

# El archivo y la voz. Escritura, modernidad, historia a partir de un texto olvidado de Julio Herrera y Reissig: “El Renacimiento en España”<sup>1</sup>

Luca Salvi<sup>2</sup>

*Dipartimento di Lingue, Letterature  
e Culture Moderne, Università di Bologna*

It is not itself –it has no self– it is every thing  
and nothing –it has no character.

JOHN KEATS

El archivo, nos advierte Michel Foucault, no solo es el conjunto de lo que puede decirse en determinadas circunstancias históricas y de acuerdo con precisos parámetros socioculturales, sino que constituye el principio mismo gracias al cual todo enunciado es puesto en la condición de emerger a la dicción: en el sistema-archivo –y solo en ello– algo pasa del silencio a la dicción, ahí un vacío se vuelve *decible*. En su discusión, Foucault se refiere a una imagen transfigurada del archivo, a un archivo ya no encerrado dentro de los muros de las bibliotecas o de los palacios. El archivo foucaultiano es, al contrario, un *contenedor* donde también el hablante –aquello que pretendería hablar del archivo, nosotros que pretenderíamos medirlo y conocerlo, clasificarlo y ordenarlo– no es otra cosa sino un *contenido* entre muchos otros. En su íntima naturaleza, aquella que Derrida hace derivar de su antecesor lexical griego, el archivo es nuestro *archeion*, nuestra casa. Si la etimología nos habla sin duda de una colocación espacial, aquella implícita en la relación entre contenedor y contenido, también nos viene a testimoniar

---

1. Muchas de las reflexiones que integran estas breves notas al texto herreriano que aquí volvemos a proponer a los lectores forman parte de un trabajo de investigación desarrollado a lo largo de más de tres años y que ve la luz ahora como tesis doctoral, por el momento en lengua italiana, con el título de *Parola arcaica e costruzioni del moderno. I sentieri della scrittura in Julio Herrera y Reissig*.

2. Doctor en literatura y cultura latinoamericana por la Università di Bologna e investigador asociado de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Sus investigaciones, tanto de estética como de historia cultural, versan básicamente sobre los pensamientos, los imaginarios y las elaboraciones artísticas que se suceden en torno a la idea de modernidad en el último tercio del siglo XIX y el primero del siglo XX en América Latina.

una relación de poder:<sup>3</sup> al fin y al cabo, es el archivo quien nos *posee* y *habla*, transitivamente, y, solo de manera parcial e imprecisa, el revés. Al archivo pertenecemos, pero el archivo nunca nos pertenece de una vez por todas. Si la acción del archivo sobre la individualidad es total, la dirección inversa se caracteriza por ser el reino de un conocimiento incompleto, nada más que una intuición parcial y dudosa. Todos hablamos dentro y a partir de un archivo que nos presta sus voces, y es por esta razón que el archivo se nos escapa continuamente en su fisonomía, en su totalidad. Desde este punto de vista, sus límites, que son también los nuestros, encierran una paradoja que nunca cesa de interrogarnos en la in-comprensibilidad de su esencia. Efectivamente, en la imagen contradictoria de sí que el archivo brinda se juega uno de los problemas fundamentales de toda práctica cultural y, por cierto, de cualquier actividad literaria.

También en su forma más común y familiar, ese lugar físico en cuyo interior las civilizaciones custodian aquellos objetos que van comúnmente bajo el nombre de patrimonio cultural, el archivo pone en tela de juicio los fundamentos básicos de toda cultura. En su interior, toda linealidad parece quebrarse para dejar espacio a la incesante celebración de la interrupción, la cual se manifiesta adquiriendo la forma de la simultaneidad. En la sustancia, el archivo quiebra la historia misma tal cual la concebimos y, por ende, la imagen que de nosotros tenemos y fabricamos cada día en tanto supuestos resultados de un proceso que pretendemos que sea lineal, incorruptible, eterno, y donde nuestra identidad actual se determina solo en la base de la oposición y negación hacia lo que ha sido y lo que éramos. Según Foucault, el espacio del archivo “disipa esa identidad temporal en que nos gusta contemplarnos a nosotros mismos para conjurar las rupturas de la historia: rompe el hilo de las teleologías trascendentales, y allí donde el pensamiento antropológico interrogaba el ser del hombre o su subjetividad, hace que se manifieste el otro, el exterior”.<sup>4</sup> Esta última frase nos acerca a una perspectiva particular desde la cual mirar hacia el archivo y, lo repetimos, desde la cual repensar el conjunto de los materiales y productos de una cultura. En el espacio del archivo, que es un lugar anómalo en cuanto sus perímetros se escapan incesantemente de toda comprensión lógica, el ser humano está obligado a relacionarse con sus sombras; la identidad que nos construimos

---

3. El *arkheion* griego es efectivamente una casa, aquella de los arcontes, los magistrados superiores, los que dictaban las leyes, los que mandaban. Si el término *archē* expresa entonces un sentido de proveniencia y de origen, esta misma proveniencia, en tanto ley de (a)filiaición, nunca queda excluida de una dinámica más general, y mucho más fundamental, de poder, la cual viene a establecerse, jerárquicamente, entre quienes dictan las leyes –de los cuales provenimos– y los sucesores que están sumisos a las leyes de sus predecesores (cfr. J. Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Valladolid: Trotta, 1997).

4. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1979, p. 223.

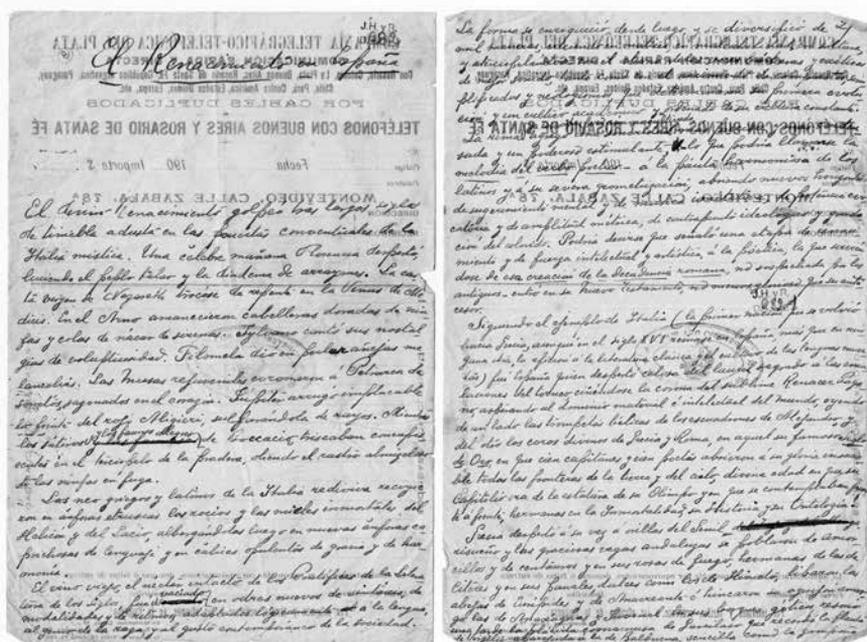
choca con lo obscuro de la alteridad que somos pero que todavía no conocimos, ese *no-ser* que, aristotélicamente, sin embargo *es*, pero que todavía no logramos poner en el orden de las palabras.<sup>5</sup>

Si observamos desde esta perspectiva aquellos archivos a los que estamos más acostumbrados, ahí donde acumulamos y ordenamos la vida, la producción y, en general, el conjunto heterogéneo de discursos de los que se compone el legado cultural de un autor, también nuestro conocimiento de la práctica literaria pudiera obtener beneficios de no escasa relevancia. Efectivamente, en el archivo custodiamos, por así decir, nuestra otredad; sin embargo y paralelamente, también el enrevesado complejo de una escritura individual —la obra de cualquier autor, tal cual la conocemos, recopilamos y estudiamos— se nos presenta a la manera de un incesante discurso de archivo, es decir, *a partir de y sobre* otro archivo que ya no es el nuestro, o que lo sigue siendo solo parcialmente. El caso de Julio Herrera y Reissig se revela, en esta óptica, excepcional y paradigmático. No solo porque ahí se hace posible para nosotros reconstruir y estudiar el laboratorio creativo de uno de los más grandes poetas del inicio del siglo XX en América Latina, recurrir retroactivamente a la génesis de sus poemas, ahondar en las relaciones estrechas que sus versos alucinados mantenían de manera visceral con el entorno político y cultural de la época en que nacieron; volver la mirada al archivo herreriano significa, antes que todo, enfrentarnos, como si fuéramos obligados a mirar a través de un prisma —figura muy cara al mismo escritor—, con un reflejo que nunca se resuelve en la imagen definitiva, quebrándose en una infinitud de refracciones y encadenamientos. El archivo de Julio Herrera y Reissig pudiera considerarse, recurriendo a una imagen que recuerda las mejores paradojas espaciales borgesianas, como un archivo hecho de archivos, a la manera de un intenso discurso alrededor de un archivo desconocido y, contra toda lógica común, infinito.

