

Revista de la Biblioteca Nacional

Época 3 Año 4 N° 6-7 2012



Ministro de Educación y Cultura
Ricardo Ehrlich

Director de la Biblioteca Nacional
Carlos Liscano

Directora de la *Revista de la Biblioteca Nacional*
Ana Inés Larre Borges

Contacto: **revista@bibna.gub.uy**

Dirección de arte
Rodolfo Fuentes / NAO

Producción Gráfica Editorial
Adriana Cardoso - ABC/D

Corrección
Edda Fabbri y Pablo Azzarini

ISSN 0797-9061

**Impreso y encuadrado en Tradinco,
Minas 1367 Tel 2 409 4463 - Montevideo
Dep. Legal: 355-737 / 11**

*Revista
de la
Biblioteca
Nacional*

Palabras sitiadas

Sobre traducciones,
literaturas sin fronteras,
relatos de viaje,
ambular de teorías,
exilios y otros
desplazamientos
de la escritura.

Índice

Palabras sitiadas

Palabras sitiadas, deseos nómades	9
Ana Inés Larre Borges	
Sitios del destierro	13
Edmundo Gómez Mango	
La escritura y el lugar: errante como un deseo.....	27
Alma Bolón	
Diáspora e identidades múltiples	43
Teresa Porzecanski	
La antropología y la desmonopolización del pensamiento social.....	53
Mary Louise Pratt	
El regreso de Burton en Roa o el otro viaje de la escritura	63
Ana Inés Larre Borges	

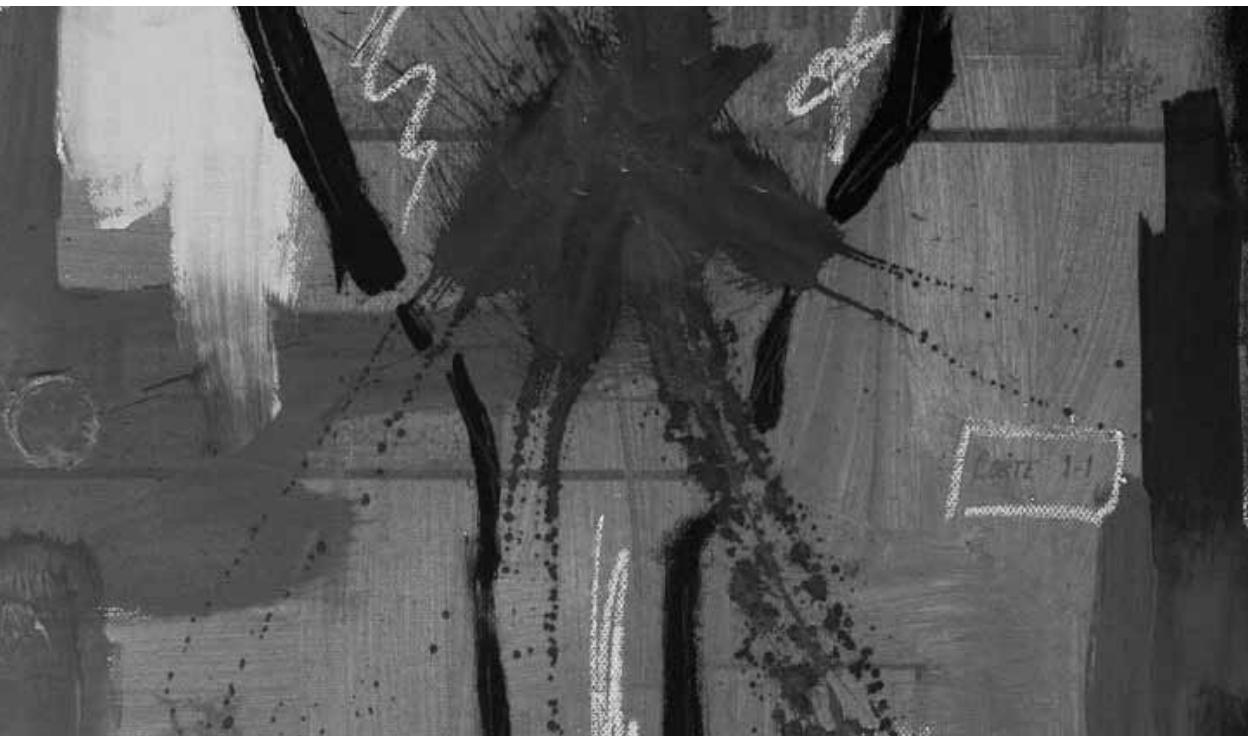
Uruguay: escrituras fuera de lugar

Especulaciones: Uruguay en territorios literarios en devenir Por una categorización abierta de lo nacional / americano en literatura	87
Norah Giraldi Dei Cas	
<i>Rashomon</i> en clave uruguaya, o acerca de la pregunta de si es posible construir una historia de la escritura nacional	105
Hugo Achugar	
¿De qué color es la literatura (blanca) uruguaya?	117
Alejandro Gortázar	
Jules Laforgue y el exilio astral.....	129
Andrés Echevarría	
Fuera del sistema-nación: Julio Herrera y Reissig.....	143
Elena Romiti	

La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el Centenario uruguayo	157
María Inés de Torres	
Felisberto Hernández: cartas a Amalia.....	171
Carina Blixen	
Recordar los recuerdos. La previa a <i>Los fuegos de San Telmo</i> en José Pedro Díaz.....	185
Alfredo Alzugarat	
La casa móvil: Amanda Berenguer ante la traducción	199
Ignacio Bajter	
Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño / Raymond Queneau.....	223
Beatriz Vegh	
Huir hacia adelante: cómo salir de las literaturas posautónomas	239
Óscar Brando	
Desterritorialización y desubjetivación en <i>Shangai</i> , de Gabriel Peveroni	249
Roger Mirza	
 Héroe sin rostro: Artigas 200 años después	
Uno, dos... ¿cuántos Artigas?	261
Laura Malosetti Costa	
Éxodus.....	279
Julio Osaba	
Conversaciones del general José María Paz con el general José Artigas en Paraguay	293
Universindo Rodríguez Díaz	
Autores.....	303



PALABRAS SITIADAS



Palabras sitiadas, deseos nómades

Ana Inés Larre Borges



Esta revista se hizo en el correr de 2011, año del Bicentenario, y lleva su marca. La celebración de los doscientos años de la revolución independentista (que no de vida independiente) estuvo presidida en Uruguay por un contencioso que enfrentó a políticos y académicos y acabó dirimiéndose por la vía de los hechos. Los historiadores dijeron su preferencia de celebrar junto al resto de América en 2010, con el argumento de que la revolución fue una sola y un movimiento regional. Se denunció una celebración que no reconocía que Uruguay devino nación independiente mucho después y tras un complejo proceso y, aun, que ese resultado traicionó los ideales federales de Artigas. Artigas fue sin embargo el aglutinador del ciclo de homenajes que encontró en 1811 una fecha relevante del ciclo artiguista, el año del triunfo de Las Piedras y, más radicalmente, del éxodo hacia el Ayuí. Pero Artigas fue asimismo protagonista en las objeciones que se opusieron a la celebración. La paradoja de un héroe derrotado, de un héroe nacional que vive largamente en el exilio y elige morir lejos de la patria, se manifestó coincidente con cierto estado del pensamiento que, en la actualidad, no solo postula la crisis de las identidades y anuncia el fin del Estado-nación, sino que corteja y se deja seducir por esos desvanecimientos. Uruguay, que arrastra como trauma de origen la discutida génesis de su legitimidad como nación, fue especialmente receptivo a esa inflexión desterritorializada que hace al ambiente espiritual de nuestra época.

