ibirá Media. Digital.
- FOUCALT, Michel (2008). *Las palabras y las cosas [1966]*. Tr. de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GALLINAL, Gustavo (1967). *Letras uruguayas [1928]*. Montevideo: Biblioteca Artigas.
- GAMBETTI, Giacomo (ed.). (1964). *Il vangelo secondo Matteo un film Pier Paolo Pasolini*. Milán: Garzanti.
- LARRAÑAGA, Dámaso. *Diario de Historia Natural (1808-1814)*. Ejemplar manuscrito disponible <http://ravignanidigital.com.ar/libros/larraniaga/lar_0000.html> [15 de marzo de 2018]. Edición impresa en: Mañé Garzón, Fernando; Islas, Ariadna (2000). «Viaje de Dámaso Antonio Larrañaga de Toledo a la Villa de Florida, 29 de enero a 6 de febrero de 1813», en *Cuadernos de Marcha*, n° 162, Tercera época, pp. 25-37.

- LARRAÑAGA, Dámaso Antonio (2017) . *Diario de historia natural 1813-1824*. Prólogo Ariadna Islas. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. (Biblioteca Artigas/Colección de Clásicos Uruguayos).
- LARRAÑAGA, Dámaso Antonio (1965). «Diario de Viaje de Montevideo a Paysandú» [1815]». En *Selección de escritos*. Prólogo de Alfredo R. Castellanos., Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, pp. 51-118.
- LARRAÑAGA, Dámaso Antonio, Mariana DUARTE, Carlos SERRA y Lucía VENTURINI (2016). *Naturaleza ilustrada*. Montevideo: ProyectoDAL.
- MACCIOCCHI, Maria Antonietta (1983). *Duemila anni di felicità : diario di un'eretica*. Milan : Mondadori.
- MAGGI, Carlos (1968). *Capítulo Oriental 4. La colonia y la patria vieja: actores y testigos*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- MALOSETTI, Laura (2013). «El primer retrato de Artigas: un modelo para deconstruir». En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CALA)*. N° 3 <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/articulo_2.php&obj=112&vol=3> [15 de marzo de 2018].
- MAÑÉ GARZÓN, Fernando (2005). *Historia de la Ciencia en el Uruguay*. Tomo III. Primera Mitad del Siglo XIX. Montevideo: Universidad de la República.
- PAGANINI, Alberto, Alejandro PATERNAIN y Gabriel SAAD (1969). *100 autores del Uruguay*. Montevideo. Centro Editor de América Latina.
- PASOLINI, Pier Paolo (dir.) (1965) *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo*. 20th Arco Film. 16mm.
- PASOLINI, Pier Paolo (1966). «Confessioni tecniche». En *Uccellacci e uccellini*. Ed. de Gambetti, Giacomo. Milán: Garzanti, pp. 44-56.
- PASOLINI, Pier Paolo (1995). *Empirismo eretico*. Milán: Garzanti.
- ROBERTSON, John Parish - Robertson , William Parish (1938). «Lord Protector Artigas». En: *Letters on Paraguay*, London: J. Murray, pp. 178-192.
- RANCIÈRE, Jacques (2013). *Figuras de la historia*. Trad.. de Cecilia González. Buenos aires: Eterna Cadencia.
- ROHMER, Eric. (dir.) (1968) *Louis Lumière* . Office de Radiodiffusion Télévision Française, Institut Pédagogique National a Télévision Scolaire de Francia.
- ROXLO, Carlos (1912). *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Tomo I. El Romanticismo. Montevideo: Barreiro y Ramos.

- SANSÓN, Tomás (2013). «Artigas en el Paraguay: Revisión de la producción historiográfica uruguaya sobre el exilio del héroe», CASAL, Juan Manuel y Tomas WHIGHAM. (eds.). *Paraguay en la historia, la literatura y la memoria*. Asunción: Tiempo de Historia.
- SPILA, Piero (1999). *Pier Paolo Pasolini*, Roma: Gremese Editore.
- STACK, Oswald (1969). *Pasolini on Pasolini: Interviews with Oswald Stack*. Bloomington: Indiana University Press.
- TÁLICE, Rodolfo (1949). «El Stand Larrañaga en la Exposición Agroindustrial de Paysandú». *Anales de la Universidad* 164, pp. 8-10.
- VERDESIO, Gustavo (1995). «Una ausencia en el canon: los discursos coloniales sobre el Uruguay en el marco de la historiografía literaria uruguaya y los estudios coloniales latinoamericanos». *Revista Iberoamericana*; Vol. LXI, núm. 170-171, pp. 249-268.
- ZUM FELDE, Alberto (1930). *Proceso Intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, Montevideo. Tomo I.