El discurso del otro se nos escapa, es a menudo oscuro, no inteligible. Seguramente tiende hacia el olvido, ya que su substancia excéntrica impide su inclusión en la superficie lisa de lo que con cierta simplificación consoladora definimos como nuestra identidad cultural. Quizás no sea una casualidad entonces si la pieza más significativa de la producción herreriana por lo que nos ocupa en estas páginas se haya quedado hasta el presente en una suerte de niebla. En los rincones de papel un día pertenecientes al autor y que hoy se conservan en la Biblioteca Nacional de Uruguay es todavía posible leer los borradores de un texto no fechado y titulado “El Renacimiento en España”. El breve escrito será publicado, solo nueve años después de la muerte de Herrera y Reissig, en 1919 —es decir, cuando su

---

5. La referencia aquí es al concepto de *dynamis* que Aristóteles emplea, en oposición a aquel de *enèrgeia*, en las páginas de la *Metafísica*.



Dos folios del primer borrador de "El Renacimiento en España". Son las páginas preliminares donde Julio Herrera y Reissig, uno de los más grandes sonetistas de la historia literaria latinoamericana, esboza las secciones dedicadas al estudio del madrigal y del soneto.

poesía ya circulaba y se leía por América desde hacía nueve años, gracias a la edición de Bertani publicada en 1910—, por la imprenta Fonseca y Moratorio de Montevideo, bajo la supervisión de la viuda del poeta Julieta de la Fuente, y de aquel momento en adelante nunca más vuelto a editar en las interminables antologías de su obra.<sup>6</sup>

La operación que Herrera y Reissig emprende en esas páginas, que podrían aproximadamente clasificarse como un ensayo de historiografía literaria, es, en la sustancia, aquella de reconstruir los movimientos, las formas, las evoluciones, así como los saltos y las rupturas, que caracterizaron el complejo magma de la literatura española del Renacimiento. Si la breve prosa herreriana es quizás el documento más importante para verificar el efectivo conocimiento por parte de su autor de la literatura europea de aquella época, que más de una vez emerge, explícita o implícitamente, en las páginas mejores del inquilino de la Torre de los Panoramas (aspecto

6. Tampoco Aldo Mazzucchelli vuelve a publicar el texto en cuestión en su reciente edición de la *Prosa fundamental. Prosa desconocida. Correspondencia* (Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011).

y Juvenal. En sus bosques góticos resonó una tarde, la plúvula y  
 da comanusa de Garcilaso que recordó la flauta de Virgilio, afi-  
 nada a la de Gallicena, sencilla como la zambona del gran  
 Chéniso y el caramillo de Mosé. Lien poetas de ningún sober-  
 bio y con prosistas elegantes emulaban en su Hierópolis, que se hin-  
 chaba de luz nueva y de oxígeno inmortal. España se volvía glo-  
 riosamente hacia la Madre de la Poesía, pasando por Roma, su  
 hija predilecta y tomando incidentalmente de Italia su primer  
 impulso arrasador y acasó un poco de la melodía y de la ve-  
 locidad de sus poetas y prosadores más racionales, desde Petrarca  
 o Maquiavelo y desde Boccaccio a Alfieri.

Durante el siglo XIII, en el reinado de Alfonso el Sabio, ya  
 la literatura dramática comenzó a latir en la poética Sevilla,  
 en consorcio con los cultísimos Moros, bajo la protección del  
 Monarca erudito, el Augusto español, que tanto bien hizo a las  
 letras. De aquellos tiempos nos ha quedado en la Historia litera-  
 ria de los trovadores, por Millot, se afirma, - reliquias en versos  
 de ensayos para el teatro, declamados en las grandes fiestas y  
 banquetes, por juglares, copleros y cantores, y que constituían ya  
 una profesión que mereció las distinciones del gran Rey.

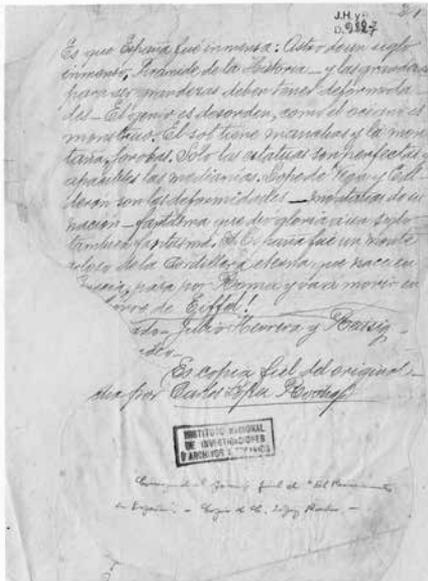
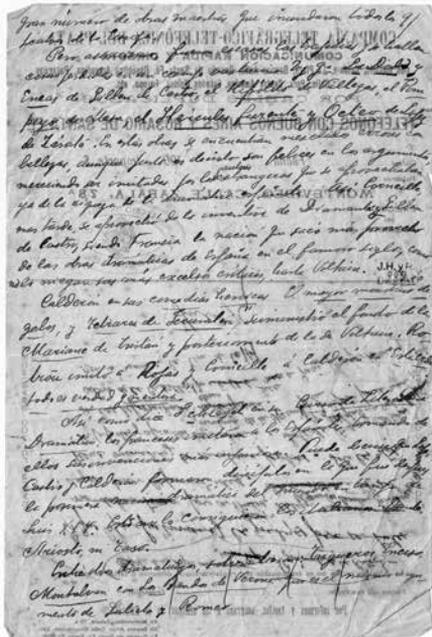
Se comenzó - a lo que parece - cultivando diversos géneros  
 a la vez, aunque el romance es propiamente el más antiguo y el  
 más español de todos. Bosquejamos un desfile glorioso de sus  
 triunfos en las principales formas de composición, durante aquel  
 gran siglo y subsiguientes, comenzando por la Egloga y rematan-  
 do en el teatro con la tragedia, hasta llegar a la Didáctica, según su  
 categoría.