“Hemos acabado por acostumbrarnos a pensar en la época moderna como algo espiritualmente huérfano y alienado, como la era de la ansiedad y el extrañamiento”, escribía Edward Said en sus “Reflexiones sobre

el exilio”, y señalaba la tendencia a reconocer en esa intemperie un valor. George Steiner, en un ensayo fundante, acuñó el término “extraterritorial” para definir a una literatura hecha por exiliados o sobre exiliados, a veces en otra lengua, y que, desde que incluye al sedentario Borges, también concierne y valora la libertad errante que es atributo de la literatura. La extranjeridad entendida como una virtud constituye hoy un rasgo del escritor y le otorga la misma distinción ambigua que antes hallaba en la extrema palidez, la enfermedad o el suicidio. Es también Said quien nos recuerda esta cita de un monje del siglo XII, Hugo de San Víctor, que antes recuperara otro gran exiliado, Erich Auerbach, y aún encuentra eco en nuestra sensibilidad: “El hombre al que su tierra natal le parece dulce es todavía un tierno principiante; aquel para quien toda tierra es su tierra natal es ya fuerte; pero el hombre perfecto es aquel para quien el mundo entero es una tierra extraña”.

También hay paradoja en la celebración de modelos literarios cimentados en circunstancias de destierro, huidas y migraciones forzosas. La literatura de Conrad, de Nabokov y de un largo linaje de escritores latinoamericanos, corresponde al penoso desarraigamiento de sus vidas y se adecua a tiempos históricos que Steiner nombró como la “era del refugiado”.

Esas tensiones y contradicciones que se producen a partir de la relación que se establece entre la enunciación y el lugar de enunciación tienen una historia propia en universos coloniales. En América Latina la historia cultural se ha construido desde siempre por alternados impulsos de arraigo y de evasión, en el conflicto nunca resuelto entre la afirmación de lo propio y el deseo de salir al mundo. Cosmopolitismo y provincianismo, global y local, nacionalismo y universalismo, autóctono y extranjero, original y copia, propio y ajeno, denominaciones nunca neutras que revelan el conflicto y el protagonismo que asume la relación con el territorio en la configuración de una identidad.

Sobre esos inconciliables y esas tensiones se dibujan los contenidos de esta revista, que fue convocada y, mientras la hacíamos, referida inconsistentemente como la revista de “la escritura y el lugar”, un par que ampara reflexiones teóricas y aproximaciones particulares a una suma extensa de asuntos y problemas asociados a la radicación de la palabra en un lugar, o a su fuga. Era una invitación adecuada a las circunstancias del Bicentenario de la nación, pero abierta y capaz de acoger cuestionamientos y refutaciones.

Cuando esta revista era todavía una idea pudimos imaginar en “Fuera de lugar” una locución eficaz e impregnada del aire de nuestra época, pero que llevaba en sí una beligerancia inadecuada a la celebración. Y todo parece estar fuera de lugar en el diagnóstico que provee la lectura de esta entrega de la *Revista de la Biblioteca Nacional*. Incluso la posibilidad de una “biblioteca” nacional, es decir de una literatura na-

cional, de un canon y, antes, de una identidad nacional, construcciones culturales que son puestas en cuestión en varios artículos. En su lugar, los escritos denuncian y procuran una incertidumbre de fronteras, un devenir resistente a la fijación canónica, una diáspora, una multiplicación de identidades. Y lo hacen con paradójico entusiasmo. La crisis de la idea de lugar se acompaña de la valoración de los márgenes, orillas, bordes, fragmentos, intersticios, “entrelugares” y otras metáforas acuñadas para una constelación semántica que privilegia situarse lejos del centro y celebra la diversidad y lo alterno.

Viajeros, vagabundos, desplazados; cartas, crónicas de viaje, traducciones, diarios; desplazamiento de las palabras y de los autores, entre un continente y otro, entre uno y otro género, una lengua y otra, entre la literatura y el registro, son protagonistas de esta entrega que no obvia tampoco el nomadismo de la teoría. No es tarea de estas palabras del umbral resumir los contenidos que están a apenas un gesto de distancia del lector, tal vez sí dar una explicación del apartado final que reúne tres trabajos dedicados a José Artigas. Si las perspectivas elegidas son poco habituales y van en el mismo sentido desestabilizador de los ensayos literarios, su presencia recuerda algo opuesto: la persistente nostalgia por una pertenencia, un orgullo común, una certeza compartida. El recuerdo de la vocación de la palabra por el mundo y por los hombres. Su inclusión es tal vez el signo que impide caer en la paradójica complacencia de la errancia, la perdida, la intemperie y otras inseguridades hoy prestigiadas. Aunque pensándolo bien, quizás también Artigas esté hecho de una sublimación de ausencias.





Sitios del destierro

Edmundo Gómez Mango

Escritor y psicoanalista



El sitio del traductor

13

La palabra “sitio” tiene en castellano resonancias que el término *site* desconoce en francés; por ejemplo su significación de asedio o cerco militar de una ciudad. “Estado de sitio” se traduce como *État de siège*, título del conocido filme de Costa-Gavras cuya acción transcurre en Montevideo (aunque haya sido filmado en Santiago de Chile). No es un azar que al comenzar a escribir sobre estos dos *topoi* o motivos que atraviesan la literatura de todos los tiempos por ser inherentes a la experiencia humana, el sitio y el destierro, haya evocado el problema de la traducción, lo que de una lengua a otra pasa y lo que no puede pasar. Acontece algo similar entre el vocablo castellano “duelo” y el francés *deuil*: el segundo no ha conservado la significación de combate o pelea entre dos rivales. Del mismo modo, la palabra “destierro” no puede traducirse por el término etimológicamente más cercano en francés, *déterré*, que significa “desenterrado”.

El desterrado es a veces un desarraigado de su lengua; cuando habita un territorio donde se habla un idioma que no es el suyo, el exiliado se transforma necesariamente en un traductor. Pensar, para él, es casi sinónimo de traducir. Parafraseando al Fausto de Goethe, puede decir “dos lenguas habitan en mi pecho”. El ir de una a la otra se transforma en su cotidiano quehacer mental. Incluso a veces no sabe en cuál de ellas se han dicho o escuchado las palabras de un sueño. Habita en dos, *ici en deux* (“aquí en dos”), decía el poeta francés André du Bouchet, en la relación, en la frontera, en la actividad traductora que va de una a la otra.

Ya no puede vivir ingenuamente en su lengua materna, constantemente sitiada, asediada por la extranjera. Es una de las angustias o de los fantasmas del desterrado, perder, no sólo la patria sino también la lengua.

