

Ediciones Biblioteca Nacional



C
U
A
D
E
R
N
O
S
D
E

LA LITERATURA
DEL MARGEN:
José Enrique Rodó,
Henriqueta Lisboa

Elena Romiti

LITERATURA 2

Elena Romiti

La literatura del margen:

José Enrique Rodó,
Henriqueta Lisboa

Colección dirigida por Rafael Varela

ISBN

Diseño gráfico: Silvia Shablico

©

Queda hecho el depósito que marca la ley
Impreso en el Uruguay – 2007

Introducción

La relectura de autores latinoamericanos desde un marco de teoría inserta¹, nos lleva en esta oportunidad al reconocimiento de la categoría de la literatura del margen, que emerge como signo desde nuestras sociedades periféricas.

El concepto del margen se ubica dentro de una dimensión espacial y conlleva una relación de polaridad con el concepto del centro. Margen y centro se implican mutuamente, no se piensan por separado aunque no sean ajenos al paso del tiempo que los mueve y los muda.

Desde la colonia los territorios del continente americano ingresaron al mapa bajo el rótulo del margen o periferia. Aún hoy el lugar desde el que escriben los latinoamericanos conserva sus marcas de origen. Nociones como la de Nuevo Mundo situaron al continente descubierto fuera del tiempo ya vivido y lo anexaron como territorio conquistado al mapa eurocéntrico.

Carlos Real de Azúa reflexiona sobre la impronta espacial del continente en clara diferencia con el centro europeo que relaciona con la dimensión del tiempo. Escribe, por ejemplo: "Continente construido sobre el espacio, y no sobre el tiempo, tiene importancia decisiva este modo general de asiento; un modo, que con tal eslor, crecida hasta la cultura, se da por primera vez en la historia".² En este sentido, resulta interesante observar el modo en que la matriz espacial del continente americano ha influido en la creación de la identidad colectiva de sus distintos grupos y sistemas sociales.

El concepto de margen o periferia conecta también con la categoría de polisistema, cuyo desarrollo teórico gira en torno a los trabajos fundacionales de Itamar Even-Zohar³. Desde este punto de vista puede

¹ John Lewis Gaddis, en *El paisaje de la historia*, Anagrama, 2004, propone el concepto de "teoría inserta" cuando la misma se constituye a partir de un espacio y tiempo particulares. Nosotros extendemos el concepto a la teoría que surge desde los textos del sistema escritural latinoamericano.

² Carlos Real de Azúa, "La hispanidad. América de hielo a hielo", en *Escritos*, Arca, Montevideo, 1987, p.61.

³ Ver *Teoría de los Polisistemas*, Arco, Madrid, 1999.

clasificarse según dos modelos: el del polisistema específico, aunque débil, sumido en el funcionamiento propio del subdesarrollo y el de periferia de un polisistema fuerte, cuyos centros se ubican en el área de la cultura dominante occidental.

De hecho, los dos modelos de clasificación pueden coexistir sin invalidarse mutuamente, porque la relación intraliteraria que habilita el segundo tiene repercusión en la relación interliteraria que focaliza el primero, como se verá más adelante.

En este volumen, presentamos dos casos de escritores latinoamericanos que construyen su discurso otorgando un sentido de sí mismos relacionado con el concepto de margen. Se trata de dos ejemplos representativos de un colectivo, pero no similares en lo que hace al corpus de sus respectivas obras, naciones, generaciones, lenguas y géneros.

José Enrique Rodó (1871-1917) es uno de los escritores más reconocidos de la generación del 900 y considerado el maestro de la juventud de América, trasciende los límites de la nación uruguaya y llega a representar a la intelectualidad latinoamericana de su época.

El modo en que se refiere a su condición de escritor periférico es por tanto de singular interés, dada su consagración nacional e hispanoamericana. La misma acontece en vida del autor, cuando publica *Ariel*, en 1900, y cuya lectura llegó a ser considerada magisterial no solo en América sino también en España.

Sin embargo, en las páginas de su ensayo más ambicioso, *Motivos de Proteo*, publicado en 1909, se lee:

*“Y ahora quiero dar voz a un sentimiento que, en el transcurso de este divagar sobre las vocaciones humanas, cien veces me ha subido al corazón, repitiendo por lo bajo una pregunta que viene, en coro, de mil puntos dispersos, y suena en son de amargura y agravio. Dice la pregunta: “¿Y nosotros?... y me deja una desazón semejante a la que experimento cuando me figuro los mármoles antiguos que permanecen sepultados e ignorados para siempre...”*⁴

La contradicción registrada entre la consagración del maestro de América y su conciencia de ser periférico, remite al doble modelo antes señalado del polisistema específico-débil versus periferia del polisistema-fuerte occidental. En la articulación de uno y otro focalizamos el estudio que sigue, cuyo tema es la relación de Rodó con el modelo griego.

La misma contradicción es leída por Alberto Zum Felde en clave interna de la política uruguaya⁵, cuando refiere a la ubicación del autor

⁴ *Motivos de Proteo*, Albatros, Buenos Aires, 1949, p. 139-140.

⁵ *Proceso intelectual del Uruguay*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1967[1930], p.55-56.

en el sector opositor al gobierno de turno, ya que desde 1913 había pasado a integrar los círculos conservadores:

“Por manera que la actitud del país hacia Rodó, en esa época, es doble, y aparentemente contradictoria. Por un lado se le rendían especiales homenajes; por otro, tenía que irse a Europa como simple corresponsal de una revista extranjera. La explicación de todo ello hay que buscarla en lo político.”

Por demás elocuente en relación al problema planteado, resulta el tramo final de su vida en Italia, donde cuentan que no fue reconocido por nadie y donde murió solo, luego de visitar la Gruta Azul de la isla de Capri, donde al tenderse en la barca percibió un anticipo de su ingreso al mundo de los muertos como si navegara sobre las aguas de la laguna Estigia.

El mundo de las sombras de la antigüedad grecolatina citado en las páginas que conservan este último recuerdo opera como legitimador del ser periférico, que vivo o muerto está condenado al rango de la invisibilidad.

Henriqueta Lisboa (1901-1985), poeta y profesora nacida en la ciudad de Lambari al sur de Minas Gerais, vivió la mayor parte de su vida en la capital Belo Horizonte, fuera del eje Río-San Pablo, centro indiscutido del estado brasileño. De manera que el ser periférico de la poeta se nutre de otros márgenes que los señalados en el autor del novecientos uruguayo: ahora se trata además de la periferia de un país iberoamericano, de una escritora mujer y provinciana dentro del propio subsistema nacional.

En 1978, cuando Henriqueta tenía setenta y tres años, pronunció una conferencia titulada “Poesia: minha profissao de fé”, en el marco del XII Encontro Nacional de Escritores, en Brasilia; allí dijo:

“O privilégio, que me foi conferido, de proceder de viva voz a uma abordagem de minha própria poesia é motivo de constrangimento para quem fez do silêncio e da sombra a sua morada.”⁶

Ya en 1944, Mario de Andrade escribía a Henriqueta sobre su invisibilidad y la “conspiración de silencio” que los críticos literarios gestaban en torno a su reciente libro “Menino Poeta”.⁷ En la carta referida, el escritor paulista agrega de modo premonitorio:

⁶ En *Vivência poética*, Editora São Vicente, Belo Horizonte, 1979, p.11.

⁷ Carta enviada por Mario de Andrade a Henriqueta Lisboa, fechada el 28 de enero de 1944, desde San Pablo. Fondos documentales de Henriqueta Lisboa. Acervo de escritores mineiros de UFMG.

“Na verdade você nao pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seu problemas e intenções, você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho. Pra uns fica como pedra no sapato, mas a maioria passa sem por reparo.”

El silencio y la sombra, el espacio abierto y vacío –sin árboles– en el bosque, representan lo no representable, aquello que está en el margen y más allá y constituyen una estrategia subversiva del escritor periférico que se dice a sí mismo diciendo su no decir. Es así que cuando la periferia se representa como tal, se legitima y se convierte en presencia.

La representación del margen en la obra de estos escritores deriva de la necesidad de relación con el repertorio preestablecido del centro. No es posible ser reconocido desde la oscuridad del afuera. La autoreferencia habilita al ingreso en el área de los polisistemas que se rigen por reglas que obligan a la combinación de los elementos conocidos con los nuevos. La laguna Estigia legitima la sombra de los que navegan en ella, de otro modo navegarían sin ser vistos.

Las relaciones de José Enrique Rodó con el modelo griego, así como sus últimos artículos estéticos-filosóficos sobre el arte clásico escritos en Italia revelan las estrategias del escritor que escribe en la periferia. En el caso de Henriqueta Lisboa, resulta esclarecedora su actividad como traductora de Dante, Ungaretti, Pavese y Leopardi, entre otros autores.⁸

La observación de las relaciones del escritor periférico con la cultura dominante pone de manifiesto que son estas relaciones las que explican su producción como objeto de estudio. En definitiva, solo ellas pueden ser analizada por instrumentos cognitivos que fueron construidos en el centro.

Muchos de nuestros escritores han reflexionado explícitamente en sus obras sobre la imposibilidad de la percepción directa de sus discursos y creaciones del margen. Sin duda, la ordenación que rige la representación de nuestro continente en polaridades tales como civilización y barbarie o campo y ciudad también responde al mencionado pensamiento relacional que nos explica como cultura.

La inflexión de la vivencia del centro como nostalgia de un origen perdido, en contraste con la pulsión de la libertad se visualiza muchas veces como lucha y conflicto. Así sucede en los textos que derivan de los arquetípicos viajes a Europa de los escritores latinoamericanos.

En el caso de Rodó, el cierre de su último artículo titulado “Capri” y escrito en Italia en el justo momento previo a su muerte, muestra ese registro ambivalente del centro:

⁸ Ver *Henriqueta Lisboa. Poesia Traducida*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2001. Organización, introducción y notas de Reinaldo Marques y Maria Eneida Victor Farias.

“Además, el mar empieza a picarse, y como la estrechísima boca de la gruta solo da fácil paso mientras el agua está enteramente tranquila, debo esperar el momento de salir, tendido en el fondo de la barca en la actitud de un cadáver en su féretro. La “Gruta Azul” fue para mí una decepción. Pero ya hace tiempo que aprendí a resignarme al desengaño de las grutas azules, y la belleza abierta y franca de la circunstancial realidad me ofrece, de regreso de aquella fracasada aventura, el desquite de la ilusión desvanecida.”⁹

Por su parte, Henriqueta Lisboa realiza un viaje a Europa, en 1970, invitada por el gobierno italiano; su poema “Quarteto Nostalgitália” revela también la consideración ambivalente del centro-origen:

Na água em estilhas sobre as salvas
Prepasa o frêmito da origen. (“I/Roma”)

Assim aos poucos
O pormenor se desvanece
Evaporam-se os ângulos e as curvas
Aligeiram-se as argamassas
De palácios e templos
Arredam-se pilastras e pórticos
Anuviam-se capitéis e domos
Uma fímbria de seda
Vela o tom dos retábulos
Das estatuas nos plintos
Transparece o desenho.
Ei-lo que surge –reversível-
De um primitivo impulso
Pela entressonhada beleza
(Brunelleschi)
De um contemplar primeiro
A imagen nascitura
(Ghiberti)
De uma primeva aurora
Antes da forma antes do azul
(Michelangelo)
-o puro espírito criador. (“II/Florença”)¹⁰

En este poema, la ambivalencia del centro surge de la dualidad: borramiento-creación (recreación) y expresa el contraste decepción- ilusión anotado en la cita correlativa de Rodó.

En ambos casos queda suficientemente sugerido el rasgo inapresable del centro como origen perdido y siempre imaginado, que permite el relato de la identidad propia en una matriz de orden espacial.

⁹ En *El camino de Paros (Viajes)*, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968, p.104.

¹⁰ Henriqueta Lisboa, *Obras Completas*, Livraria duas cidades, Sao Paulo, 1985. ps.498–499.

Origen, creación y belleza adquieren la voz de un llamado ante el cual el escritor latinoamericano responde con un viaje que le lleva hacia el centro, para regresar luego con la clara conciencia de su propia identidad del margen.

Elena Romiti, 2007

Rodó y el modelo griego

Los conceptos de modelo y copia son recurrentes a la hora de la reflexión sobre el desarrollo de la literatura latinoamericana. Sin embargo, el ser postmoderno quita el valor de la dualidad conceptual al desautorizar la reducción de lo múltiple a la unidad de una ley.

Sin duda que la caída de los absolutos ha abierto la puerta a los mundos plurales, al pensamiento diferencial y las identidades excluidas. Según Foucault se vive a la deriva sin norte ni centro. Prueba fehaciente de esto resulta la coexistencia de pensadores premodernos, modernos y postmodernos en un mismo tiempo, el que nos toca vivir.