Los italianos preludiaban triunfalmente, al son de la tucolias  
 ta syrinx pagana, el infame triunfo del predio lírico, y la  
 Egloga sorreía con sus brotes de leche y sus rubores de manzana  
 entre la dulce paz de los bosques Alpes y de las florestas del  
 Piemonte.  
 Garcilaso, el divino poeta

J.H. Y.  
 D. 883

Folio suelto manuscrito de la última versión de "El Renacimiento en España".  
 Los demás folios de esta redacción, que debe considerarse la definitiva, no se  
 encuentran en el archivo del autor.

que ya haría a este breve texto merecedor de una renovada atención por  
 parte de la academia), el recorrido histórico-crítico que ahí su autor pone  
 en marcha revela una intención muy particular todavía no explicitada por  
 la secular crítica alrededor de la obra herreriana y que permite bosquejar  
 elementos de grandísimo interés por lo que atañe a aquella escritura. Los



Original manuscrito de “El Renacimiento en España”. La caligrafía del último folio, como también puede leerse, es de Pablo López Rocha.

nombres de Garcilaso, Lope de Vega y Calderón, entre los muchos otros que Herrera y Reissig cita a lo largo del texto, acompañados por los italianos Dante y Petrarca y, *à rebours*, hasta llegar a las experiencias clásicas que en la época objeto del ensayo vuelven con fuerza a la actualidad, parecen escaparse de cualquier secuencia temporal preestablecida. La historia que Herrera contempla a lo largo de esas líneas, condensada bajo la forma de la historia literaria, es una historia quebrada. La evolución, concepto muy caro a la postura filosófica de matriz positivista sobre la cual Herrera y Reissig edifica gran parte de sus ensayos críticos en los años que marcan el pasaje del siglo XIX al XX,<sup>7</sup> muestra incesantemente su carga de inactualidad, hasta tal punto que la imagen misma de la Historia Universal, quizás el producto

7. En esta época debe colocarse cronológicamente *El Renacimiento en España*, ya por el tono general que caracteriza el escrito herreriano, ya por las correspondencias estrechas que se establecen entre aquel y otros ensayos publicados en esos mismos años, como por ejemplo los *Conceptos de crítica* de 1899. Aldo Mazzucchelli, en su estudio preliminar al *Tratado de la imbecilidad del país*, ha puesto en evidencia la acción fundamental que en el Herrera y Reissig prosista y polemista desempeñaron las teorías psicológicas y sociales de Herbert Spencer. A este respecto véase también el estudio de Arturo Ardao, “De ciencia y metafísica en Herrera y Reissig”.

más peculiar de la cultura occidental, desemboca en la contemplación de un espacio ucrónico donde todas aquellas diferentes experiencias quedan inscriptas simultáneamente.

Efectivamente, si el texto es sin duda de una gran riqueza documental, haciendo de testigo de muchas de las lecturas fundamentales que Herrera y Reissig frecuentaba en los años de su formación poética e intelectual, lo que al fin y al cabo resulta de mayor interés, al lado de la reconstrucción minuciosa de los diferentes componentes de la tradición literaria renacentista, es el epílogo del texto y el manejo particular al que el poeta de *Los peregrinos de piedra* somete la tradición literaria de Occidente. En el último párrafo, el recorrido historiográfico cede el paso a una operación totalmente diferente de aquella que había animado el resto de las páginas del breve escrito cuando, ya abandonados los esquemas propios de cualquier cronología racional, el inmenso conjunto de la literatura occidental se halla reunido, bajo la mirada crítica de Herrera, en una constelación intemporal que comprende en sí cada una de sus etapas constitutivas. En la puesta en acto de un movimiento radical de recolocación, el autor de Montevideo bosqueja una conexión directa entre las experiencias propias de la época moderna *fin de siècle*, a la cual él mismo pertenece, y las voces, consideradas todavía vivas y actuales, de los varios Calderón y Lope de Vega, Petrarca y Shakespeare, cuyas voces se ven ahora proyectadas hacia adelante para quedar reunidas y hasta condensadas sintéticamente en las formas, modernas por excelencia, de la *Tour Eiffel*:

Es que España fue inmensa: Astro de un siglo inmenso, Pirámide de la Historia –y las grandezas para ser grandezas deben tener deformidades. El genio es desorden, como el océano es monstruo. El sol tiene manchas y la montaña jorobas. Solo las estatuas son perfectas y apacibles las medianías. Lope de Vega y Calderón son las deformidades – montaña de su nación – fantasma que dio gloria a un siglo también fantasma. Y España fue un monte coloso de la eterna Cordillera eterna que nace en Grecia, pasa por Roma y va a morir en la Torre Eiffel!

En la imagen de la “eterna Cordillera eterna” toda solidez se disuelve en el cruce germinal de las correspondencias e iluminaciones recíprocas de las partículas que ahí son llamadas a la interacción. Cuando decimos que la secuencia histórica es forzada a quebrarse, aludimos precisamente a esta nueva forma que el tiempo adquiere en el epílogo del texto herreriano. La historia se rompe en su linealidad –se hace fantasma– precisamente porque cada uno de sus elementos, cada uno de los acontecimientos que en su trama tuvo lugar, resuena ahora libre, simultáneo y contemporáneo de cualquier otro, en la actualidad del habla que los recoge. Una rápida ojeada a los otros textos que Herrera y Reissig escribe en los años que marcan el

---

incluido en su *Etapas de la inteligencia uruguaya* (Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1968, pp. 287-296).

pasaje al siglo XX revela la insistencia de esta figura, tanto en la vertiente ensayística de su obra como en la poética. Piénsese en la obsesiva tentativa de manipulación lírica de la temporalidad que el escritor emprende en sus grandes poesías de los inicios del siglo, “El Hada Manzana” y “Las Pascuas del Tiempo”, donde las tragedias de toda cronología –la muerte, la separación, el olvido– se resuelven, en la primera, mediante la postulación de una “palabra de carne”,<sup>8</sup> material mínimo y fundamental de toda poesía, que es llamada a representar en su materialidad, tanto fonética como conceptual,<sup>9</sup> una situación *prehistórica* de simultaneidad, sublimada en la androginia sexual de la Eva bíblica.<sup>10</sup> Un procedimiento análogo es lo que es puesto en escena en “Las Pascuas del Tiempo”, donde la acción tiránica de “su majestad el tiempo”<sup>11</sup> es disuelta en el ambiente carnavalesco de la fiesta, donde todo lo que murió, todo lo que el tiránico avance de la historia borró de la realidad y relegó en el olvido, recobra consistencia propia en el eterno retorno de la actualidad del poema. Pero es en otro ensayo, los “Conceptos de crítica”, donde la obsesión herreriana por la historia vuelve a proponer este mismo motivo de manera aún más explícita. El centro del discurso es, esta vez, la obra de Góngora:

Salteando por otras épocas para seguir en su proceso las evoluciones de la verdad, nos hallamos con aquella pléyade de genios en flor, aquella vía láctea del espíritu humano, que de Granada a Madrid y de Cádiz a Sevilla esplendió soberbiamente como una corona de estrellas sobre la España. [...] En medio de ese florecimiento primaveral de grandes artistas que giraron alrededor de la Gran Península, como el Hélice Austral alrededor del Polo, apareció una individualidad extraña, un verdadero cometa que causó grandes perturbaciones en las esferas del Arte. Este cometa decadentista fue Góngora.<sup>12</sup>

La amplia constelación compuesta por las experiencias tardo-medievales, pasando por el Renacimiento europeo y llegando hasta la ruptura gongorista, tal como se delinea de manera transversal en estos escritos herrerianos, es exhibida como un acontecimiento propio de la modernidad.

---

8. J. Herrera y Reissig, “El Hada Manzana”, en *Poesía completa y prosas*, Madrid: ALLCA XX, 1998, p. 346.

9. Es una compenetración esta, la que se establece entre palabra y concepto, entre sonido e imagen, sobre la cual el Herrera y Reissig teórico de la poesía se centra a lo largo de su producción ensayística. El “verdadero estilo”, tal como es planteado en las páginas de *Syllabus*, no es otra cosa sino la perfecta “compenetrabilidad hermética y sin esfuerzo de los que llamaremos subestilos, palabra y concepto” (J. Herrera y Reissig, “*Syllabus* [1]”, en *Prosa fundamental...*, *op. cit.*, vol. 2, p. 39). En *El Renacimiento en España* este motivo esencial de la poética herreriana volverá a aparecer en la forma de lo que se define como la “consustancialidad de la paleta con la idea”.