La lectura en el exilio de “La tarea del traductor”, de Walter Benjamin, y el descubrimiento del libro de Antoine Berman *L'épreuve de l'étranger*, fueron para mí verdaderos acontecimientos. El primero es uno de los textos fundadores de las nuevas teorías de la traducción. Antoine Berman, traductor francés del alemán y del español, que enseñó durante varios años en el Colegio Internacional de Filosofía de París, consagró uno de sus seminarios, el que tuvo lugar en el invierno de 1984-85, al comentario del ensayo de Benjamin. La problemática de la traducción en la década del 80 se incentivó notablemente en torno a la publicación de nuevas versiones en francés de dos obras fundamentales del pensamiento del siglo xx, la de Freud y la de Heidegger. Los debates que ambas concitaron entre los representantes de diversas ciencias humanas revelaron las connotaciones éticas, estéticas y aun políticas del traducir. Mis intereses por la literatura y por el psicoanálisis se cruzaban entonces en lo que comenzó a llamarse la “traductología”. El seminario de Berman sobre la problemática de la traducción atraía a historiadores, lingüistas, críticos literarios y también a los psicoanalistas.¹ La metáfora de la traducción ocupa un lugar central en el pensamiento de Freud.

La obra de Berman contribuyó a que la traducción adquiriera en el horizonte intelectual francés renovadas significaciones. Su comentario del ensayo de Benjamin mencionado resaltó el contenido a la vez fascinante y enigmático de ese breve texto escrito en 1923, y que se publicó como prefacio de su traducción al alemán de los *Tableaux parisiens* (Cuadros parisinos) de Baudelaire. Pertenece a la primera etapa de la producción fecunda y barroca de Benjamin, fuertemente impregnada por la tradición romántica, metafísica y teológica de la que comenzará a desprenderse a mediados de los años veinte, orientándose hacia un pensamiento histórico, de inspiración marxista y dialéctica, que culminará con su gran ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936).²

No pretendo sintetizar el ensayo de Benjamin, que fue comentado no solo por Berman sino también por Giorgio Agamben, Paul Ricoeur y Jacques Derrida entre otros muchos, pero sí evocar las ideas fundamentales que me marcaron. Según Benjamin, la tarea del escritor, como

1. A. Berman, en colaboración con Isabelle Berman, su esposa, tradujo al francés *Los siete locos y El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, y *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia. Su seminario sobre el ensayo de Benjamin mencionado fue editado póstumamente por I. Berman con el título *L'âge de la traduction*.

2. W. Benjamin, *Oeuvres*, Tomo III.

la del traductor, no debe confundirse con la comunicación. Escribir es algo más que comunicar, es esencialmente nombrar, revelar. La obra literaria no está destinada a un público, ni siquiera a un receptor ideal. Incluso quien conoce la lengua de un poema no comprende necesariamente lo esencial del mismo, que no puede reducirse a la enunciación ni a la comunicación. La tarea del traductor se confronta con lo más difícil, hacer pasar lo “misterioso”, “lo inasible”, lo más propiamente “poético” del original. En ese núcleo casi mudo, a la vez música y silencio, reside el deseo de la obra de ser traducida. Pero allí también se encuentra la resistencia más obstinada a la traducción. El traductor escucha ese “tradúceme” que viene de la obra y despierta en él y en su lengua el deseo de ir hacia lo extranjero y de acogerlo en su intimidad. La relación que la actividad traductora establece entre las lenguas implica a la vez proximidad y distancia. Cuanto más intimamente se acerca el autor al original, más presente se hace lo extraño de la otra lengua y de la suya.

Benjamin invita a considerar la obra y su traducción no a partir de sus efectos sobre el receptor sino a pensarla radicalmente a partir de aquello que surge de ellas mismas. Esta compleja operación transcurre necesariamente en y por el lenguaje, y así se relaciona ineludiblemente con la verdad. El traductor es creador de una forma que solo si es poética puede reproducir algo del poema original. Intenta, en su tarea, disolver o resolver en lo más propio e íntimo de su lengua aquello que en la del otro se le presenta como extranjero, como extraño. El traductor intuye en la lengua del original su *traducibilidad* inherente, su capacidad propia de ser traducida, e intenta establecer con esa cualidad una estrecha correlación.

El dominio de la vida de la obra y de la traducción es fundamentalmente histórico. La obra perdura en la “gloria”, en la supervivencia de la posteridad. Su traducción es perenne, cada época vuelve a traducir las obras maestras del pasado; el destino, incluso de la mejor de las traducciones, es desaparecer en el crecimiento evolutivo e histórico de su propia lengua. Pero es necesario notar que también en la obra maestra, como en la lengua del original, existe un proceso incesante de renovación que exige una suerte de autotraducción del original en su propio idioma en diferentes épocas o momentos históricos. Piénsese en el poema originario de la literatura castellana, el *Cantar del mío Cid*, y en la retranscripción traducción de Ramón Menéndez Pidal. La imperfección particular de cada lengua parece reconocer la existencia de un lenguaje ideal, que resultaría de una complementariedad o solidaridad de todas las lenguas entre ellas. La nobleza de la traducción reside en la esperanza de acercarse, a través de la traducibilidad general del lenguaje, a la intencionalidad presente en todas las lenguas de “querer decir”, nombrar y revelar la totalidad de lo real. La traducción retoma la misión de aproxi-

marse, sin llegar a alcanzarla, a una *pura lengua*, nupcias de todas las lenguas particulares, celebración mesiánica de un idioma humano del porvenir que reencontraría el habla originaria de la humanidad. El traductor pretende conquistar en su propia lengua ese lenguaje ya exiliado en la obra del otro, esa nostalgia de una lengua perdida de los orígenes; como si las dos lenguas fueran fragmentos –dice Benjamin– de un gran vaso quebrado: el traductor pretende restablecer una concordancia para siempre olvidada entre ambas, acercando un fragmento de la suya que encaje lo más perfectamente posible con el de la extranjera. Al reunirse en la traducción las dos rememoran una comunidad, una patria deseada y para siempre abandonada. Traducir sería entonces repatriarse en una tierra de nadie, sin fronteras.

La noción de *pura lengua* despertó inicialmente en mí una actitud de rechazo, por todo lo que la “pureza” entraña de idealización peligrosa y mortífera. La noción de raza pura condensa una de las ideologías más funestas del siglo xx. Las diferentes formas de lo autóctono apelan a lo impoluto de inventados orígenes que deben ser cuidadosamente preservados de la contaminación que aporta el “otro”, el diferente, el enfermo, el desechar, el extranjero. La *pura lengua* de Benjamin, hacia la que tiende la poesía y la traducción, se puede entender, sin embargo, como de naturaleza radicalmente mestiza; no surge sino de un incesante matrimonio entre lo propio y lo extranjero de las lenguas que se atraen y se rechazan recíprocamente. La traducción es una actividad de mestizaje, porque la mezcla de las lenguas no comienza con ella sino que ya está presente en la actividad poética del original. No hay origen sin mezcla, todo origen es producto de lo heterogéneo. En esta línea de pensamiento la *pura lengua* se acerca de la actividad poética tal como la entendía Novalis, y creo que todo gran poeta: ella se ocupa esencialmente de sí misma, porque cuidando y protegiendo y activando lo más propio de la lengua puede hacer resurgir todo lo impuro, todo lo mezclado, todo lo conflictivo que ella arrastra en su seno, aluvión del que se nutre y al que da forma el poema. Escribe Novalis:

Es algo verdaderamente muy loco hablar y escribir [...]. Precisamente, la particularidad de la lengua, a saber que ella no se ocupa más que de sí misma, todos la ignoran. Es por eso que la lengua es un misterio tan maravilloso y tan fecundo –y cuando alguien habla simplemente por hablar, expresa en ese instante las verdades más trascendentes y más originales.