Desde otro lugar, en el área latinoamericana Silviano Santiago afirma:

“A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem de destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza [...] A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.”¹¹

El propósito de este estudio es desarrollar una reflexión en torno a las relaciones de la obra de José Enrique Rodó con el modelo griego, a través de la lectura de *Motivos de Proteo*. La elección de este texto resulta de la contradictoria relación que se advierte, en una primera lectura, entre su tema, que plantea la visión del hombre como ser en permanente e infinita transformación –“Reformarse es vivir”– y la concepción que deriva del sistema dependiente de una literatura marginal unida al ejemplar modelo griego, como centro permanente de la cultura occidental.

Situar la reflexión del eje modelo-copia o del inverso modelo-desvío de la norma en torno a *Motivos de Proteo*, en el año 1909, conlleva desde el punto de vista teórico la práctica de la generalización particular. La precisión señala la jerarquización del pensamiento diferencial y el respeto por la singularidad de las culturas latinoamericanas.

¹¹ Santiago, Silviano, *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro. 2000. p.16.

La relectura de la obra de quien fuera en su tiempo “intérprete y signo”¹² de la mentalidad americana, sugiere para América Latina la importancia de una teoría inserta, en la que la generalización se ubica en un tiempo y espacio particulares, a diferencia de una teoría circundante, donde la generalización vale para todo tiempo y espacio.¹³ En relación a este distingo surge una vez más la cuestión largamente debatida de la necesidad de una teoría literaria específica para las literaturas latinoamericanas.

El concepto de modelo como instrumento de análisis no es nuevo, puede ser estudiado, por ejemplo, en la llamada hora francesa de la literatura comparada, desde el siglo XIX.

Entre nosotros, Carlos Real de Azúa escribía en su prólogo a *Ariel* para la edición de la Biblioteca Ayacucho, refiriendo cómo normas y modelos se generaban en la época de Rodó:

“No era esto todo, y aún se concebían las emergentes culturas periféricas como un discípulado muy atento de ciertos periodos cenitales del pasado, fijados para siempre, cuajados suprahistóricamente en una ejemplaridad sin mácula. Grecia –y más singularmente Atenas–, el Renacimiento, el Siglo de Oro español, a veces la Roma republicana o imperial en vísperas de sumarse todavía a la lista la (“vieja” o “nueva”) Edad Media, eran esos dechados disponibles según la orientación de los promotores o la actividad social a sublimar. Innecesario es destacar la virtual “tiranía” –como la llamó Eliza Butler para el caso alemán– que el modelo griego ejerció sobre un tipo de pensamiento en el que Ariel se inscribe tan plenamente.”¹⁴

Más recientemente, en el marco de la Teoría de los Polisistemas, Itamar Even-Zohar recuerda: “La noción misma de modelo no es en absoluto nueva, ni está confinada al análisis teórico de la cultura. Con frecuencia la utiliza la «gente en la cultura» que asume posiciones de educadores o instructores”. No obstante, el concepto ha sido evitado desde el Romanticismo porque, en todos los niveles de la cultura, se pretende favorecer la idea de la libertad de las acciones individuales, que no estarían condicionadas por ningún tipo de imperativos.

En la perspectiva romántica la “creación” significaba una acción libre de toda ley, y por consiguiente original y sin precedentes. Establecer límites suponía un condicionamiento negativo de la libertad. Por tanto, un “verdadero creador” (en la literatura y en la vida en general), un “espíritu libre”, no podía estar condicionado por modelos ya existentes. [...] A lo largo de la Historia, sin embargo, actitudes que fueron habituales antes de la época romántica no tenían ningún problema para aceptar la

¹² Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay*, Ediciones de Nuevo Mundo, Montevideo, 1967, Tomo II, p. 45.

idea de una vida guiada por pautas e instrucciones previas. La producción y la interpretación se hacían en el contexto de modelos bien conocidos, pero además la propia noción de éxito en cualquier actividad, incluso en el prestigioso campo de la producción textual, dependía de la capacidad del productor para poner en práctica tales modelos de manera satisfactoria.

Tal y como lo formuló Zink sucintamente a propósito de la poesía medieval: “Esta poesía es una poesía formal que en todos los ámbitos consigue sus efectos no de su originalidad, sino demostrando su dominio de un código que aplica minuciosamente y que somete a pequeñas transgresiones calculadas.”¹⁵

En los comienzos del siglo XX, la generación del 900 expresa de distinta manera su oposición a la sociedad uruguaya del momento. En la Torre de los Panoramas, Julio Herrera y Reissig escribe en la puerta “Prohibida la entrada a los uruguayos”. En este sentido ya han sido largamente estudiadas las figuras del dandy y el bohemio, de aquella época.

Rodó no era el único en incluir dentro de su repertorio al modelo griego, más bien podría decirse que toda su generación lo ubicaba en un lugar privilegiado del repertorio colectivo. El prestigio eurocéntrico se manifiesta también en el repetido viaje a Europa, que soñaron y practicaron los intelectuales del 900.

¿Cómo comprender este vínculo centro-periferia en la generación de Rodó? Por un lado, la búsqueda de una literatura con identidad propia y moderna, por otro, el modo de relacionamiento idealizado con el centro europeo y occidental. Fernando Aínsa explica: “En forma burlesca, pero significativa, Rubén Darío se preguntaba en francés: «A qui pourrait-je imiter pour etre original?»”, anunciando la que sería la postura del cosmopolitismo asumida plenamente por los modernistas.

Esta actitud la han retomado los autores contemporáneos en la medida en que repiten la experiencia de extraer de las más diversas culturas los componentes que pueden ser útiles a su proyecto. [...] América Latina –como ha señalado Leopoldo Zea– ‘tiene un doble pasado, una doble herencia: la propia y la de Europa, por lo que no puede prescindir de su pasado propio ni del de Europa, lo que es justamente su especificidad y el origen de buena parte de sus antinomias’.”¹⁶

¹³ Gaddis, John Lewis, *El paisaje de la historia*, Anagrama, Barcelona, 2004. p. 93.

¹⁴ Real de Azúa, Carlos, *Escritos*, Arca, Montevideo, 1987. p. 365.

¹⁵ Even-Zohar, Itamar, Factores y dependencias en la cultura, en *Teoría de los polisistemas* (org. Montserrat Iglesias Santos) Arco. Madrid. 1999, ps. 36-37.

¹⁶ Aínsa, Fernando, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Trilce, Montevideo, 2002, ps. 19-23.

Alberto Zum Felde, en su fundacional *Proceso Intelectual del Uruguay*, define perdurablemente el nexo de la literatura nacional con el Modernismo:

“Y es que, en verdad, el modernismo no respondía, como movimiento, a ningún factor social o moral de arraigo en la vida platense, a ninguna necesidad propia del ambiente cultural del país: no era un fenómeno generado por un proceso de evolución interna, sino, puramente, la repercusión de un fenómeno europeo, en el seno de la pequeña minoría de los más cultos.”¹⁷

Con anterioridad, el mismo Rodó había afirmado esta idea en “El que vendrá”. Y sin embargo, parecería que ambos escritores se han puesto de acuerdo en una consideración del Modernismo americano restringida, centrada en la estética de la evasión y lo exótico.

Octavio Paz amplifica esta consideración: “La originalidad del modernismo no está en sus influencias sino en sus creaciones [...] Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local –que era, a sus ojos, un anacronismo– en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad. En labios de Rubén Darío y sus amigos, modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos. No fueron antiamericanos; querían una América contemporánea de París y Londres [...] La lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia.”¹⁸

El estar fuera del tiempo actual, de la modernidad, es estar fuera del mundo, en el vacío, del otro lado de una frontera, que ubica a las nacientes culturas americanas en la zona de las exclusiones.

Por eso Octavio Paz insiste: “No es el amor a la vida sino el horror al vacío el que profiere todas estas metáforas brillantes y sonoras. La perpetua búsqueda de lo extraño, a condición de que sea nuevo –y de lo nuevo a condición de que sea único– es avidez de presencia más que de presente. [...] Unos cuantos, Darío el primero, advierten que la modernidad no es sino un girar en el vacío, una máscara con la que la conciencia desesperada simultáneamente se calma y se exaspera. Esa búsqueda, si es búsqueda de algo y no mera disipación, es nostalgia de un origen.”¹⁹ Este origen puede adquirir la fisonomía del centro, de modelo o polo magnético, en *illo tempore*, orientador del movimiento de la búsqueda.

¹⁷ Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1967, p. 20.

¹⁸ Paz, Octavio, *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1969, ps. 18-19.

Propongo la relectura de la obra de Rodó y específicamente de *Motivos de Proteo*, en su relación con el modelo griego, dentro de este último marco conceptual del Modernismo.

En primer lugar, importa recordar que Proteo procede del modelo griego, aparece en *La Odisea*, obra fundacional, junto con *La Ilíada*, y configuración arquetípica del relato de viaje y del viajero, para todo Occidente.

Se trata de un dios del mar, secundario en relación a Poseidón y según la mitología griega:

“Está dotado del poder de metamorfosearse en todas las formas que desee: puede convertirse no sólo en animal, sino también en un elemento, como el agua o el fuego. Usa particularmente de este poder cuando quiere substraerse a los inquisidores, pues posee el don de profecía, pero se niega a informar a los mortales que inquieren.”²⁰

Señala también Chevalier, en su *Diccionario de Símbolos*: “Se ve en él el símbolo de lo inconsciente, que se manifiesta con mil formas, jamás responde con precisión, y no se expresa más que por enigmas.”²¹

El mar como representación de “la profundidad ignorada de uno mismo” parece contener las fuerzas nuevas y desconocidas de todas las transformaciones que regeneran la vida del hombre y las sociedades. De manera, que desde el título extraído del modelo griego se evoca un significado de transformaciones y rumbos nuevos, que confirma el primer y principal aserto del libro: “Reformarse es vivir”.

La relación de la periferia con el centro modélico no parece plantear en este comienzo un procedimiento imitativo de inmovilidad o permanencia, sino de movilidad cercano al arquetipo del viajero-navegante.

Rodó aborda explícitamente este tema en diferentes momentos de la obra, así cuando escribe:

“La imitación es poderosa fuerza movedora de energías y aptitudes latentes, mientras deja íntegra y en punto la personalidad, limitándose a excitar el natural desenvolvimiento de ella. Pero cuando la personalidad, por naturaleza no existe, o cuando un supersticioso culto del modelo la inhibe y anula, la imitación no es resplandor que guía, sino bruma que engaña.”²²

Y luego viene el ejemplo correspondiente al mal uso del registro imitativo, también extraído del orbe griego:

“Entre los antiguos era fama que cuando Platón llegó a Siracusa, y Dioniso el tirano mostró deseos de iniciarse, con las lecciones del filósofo, en el estudio de la geometría,

¹⁹ *Ibidem*, p.21.

²⁰ Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Buenos Aires, 2004, p. 456.

²¹ Chevalier, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995, p. 853.

²² Rodó, José Enrique, *Motivos de Proteo*, Albatros, Buenos Aires, 1949, p.147.

*una legión inesperada de geómetras apareció de pronto en la corte de Dioniso, y su palacio se llenaba a toda hora de las nubes de polvo que levantaba la gente cortesana trazando figuras. Luego hastiado el tirano de la ciencia, los geómetras pasaron con la facilidad de aquellas nubes de polvo. Inclinaciones de no más firme origen son muchas de las que parecen venir, por su fervor, de hondo e instintivo impulso: el alma enajenada por el magnetismo de la imitación piensa obedecer a una divina voz que le habla de adentro, y no obedece sino a la voz exterior y grosera de un pastor que reúne a su hato..."*²³

Más adelante, el autor de *Motivos de Proteo*, afirma la veracidad del acto creativo y original, en la relación acorde al modelo, refiriendo como falsa originalidad la mera oposición al mismo como procedimiento de diferenciación:

*"La falsa originalidad induce, por su parte, a prescindir del examen leal del raciocinio, para buscar, derechamente y con artificiosa intención, el reverso de la palabra autorizada, o las antípodas de la posición del mayor número; sin reparar en que la originalidad que determina raro y supremo mérito es la que importa presencia de la personalidad en aquello que se dice y se hace, aunque este pensamiento y esta acción, reducidos a su ser abstracto de ideas, no diverjan de un precedente conocido; porque donde hay hondo aliento de personalidad, donde la idea ha sido pensada y sentida nuevamente con la eficacia de la energía creadora, habrá siempre una virtud y un espíritu que no se parecerán a cosa de antes; como que el alma ha estampado su imagen allí, y sólo en el vulgo de las almas las hay de la condición de las monedas de un valor, que puedan trocarse sin diferencia las unas de las otras."*²⁴

Muchas veces, Rodó reflexiona sobre la necesidad de un centro o energía central, de una potencia ideal que ordene y conduzca los pensamientos o impresiones variables que desvían y divergen en el movimiento constante de la vida. Se trata del antiguo tema de los cambios y las permanencias que ocupa a la filosofía de todos los tiempos.