10. El motivo de la androginia como prehistoria del hombre es un tema caro a la cultura occidental. Además de las referencias bíblicas, debe tenerse en cuenta, por el caso herreriano, el pasaje del Simposio de Platón dedicado a las palabras del comediógrafo Aristófanes y dedicado a este motivo.

11. J. Herrera y Reissig, “Las Pascuas del Tiempo”, en *Poesía completa...*, *op. cit.*, p. 297.

12. J. Herrera y Reissig, *Prosa fundamental...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 26-27.

No existe discontinuidad alguna entre el fin de siglo herreriano y aquellas lejanas experiencias de la cultura europea. Al contrario, la tradición se muestra en la fertilidad de lo simultáneo, en el brillo de las correspondencias que son, específicamente, correspondencias en la deformidad. Si la modernidad es decadencia, de acuerdo con el célebre verso de Paul Verlaine,<sup>13</sup> es en el mismo ambiente de crisis donde las voces renacentistas y barrocas se sitúan en la interpretación de Herrera y Reissig.<sup>14</sup>

Podríamos afirmar que “El Renacimiento en España” es uno de los primeros pasos que Julio Herrera y Reissig emprende hacia la modelación de una idea totalmente inédita de *modernidad*, llegando a postular ideas que irán, de ahí a poco, a polarizar las reflexiones filosóficas de la cultura occidental del siglo XX. A pesar de las fuertes cuanto ingenuas influencias que, todavía en el final del siglo XIX, ejercen las doctrinas positivistas en el ambiente cultural uruguayo y, por consecuencia, en muchos de los escritos del mismo Herrera y Reissig, “El Renacimiento en España” exhibe ya movimientos sustancialmente excéntricos con respecto a este eje del pensamiento del tiempo. Tampoco los modernistas, y en particular José Enrique Rodó en Uruguay, fueron capaces de cumplir con la transición que ellos mismos habían programado, no logrando alejarse de aquella concepción de la historia de matriz progresista que había caracterizado el pensamiento burgués en las dos orillas del Atlántico.<sup>15</sup> “El Renacimiento en España”, junto con los otros textos ya mencionados de Herrera y Reissig, determina, al contrario, un punto neto de discontinuidad con el entorno filosófico hegemónico de su tiempo. Si “El Renacimiento en España” parece hablarnos, desde una primera lectura, de otras voces en otros tiempos, lo que en aquellas páginas es puesto en juego es, al contrario, la inestabilidad de una voz que, pronunciando al otro, se busca obsesivamente a sí misma. Pronunciando el pasado, la voz herreriana nos viene hablando, con fuerza, de su presente.

---

13. Nos referimos al verso de Languet, “Je suis l’Empire à la fin de la décadence” (P. Verlaine, “Jadis et naguère”, en *Œuvres poétiques complètes*, Paris: Gallimard, 1962, p. 370).

14. Si a propósito de Góngora Herrera y Reissig usa el adjetivo decadente, en *El Renacimiento en España*, esta vez refiriéndose a las Nises de Fray Jerónimo Bermúdez de Castro de 1577 emplea, explícitamente, el calificativo de modernas.

15. Es Rodó mismo quien confiesa la descendencia directa del modernismo del positivismo en su ensayo sobre la figura de Rubén Darío (cfr. J. E. Rodó, “Rubén Darío”, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1967, p. 191). Si consideramos la filosofía de la historia tal como es postulada por el pensamiento positivista, es decir, a la manera de una incesante marcha hacia el progreso, tanto social cuanto espiritual, a su vez reflejo directo de la concepción burguesa de la historia (véase, a este respecto, el fundamental ensayo de Max Horkheimer alrededor de *Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia*, Madrid: Alianza, 1982), toda la obra rodoiana no parece distanciarse de esta matriz cultural: el autor de *Ariel* la modifica y matiza en sentidos diferentes, solo para respatar, sin embargo, sus ejes conceptuales fundamentales.