Freud, ayudado por las “histéricas” a quienes fue el primero en escuchar verdaderamente, confirmó la intuición del poeta cuando incluyó la asociación libre, la invitación a decir todo aquello que viene a la mente (lo que es muy difícil, si no imposible), como uno de los pilares del “sistema” o situación analítica. Roman Jakobson, cuando identifica la función

poética del lenguaje como aquella que se preocupa esencialmente del mensaje lingüístico (y no del referente o del emisor), argumenta conceptualmente lo que el poeta –ese “adelantado” de todas las ciencias humanas, como lo calificara Freud– había pensado y expresado de manera poética.

Estas breves consideraciones sobre el ensayo de Benjamin y el comentario de Berman ponen de manifiesto, creo, cómo la tarea del traductor se acerca a un núcleo esencial de la vida de la cultura: el lugar que los “autéctonos” o “indígenas” otorgan o niegan al “otro”, al “bárbaro”, al extranjero. La hospitalidad aparece como una dimensión fundamental de la morada de lo humano. La poesía, entendida en su sentido más general de *poiesis* o actividad creativa de la lengua, cualquiera sea la forma en que se manifieste, y la traducción, cuidan, preservan, valoran ese albergue insustituible de lo humano. Apuestan no a la guerra de las civilizaciones sino a su posible diálogo, reconocimiento e intercambio.

Si es cierto que el hombre habita en la lengua, también lo es que al nacer está excluido de ella. El *infans*, el pequeño humano que no sabe hablar, está aún fuera del lenguaje, aunque se bañe en él desde el nacimiento. Pero no solo se trata de una etapa cronológica y biológica cuyos límites podrían demarcarse con nitidez. Es un tiempo primordial de la infancia en el que predomina lo sensual, lo sensitivo, el desborde de los sentidos, la emoción y sus formas de expresión más primitivas, que dejan huellas o trazas indelebles en la memoria constituyente de cada sujeto. El *infans* acompaña al hablante como una nostalgia de ese mundo o patria inevitablemente perdido en el que habitó mudo, sin palabras. No solo es un “verde paraíso de los amores infantiles” (Baudelaire) sino también la amenaza de los infiernos tan temidos del desamparo, el abandono, la angustia de aniquilación. Penetrar en el universo del lenguaje significa un progreso, la adquisición de un sistema de signos y formas que favorecen la comunicación y el desarrollo del intelecto, el acceso al tesoro de tradición e historia, memoria colectiva, que preserva y se transmite en cada lengua. Pero también puede entenderse como una irremediable pérdida, entrar al lenguaje es un viaje sin retorno, una ida sin vuelta, una vez en él es imposible abandonarlo, volver atrás. Todos los hablantes somos apátridas del reino del *infans*. ¿Cómo recuperar algo de aquel país natal a través del lenguaje, si es el lenguaje el que nos lo ha hecho perder para siempre? Sin embargo, el poema aspira y a la vez se nutre de esa primera patria abandonada, muda, silenciosa, pléctica de vida, de gozos y de angustias imborrables, “música callada”. Hacia ella tiende la nostalgia, el ardiente deseo de la poesía.³ Son, ésta y



3. Sobre el *infans*, la actividad poética y el psicoanálisis véase E. Gómez Mango (2009).

la música, las actividades del alma que más se parecen al retorno de esa vida anterior y primigenia. El *infans* no renuncia a abandonar el lugar nativo, aviva el sentimiento de nostalgia –de *nostos*, retorno, y de *algia*, dolor–, el que inspiró la célebre canción del trovador Jaufré Rudel, que el desterrado parece hacer suya y que dice: “*Amors da terra lonhdana per vos totz lo cors mi dol*” (63).

El destierro como experiencia

Es casi imposible no encontrar en la experiencia del destierro el núcleo vivo y mortífero de la melancolía que nos habita. Toda separación, todo duelo –y también el destierro– reaviva y actualiza los duelos, las separaciones que nos han íntimamente constituido. Quise discriminar en sucesivos trabajos, aunque los matices son difícilmente diferenciables, el duelo por los seres queridos, que todos conocemos, del proceso de aflicción que acompaña al exilio (Gómez Mango, 1982, 2003). En el segundo caso, el objeto muerto sigue vivo, se ausenta para el desterrado pero continúa, modificado, para los que no han partido. Nos hace señas, de él nos llegan noticias, las buscamos. Se parece a un muerto vivo que está y no está, que viene y va, y es ese carácter de lo perdido que sigue en vida lo que da su impronta al temple, a la tonalidad afectiva del exiliado: ni acá ni allá, en la musaraña de la ensueñación despierta que a veces confunde los lugares y las lenguas.

Un viajero europeo recorre la campaña uruguaya a comienzos del pasado siglo. Se detiene ante un viejo gaucho de aspecto patriarcal, apoyado en el portón de una estancia. Súbitamente experimenta una sensación extraña, cree por un instante que ese aquí que le sorprende y emociona lo transporta al allá de su comarca natal, una pequeña aldea de Austria. Esa figura desconocida, para él exótica, era vivida como algo suyo, de su mundo interior y originario. No sabía entonces dónde realmente estaba, si aquí, en el extranjero, o allá en la comarca de la infancia. Ya de retorno a su país natal, el viajero imaginado por Hugo von Hofmannsthal recuerda ese tipo de experiencias, breves pero intensas. Cree entonces retrospectivamente descubrirles un sentido: en aquellos instantes no estaba ciertamente en el país en el que ahora se ha instalado nuevamente y al que muchas veces le cuesta reconocer como suyo. Estaba en *su* comarca, pero reconstruida por el espejo melancólico del recuerdo, era como un soplo que provenía de las profundidades de su alma, de una traza incrustada en su ser, una emanación de los orígenes.

Los trastornos de la identidad se confunden muchas veces en la experiencia del exiliado con vivencias de pérdida, con sentimientos de abandono y de profunda tristeza. La aflicción del exilio no proviene so-

lamente de la distancia geográfica entre los lugares: aquél, donde nació y creció, y éste, donde se encuentra ahora. Lo perdido y añorado es el sitio en el que se constituyó una red de vínculos y de relaciones en las que se formó. Podría caracterizarse como un “objeto nostálgico” que no está muerto pero sí ausente, con el que el exiliado sueña y al que espera retornar. El sujeto mismo que extraña y añora forma parte de ese objeto en el que se reflejan los tiempos amados e idealizados de la adolescencia y la juventud. Por eso a veces, como el melancólico, parece confundirse con lo abandonado, con lo irremisiblemente pasado, y es incapaz entonces de vivir en el aquí y ahora de su presente muchas veces hostil, cuyo sistema de códigos relationales le cuesta aprender.