De alguna manera, esta reflexión reiterada ilumina la relación de su literatura y el modelo griego. Así, escribe:

*"Una potencia ideal, un numen interior; sentimiento, idea que florece en sentimiento: amor, fe, ambición noble, entusiasmo; polo magnético según el cual se orienta nuestro espíritu, valen para nosotros, tanto como por lo que valga el fin a que nos llevan (y en ocasiones, más) por su virtud disciplinaria del alma; por su don de gobierno y su eficacia educadora."*²⁵

Un poco más adelante, el autor establece la relación entre dicha potencia o modelo central con la energía amorosa, de manera que dicho modelo se vuelve objeto de sublimación e idealización, transformado por el que desde lejos ama, o crea:

²³ *Ibidem*, ps. 147-148.

²⁴ *Ibidem*, p. 265.

²⁵ *Ibidem*, p. 218.

*"...es virtud del alma enamorada propender a sublimar la idea del objeto, y lo que la subyuga y gobierna es, más que el objeto real, la idea que del objeto concibe y por la cual se depura y magnifica la baja realidad, y se ennoblece, correlativamente, el poder que, en manos de ésta, fuera torpe maleficio."*²⁶

Interesa evidenciar algunos matices conceptuales en torno a este registro de modelo, centro o potencia ideal y su conexión con los registros de variabilidad, divergencia, desvío o movilidad:

Dentro del modelo griego, la relación de lo fijo y lo móvil se manifiesta en la mitología, a través de la pareja de dioses Hermes y Hestia. En la antigua Olimpia, el escultor Fidias representó, sobre la base de la estatua de Zeus, seis parejas de dioses con diosas.

En todos los casos, la relación se justifica por relaciones maritales, de sangre o protección., salvo en el de los dioses aludidos. Hestia es la diosa que cuida el fuego centro del hogar, es una diosa que representa la estabilidad, la permanencia, la inmutabilidad. Hermes es su complemento, el dios viajero o mensajero, representa el movimiento, el paso, el cambio de estado, las transiciones, los contactos entre elementos extraños.

Jean Pierre Vernant, en su libro *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, revela el misterio de esta unión:

*"Si forman pareja, para la conciencia religiosa de los griegos, es que las dos divinidades se sitúan en el mismo plano, que su acción se aplica al mismo dominio de lo real, que asumen funciones conexas. En cuanto a Hestia, ninguna duda posible: su significación es transparente, su papel estrictamente definido. Porque su destino es reinar, por siempre inmóvil, en el centro del espacio doméstico, Hestia implica en solidaridad y contraste con ella, al dios veloz que reina sobre el dominio del viajero. A Hestia, lo interior, lo cerrado, lo fijo, el repliegue del grupo humano sobre él mismo; a Hermes, lo exterior, la apertura, la movilidad, el contacto con lo otro diferente a sí. Se puede decir que la pareja Hestia-Hermes expresa, en su polaridad, la tensión que se señala dentro de la representación arcaica del espacio: el espacio exige un centro, un punto fijo, de valor privilegiado, a partir del cual se puedan orientar y definir las direcciones por completo diferentes cualitativamente; pero el espacio se presenta al mismo tiempo como lugar del movimiento, lo que implica una posibilidad de transición y de paso de un punto cualquiera a otro."*²⁷

En esta línea de pensamiento interesa recordar el valor representativo de los dioses del panteón griego como proyecciones de la psique humana. De modo que el mismo modelo griego contiene en potencia el principio que rige el pensamiento de Rodó, sobre la dinámica de relaciones entre centros y periferias.

²⁶ *Ibidem*, p. 221.

²⁷ Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel Filosofía, Barcelona, 2001. p. 139.

El carácter cambiante o móvil del mismo centro es vislumbrado por Rodó:

*“Y además de caldearse en las fraguas de esta tolerancia, ha de ser dinámica nuestra convicción o nuestra fe; ha de ser modificable o perfectible, capaz de acompañar al progresivo desenvolvimiento de nuestra personalidad : condición, si bien se mira, entrañada en la otra, porque la idea que se relaciona y comunica con las que divergen de ella, por una activa tolerancia, es idea que sin cesar está plasmándose en manos de una infatigable simpatía.”*²⁸

El rasgo variable de la unidad del modelo es estudiado en la actualidad, desde la Teoría de los Polisistemas, por Even-Zohar:

*“Bordieu sostiene la hipótesis de que los modelos con los que funciona un individuo o grupo de individuos no son esquemas universales o genéticos, sino esquemas condicionados por disposiciones adquiridas mediante la experiencia, esto es, que varían en el tiempo y el espacio.”*²⁹

Desde otro ángulo, *Motivos de Proteo*, en toda su extensión, aborda la cuestión central de la filosofía, esta vez con espíritu de conciliación y buena vecindad, en la relación del centro ejemplar-suprahistórico y el margen, de las transformaciones vivas.

Quiero decir que esta relación del texto de un escritor uruguayo de la generación del 900 con el modelo griego, implica la del colectivo de una sociedad periférica y emergente con el orbe eurocéntrico y occidental, así como la del individuo que cumple con la ley del desarrollo vital de la transformación, porque reformarse es vivir.

Al respecto, no se puede eludir el juicio de Arnold Hauser, en su *Historia Social del Arte y la Literatura*, en su vínculo con la singularidad del continente latinoamericano:

*“El problema en torno al que gira la disputa de los universales es no sólo el problema central de la filosofía, no sólo el problema, filosófico por excelencia, del que son simples variantes todas las cuestiones filosóficas fundamentales –las cuestiones de empirismo e idealismo, de relativismo y absolutismo, de individualismo y universalismo, de historicismo y ahistoricismo–, sino que es mucho más que un mero problema filosófico: es la quintaesencia de los problemas vitales que se dan en todo sistema cultural ante los cuales hay que tomar una posición tan pronto como se es consciente de su existencia espiritual.”*³⁰

²⁸ Rodó, José Enrique, *Op.cit.*, p. 225.

²⁹ Even-Zohar, Itamar, Factores y dependencias en la cultura, en *Teoría de los polisistemas* (Iglesias Santos, Montserrat, Org.). p. 38.

³⁰ Romiti, Elena, *Literatura Comparada. Don Quijote de la Mancha. Comentarios Reales de los Incas*, Trilce, Montevideo, 1990. Desarrollo del tema y la cita de Hauser en el marco teórico de la literatura comparada dentro del eje de relación España-América.

Si pasamos de la focalización del concepto de modelo al concepto del margen, en *Motivos de Proteo*, se hace visible a través del “nosotros” la posición del autor y su pensamiento.

Escribe Rodó:

*“Y ahora quiero dar voz a un sentimiento que, en el transcurso de este divagar sobre las vocaciones humanas, cien veces me ha subido al corazón, repitiendo por lo bajo una pregunta que viene, en coro, de mil puntos dispersos, y suena en son de amargura y agravio. Dice la pregunta: ¿Y nosotros?... y me deja una desazón semejante a la que experimento cuando me figuro los mármoles antiguos que permanecen sepultados e ignorados para siempre... (...) Pero los que más me commueven son aquellos que no resucitarán jamás; los que no han de incorporarse ni al llamado de la investigación ni al del acaso; los que duermen un sueño eterno en las entrañas del terrón que nunca partirá el golpe del hierro, o en los antros del mar, donde el secreto no será nunca violado: detentadores de una belleza perdida, perdida para siempre, negada por cien velos espesos a los arrobos de la contemplación, y que, persistiendo en la integridad de la forma, a un mismo tiempo vive y ha muerto...”*³¹

La pregunta amarga sobre el “nosotros” se contesta con la expresión del lamento por la obra “perdida” para siempre, oculta y enterrada en vida como si fuera muerta. Así Rodó sitúa su obra y la de sus coterráneos en la literatura del margen, en el afuera, en lo desconocido o territorio del otro.

De modo que la contradicción propia del alma humana, ejemplificada en la parábola de Lucrecia y el mago, se hace presente en la tesis de la regeneración continua de lo humano que orienta la obra. Recordemos que la palabra griega *aporía* significa contradicción sin salida, espacio sin salida, y que *póros* significa el puente de un espacio a otro, la salida.

La relación espacial del centro de un territorio con su frontera representa entonces como hemos venido sugiriendo desde el principio, el contacto con las sociedades del margen y sus literaturas. Estamos frente al problema de la alteridad que conecta directamente con el de la frontera geográfica, histórica y cultural.

En su ensayo sobre la alteridad, *El espejo de Heródoto*, Francois Hartog introduce el concepto de personaje intermediario o enlace de inteligibilidad, que puede promover una nueva lectura de la relación de la obra de Rodó con el modelo griego.

Hartog explica cómo los griegos del Ponto, para registrar y ver a un personaje de más allá de sus fronteras, un ser por tanto impensable, inexistente, utilizan la figura de Pitágoras, ya que ambos comparten la experiencia de haber estado en el mundo de los muertos:

³¹ Rodó, José Enrique, *op. cit.*, ps. 139-140.

“...los griegos del Ponto, instalados en los márgenes boreales del mundo griego, deben realizar un largo desvío para explicar un fenómeno religioso del cual son vecinos: en efecto, convocan a la figura geográficamente más alejada de ellos, la de Pitágoras, hombre de occidente, por no decir del far west. Para volver inofensiva la alteridad del geta, para enfrentar la amenaza de este ser extraño e inaprensible de quien no se sabe bien si es dios, demonio o incluso otra cosa, recurren a aquel que, allá lejos hacia el oeste, se ha ganado en el saber compartido de los griegos un lugar de personaje intermediario, poseedor sin duda de una cierta carga de alteridad, pero de alteridad no ‘salvaje’ sino clasificada, reconocida, rotulada. Es un juego del próximo y del remoto, en el cual el próximo es el más remoto.”³²

En este sentido, es posible pensar en la estrategia de Rodó al relacionarse desde su margen o lugar marginal con el modelo griego para existir ante el mundo occidental del presente, como si el modelo griego permanentemente incluido en sus textos fuera el enlace de inteligibilidad para presentarse y ser reconocido en el mundo occidental y eurocéntrico. Y por qué no, también para ser reconocido por el propio colectivo, el del margen, que reconoce al que enlaza con el mundo del centro.

En el mismo sentido, Silviano Santiago escribe en relación al escritor latinoamericano:

“Se ele só fala de sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido entre seus contemporâneos. É preciso que aprenda primeiro a falar a língua da metrópoli para melhor combatê-la em seguida.”³³

Las culturas del centro como la de la Antigua Grecia consideraban bárbaros a los pueblos escitas, que eran nómades, y por tanto se caracterizaban por su movilidad. Su espacio sin casas ni ciudades fijas, es el espacio del otro, al que no se accede, pues no es posible encontrar a un pueblo que no tiene un lugar permanente, que se mueve sin cesar.

Simbólicamente, este rasgo de movilidad afecta a todas las culturas que más allá de la frontera del mundo conocido y centrado en el espacio, están signadas por la alteridad.

En *Motivos de Proteo*, Rodó llega a plantear el problema dentro del pensamiento y el lenguaje humanos:

“Desde el instante en que una idea se organiza en escuela, en partido, en secta, en orden instituido con el objeto de moverla y hacerla prevalecer como norma de la realidad, ya fatalmente pierde una parte de su esencia y aroma, del libre soplo de vida con que circulaba en la conciencia del que la concibiera o reflejara, antes de que la palabra del credo y la disciplina de las observancias exteriores la redujesen a una inviolable unidad.[...] La clasificación de ideas no da, en un nombre, un vínculo aparente de simpatía

³² Hartog, Francois, *El espejo de Heródoto*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002, ps. 115–116.

³³ Santiago, Silviano, *op. cit.* p. 20.

*y comunión con multitud de almas que, penetradas en lo substancial de su pensar, en lo que éste tiene innominado e incommunicable, fueran para nosotros almas de enemigos. ¡Ay! cuántas veces los que realmente son hermanos del alma, han de permanecer para siempre separados por esa pared opaca y fría de un nombre; porque la íntima verdad de su alma donde estaría el lazo de hermandad, no encuentra nombre que la transparente entre aquellos que las clasificaciones usuales tienen destinados para las opiniones de los hombres.”*³⁴

La imagen de la pared opaca y fría y la calidad de enemigo atribuida a lo que no se nombra, son la cifra de la alteridad, sombra que se cierne permanentemente sobre la literatura del margen. Ante ella, Rodó combate con el poder de la voluntad, según expone en las últimas páginas del libro.