En toda teleología, *el sujeto del discurso histórico* –aquel que ordena los acontecimientos del pasado, que los dispone autoritariamente en la *fábula* de su narración– es, al mismo tiempo, *el sujeto único de la historia*. Es decir: no existe historia en las afueras del pensamiento que la domina y la comprende. El sujeto solo, artificiosamente monolítico en la contemplación de sí, observa y produce su historia. El signo de esta relación se hace así lineal y unívoco, excluyendo cualquier relación de intercambio entre pasado y presente. Es la imagen, esta, de Próspero y de su mirador, posiblemente el signo-clave de toda la especulación filosófica de Rodó y paradigma de la filosofía de la historia de una época entera, toda proyectada hacia un futuro que podríamos por cierto definir *sin pasado* y fundada enteramente en los conceptos absolutos de redención y progreso.<sup>16</sup> Lo que hace Herrera es precisamente subvertir este esquema del pensamiento. En el breve párrafo que concluye *El Renacimiento en España* la sensación es aquella no tanto de un sujeto bien definido que procede a reconstruir su historia, sino la de una historia magmática que produce y controla ella misma al sujeto que pretendería pronunciarla. Ya no es el *yo* quien enuncia la historia, creándola de acuerdo a sus propias categorías filosóficas, sino es el curso mismo de los acontecimientos lo que *habla* continuamente el sujeto. En un pasaje de una de sus conferencias sobre el lenguaje, Martin Heidegger reconoció con suma inteligencia este componente fundamental de la cultura moderna occidental y que ya aparecía bosquejado, muchos años antes, en el texto herreriano. Según el filósofo alemán toda palabra es histórica en el sentido en que toda palabra, todo acto de enunciación del mundo, tiene como finalidad propia la de “llevar[r] a término lo antiguo, ya prefigurado de la Era Moderna, llevándolo al límite”.<sup>17</sup> Algunas líneas más adelante, Heidegger, que anticipa en este sentido, a su vez, las especulaciones de Foucault alrededor del archivo que han abierto nuestras reflexiones, precisa esta condición íntima de la subjetividad moderna y de su lenguaje: nosotros, se lee en aquellas páginas, “no podemos abarcar el despliegue del habla porque nosotros, que sólo podemos decir en cuanto re-decimos el Decir, pertenecemos dentro del Decir”.<sup>18</sup> El *Decir* de Heidegger no es otra cosa que el archivo foucaultiano, y este, podemos finalmente inferir, no es otra cosa sino la forma a través de la cual el ser humano cobra existencia en cuanto objeto y producto del discurso del otro: es decir, como enunciado de la historia.

Lo que es necesario preguntarse, sin embargo, y en esta pregunta reside toda la importancia que este texto olvidado de Herrera y Reissig tiene no solo

---

16. El manifiesto más cumplido de esta postura hacia la historia es, sin lugar a dudas, el breve ensayo *El que vendrá*, de Rodó, cuyo mesianismo visceral multiplicará sus ecos a lo largo de todas las especulaciones del pensador uruguayo.

17. M. Heidegger, “De camino al habla”, en *De camino al habla*, Barcelona: Ediciones de Serbal-Guitard, 1987, p. 239.

18. *Ivi*, p. 240.

para la crítica de su obra sino para la comprensión de un problema de alcance más amplio y general, es qué significa, en los umbrales de la época moderna latinoamericana, en el momento crucial en que los esfuerzos intelectuales de un entero continente se dirigen hacia el planteamiento de una *modernidad posible*, hablar dentro de un archivo constituido por voces lejanas de siglos: qué significa, es decir, hablar en la actualidad con voces inactuales, fundamentar la historia a venir en un puñado de tiempos muertos, en apariencia definitivamente cerrados. La historia fantasmática, la actualización de lo inactual, la figura de la historia como imagen dialéctica (*dialektisches Bild*), en el sentido de Benjamin, donde el presente y el pasado adquieren legibilidad solo en su mutua y simultánea iluminación,<sup>19</sup> son las formas a través de las cuales Julio Herrera y Reissig procede hacia la confrontación –que, lo recordamos, se juega siempre en el terreno de una *dicción*– con su propio archivo. Efectivamente, tanto “El Renacimiento en España” como sus contemporáneos “Conceptos de crítica” podrían considerarse como la tentativa, por parte de Julio Herrera y Reissig, de acceder a la contemplación de su propio archivo, para proceder a su reconocimiento –por cuanto esto sea posible solo parcialmente, como vimos– y, por ende, para actuar conscientemente en ello en tanto específico punto de articulación de la voz. Punto de articulación que, sin embargo, nunca es propio de la individualidad que lo observa y que, al contrario, exhibe con constancia su pertenencia al lugar del otro. Reconocer en el archivo el lugar de la voz significa, en suma, lograr la conciencia de que si un habla subjetiva existe, esta se da exclusivamente a través de un proceso ambiguo jugado todo en un doble y nunca resuelto movimiento entre subjetivización y de-subjetivización.

Esta dialéctica constante, heredera de la célebre frase de Rimbaud –“*je est un autre*”– pero que se remonta a la liquidez de la personalidad y de la historia inaugurada, en la cultura de Occidente, ya en el siglo XIV por Francesco Petrarca, es la que rige también con insistencia la mejor poesía de Julio Herrera y Reissig. Piénsese en las dos últimas, grandes poesías herrerianas, “La Torre de las Esfinges” y “*Berceuse Blanca*”, donde lo poético se determina solo en la confrontación erótica con la alteridad y donde el tiempo no es sino el lugar del retorno incesante de lo antiguo, de lo extinto, de lo perdido y olvidado, ahora transfigurado en posibilidad futura. Es en este punto que las literaturas uruguaya e hispanoamericana, proyectadas ya más allá de un modernismo demasiado ocupado en conservar la preeminencia y la centralidad hermenéutica del sujeto,<sup>20</sup> son lanzadas hacia una modernidad