Desterraderos de identidades

“Nacemos, por así decir provisoriamente, en algún lugar. Poco a poco construimos en nosotros el lugar de nuestro origen, para allí nacer otra vez y cada día más definitivamente.”

Rainer Maria Rilke

19



No olvidaré fácilmente la emoción que me embargó cuando, por primera vez después de la caída de la dictadura, pude dirigirme a un público uruguayo comentando la experiencia del exilio. Sentí que el vocabulario que empleaba para tratar de traducirla y comprenderla se enriquecía de pronto de manera no prevista. Desterrar, desterradero, desamparo, fuenro, desafornado, otro y otredad, forastero, extraño, fueron palabras que me ayudaron a aproximarme más y comprender mejor mi propia experiencia. Desterradero: lugar de difícil acceso donde suelen arrojarse desechos. El desarraigó forzoso, que se inicia violentamente en el miedo, la pena y la cólera, marca como sufrimiento inicial la experiencia del “saltarse afuera” del exilio. Salir del pago, del lugar nativo, pero también arrancarse a lo propio, caer en lo otro, en la otredad no sólo del lugar donde se llega sino también de lo otro y la otredad que llevamos dentro, y que se asoma, a veces como una amenaza. El desterrado ya no puede reconocerse en la mirada del otro, donde él mismo se refleja como un desconocido, como un extraño, como un recién llegado sin historia. Estas vivencias dolorosas se acompañan de un desafío, de una estimulante necesidad de aceptar el cambio y de disponerse a habitar en lo provvisorio. Caer en lo otro permite resurgir en lo abierto, aceptar la incitación que proviene de la imaginación y la creatividad.⁴

Nuestro Montevideo originario fue también a su manera un desterradero de identidades y de lenguas. Isidoro Ducasse nace en 1846, en el

4. Véase “El desamparo del exilio”, en E. Gómez Mango (2006).

Montevideo sitiado durante la Guerra Grande. Allí vivió algo más de la mitad de su corta vida; morirá en París, otra ciudad sitiada por entonces, en 1870. Tiene 13 años cuando, apenas adolescente, en plena metamorfosis de la pubertad, es enviado a Francia para completar sus estudios. Transformará, por una misteriosa alquimia interior, la metamorfosis de su pubertad y adolescencia en una inmensa metamorfosis de la poesía europea. Compuso su obra extraordinaria en los tres últimos años de su vida. Hubiera podido ser un niño poeta muerto de la literatura; cuando fallece a los 24 años, los *Cantos de Maldoror* no habían aparecido en librerías. Resucita, casi literalmente, cuando es leído por un grupo de jóvenes belgas, y definitivamente cuando Louis Aragon y André Breton lo redescubren con la sensación de ser atravesados por un insólito y soberbio terremoto literario que modificaba todos los parámetros de la poesía moderna.

Hacia 1845 la población de Montevideo estaba compuesta aproximadamente de la siguiente manera: sobre 30 mil habitantes, cerca de 19 mil eran europeos (5.200 franceses, 4.200 italianos, 3.400 españoles; ingleses y alemanes eran menos numerosos), y 11 mil orientales. El sitio de Montevideo duró casi nueve años (febrero de 1843 a octubre de 1851).⁵ Podemos imaginar que la infancia y la adolescencia de Isidoro fueron profundamente impregnadas por la particular atmósfera de aquella ciudad cosmopolita y políglota; debió escuchar además del francés, el castellano, el vasco, el catalán, el italiano, etc. Su sensibilidad infantil fue marcada por las preocupaciones de la guerra, por los relatos de la残酷 de los combates, por el horror de las escenas de suplicio. Lo que en su brillante ensayo *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* José Pedro Barrán denomina con acierto la “sensibilidad bárbara”, que predominó en Uruguay hasta los años 1860, marcó sin duda con trazas indelebles la memoria de Isidoro, en particular el aspecto macabro que surgía de la exposición de la muerte y los muertos, de los cadáveres y las osamentas. El mismo Lautréamont reconocerá la impronta imperecedera dejada por el lugar natal en su poema; advierte, al final del “Canto primero”, que cuando los pueblos escuchen gemir el viento deben decirse: “*Ce n'est pas l'esprit de Dieu qui passe; ce n'est que le soupir aigu de la prostitution, uni avec les gémissements graves du Montévidéen*” (26). (“No es el espíritu de Dios que pasa; no es más que el suspiro agudo de la prostitución, unido a los graves gemidos del montevideano.”) Siempre me ha parecido escuchar, en la octava estrofa del mismo canto, en su impresionante alarido –sin duda el más bello de la poesía francesa–, los aullidos de las jaurías de

perros cimarrones que merodeaban en las afueras de Montevideo.⁶ Lautréamont; el otro está en Montevideo.

Iviraromí, pueblo mítico y fundador de la literatura rioplatense y latinoamericana, germen poético de Santa María y Macondo, es el lugar donde surge *Los desterrados*, de Horacio Quiroga, él mismo un exiliado de su Salto natal. A ese desterradero llegan hombres de muchos países, “aquejlos que a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda, y emprenden los rumbos más inesperados”. Así Juan Brown, que llegó por algunas horas y se quedó 25 años, así el doctor Else, que se consagró a la destilación de naranjas, el químico Rivet, Van Houten y muchísimos otros. Los brasileños se juntan con uruguayos, alemanes, ingleses, franceses, caciques indios, belgas y representantes de múltiples nacionalidades. El escritor se confunde con ellos; con el fuego y el machete de su prosa hace claros en la tradición literaria para crear su obra. Es una de las “misiones” de su escritura: acoger en ella, dar lugar en su seno a los desarraigados, los forasteros, los prófugos, los marginados. Inaugura una de las primeras representaciones literarias que se abren al cosmopolitismo y plurilingüismo de los parias y de los sin lugar, de los desterrados. Es quizás uno de los primeros ejemplos del plurilingüismo literario latinoamericano, en el que se entremezclan el guaraní, el castellano, el portugués. A veces una “sed de patria” se apodera de sus personajes. João Pedro y Tirafogo, octogenarios, proscriptos brasileños, reúnen sus últimas fuerzas para regresar al país. Extenuados por la fiebre y la consunción, después de largas marchas, avizoran los pinares nativos. “*Eu vi terra...*”, murmuraba [Tirafogo]. ‘*Eu cheguei*’, respondió todavía el moribundo [João]. ‘*Você viu a terra... E eu estou lá*’” (Quiroga, 634).

Por la misma época, en el hemisferio norte, un escritor de origen polaco, que incorpora en su infancia como segunda lengua el francés, y que aprende el inglés trabajando durante varios años en la Armada del imperio británico, crea una inmensa obra novelística en la que aco-ge a múltiples personajes extraños, extranjeros, exóticos, vagabundos y aventureros del mundo entero. Joseph Conrad es el mayor ejemplo de un políglota en la vida y un monolingüe en la literatura: toda su obra está escrita en su inglés. Introduce en la literatura anglosajona el tras-torno existencial particular del exiliado, la extrañeza de su relación con el lenguaje y con la vida misma. Parece él también luchar sin cesar con algo central de la experiencia y que escapa incesante a su expresión por el lenguaje. Uno de los tantos narradores que cuentan en sus novelas, el inolvidable Marlow, se pregunta: “¿Someteremos a la cosa muda o

6. Véase “Lautréamontévideo”, en E. Gómez Mango (2009).

seremos sometidos por ella?” (123). La “cosa muda”, *wilderness*, salvaje, inasible, “corazón de las tinieblas” que el narrador pretende, quizás, hacer hablar.