Sobre esa fuerza escribe:

*“Omnipotente fuerza, luz transfiguradora en los hombres, no lo es menos en los pueblos. Allí, en el mapa que tengo frente adonde escribo, veo una mancha menuda, que abre un resquicio para su pálido verde, entre la gran mancha amarilla de Alemania y el celeste claro que representa el mar.”*³⁵

Esa mancha, explica el ensayista, representa la obra de voluntad de un pueblo que ha ganado su territorio al mar. Representa entonces este ejemplo, la lucha de todo pueblo que ubicado en un borde o margen, debe pelear palmo a palmo su espacio en el mundo conocido.

Ante lo intraducible del alter, una de las reglas operatorias para su fabricación es el pensamiento analógico. La comparación es un método de conocimiento que traduce o filtra al otro.

En *Motivos de Proteo* los ejemplos extraídos del modelo griego operan como traductores de las ideas rectoras de la obra. Los hay de toda extensión, desde el adjetivo metonímico “*silencio pitagórico*”; o el símil como el que alude al del cambio externo y falso: “*tipo que es al trabajador sincero de la propia personalidad lo que al Hermes helénico, dueño de mil mañas y recaudos, pero en sentido religioso y sublime, su avatar, el Mercurio latinizado, astuto y utilitarista...*”³⁶; hasta las parábolas entre las que elegimos *La despedida de Gorgias*, como culminación y centro explicativo de la reflexión que venimos desarrollando.

Esta parábola trasmite el núcleo temático de *Motivos de Proteo* y a la vez, contiene el significado vertebrador del modelo griego, que concibe Rodó. A través de ella, se dice ejemplarmente el “*Reformarse es vivir*” y la consecuente búsqueda de la verdad infinita. La relación entre los dos

³⁴ Rodó, José Enrique, *op. cit.*, ps. 241-242-243.

³⁵ *Ibidem*, p. 278.

³⁶ *Ibidem*, p. 162.

niveles del discurso es por tanto, analógica y permite la traducción del margen.

El relato se introduce con la reflexión acerca de la ruptura o traición como inicio de toda nueva verdad:

*“No hay creencia humana que no haya tenido por principio una inconsecuencia, una infidelidad. El dogma que ahora es tradición sagrada, fue en su nacer atrevimiento herético. Abandonándolo para acudir, a tu verdad, no haces sino seguir el ejemplo del maestro que, por fundarlo, quebrantó la autoridad de la idea que en su tiempo era dogma”*³⁷

El argumento se estructura en base a tres niveles de ficción que sugieren un movimiento de fuga o devenir abierto.

El primer nivel presenta un cuadro en el que Gorgias, maestro en filosofía, está condenado a muerte y se despide de sus discípulos, en una cena serena, cuando ya se acerca la hora de beber la cicuta, en similar situación a la de Sócrates. Allí surge el diálogo en que Lucio propone jurar ser fieles por siempre a la verdad enseñada por Gorgias.

El segundo nivel de ficción de la parábola está dado por el relato de Gorgias de su infancia. Cuenta cómo ante la pretensión de su madre de mantenerlo siempre niño e incambiado, una hechicera de Tesalia propone el sortilegio para lograr dicho fin.

Aquí ingresa en la estructura de movimiento o fuga argumental el tercer nivel de ficción: se trata del sueño premonitorio de su madre, que revela el rostro envejecido del hijo, en el día en que va a morir, cuando ya no se encuentran flores de íride, ni corazones de paloma, para sostener el embrujo. El hijo acusa a su madre, lleno de ira, por haberle robado la vida.

De regreso, nuevamente en el primer nivel de ficción, Gorgias explica su última enseñanza:

*“Yo os fui maestro de amor: yo he procurado daros el amor de la verdad; no la verdad, que es infinita. Seguid buscándola y renovándola vosotros, como el pescador que tiende uno y otro día su red, sin miras de agotar al mar su tesoro. Mi filosofía ha sido madre para vuestra conciencia, madre para vuestra razón. Ella no cierra el círculo de vuestro pensamiento. La verdad que os haya dado con ella no os cuesta esfuerzo, comparación, elección: sometimiento libre y responsable del juicio, como os costará la que por vosotros mismos adquiráis, desde el punto en que comencéis realmente a vivir.”*³⁸

En el final, el maestro pregunta a Leucipo, su mejor discípulo:

“¿Por quién será nuestra postrera libación?” La respuesta contiene la esencia de la enseñanza de Gorgias: *“Será, pues –dijo Leucipo– por quien, desde el primer sol*

³⁷ *Ibidem*, p. 237.

³⁸ *Ibidem*, p. 239.

que nos ha de ver, nos dé la verdad, la luz, el camino; por quien desvanezca las dudas que dejas en la sombra; por quien ponga el pie delante de tu última huella, y la frente aún más en lo claro y espacioso que tú; por tus discípulos, si alcanzamos a tanto, o alguno de nosotros, o un ajeno mentor que nos seduzca con libro, plática o ejemplo. Y si mostrarnos el error que hayas mezclado a la verdad, si hacer sonar en falso una palabra tuya, si ver donde no viste, hemos de entender que sea vencerte, Maestro, ¡Por quien te venza, con honor, en nosotros!

–¡Por ése; –dijo Gorgias; y mantenida en alto la copa, sintiendo ya el verdugo que venía, mientras una claridad augusta amanecía en su semblante, repitió: ¡Por quien me venza con honor en vosotros!”³⁹

La parábola transmite así la clave por la cual el modelo griego está presente como norte en la obra de Rodó. Presenta el pensamiento investigador que rige el mundo griego y socrático, que interroga, que investiga construyendo sucesivas verdades, que derriban los muros del dogma inamovible.

Esta clave del pensamiento investigador conecta con el arquetipo del viajero, aludido en el mito de Hermes y en numerosas páginas de *Motivos de Proteo*; también con la obra fundacional del padre de la Historia, Heródoto, que relata lo que ve y oye en sus viajes, representando el mundo hasta sus fronteras y construyendo la imagen del otro, cuya retórica hemos heredado.

El mundo griego como centro o polo magnético comporta la representación de un mundo y de una estructura de poder, pero no de un poder despótico y controlador, sino de un poder como fuerza de un hombre en evolución constante, en que el margen y su movilidad pueden existir, porque la transformación es posible.

En razón de que la representación del mundo involucra la representación del espacio del poder, *Motivos de Proteo* se cierra con el tema de la voluntad. La parábola que representa esta fuerza se titula *La pampa de granito*, y es la única parábola cuyo título y espacio representado proceden del margen, la pampa como el lugar más lejano del centro, el lugar austral y árido, donde la vida parece no tener cabida.

La voluntad es personificada por un viejo pétreo, que obliga al primero de sus niños a roer el granito con los dientes, para cavar el hueco donde sembrar su semilla. Así sentiría Rodó el esfuerzo a realizar para existir y hacerse visible en el mundo, desde la zona marginal en que le había tocado nacer y desarrollar su vida.

Llama la atención la presencia de la imagen del niño en *Motivos de Proteo*: el niño y la copa, el niño Gorgias, los niños de *La pampa de grani-*

³⁹ *Ibidem*, p. 240.

⁴⁰ *Ibidem*, ps. 82-83.

to. El mismo modelo griego puede leerse como el comienzo de la civilización occidental, en cuyos confines se ubica nuestro colectivo.

Sobre este aspecto importa releer el pasaje en el que Rodó sugiere a quienes han perdido su rumbo, perdidos en los territorios de lo desconocido, volver a través del recuerdo a sus infancias proféticas:

*“Para el desorientado que no tiene conciencia de su vocación; que no halla en sí impulso que le dé camino, aptitud que se destaque sobre otras, la apelación al recuerdo de sus primeras vistas del Mundo, de sus precoces tendencias a cierto modo de pensamiento o de acción; de sus primeras figuraciones del propio porvenir, puede más de una vez, ser un procedimiento que conduzca a recobrar el rumbo cierto, que se perdió desde temprano.”*⁴⁰

Volver en el imaginario al mundo griego, el del origen perdido, podría significar simbólicamente la reconexión con el centro, de este espacio marginal, para operar las necesarias transformaciones que requiere la vida. Una vez más Hestia y Hermes unidos por complemento para la representación del espacio del aposento del hombre.

En 1900 muere Friedrich Nietzsche luego de haber proclamado la muerte de dios y de toda verdad absoluta; ya no será posible la existencia referida a un modelo eterno.

Octavi Fullat agrega:

*“Destruída la tradición metafísica occidental se coloca en escena a los valores nuevos, aquellos que defienden la vida. Desprovistos de Verdad Divina, podemos afirmar festivamente el pluralismo más salvaje, el surgir de lo múltiple en estado bruto, el caminar no domesticado. Asesinado Parménides, la figura de Heráclito emerge; en contra de Platón y de Hegel se niega a reducir la diferencia a la negatividad, afirmando las diferencias en la intensidad de su singularidad, diferencias que salen del juego del mundo entendido a modo de eterno retorno. El caos universal excluye cualquiera actividad que tenga carácter teleológico. Quien ha aprendido a jugar sabe levantar mundos nuevos”*⁴¹

Entre la modernidad y la postmodernidad, José Enrique Rodó mantiene el contacto con el humanismo cultural y la razón y desde allí enfrenta el vacío metafísico. Regido por el principio conciliador y ecléctico escribe:

*“El positivismo que es la piedra angular de nuestra formación intelectual no es ya la cúpula que la remata y corona”.*⁴²

En relación a esta lógica de apertura o adición cita y reflexiona Alberto Zum Felde:

⁴¹ Fullat, Octavi, *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Crítica, Barcelona, 2002, p.105.

⁴² Rodó, José Enrique, Prólogo a *Idola Fori* (1910) citado por Alberto Zum Felde, en *Proceso Intelectual del Uruguay*, p. 81.

“Obsérvese que Rodó dice, más adelante, en ese breve ensayo, con respecto a la evolución mental de la nueva generación: «... leían nuevos libros (no-positivistas) y releían aquellos que habían dado fundamento a su criterio para interpretarlo mejor y ver de ampliar su sentido y alcance...» Esta frase es certera y plenamente confirmatoria. En ella puede estar la clave de la posición filosófica de Rodó. Interpretar mejor y ampliar el sentido y alcance (en un sentido idealista) de aquellos libros (positivistas que habían dado fundamento a su criterio; un idealismo, un humanismo, sustentado sobre la base del positivismo, sin contradecirlo, sin negarlo: ampliándolo, completándolo, abriéndole nuevas perspectivas de espiritualidad.”⁴³

Esta lógica de adición o suplemento, en la terminología de Jacques Derrida, abre la mirada hacia los nuevos mundos referidos por Nietzsche. En *La escritura y la diferencia* escribe el primero:

“Sin centro, sin origen, todo pasa a ser discurso; es decir, sistema en el cual el significado central jamás se halla presente al margen de un sistema de diferencias. Entonces, el campo de significaciones se vuelve infinito.”⁴⁴

Un mundo abierto al infinito hace posible una cultura creativa, una literatura latinoamericana libre de la prisión de la copia.

Desde la modernidad, José Enrique Rodó tendió el puente o los puentes –poros– hacia el discurso siguiente. Estos puentes o elementos de enlace, fueron representados en su obra por el modelo griego y comunican con el entre-lugar del discurso latinoamericano que describe Silviano Santiago, cuando concluye:

“Entre o sacrificio e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latinoamericana”.⁴⁵

También desde la obra canónica de Shakespeare, Rodó toma y eleva antropofágicamente el numen alado de Ariel, erigiéndolo en símbolo de la identidad libre y plural de la literatura latinoamericana.

Recordemos que en *La tempestad*, el espíritu delicado de Ariel está prisionero en un árbol cuando Próspero llega a la isla y que está allí por no obedecer a la hechicera madre de Calibán: desea vivir libre de toda esclavitud mimética.

⁴³ Zum Felde, Alberto, *op. cit.* ps. 83-84.

⁴⁴ Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*. Seuil. París. 1967, citado por Octavi Fullat, en *El siglo postmoderno (1900-2001)*, *op.cit.* p.143.

⁴⁵ Santiago, Silvano, *op. cit.* p.26.