---

19. Véase a este respecto el fragmento N 3,1 de los *Passagen-Werk (Libro de los pasajes)*, Madrid: Akal, 2005, p. 465).

20. Baste aquí recordar la muy modernista pero en fin de cuentas burguesa composición IX de los *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío, “¡Torres de Dios! ¡Poetas!”, o el énfasis que

diferente, en la que cualquier elemento –la cultura, el sujeto, sus palabras– es reconocido en cuanto reflejo, reverberación, refracción de un complejo conjunto de elementos heterogéneos, móviles, íntimamente dialécticos. Es en el punto exacto del archivo, de las rupturas que su entidad aporta en la superficie lisa de la historia y de la subjetividad burguesa, donde la práctica literaria se enriquece de la experiencia del otro, donde el presente histórico vuelve a acceder a la confrontación con el inmenso patrimonio cultural –tanto americano como generalmente occidental– que el egocentrismo *fin de siècle* ocultaba bajo la celebración incondicional de un presente ahora vuelto eterno, absoluto, y, entonces, incesantemente proyectado, siempre igual a sí mismo, en la ilusión utópica de un futuro vaciado de cualquier posibilidad verdadera de renovación. No es casual si los mayores y más atentos lectores de la poesía de Julio Herrera y Reissig serán los protagonistas de las vanguardias continentales que, condensados en las palabras de un pequeño grupo de poetas revolucionarios que se atreverán a auspiciar la venida de una “estética prismática” en la que finalmente “el arte se redime, hace del mundo su instrumento, y forja –más allá de las cárceles espaciales y temporales– su visión personal”,<sup>21</sup> donde toda solidez se disuelve en lo gaseoso de la posibilidad, ahí donde toda monolítica identidad accede a la riqueza del otro, del diferente.

Cada vez que lo miramos, el archivo nos recuerda –o debería recordarnos– no tanto lo que somos, custodiando en sí el negativo de nosotros mismos, lo que ha sido en oposición a lo que es ahora y que queremos que sea para siempre, no solo una inalcanzable alteridad frente a nuestra rígida identidad; el archivo, sus voces insisten en decírnos, nos recuerda que podríamos llegar a ser *algo* que es *otro* de lo que somos en el presente pero que es contenido, a la par, en todo lo que ya hemos sido en potencia en tanto elementos de la historia. Nos recuerda nuestra íntima posibilidad para ser y para decir algo, *ser* en cuanto *devenir hablantes*, entonces, pero solo acogiendo la voz del otro en nuestra habla individual. Esta es, en definitiva, la lección de todo archivo, lección que Julio Herrera y Reissig, ya en los inicios del siglo XX, había comprendido plenamente, hasta erigir, en las bases de este peligroso cuanto rico proceso de despersonalización, una de las obras más atrevidas de la modernidad latinoamericana.

---

Rodó pone en muchas líneas de su obra en las figuras complementarias del héroe y del genio, sea en el *Ariel* o en el *Mirador de Próspero*. Alrededor del heroísmo modernista y de sus conexiones con el entorno histórico-social de aquella época ha reflexionado con perspicacia Ricardo Gullón en *Direcciones del Modernismo* (Madrid: Gredos, 1963).

21. El texto en cuestión es el “Manifiesto del Ultra”, firmado por Jorge Luis Borges, Jacobo Sureda, Fortunio Bonanova y Juan Alomar. Citamos de la edición de Hugo Verani, *Las vanguardias en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 273.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARDAO, Arturo, *Etapas de la inteligencia uruguaya*, Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1968.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid: Akal, 2005.
- DERRIDA, Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Valladolid: Trotta, 1997.
- FOUCAULT, Michel, *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1979.
- GULLÓN, Ricardo, *Direcciones del Modernismo*, Madrid: Gredos, 1963.
- HEIDEGGER, Martin, *De camino al habla*, Barcelona: Ediciones de Serbal-Guitard, 1987.
- HERRERA Y REISSIG, Julio, *Poesía completa y prosas*, Madrid: ALLCA XX, 1998.
- HERRERA Y REISSIG, Julio, *Prosa fundamental. Prosa desconocida. Correspondencia*, Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011.
- HORKHEIMER, Max, *Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia*, Madrid: Alianza, 1982.
- MAZZUCHELLI, Aldo, “Estudio preliminar”, en Julio Herrera y Reissig, *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*, Montevideo: Ediciones Santillana, 2006, pp. 25-104.
- RODÓ, José Enrique, *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1967.
- VERANI, Hugo, *Las vanguardias en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Paris: Gallimard, 1962.