El destierro, el lugar y la memoria

Es casi necesario que el exiliado mire hacia atrás para subsistir y poder avanzar. Realiza a veces esfuerzos inauditos para proteger la memoria de *dónde proviene*, de su historia personal, de su formación. Todo lo invita a olvidar, a borrar y a empezar de nuevo; no se le reconocen sus títulos, sus diplomas, sus oficios, muchas veces devaluados o simplemente declarados nulos por las celosas autoridades del país de llegada. Debe conciliar en forma permanente lo más apreciado de las marcas de su comarca originaria, aquellas que construyeron su mundo interior, y admitir lo nuevo, lo desconocido del entorno en el que debe trabajar y sobrevivir. Debe someterse así a la escuela de la dialéctica del exilio, de la que hablara Brecht. Componer compromisos entre sus seguridades identitarias, que muchos habían creído inamovibles e imperecederas, con las solicitudes al cambio, a la novedad, a los usos y costumbres diferentes. Vive en lo fronterizo del allá y del aquí, del pasado y del presente. Al mismo tiempo que se habitúa a construir en lo provvisorio, su sensibilidad por lo universal, por los valores que parecen transcender la circunstancia, se agudiza y desarrolla. Recrea así, para defenderse de lo efímero y de lo huidizo, un mundo de valores generales, un humanismo del exilio, que le permite aferrarse a verdades en las que creyó allá y por la defensa de las cuales está ahora acá. Esas verdades admiten cambios, pero también permanencias. Para muchos exiliados de las dictaduras militares latinoamericanas, esas verdades pueden llamarse los derechos del hombre.

El exiliado es testigo de esa frontera invisible que atraviesa las grandes urbes metropolitanas: de un lado los identificados, la gente con papeles y lugar reconocido en el funcionamiento social. Del otro, los parias, los sin papeles, esa muchedumbre de no identificados, sin ningún reconocimiento, cuya única dignidad *parece radicar* en su pertenencia a la especie humana. Sobre ellos pesa la inmensa amenaza de lo que Hannah Arendt definió como la *desolación*, a la vez hecho individual, derrumbe de las estructuras psíquicas que mantenían en vida, aunque precariamente, una personalidad, y fenómeno de masas extremadamente extendido en la sociedad contemporánea.

El exiliado no puede renunciar a lo que sabe que *tuvo lugar*. Su exilio es un acaecimiento no elegido, que comenzó al ser arrancado de su sitio, y que se perpetúa lejos del lugar nativo. El “no ser de aquí” le

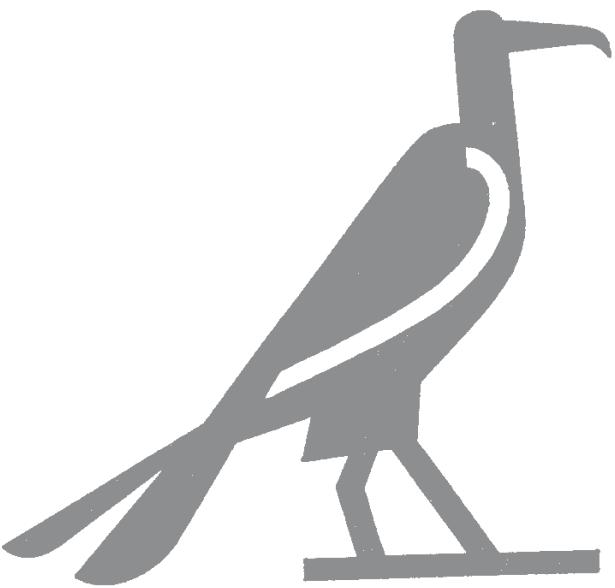


acompañará siempre en su acento, que recuerda en la lengua aprendida la originaria. No tolera la puesta en cuestión de lo acontecido, lo doloroso de la historia aún tan reciente de su país, las luchas animadas por su pueblo para *mantener viva la memoria de sus muertos* (para recuperar la verdad de lo ocurrido, de lo acaecido). Se opone a la voluntad política de olvidar, de borrar, de perdonar a los (torturadores y otros) criminales de lesa humanidad sin confrontarlos con la justicia. (La victoria de la impunidad le parece una derrota infligida a los que murieron por la verdad y la justicia.) Siente la impunidad como un triunfo del terrorismo de Estado sobre sus víctimas, como una nueva desaparición de los desaparecidos.

La *pura lengua* de Juan Gelman es una de las voces poéticas mayores de la poesía contemporánea. Está compuesta, estructural y musicalmente, por todos los dialectos, idiolectos, hablas vernáculas de la gran ciudad de Buenos Aires. Resuenan en ella los acentos del tango, de los inmigrantes italianos, españoles, las lenguas que el poeta escuchó en su infancia, la rusa de Pushkin, el *yiddish*. Se oye, más que se escucha, en el rumor de sus versos, al “niño fundamental” que él mismo cantara, el niño *infans* de sus fundamentos poéticos. Su *pura lengua* fue a nutrirse en los arcanos del lenguaje castellano, viajó para reunirse con el sefaríd de la diáspora judía, con la más alta poesía de la mística española (Juan de la Cruz, Teresa de Ávila). Imaginé a Juan de Buenos Aires trabajando sus poemas en un cuartito de inmigrante de las lenguas: allí forja, rompe y recrea palabras, ata y desata lenguajes, construye su dialecto más propio y más universal, gelmaneano y de todos. Allí se transforma en un gran oidor del rumor de las lenguas, extrañas, deformadas, sufrientes, que vienen de muy lejos y de muy cerca. La migración incesante es el destino de su poema, define su experiencia del lenguaje. En sus “moradas” se refugia el desaparecido, esa figura histórica, imprescriptible del doloroso pasado reciente. En su poema *tiene lugar*, acaece una vez más la desaparición como una resurrección poética. En su cuartito de *migrante escribidor* lo visitan los ausentes, los desterrados no enterrados, los hijos, los compañeros. En su *canto* han encontrado un *albergue* imperecedero, el de la memoria de la gran poesía (E. Gómez Mango, 2008: 84-89).