Conspiración de silencio: Henriqueta Lisboa

“E os críticos! O que fazem os senhores críticos que não escrevem sobre você! Está havendo, sem querer, uma verdadeira “conspiração de silêncio” em torno do Menino Poeta, pelo menos dos críticos que eu sigo, o Sergio Milliet, o Antonio Candido, o Álvaro Lins e o Guilherme de Figueiredo. Mas Henriqueta, eu tenho a certeza que esse silêncio indica muito, estão perplexos, e com malestar. Na verdade carece ter uma alma muito, não digo pura, mas doida, solta, indefesa para gostar, não só de você, que é doida, solta e indefesa, mas especialmente do Menino Poeta. Eu mesmo que adoro o livro, fico “críticamente” atrapalhado pra falar, não consigo exatamente saber, nessa revoada tão tênue e sutil de lirismo, qual foi sua intenção. E a crítica precisa, olé, explicar as intenções... Eu creio que já falei uma vez para você, você não é poeta pra ser muito apreciada pela crítica não. A crítica faz questão de ser por demais inteligente, e você não é muito lá fácil de perceber sem uma adesão apaixonada. Apaixonada, aqui, não exclui clarividência, pelo contrário, é ela que dá clarividência. Às vezes fico meio irritado por “respeitarem” você e não lhe darem o lugar que você merece, mas logo fico malicioso, com vontade de rir dos outros. Na verdade você não pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções, você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho. Pra uns fica como pedra no sapato, mas a maioria passa sem por reparo. Você, clareira minha, tera decerto que se contentar toda a vida com os que sabem aproveitar a graça divina das clareiras para descansar e sabem que é nos atalhos que os passarinhos cantam mais.”

Mario de Andrade⁴⁶

El estudio del tema del silencio que surge en torno a la figura y obra de Henriqueta Lisboa en los campos literarios brasileño y latinoamericano, recibe numerosos insumos a partir de la lectura de la correspondencia pasiva de la autora, radicada en el Acervo de Escritores Mineiros, de la UFMG.

El mismo tema aparece una y otra vez en los poemas, traducciones y ensayos que Henriqueta publicó en el transcurso de su extensa carrera - 1929-1983-, situada fuera del eje Río-San Pablo, en la “provinciana” Minas Gerais. Y para su consideración también interesa tener en cuenta las

⁴⁶ Todas las citas de la correspondencia pasiva de H. Lisboa proceden de los fondos documentales de Henriqueta Lisboa junto al Acervo de Escritores Mineiros de UFMG.

Agradezco la colaboración y guía del Prof. Reinaldo Marques que me brindó acceso a los Archivos de la UFMG y estimuló esta investigación.

acciones culturales y docentes que ella desarrolló como profesora de literatura hispanoamericana, miembro de la Academia Mineira de Letras y mediadora cultural (Reinaldo Marques, 2001).

En el panorama de la Teoría Literaria los aportes hechos por Julia Kristeva (1974) sobre marginalidad y subversión, en el marco de su Semiótica y Teoría Textual, así como distintos abordajes procedentes del área del Feminismo, de la Literatura Comparada y la Teoría de los Polisistemas resultan especialmente útiles para el ingreso en el tema propuesto.

La correspondencia pasiva: Mario de Andrade, Cecilia Meireles, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou.

1. Mario de Andrade

La elección de estos cuatro interlocutores obedece al carácter representativo de los mismos. Dos escritores brasileños, un hombre y una mujer, por un lado, dos escritoras hispanoamericanas –chilena y uruguaya, respectivamente– por otro; los cuatro instalados dentro de sus respectivos cánones nacionales e internacionales, en distinto grado, según el caso.

A su vez, los pasajes seleccionados, dentro de las cartas dirigidas a Henriqueta, pertenecen al periodo 1939-1945 y focalizan, en todos los casos, la cuestión del silencio público, contra el que la autora fue desarrollando sus múltiples estrategias de legitimación.⁴⁷

El hecho de observar la “conspiración de silencio” en el espacio público, desde la correspondencia pasiva, sin tener a la vista la activa, colabora de alguna manera con la tesis de la representación del silencio como estrategia, usada por las mujeres o los marginados, con intención consciente de subversión o “revolución silenciosa”.

La carta enviada por Mario de Andrade a Henriqueta, desde San Pablo, el 28 de enero de 1944, revela un alto nivel de confianza y maduración de la relación interpersonal –la correspondencia total entre los dos escritores tiene lugar entre 1940 y 1945–.

Es así que, como muestra el pasaje transcrito en el comienzo a modo de epígrafe, el líder modernista llega a abordar el delicado problema de la

⁴⁷ Queda fuera de las posibilidades y objetivos de este estudio la valoración del proceso de legitimación de la obra de H. Lisboa, luego del periodo señalado. Sin embargo, en la *Bibliografía analítico-descriptiva (1925–1990)*, de Carmelo Virgilio (1992), se observa un amplio predominio de reseñas y artículos de prensa, sobre obras de mayor amplitud y nivel académico.

“conspiração de silêncio” detectada en torno a la obra de la amiga *“irmazinha”* en el espacio público, regido por la crítica literaria del momento.

Y lo hace sinceramente, sin dejar de cuestionarse a sí mismo, en una actitud oscilante, ubicándose de un lado y del otro, en el lugar del lector-hermano que adora a la autora y su obra.

Véase la continuidad que establece entre la persona y el texto:

“Na verdade carece ter uma alma muito, não digo pura, mas doida, solta, indefesa, pra gostar, não só de você que é doida, solta e indefesa, mas especialmente do Menino Poeta”.

Y en el lugar público del líder intelectual y también crítico que podría dar el reconocimiento que *“você merece”* pero que de hecho no da, aduciendo que él como los críticos brasileños en general, escriben desde la inteligencia y que no alcanzan a percibir la intención en la producción poética de Henriqueta:

“Eu mesmo que adoro o livro, fico “criticamente” atrapalhado pra falar, não consigo exatamente saber, nessa revoada tão tênue e sutil de lirismo, qual foi sua intenção. E a crítica precisa, olé, explicar as intenções...”.

¿Qué significa en este contexto de los años 40 en el eje Río-San Pablo, desde el que escribe Mario de Andrade, la palabra *“intenções”*? ¿Cuál es el obstáculo que impide incluir en el campo intelectual brasileño del momento a Henriqueta Lisboa? Los puntos suspensivos que cierran la secuencia sugieren la imposibilidad de hablar del esquivo asunto.

En términos generales, podría decirse que las intenciones que promueven una producción literaria terminan siendo políticas, en el sentido amplio del término, aun en aquellos casos en que jamás se alude directamente a ellas.

Como suele suceder, el problema planteado conlleva, a través de la operación de la inversión o la subversión, la respuesta esperada. ¿Qué posibilidades tenía en los años 40 una poeta mineira de ser reconocida, de formar parte del canon brasileño en construcción, de participar del diálogo cultural, siendo fiel a su propia identidad y discurso de mujer y de mujer mineira? El hecho de que el líder modernista que fue Mario de Andrade se muestre *“atrapalhado pra falar”* puede leerse como respuesta representativa.

La lectura atenta de la carta citada revela una estructura dialéctica o discurso desarrollado en base a oscilaciones contradictorias que permiten profundizar el problema planteado.

Si bien este juego de oposiciones ha sido estudiado como el conflicto que en Mario de Andrade refiere al lugar del intelectual, entre el proyecto

estético personal y el proyecto político colectivo (Eneida María de Souza, 1993; Silviano Santiago, 2000), esta vez propongo observarlo como representación del juego de fuerzas que se tejen, en torno a la figura de Henriqueta Lisboa, en el campo cultural brasileño del siglo XX.

Desde un punto de vista teórico, sustento la propuesta a partir de la hipótesis del pensamiento relacional o sistémico, que proporciona instrumentos de análisis para los fenómenos sociosemióticos, a partir de un conjunto relativamente pequeño de relaciones para explicar una serie de fenómenos amplia y compleja (Itamar Even-Zohar, 1999).⁴⁸

La carta presenta cinco partes que se enlazan a través de los mecanismos de la oposición y que a su vez se construyen internamente en base al mismo juego de contrarios.

La primera parte, introduce el discurso escrito que se mueve entre la molestia de tener que escribir en un papel pésimo y la necesidad de escribir en el momento: "*Bom, mas não posso esperar pra amanhã pra lhe escrever, tem de ser nesta última espera da noite*". El nexos adversativo "*mas*" formaliza la oposición entre el displacer y el cumplimiento de la necesidad-deseo de la escritura de la carta a Henriqueta. El momento elegido, posibilita una lectura simbólica, del régimen adecuado para la aproximación a la autora de *Prisioneira da Noite* (1935-39) y su reciente producción textual. Esto no solo por la importancia del símbolo de la noche en el mundo poético de la poeta mineira, sino en su rasgo de gran constelación simbólica universal, representativa de la confusión caótica, que anula el espacio y tiempo de la realidad, eternidad infinita posterior a la muerte o anterior a la vida, que conduce al eje de significación matriarcal y nutricio, de inversión, irracionalidad e intimidad.⁴⁹

La segunda parte de la carta consta de dos párrafos, donde el corresponsal ingresa de lleno en la evaluación crítica de la poesía de Henriqueta, que es el tema central de su comunicación. Aquí la oposición se da entre la observancia de fortalezas y debilidades en los textos poéticos recientes y los inéditos, que la autora se entiende envió a Mario para su corrección

⁴⁸ La presentación de Even Zohar destaca la funcionalidad del pensamiento relacional como instrumento de descubrimiento: "El poder explicativo del pensamiento relacional ha sido utilizado con considerable éxito en diversos ámbitos de las disciplinas sociosemióticas. Sin embargo, este poder del pensamiento relacional no se detiene en el nivel de análisis de fenómenos ya "conocidos", en cuyo caso se trataría de un poder básicamente explicativo. Lo encontramos también, y quizá con mayor fuerza, en la capacidad del pensamiento relacional para hacer conjeturas sobre objetos no reconocidos –e incluso desconocidos–, por lo que se transformaría en una herramienta de descubrimiento" (I. Even Zohar, 1991: 23).

⁴⁹ Véase la síntesis sobre el abordaje que hacen del tema G. Bachelard, G. Durand, Lacan, Foucault, etc, en Antonio García Berrio– Teresa Hernández Fernández *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

y evaluación. El poeta relee los poemas inéditos de la amiga mineira y corrige con notas directamente escritas sobre los manuscritos, de manera que en la carta no aparecen. Califica a sus notas de “*secas e ásperas*”, apela a las libertades de hermano, pide ser llamado “*Mano bruto*” y ser perdonado con una sonrisa. En otras palabras se muestra como crítico “*severíssimo*” y abogado del diablo pero movido por el cariño y el deseo de apoyar a la poeta en su trabajo evolutivo.

Por tanto, a la corrección de errores o debilidades que envía en las notas con las poesías inéditas adjuntadas a la carta, opone el registro de las fortalezas registradas en dicha producción y éstas sí van documentadas en la carta: se trata de evaluaciones que van de lo general a lo particular, hasta llegar al ejemplo de un ritmo concreto, destacado como “*verdadeira delícia rítmica*”.

Así ubica esta producción reciente de Henriqueta en una etapa de plenitud, donde observa concisión, densidad lírica, interioridad, riqueza de simbología, vocabulario personal y también plenitud técnica, dentro de cuya visión destaca el valor de la palabra y de los ritmos. No pasa desapercibido que, cuando elige el ritmo ejemplar que le causa delicia y que describe previamente a su transcripción, está señalando el recurso poético de la ruptura, de la oposición por diferencia, de manera que la estructura oscilante por contradicción que rige la carta de Mario de Andrade, puede leerse como réplica o espejo de un movimiento que rige la propia escritura poética que estudia.

El pasaje epistolar dice: “*Você tem até um jeito de ir medindo, medindo, e de repente concluir com um verso fora de ritmo é e menor que os outros, que acho uma verdadeira delícia rítmica. Ejemplo:*

*Lua acorda, /vamos brincar!! Temos brinquedos/Novos![...] Ou [...] Água marinha/
cor de céu./Céu tocado/com as mãos./Céu duro e pequeno/com brilho efêmero/de jóia.[...]
Acho isso uma delícia”.*

La jerarquía otorgada al hallazgo rítmico y al uso admirable que la poeta hace del mismo, en este estado de poesía de plenitud, nos recuerda que el ritmo es el nivel poético que se ubica en el llamado Orden Imaginario, según Lacan, previo a la adquisición del lenguaje, que inaugura el Orden Simbólico. Por su parte, Julia Kristeva (1974), en su intento de estudiar el proceso de significación traduce los órdenes lacanianos en lo semiótico y lo simbólico, cuya articulación constituye el proceso aludido.

Si relacionamos el tema del silencio que gira en torno y dentro de la obra de Henriqueta Lisboa con la semiótica de Kristeva y el Orden Imaginario de Lacan, incomprensible y previo al lenguaje, la focalización de la importancia del ritmo que realiza Mario de Andrade resulta esencial en la obra que relee y anota.

Toril Moi en su libro *Teoría Literaria Feminista*, explica el planteo que Kristeva desarrolla en su tesis doctoral *La Révolution du langage poétique*, publicada en París, en 1974: “La semiótica está vinculada a los procesos primarios preedípicos, los impulsos básicos que Kristeva considera fundamentalmente anales y orales; heterogéneos y a la vez contrarios (vida contra muerte, expulsión contra introducción). El caudal interminable de impulsos desemboca en el *chora* (del griego, espacio cerrado, matriz) que Platón define en el Timeo como “una entidad invisible e informe que recibe todas las cosas, participa misteriosamente de lo inteligible, y es sumamente incomprensible” (Roudiez, 6). Kristeva retoma el concepto de Platón y vuelve a definirlo, concluyendo que el *chora* no es ni un signo ni una posición, sino “una articulación totalmente provisional, esencialmente móvil y formada por los movimientos y sus fases efímeras... No es ni un modelo ni una copia, es anterior a la figuración y, por tanto, a la especul(ariz)ación y solo admite analogía con el ritmo vocal o cinético [...] Una vez que el sujeto ha entrado en el Orden Simbólico, el *chora* queda más o menos reprimido y se percibe solo como una presión impulsiva sobre el lenguaje simbólico: como las contradicciones, sinsentidos, rupturas, **silencios y ausencias** del lenguaje simbólico. El *chora* es un impulso rítmico más que un nuevo lenguaje. Constituye, en otras palabras, la dimensión destructora y heterogénea del lenguaje, aquella que no se puede encerrar en el terreno tradicional de la teoría lingüística” (1988:169). (El subrayado es mío). Pero sí dentro del terreno del lenguaje poético que es revolucionario y que por ello “rompe y renueva el código social”.

El ritmo, por tanto, proviene de ese Orden Imaginario preedípico, indiferenciado, uterino, *chora*, a cuyo régimen pertenecen las imágenes de la noche, la luna y el agua marina que fluyen rápidamente asociadas en los versos transcritos.

Por otro lado, importa relacionar al ritmo, lo que en carta del 2 de julio de 1941, Mario de Andrade define como la especie psicológica de Henriqueta Lisboa, a través de la imagen de “*coração maguado*”:

“Ora li, reli a Prisioneira, reli varios poemas dos outros livros e não pude comigo, tinha que dizer: na sua evolução lírica a verdadeira espécie psicológica a que você atingiu, por doçura natural do ser ou por elegância, por altivez de pensamento, é bem o estado do coração maguado. Nos seus poemas raro a dor chora em soluços (peito ferido), mas até dentro da alegria, se escuta um eco por assim dizer conformista (não do mundo: de si mesma) da dor “churriando” baixinho.”

Efectivamente, leyendo el libro *Prisioneira da Noite*, aparece la que sin duda fue la estrofa decisiva en esta acertada apreciación de Mario de Andrade, en el final del poema “*Infância*”:

"A menina ríspida/Nunca disse a ninguém que tinha medo,/ Porém Deus sabe como seu coração batia no escuro,/ Deus sabe como seu coração ficou para sempre diante da vida/- batendo, batendo assombrado!"

El proceso rítmico de este poema acompaña la experiencia de la muerte de la "irmãzinha" –germen del tema del doble en la futura obra de la poeta– y culmina en la imagen auditiva del batir del corazón "maguado", actitud primaria, sin lenguaje y en lo oscuro.

Por último, es significativo fijar la atención en las palabras que se ubican en el último verso de cada una de las estrofas elegidas por Mario, para ejemplificar el uso admirable del ritmo en la producción de H. Lisboa, porque el desvío rítmico, que funciona como expresión del impulso del *chora*, subraya el adjetivo "novos" en la primera y la frase adjetiva "de jóia" en la segunda.

Lo nuevo e intacto y el brillo de la joya son imágenes de fuerza recurrentes y núcleos organizadores del Orden Imaginario, en la poesía de Henriqueta Lisboa; están relacionados con el silencio y la oscuridad, que anteceden a la vida y la preceden. Sobre ellos volveremos más adelante.

En la tercera parte de la carta, Mario refiere a las dos personas –nuevo juego de oposición– que descubre en su interlocutora: la Poeta y la Profesora Católica. La primera produce "poesia livre, lírica, pura, integralmente poética", mientras que la segunda pone en riesgo la coherencia lírica, es un peligro poético, ingresa un estilo conceptuoso, una reacción intelectual que a veces llega a ser consejo y moralidad fabulística "um pouco festinha-de-colégio-conspícuo".

Sin duda, al establecer el enlace con lo que antecede, se comprueba que la Poeta confirmada conecta con el Orden Imaginario y Revolucionario y la Profesora con el Orden Simbólico, obediente al código lingüístico y social.

La cuarta parte presenta el párrafo del epígrafe ya citado de la "conspiração de silêncio" en el que se observa una nueva contradicción con lo que antecede, ya que la imposibilidad de los críticos y del propio Mario de advertir la intención que subyace "nessa revoada tao tênue e sutil de lirismo" radica en el mismo desvío poético del Orden Imaginario, que se confirmó y elogió en el párrafo anterior de la carta, en detrimento del estilo conceptuoso de la Profesora Católica, nutrido de verdades lógicas y deductivas.

La contradicción en la que incurre Mario de Andrade se termina de confirmar cuando concluye en el rasgo diferencial de la poesía de Henriqueta, en relación con el medio literario brasileño del momento:

"Na verdade você não pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções, você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho". (El

subrayado es mío). Las imágenes de “atalho” y “clareira” remiten al desvío rítmico ya estudiado por el autor de la carta y plantean el lugar periférico, fuera del centro, representado por la imagen del “caminho”, en una última oposición, esta vez de imágenes espaciales.

En la última parte de la carta, la del cierre, esta imagen de “clareira” pasa a representar metonímicamente a la poeta, oponiéndose ahora a la noche en que el escritor se dispone a dormir: “*Não quero passar desta folha, não quero. E chegou a hora de deitar, que agora deito virtuosamente à meia-noite e durmo bem. [...] Queria lhe confidenciar tantas coisas, tantas coisas, clareirinha, mas parece que não é tempo de clareira agora...*”

La crítica feminista ha dado cuenta en numerosas ocasiones de esta manera metonímica que tienen los críticos de leer a las escritoras mujeres, en la que se desplazan los rasgos de la escritura a las autoras, sin establecer la diferencia entre la persona y la obra.

Se trata, en definitiva, de un modelo de pensamiento de analogía sexual que caracteriza a la crítica “fálica” y que consiste en una manera de leer las obras de las mujeres como si fueran mujeres. (Mary Ellmann, 1968:29)

Finalmente, cabe observar que ante la advertencia de su comportamiento contradictorio, el autor de la carta opta por la risa: “*fico malicioso, con vontade de rir dos outros*”.

2. Cecília Meireles

En la correspondencia de Cecilia Meireles se advierte la estructura de relaciones que se teje entre las escritoras mujeres, en la época en que Mario de Andrade explicita la conspiración de silencio en torno a Henriqueta Lisboa. Dicha red no se limita a la literatura brasileña, sino que incluye figuras femeninas latinoamericanas, la más presente de ellas, en estas cartas, es sin duda, Gabriela Mistral, que vivió en esos años –1940-1945– en Brasil, cumpliendo la función de cónsul de su país.

En casi todas sus cartas a Henriqueta, Cecilia Meireles alude a la figura de Gabriela, de modo que no solo queda claro el papel de líder que ella ejercía en esta red, sino que de alguna manera Cecilia se relacionaba con Henriqueta en el entendido de la vinculación que ésta tenía con la chilena. El mismo fenómeno triádico se observa, pero ya en el área de la literatura nacional y supragenérica, en torno a la figura de Mario de Andrade, porque muchas veces Cecilia escribe a Henriqueta en función de la amistad que ésta mantenía con el líder modernista.

En la carta del 12 de octubre de 1939, se hace presente el diseño de la estructura de relaciones de las escritoras mujeres. Se trata de un agradecimiento de Cecilia a Henriqueta por haberla incluido en una conferencia. El reconocimiento de la escritora mineira que escribe desde fuera del eje Río-San Pablo, a la poeta que sí escribe desde el lugar del centro, muestra a la primera en una posición de acción o gesta de la mencionada red de relaciones de las escritoras mujeres.

La carta permite a continuación ver la totalidad del diseño gestado por Henriqueta, ya que Cecilia también agradece en nombre de Delmira Agustini y Alfonsina Storni, ambas ya fallecidas, y de Gabriela Mistral, a la cual anticipa en sus futuras palabras de agradecimiento:

“Tenho vontade de agradecer-lhe, também, pela Delmira e pela Alfonsina, receosa de que não haja nenhum mundo de onde as suas trágicas vidas se possam debruçar, emocionado, para você. Mas estou certa de que Gabriela lhe dirá muitas palavras lindas -e então, sim, nós três ficaremos tranqüilas: porque a Gabriela sabe dizer tão bem essas coisas!”.

El pasaje confirma que Henriqueta está escribiendo sobre la red de mujeres latinoamericanas que consigue visualizar, según sus intereses y oportunidades. Esta estructura, que hemos llamado triádica, muestra el lugar periférico desde el que escribe Henriqueta, que a pesar de ser quien promueve el diseño de la red con su acción escritural, es reconocida por Cecilia a través de su amistad con Gabriela.

Esto cobra mayor nitidez al leer el resto de la correspondencia, en la que siempre se repite la presencia de la chilena, dando lugar junto a otros indicadores a la observancia de la existencia de la marginación instituida por el eje centro-periferia dentro del subgrupo de escritoras mujeres.

Por encima del grupo de las mujeres, el liderazgo indiscutido era ejercido en el Brasil de los años 40, por Mario de Andrade. Un punto de articulación entre el grupo de las mujeres y el marco mayor de la literatura brasileña, se visualiza en la carta que escribe Cecilia a Henriqueta, el 19 de marzo de 1945.

Aquí se repite la estructura triádica, a partir del relato de un sueño que tiene la autora, cuyo protagonista es Mario ya muerto:

“No sétimo dia da morte de Mário, aconteceu-me uma coisa estranha, tão estranha quanto aquele meu sonho de estar fechando um cemitério, na véspera do dia terrível: sonhei [...] que Mário entrava aqui em casa, com uma senhora e um rapaz que não conheço. Havia outras pessoas, e eu no sonho, me dizia: “Mário está morto, e vem. Será que os outros estão vendo que ele está morto?” E ele não olhava para ninguém, embora fosse cordial. Seus olhos estavam fitando longe, longe, como cegos. E ele me calçou umas luvas de filó preto. Depois, estive conversando como as outras pessoas, e por fim se dispôs a retirar, quase aéreo, flutuando nas roupas e nos passos. E como ele queria dizer adeus aos outros, eu sofria como que não viessem ao seu encontro, pois me parecia

que não avistava nada, e estendia a mão ao acaso, cegamente. A mim disse-me: “Adeus, Cecília”. E sua mão estava [...] morme //não será enorme?//. E saiu pela praia, meio transparente, e o vento do mar movia sua roupa, [...] Isso me impressionou extremamente, mas também me consolou, porque de certo modo eu me sentia em comunicação com ele, e tendo podido apertar-lhe a mão [...] Ah! Henriqueta, triste coisa é a nos!!/sem sentido; conferir no original// [...] Ele é uma espécie de símbolo, de centro: é essa precariedade de bom, de belo, de inteligente, de fraternal que me enchem de lágrimas, tanto quanto a perda da pessoa, em si mesma, que representava tudo isso”.

El sueño transmite el deseo de la soñante de heredar el lugar de Mario, el lugar del centro. Mario la elige, visita su casa, le calza los guantes, la distingue con su saludo, le aprieta la mano, en una suerte de ritual de pasaje de mando y luego se va, se diluye. Henriqueta no aparece en el sueño de Cecilia, a pesar de haber vivido una amistad más próxima e íntima con Mario de Andrade que la propia soñante. Esta última, en la misma carta transcribe el poema que produjo a partir del sueño, donde registra la imagen final de Mario: *“sozinho, o morto caminhava,/ tão silencioso, tão secreto”*. El silencio de Mario al ingresar al mundo de los muertos condice con el de una Henriqueta testigo de un sueño, en el que no se le da voz, ni presencia visible.

El mecanismo de relacionamiento de Cecilia Meireles con Henriqueta, a través de estructuras triádicas, con intermediación de figuras que lideran sus respectivos espacios, femenino y masculino –Gabriela Mistral y Mario de Andrade– puede ser leído también, desde el punto de vista lacaniano, como estructuras de superación del Orden Imaginario, preedípico, dual.

En este caso Gabriela y Mario representarían al Padre, que irrumpe para separar y permitir el ingreso de Cecilia en el Orden Simbólico, mientras que Henriqueta permanecería en el mundo oscuro y periférico de las negaciones y silencios.