- BARRÁN, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “La tâche du traducteur” [1923], en *Oeuvres*, Tomo I. Traducción de Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz y Pierre Rusch. París: Gallimard, 2000.
- BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. París: Gallimard, 1984.
- . *L'âge de la traduction*. París: Presses Universitaires de Vincennes, 2008.
- CONRAD, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Folio bilingüe. París: Gallimard, 1985.
- DUPREY, Jacques-André. *L'Uruguay dans le cœur des français. Documents historiques*. Montevideo: Ediciones del Bichito, 1997.
- GÓMEZ MANGO, Edmundo. “Le migrant et ses signes” en *Cultures et Psychothérapie. Annales de Psychothérapie*. París: ESF, 1982.
- . *La mort enfant*. París: Gallimard, 2003.
- . *La desolación. De la barbarie en la civilización contemporánea*. Montevideo: Banda Oriental, 2006.
- . “Memoria y poesía. Oyendo a Juan Gelman”. Revista *Zurgai. Leyendo a Juan Gelman*. Bilbao: diciembre de 2008.
- . *Un muet dans la langue*. París: Gallimard, 2009.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. “Lettres du voyageur à son retour”, en *Lettres de lord Chandos et autres textes*. París: Gallimard, 1992.
- LAUTRÉAMONT, Conde de. “Les chants de Maldoror”, en *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1973.
- NAHUM, Benjamín. *Manual de historia del Uruguay*, Tomo I. Montevideo: Banda Oriental, 2003.
- NOVALI. “El monólogo”, en Ch. Le Blanc, L. Margantin, O. Schefer, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*. París: José Corti, 2003.
- QUIROGA, Horacio. “Los desterrados”, en *Todos los cuentos. Edición crítica*. Madrid: Allca XX, EDUSP, 1996.
- RUDEL, Jaufré. “Amour lointain”, en *Florilège des troubadours*. París: Librairie Firmin-Didot, 1930, p. 63.





La escritura y el lugar: errante como un deseo

Alma Bolón

Facultad de Humanidades
Universidad de la República



27

“Fedro —Y tú, asombroso amigo, tú eres muy original. Se diría que de verdad eres, según tus palabras, un extranjero que hay que guiar y que no eres de aquí. Eres tan casero que nunca atraviesaste la frontera e inclusive parece que nunca hayas salido fuera de las murallas. Sócrates —Admíteme esta rareza, buen amigo mío; su causa es mi deseo de instruirme; porque ni los campos ni los árboles quieren enseñarme algo, pero sí los hombres que están en la ciudad.”

Fedro, Platón (230b-e).

“No se fíe, che, de la contemplación absorta de un tulipán cuando el contemplador es un intelectual. Lo que hay allí es tulipán + distracción, o tulipán + meditación (casi nunca sobre el tulipán). Nunca encontrará un escenario natural que resista más de cinco minutos a una contemplación ahincada, y en cambio sentirá abolirse el tiempo en la lectura de Teócrito o de Keats, sobre todo en los pasajes donde aparecen escenarios naturales.”

“Lucas, sus meditaciones ecológicas”, *Un tal Lucas*, Julio Cortázar.

“Ninguna de nuestras emociones es franca.
Alegrías, dolores, amores, venganzas, nuestros sollozos, nuestras risas, las pasiones, los crímenes; todo ha sido copiado, ¡todo!
El Libro está ahí.
La tinta flota en este mar de sangre y de lágrimas.
A menudo esto es alegre, a veces triste. Pero a través de los desechos, las flores, las vidas fallidas, las muertes deseadas, el Libro, siempre el Libro.”

“Les victimes du livre”, Jules Vallès, *Le Figaro*, 9 de octubre de 1862.

0. La cárcel ambulante

El adagio latino *verba volant, scripta manent* declara la volatilidad de la palabra oral –destinada a desvanecerse en cuanto ha llegado a ser– junto con la permanencia de la escritura, atrapada en su materialidad inerte. Esta declaración parece adecuarse a nuestra experiencia de la oralidad, siempre en fuga y siempre inasible, patentemente opuesta a la parálisis que aqueja a la escritura, confinada en su letra.

Sin embargo, esta sentencia latina es puesta en entredicho por la común experiencia de la escritura como errancia, deriva, dislocación: como materialización de un irreparable fuera de lugar. Porque la escritura es lo que llega de otro lugar y de otro tiempo, es lo que porta las marcas de lo que ya no es y ya no está: un sujeto que enunció, un lugar y un tiempo otros. Por muy cercano que sea, este intervalo alcanza para constituir una escritura, para exhibir la marca de una ausencia, la huella de un recorrido.

Se produce entonces una doble evasión: la que ocurre para que la escritura llegue al lector y la que sucede para que éste llegue a aquélla, arrancándolo de su aquí y ahora. En ese sentido, toda lectura es evasiva y leer es seguir un plan de evasión.

En las páginas que vienen me remontaré hasta el *Fedro* –el diálogo platónico que inaugura esta perspectiva de comprensión de la escritura– para luego considerar en qué medida puede entenderse “El inmortal”, de Jorge Luis Borges, como una ficcionalización de la errancia de la letra. A continuación, siguiendo a Walter Ong, discutiré la pretendida pasividad de la escritura, atributo que se desprende de su quietud inerme. Esta perspectiva permitirá ensayar algunas opiniones sobre la profundidad de la huella ágrafo en nuestra sociedad. Acto seguido, apoyándome en Jacques Rancière, sostendré que esa ausencia de destinación, que el *Fedro* identifica en la escritura, brilla con fuerza a partir de la Revolución Francesa, cuando la indiferencia de origen y de destinación –de cualquiera para cualquiera– pasa a ser el modo de funcionamiento de lo que entonces empieza a llamarse literatura. Con esto, interrogaré la posibilidad de existencia de ese régimen de funcionamiento de la escritura –de cualquiera para cualquiera– en una sociedad, como la uruguaya, tejida por las relaciones persona a persona, en parcelas crecientemente fragmentadas. Concluiré con la presentación de Jules Vallès, cuya escritura nace y crece en la aversión al libro y al saber letrado, hecho de una materialidad –la tinta– que simula y traiciona a la sangre y a las lágrimas.

1. De Tebas la Egipcia a las afueras de Atenas

El *Fedro* figura entre los primeros textos en los que se discute sobre la palabra escrita, en su diferencia con la oral. Sócrates se topa con Fedro, que viene de una reunión en casa de su amigo Lysias; ante la curiosidad de Sócrates, Fedro propone ir a sentarse a la sombra de un plátano frondoso, a orillas de una fuente, para así poder leer a su amigo el discurso sobre el amor compuesto por Lysias. Terminada la lectura, maestro y discípulo discurren.

Suele decirse que este diálogo platónico reúne una multiplicidad de géneros discursivos: plegarias, narraciones, piezas argumentativas, etcétera; y de temas: el amor, la inmortalidad del alma, la retórica, la escritura. Jacques Derrida, en *La pharmacie de Platon*, devela una trama en que el amor considerado es primordialmente el amor a la escritura, en su doble condición de *pharmakon*: veneno y medicina.¹

No obstante, es recién sobre el fin del diálogo que la cuestión de la escritura es tratada explícitamente, cuando Sócrates narra un mito vinculado con Thoth, el antiguo dios egipcio con cabeza de ibis, inventor de los números, el cálculo, la geometría, la astronomía, los dados y la escritura. Un día, cuenta Sócrates, Thoth se dirigió al alto Egipto, a la ciudad que los griegos llamaban Tebas la Egipcia, y le presentó al rey sus inventos, diciéndole que era necesario difundirlos entre los egipcios. El rey se puso entonces a preguntarle por la utilidad de cada una de esas artes, dando lugar a muchas deliberaciones, tan engorrosas de consignar, advierte Sócrates, que él se limitará a relatar las palabras con que el dios encomia la escritura: “La enseñanza de la escritura, oh, rey –dijo Thoth–, acrecentará la ciencia y la memoria de los egipcios, porque yo he encontrado el remedio [*pharmakon*] del olvido y de la ignorancia”.