Finalmente, la carta del 10 de octubre de 1945 termina de revelar el discurso con que Cecilia Meireles margina a la escritora mineira. En el pasaje que sigue, la primera da cuenta de la noticia de la postulación de Henriqueta para ocupar un lugar en la Academia de Letras Mineira:

“Formidável a idéia de a levarem para a Academia, contanto que a daí não seja como a brasileira, uma fonte de inércia literária e um nicho de anedotas. É o único mal que vejo. Se houvesse uma instituição literária que verdadeiramente o fosse –e não se vestisse nunca o execrável uniforme–, creio que não havia mal nenhum, mesmo para uma mulher, em fazer parte dela”.

En el comentario, luego del calificativo enaltecedor –*formidável*– con que se inicia la secuencia, se deslizan a través del nexo adversativo los reparos que desacreditan la noticia, el primero de ellos el mal concepto vertido sobre las instituciones oficiales académicas, fuente de inercia lite-

raria, según la autora, pero fuente de poder social, y en segundo lugar, superado el condicionamiento, la oposición diferencial de género “*mesmo para uma mulher*”.

No cree haya mal en que una mujer forme parte de la institución académica, si ésta realmente fuese una institución literaria, cosa que duda, según el uso de los condicionales que emplea. Un comentario desalentador que Henriqueta Lisboa parece no haber tenido en cuenta, desde el momento que asume su puesto en la Academia Mineira de Letras, siendo la primera mujer en obtener este espacio, aunque se deduce que no fue rápido ni fácil por la distancia que media entre la fecha de la carta –1945– y el año de 1963 en que efectivamente es elegida y confirmada en su cargo, que ejerce hasta el final de su vida.

Más adelante, en la misma carta, se suma otra de las estrategias de marginación que la crítica feminista ha detectado como constante en la crítica que reciben las escritoras mujeres. Véase que las mujeres también ejercen entre ellas las acciones de dicha marginación, dando lugar a planteos como el de Kristeva que superpone la condición de lo periférico a la condición de género.

Se trata de una de las formas de la negación de la representación con que se exilia al sujeto marginado:

“Quando vejo a você me alegro. Porque você é quase aérea. Eu tenho a impressão de que você não tem estômago, rins, fígado...V. Tem isso tudo? V. pausa, mas só um pouquinho. Não tem peso suficiente para pousar...Quando você me fala que tem dor de cabeça, custo a entender. Você devia ser sem dor, como luz. A luz sofrerá? E que remédio lhe posso ensinar? Só se lhe fizer um poema; porque dar a você uma cafiaspirina me parece violência. Henriqueta, seja sempre assim alada! Se a Academia lhe tocar nas asas, liberte-se! Devia haver uma Academia etérea para você”.

Este borramiento de la imagen física o exilio de la representación coincide con lo que Luce Irigaray presenta como experiencia de pérdida del sujeto o experiencia mística (Irigaray, 1974). Para esta crítica feminista, se trata de una forma a través de la cual el discurso machista niega a la mujer la posibilidad de ser sujeto. El discurso místico es según ella “*el lugar de la historia occidental en el que la mujer habla y actúa de forma pública*” (Irigaray, 1974: 238).

No solo Cecilia Meireles adopta este discurso de negación del sujeto en relación a Henriqueta, Mario de Andrade en ocasiones también lo adopta y la propia autora suele asumir este lugar de no autorepresentación, de modo análogo al uso que hace del tema del silencio en sus poesías, ya que ambos registros configuran “*la elaboración de lo negativo*” (María Luiza Ramos, 1992). Esta asunción de la negación por parte de Henriqueta funciona como estrategia subversi-

va, en el sentido planteado por Kristeva (1974), y toma sus impulsos del Orden Imaginario.

También resulta elocuente el dato que aporta el saludo final de la carta que acabamos de considerar, en el que se agradece por un retrato que Henriqueta adjuntó en su correspondencia activa a Cecilia Meireles: *“Muitas saudades para todos. E o meu agradecimento pelo seu retrato, com uns olhos de infância tão longos! Um abraço carinhoso de Cecilia”*.

La construcción de la imagen pública a través del retrato/foto es una estrategia extendida y sobre la que reflexiona especialmente Mario de Andrade en la carta del 11 de julio de 1941 enviada a Henriqueta (Eneida M. de Souza, 1993). En este caso revela el uso plural de estrategias de legitimación de Henriqueta Lisboa, susceptibles de ser alineadas en diferentes órdenes tales como masculino/femenino, representación/no representación, palabra/silencio, etc.

3. Gabriela Mistral

En 1940 Henriqueta conoce a Gabriela Mistral en Río de Janeiro y su correspondencia coincide desde el punto de vista temporal, con la de Mario de Andrade. Las cartas de Gabriela de manera general coinciden en atestiguar el agradecimiento por invitaciones a Belho Horizonte y por traducciones que afirma *“me honran y me salvan dentro de su lengua”* (R. Marques, 2001).

Sin embargo, también como Mario, en sus cartas Gabriela manifiesta una deuda de reconocimiento en relación a la poeta mineira, propia y de la crítica brasileña, así en la carta atestigua la pobre recepción del libro *Menino poeta*:

“Mil gracias por el “Menino”. Yo lo quiero como a criatura viva. Se lo quiero y se lo veo, y se lo celebro. Me apenó leer esa mención fría e indiferente de A. Lins sobre el “Menino”. Lo tengo como un crítico [...] y extraordinariamente maduro. Pero se olvida a veces de que no vive dentro de una literatura vieja sino de ayer. En su caso ha olvidado que el continente sur carece de literatura infantil. Nosotras dos no tenemos en el género, ni abuelos siquiera, ni padres... Ud. ha hecho algo tan fresco y tan femenino –tan artísticamente desusado, que ha hecho lo más que es dable a personas prácticas de generación espontánea... No entiendo que él no considerase eso, [...] Le ruego que no se desaliente amiga mía, admirada y querida. Yo sé que en la vida provincial el ánimo se quiebra fácilmente. Porque yo soy una provinciana como Ud. misma. Me falta aun sosiego para corregir su [...] y para completarla. No he de irme de su Brasil sin cumplirle mi Henriqueta”.

En la siguiente carta aumenta el tenor de la deuda de Gabriela para con Henriqueta:

*"Muy querida compañera mía. Voy despachando pasito a paso mi trabajo. Los ojos andan mal y Miguel (Yin Yin) ha estado mal antes y después de tirar la tenia. Además tengo trabajo atrasado de Chile. Ud. me perdonará en razón de estas calamidades, con esa bondad grande que Dios le dio. Mi pequeña conferencia sobre la obra mayor y mayorísima de Ud., la destinaria a "La Nación". Pero Mallea, en carta última me pide versos, porque el diario falta ahora de papel y pide colaboraciones breves, aunque las mantiene todas. Yo no quiero cortar su elogio, al contrario, lo voy a alargar aun para darlo aquí, tal vez a "Red de Brasil" o a "Jornal de Comercio". Téngame **paciencia**, querida".*

Y finalmente, en una carta en la que ya es inminente su ida de Brasil, una vez muerto su sobrino, reconoce una vez más la deuda con la poeta mineira, en cuya tierra recibió el buen trato que no obtuvo en el resto del país. Termina revelando que aun no está escrito el artículo prometido a Henriqueta, y no expresa su determinación de darle fin en un futuro inmediato:

*"Yo nunca fui persona grata en Brasil. Brasil es Río y S.Paulo. En muchas partes tuve policía detrás de mí! Minas fue para mí otro mundo y lo recuerdo bien y yo sé que debo a Ud. el haber ido allí. Salud y vista vuelven a ser flacas. No ha llegado su libro "El Rostro Lívido". Yo quiero seguirla a Ud. Mándemelo, querida. Algún día yo completaré mi artículo sobre Ud. Téngame **paciencia**".*

La carta no está fechada, pero el hecho que Gabriela refiera la no llegada del libro "El Rostro Lívido" revela que estamos en 1945. Sin embargo, Carmelo Virgilio en su "Bibliografía analítico-descriptiva" documenta la publicación de un artículo de Gabriela Mistral, titulado "A poesia infantil de Henriqueta Lisboa", en "A Manhã", Rio de Janeiro, el 26 de marzo de 1944 (p.39-47); con el mismo título, seguramente por tratarse del mismo escrito, documenta la publicación en "Mensagem", Belo Horizonte, del 30 de octubre de 1944 (p.13-16). (Virgilio, C., 1992:84) Consecuentemente es posible pensar que Gabriela había prometido a Henriqueta otro estudio, tal vez más extenso y completo.

En la misma *Bibliografía* de Carmelo Virgilio se documenta una entrevista realizada por Solena Benavides Vianna a Gabriela Mistral, publicada en *Pensamento de América*, Rio de Janeiro, el 26 de agosto de 1945, titulada "O panorama feminino no Brasil", donde la escritora chilena elogia en primer término a Cecilia Meireles, Rachel de Queiroz y Lúcia Miguel Pereira, y en segundo término reconoce otros valores como Dinah Silveira de Queiroz, Carolina Tabuco, Maria Eugênia Celso y Henriqueta Lisboa. Sobre ella dice ; "Admiro-a muito. Merece maior difusão. Também no Brasil a capital absorve quase tudo. Se estivesse no Rio, Henriqueta Lisboa já teria recebido as honras e homenagens que lhe são devidas". También registra "certa afinidade emocional que existe entre ela e a melhor poesia feminina do Uruguay, Argentina e Chile" (Virgilio. C, 1992: 103-104).

Gabriela Mistral deja clara constancia de su lectura del binomio centro-periferia brasileño, se va de Brasil sin haber concluido el estudio prometido a H. Lisboa y sin ver legitimada como cree merece, a quien la honrara y salvara a ella “*para su lengua*”, a través de su amplio trabajo de traducción.

La ambigüedad y la contradicción que subyacen en las cartas analizadas hasta ahora, entre el reconocimiento en el espacio privado y el silencio en el espacio público, afecta a críticos/críticas y evidencia que los modelos opresores son interiorizados tanto por hombres como por mujeres. También inducen a la reflexión sobre la gran paradoja de la no existencia de un lugar fuera del universo logofalocéntrico desde donde hablar (M. Jehlen, 1981).

Se impone la consideración de un concepto no unitario de mujer con las variaciones de clase, raza, identificación sexual y, fundamentalmente, de lugar desde donde se escribe.

Todas estas variables permiten leer las contradicciones en los discursos de escritoras como Cecilia Meireles y Gabriela Mistral, que participan en distinto grado, de la “*conspiração de silêncio*” enunciada por Mario de Andrade, en torno a la obra de Henriqueta Lisboa.

4. Juana de Ibarbourou

Una última incursión en la correspondencia pasiva de Henriqueta nos ubica frente a una breve nota de agradecimiento enviada por Juana de Ibarbourou a la poeta mineira, en 1931, dando cuenta de haber recibido el libro *Enternecimiento*:

“Juana de Ibarbourou agradece profundamente a Henriqueta Lisboa el envío de su dulce, bellissimo y emocionado libro “Enternecimiento” que he leído encantada. Felicitaciones sincérisimas y votos por el triunfo merecido. Afectuosamente. Montevideo. Octubre 1931”.

La nota confirma la acción temprana de Henriqueta Lisboa como mediadora cultural, gestora de la red de escritoras mujeres latinoamericanas y como difusora/legitimadora de su propia obra.

En segundo lugar, pone de relieve una característica de los críticos/as que “Incluso cuando hacen una buena crítica a una mujer, automáticamente eligen adjetivos y expresiones que tienden a hacer que la poesía de las mujeres parezca dulce y encantadora (como se supone que son las mujeres) y no seria o importante (como se supone que son los hombres)” (T. Moi, M. Ellmann, 1988). En este caso la poeta uruguaya como los corresponsales anteriormente citados, incurre en este estereotipo que tam-

bién vincula a la escritura de mujer con el lenguaje de la sensibilidad y que es una manera diversa de participar en el silenciamiento de la obra leída.

No hay documentos que testimonien otros contactos epistolares entre Juana y Henriqueta. En relación al tema de la negación de la representación y el silencio sería de sumo interés desarrollar un estudio comparado de las obras de ambas poetisas. Solo a modo de ejemplo véase el modo en que resuelven antagónicamente la disyuntiva de la relación con el otro masculino, en las estrofas inversamente simétricas de sus poemas respectivos *“La Hora”* y *“Prisioneira da Noite”*:

1-Tómame ahora que aún es temprano/ y que llevo dalias nuevas en la mano. (Juana)

2-Na noite não posso ficar como uma rosa pendida/ porque o homem solitário viria tomar-me pela mão/ imaginando que sou a que procura amor. (Henriqueta)

El problema de la autorepresentación deja dos caminos a las poetisas: 1- El de la asunción de la imagen estereotipada construida dentro del orden patriarcal y 2- El de la negación y el silencio.

Juana publica su poema en el libro *Lenguas de Diamante* en 1919 y en 1929 fue consagrada en el Palacio Legislativo de Montevideo *“Juana de América”* –título sugerido por Santos Chocano–, en un acto público al que asistieron personalidades y delegados de todo el continente. Alfonso Reyes dijo el discurso de consagración y Juan Zorrilla de San Martín, presidiendo la ceremonia, le entregó el anillo que representaba su boda con América. También estuvieron presentes todos los poderes oficiales de Uruguay y miles de personas se hicieron presentes desbordando el edificio público y las calles que lo rodean. Juana tenía 34 años.

En enero de 1945, Mario de Andrade escribe a Henriqueta para que no viaje a San Pablo, donde tendrá lugar el Primer Congreso Brasileño de Escritores. La poeta mineira es excluida del grupo masculino. Por ese entonces tiene 41 años y lleva publicados cinco libros. Es en el año 1978, con 73 años y casi toda su obra publicada, que recibe la invitación para viajar a Brasilia, en el marco del XII Encontro Nacional de Escritores.

Allí dicta su conferencia *“Poesia: minha profissao de fé”*, culminación de una vida dedicada a la poesía, en la que se desdobra reflexivamente sobre su propia obra: momento único en que la poeta rompe el silencio y habla de su poesía y la representa.

La poeta-ensayista es consciente del acto de ruptura y comienza diciendo: *“O privilégio, que me foi conferido, de proceder de viva voz a uma abordagem de minha própria poesia é motivo de constrangimento para quem fez do silêncio e da sombra a sua morada”* (1979). A continuación desarrolla una prolija y profunda reflexión sobre el fenómeno poético en que vuel-

ve desde otro lugar, racional y “conceptuoso” al origen o esencia del mismo vinculado al silencio y la oscuridad, dentro del Orden Imaginario, anteriormente enunciado como *chora*, en el decir de Kristeva:

“É que a poesia reside entre o obscuro e o revelado, a palavra e o silêncio. Fecundo silêncio expressivo como a palavra mesma, a limitá-la e prolongá-la em fluidez psicológica, aureolando-a, esfumando-lhe a densidade, protegendo-a da claridade crua...”

Conclusión

A la interrogante sobre cómo se expresa lo Semiótico en lo Simbólico, o de otra manera: ¿cómo ingresa lo que no se puede representar en la representación del lenguaje?

Julia Kristeva responde que solo es posible a través de la expulsión y el rechazo. Estos se manifiestan en el lenguaje poético a través de rupturas, negaciones, lagunas, ausencias, en una negatividad que enmascara el instinto de la muerte, que muchas veces se tematiza.

En la extensa obra poética de Henriqueta Lisboa es posible estudiar las innumerables formas en que se expresa la irrupción de lo no representado en el Orden Simbólico. En algunos de sus poemas expone la conciencia de su marginación y también su estrategia central de poetizar el silencio. Así en el poema “Imagem” del libro *A face lívida* (1941-1945):

*Caminhei entre os homens
num silêncio consciente,
harmonioso e tenaz.*

*Palavras que eu sonhara
na cidade do asfalto
pareciam esquivas
borboletas do campo.*

*Deste baixar de pálpebras
anônimo e sutil
teci eu própria a minha
túnica de mártírios.*

*À hora em que me aproximo
desse outeiro esclavado
onde já não há musgos
enredando sandálias,*

*Bem me parece que ouço
um princípio de música.*

Mas nao é para mim.

*Talvez seja o prenúncio
de que uma flor azul
nascera dos meus passos.*

Los dos últimos poemas que cierran las *Obras Completas* de Henriqueta Lisboa pertenecen al libro *Pousada do Ser -1976-1980-*, se titulan “Modelagem/Mulher” y “Notícia mineira”. En el primero, en coincidencia con Kristeva, la poeta no da una definición de mujer esencialista sino relacional: “*Pois o modelo deve ser/ indefectivell segundo/ as leis da própria modelagem*”.

En el segundo y último, refiere la identidad mineira a través de la piedra preciosa, que yace en mundos subterráneos de tierras y ríos, mundo oscuro y silencioso de Minas Gerais, el estado históricamente más rico de todo Brasil, donde infinidad de hombres vivieron y murieron intentando obtener de la tierra oro, diamantes y esmeraldas:

*“No rio a draga flutua/presa à terra pelos ares/(Nosso corpo oscila a influxos/de sombra e de claridade) [...] Desmonta-se a vida em parte/ e a alma de luz transparece:/ “o moinho mói os satélites/ e deixa o diamante intacto”.*⁵⁰

La condición de mujer mineira se tematiza de esta manera en el cierre de la obra de Henriqueta Lisboa: su presencia irrumpo desde el silencio, representando su centro de vida en la periferia. Su estrategia de legitimación es la asunción de la no representación-representada, a través de la negación-silencio. Allí yace intacta y nueva,⁵¹ brillando en la oscuridad, la joya/diamante.

⁵⁰ Sobre la cuestión de cómo una analogía que remite al pasado colonial y su explotación mineral en Minas Gerais puede relacionarse con lo “nuevo/intacto” aporta el estudio de Silviano Santiago “A permanencia do discurso da tradição no modernismo, en *Nas malhas da letra*, Rio de Janeiro, Rocco, 2002:108-144.

⁵¹ Desde un punto de vista cognitivo “lo nuevo” nunca está representado por los patrones codificados dentro del sistema, la mayoría de las veces requiere delicados contactos de traducción, para obtener reconocimiento. En este sentido, la amplia obra de traducción de H. Lisboa adquiere nuevas significaciones.

BIBLIOGRAFÍA

José Enrique Rodó.

Obras

Obras completas. Edición y prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1967.
Motivos de Proteo, Albatros, Buenos Aires, 1949.

Estudios Críticos

Achugar, Hugo, *Planetas sin boca*, Trilce. Montevideo. 2004.

———. “Modernización, europeización, cuestionamiento: El lirismo social en Uruguay entre 1895 y 1911” en *Revista Iberoamericana* 47 (1981), pp. 7-32.

Aínsa, Fernando, *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*, Trilce, Montevideo, 2002.

Ardao, Arturo. “El idealismo filosófico de Rodó”, en *Marcha* N° 411, del 26 de noviembre de 1947.

———. “La conciencia filosófica de Rodó”, en *Número*, 6-7-8, del 1° de junio de 1950.

Berbeglia, Carlos Enrique. *Espacio, tiempo, huida. El papel decisivo de las teorías*, Biblos, Buenos Aires. 1991.

Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires. 2002.

Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1995.

Cornejo Polar, Antonio. *O condor voa. Literatura e cultura Latino-Americanas*. (org. Mario J. Valdés), UFMG, Belo Horizonte. 2000.

Concha, Jaime. *El Ariel de Rodó, o juventud, “humano tesoro”*, Nuevo Texto Crítico 9-10 (1992), pp. 121-134.

Culler, Jonathan. *Sobre la reconstrucción*, Cátedra, Madrid, 1984.

Andrade, Oswald de. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro, MEC/Civilização Brasileira, 1970, *Manifiesto antropófago*, 1928.

Fernández Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. O Sánchez. Cuba. 1984.

Fullat, Octavi. *El siglo postmoderno (1900-2001)*, Crítica, Barcelona, 2002.

García Berrio, Antonio. *Teoría de la literatura*, Cátedra, Madrid, 1994.

Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Buenos Aires, 2004.

Godzich, Wlad. *Teoría literaria y crítica de la cultura*, Frónesis, Cátedra de la Universidad de Valencia, 1998.

Hartog, Francois. *El espejo de Heródoto*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2002.

Lockhart, Washington. “Rodó y el Arielismo” en *Capítulo Oriental* N° 12, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968.

Maturo, Graciela. *La razón ardiente*, Biblos, Buenos Aires, 2004.

Melo Miranda, Wander. “Pós-modernidade e Tradição cultural”, en *O Discurso Crítico na América Latina* (Org. Tania Franco Carvalhal), Unisinas, Porto Alegre, 1996.

Paz, Octavio. *Cuadrivio*, Joaquín Mortiz, México, 1969.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*, Fundación Ángel Rama, Montevideo, 1989.

- Real de Azúa, Carlos. *Escritos*, Arca, Montevideo, 1987.
- . Prólogo a *Motivos de Proteo*, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, N° 21, Montevideo, 1957.
- Rocha, Glauber. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro, Alambra/Embrafilme, 1981, A estética da Fome.
- Romiti, Elena. *Literatura Comparada, Don Quijote de la Mancha*, Comentarios
- . *Reales de los Incas*. Trilce, Montevideo, 1990.
- Santiago, Silvano. *Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependencia cultural*, Rio de Janeiro, 2000.
- Schwarz, Roberto. *¿Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ariel Filosofía, Barcelona. 2001.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay*, Ediciones de Nuevo Mundo, Tomo II, Montevideo.1967.

Henriqueta Lisboa

- Obras Completas. I Poesía General (1929–1983)*, Sao Paulo, Livraria Duas Cidades.
- Henriqueta Lisboa. Poesia Traducida*. (Org/Introducción/Notas: R. Marques. M.Eneida Victor Farias), 2001, Belo Horizonte, Ed. UFMG.
- Convívio Poético*. 1955, Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais.
- Vigília Poética*. 1968, Belo Horizonte, Imprensa Oficial de Minas Gerais.
- Vivência Poética*. 1979, Belo Horizonte, Ed. São Vicente.

Correspondencia Personal

Acervo de Escritores Mineiros de UFMG. Fondos Documentales de Henriqueta Lisboa.

Obras de Estudios Críticos

- Benjamín, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. (Trad. Barck, K. y equipo UERJ). Cadernos do Mestrado–UERJ, No 1, P.I–XII, 1992, Rio de Janeiro, UERJ.
- Bomeny, Helena. *Guardiaes da razao: modernistas mineiros*, 1994, Rio de Janeiro, Ed. UFRG.
- 100 anos de Mário*. Revista de Estudos de Literatura. Vol 1. No1. 1993. Belo Horizonte. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG.
- De Almeida, Miguel. *Henriqueta Lisboa e Mario de Andrade. Uma Correspondência em Debate*. Série Encontros 2, Sao Paulo, 1996, Fundação Memorial de América Latina.
- De Oliveira Carvalho, Abigail/ De Souza, Eneida M./ Melo Miranda, Wander(Org.) *Presença de Henriqueta*, 1992, Rio de Janeiro, E. José Olympio.
- Derrida, Jacques. *Torres de Babel*. (Trad. J Barreto), 2006, Belo Horizonte, UFMG.
- De Souza, Eneida M. (Org.), *Modernidades Tardias*, 1998, Belo Horizonte, UFMG.
- García Berrio, Antonio / Hernandez Fernandez, Teresa. 1988, *La Poética: Tradición y Modernida*, Madrid, Síntesis.

- Ellmann, Mary. *Thinking About Women*, 1968, Nueva York. Harcourt.
- Foucault, Michel. *La Arqueología del Saber*, 1970, México, Siglo XXI.
- Iglesias Santos, Montserrat. *Teoría de los Polisistemas*, 1999, Madrid, Arco Libros.
- Irigaray, Luce. *Speculum. Espéculo la otra mujer*. (Trad. española de Baralides Alberdi Alonso), 1978, Madrid, Saltés.
- Jehlen, Myra. *Archimedes and the paradox of feminist criticism*. 1981. *Signs*, 6, 4, ps. 575–601
- Kristeva, Julia. *La Révolution du langage poétique*, 1974, Paris, Seuil.
- Marques, Reinaldo. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural, *Revista Scripta*.V. 8, No 15. ps. 205–212. 2004, Belo Horizonte, Ed. PUC Minas.
- Poesia e nacionalidade: a construção da diferença. In Marques, R., Bittencourt, Gilda N. (Org.). *Limiares Críticos. Ensaios de Literatura Comparada*, 1998, Belo Horizonte, Auténtica.
- *Seminário: Poesía, Nación, Modernidad en la Literatura Brasileña*, Universidad de la República Oriental del Uruguay, 2006.
- Moi, Toril, 1988, *Teoría Literaria Feminista*, Madrid, Cátedra.
- Santiago, Silviano. *Nas Malhas da Letra*, 2002, Rio de Janeiro, Rocco.
- *Ora (Direis) Puxar Conversa!*, 2006, Belo Horizonte, UFMG.
- Virgilio, Carmelo. *Henriqueta Lisboa, Bibliografía analítico-descriptiva, (1925-1990)*, 1992, Rio de Janeiro, Ed. José Olympio.

Índice

Introducción	5
Rodó y el modelo griego	11
Conspiración de silencio: Henriqueta Lisboa	26
La correspondencia pasiva: Mario de Andrade, Cecilia Meireles, Gabriela Mistral y Juana de Ibarbourou	27
1. Mario de Andrade	27
2. Cecília Meireles	33
3. Gabriela Mistral	37
4. Juana de Ibarbourou	39
Conclusión	41
BIBLIOGRAFÍA	43