A pesar de la promesa de sabiduría que acompaña a este invento, el rey entiende que la virtud publicitada no es tal, sino que, por el contrario, la escritura producirá olvido en las almas, al llevarlas a descuidar la memoria y confiar en lo externo, en los caracteres extranjeros que vienen de fuera (274c-274b).

A esta crítica sucede otra: la escritura es como la pintura, cuyos productos parecen provistos de vida pero que sin embargo alcanza con dirigirles una pregunta para que su grave silencio delate su falta de vida. Semejantemente, los discursos escritos, que parecen hablar como personas inteligentes, de ser interrogados, se limitarán a responder monótonamente una misma cosa.



1. Restringo a estas brevísimas líneas la referencia al análisis de Derrida, aunque mi trabajo le es enteramente deudor, empezando por la desviada expresión “errante como un deseo”, que llega hasta aquí desde *La pharmacie de Platon*: “Ce démocrate errant comme un désir ou comme un signifiant affranchi du logos, cet individu qui n'est même pas régulièrement pervers, qui est prêt à tout, qui se prête à tous [...]” (1972: 166-7).

La monotonía insistente del discurso escrito revela su orfandad: una vez producido, el texto escrito se echa a rodar solo –desprovisto del socorro de su padre–, por lo que no puede repeler un ataque ni defendérse, cosas que sí puede hacer la palabra oral, siempre asistida por la atención alerta y plástica de su creador, siempre amorosamente dirigida a un interlocutor que como tal fue elegido.

Más gravemente, la palabra escrita, desprovista de la presencia vigilante del padre, queda inerme ante sus destinatarios o, peor aun, deja de tener destinatarios previstos, deja de estar previamente destinada: pude ir a parar a cualquier lado, con cualquier lector inimaginado (275e).

2. De Tebas Hekatómpylos/la Egipcia al mundo

“El inmortal” abre *El aleph*, el libro borgesiano quizás más difundido. En ese cuento se narra la búsqueda de la inmortalidad, su obtención y el consecuente deseo de retorno a la condición mortal, por parte de Marco Flaminio Rufo.

Plagado de citas –contrabandeadas y declaradas–, calificado de “centón” y de “coat of many colours” en una supuesta “Postdata de 1950”, el cuento es interpretable como un ejercicio de ficcionalización de la condición de autor y de la autoría que un autor puede reclamar en su texto, o como una exploración, por los caminos de la ficción, de los derechos (textuales) de autor.

Pero también el texto de Borges anecdotiza la ausencia de destinación del texto escrito: las peripecias de Marco Flaminio Rufo figuran en un manuscrito, redactado en inglés y con abundantes latinismos, que la princesa de Lucinge encontró en el último tomo de *La Ilíada* traducida por Alexander Pope y que esta princesa compró en Londres, en 1929, a Joseph Cartaphilus, anticuario nacido en Esmirna, que se manejaba “con fluidez e ignorancia en diversas lenguas” (incluidas “una conjunción enigmática de español de Salónica y de portugués de Macao”) y posteriormente muerto en el mar al regresar a Esmirna en el navío Zeus y enterrado en la isla de Ios. (De hecho, Joseph Cartaphilus es uno de los muchos nombres con que la leyenda identifica al “judío errante”).

En el inicio del manuscrito que relata sus aventuras, Marco Flaminio Rufo dos veces escribe: “Que yo recuerde, mis trabajos empezaron en un jardín de Tebas Hekatómpylos, cuando Diocleciano era emperador [...]. Mis trabajos empezaron, he referido, en un jardín de Tebas”.

Se recordará: Sócrates cuenta a Fedro que el diálogo entre Thoth y el rey a propósito de la escritura tuvo lugar en Tebas la Egipcia, dicho de otro modo, Tebas la de las Cien Puertas, Tebas Hekatómpylos. También se recordará que el diálogo sobre la escritura que mantienen Thoth y

el rey es contado por Sócrates a Fedro en un jardín, según nos cuenta Platón a nosotros, sus inimaginables lectores.

Una vez materializado, el manuscrito se echa a rodar y atraviesa siglos, continentes e idiomas, sin fuerzas para elegir a sus destinatarios.

3. La voz moldeada por la letra

En la segunda mitad del siglo xx, Walter Ong, considerando una suma importante de conocimientos sobre la escritura, establece una distinción esclarecedora. Para esto, Ong debe contrariar la muy arraigada “intuición” según la cual la escritura no sería más que un sistema segundo, pura representación de una instancia primera que la determina y a la cual se debe: puro registro pasivo, inerme e inerte de la instancia vital a la que se sujeta –la oralidad–, sostenida por la vitalidad plástica de la presencia.

Según esta “intuición”, heredada de la tradición platónica (*cf supra*), la escritura funciona bajo el régimen de la ausencia (su padre se presenta como ausente) por lo que queda confinada a la rigidez de su repetición monótona. Nótese cómo, con el texto escrito, funciona sin inconveniente buena parte del vocabulario de la muerte: ausencia, rigidez, inercia, desamparo, pasividad. De manera complementaria, la palabra oral se ve atribuir las cualidades adjudicadas a las formas vivas: presencia, plasticidad, actividad.

Ong pone en tela de juicio esta manera de ver, que hace de la escritura un reflejo pasivo –y degradado– de la oralidad. Para eso, Ong muestra que el discurso/pensamiento difiere en sus dinámicas según se trate de un discurso/pensamiento que se plasma en una sociedad con escritura o en una desprovista de ella. Dicho de otra forma: la oralidad de una lengua provista de escritura tiene rasgos diferentes de la oralidad de una lengua carente de escritura, porque la escritura trabaja a la oralidad, la moldea.

(Ong da el nombre de “oralidad secundaria” a aquella que se desarrolla en una sociedad con escritura, y el de “oralidad primaria” a la que existe en sociedades sin escritura.)

Esta distinción problematiza la visión de la escritura como producto secundario, derivado y pasivo, puesto que afirma que la existencia de la escritura formatea la oralidad; la escritura actúa sobre la oralidad, modifica sus rasgos, por lo tanto, no es su representación pasiva. Consideremos algunos de los rasgos que se modifican, según exista o no exista escritura.

La separación que instaura la escritura –el texto escrito al formularse deja de formar un todo con su autor– favorece la posibilidad de la crítica



y de la experimentación, por cuanto el peligro de destrucción del conocimiento acumulado se aleja, al existir un soporte, externo a la memoria, en donde depositarlo. En consecuencia, se valora la experimentación y el análisis, mientras se desdeña la repetición de fórmulas fijas, recurso imprescindible cuando la memoria del individuo es el único soporte en que se conserva el conocimiento.

La posibilidad de lo escrito de explayarse en el espacio favorece la aparición de estructuras sintácticas complejas, susceptibles de plantear vínculos que no son los de la simple coordinación (fue a la feria y compró naranjas y las pagó y se encontró con un conocido y...). Por esto, las sintaxis de un Marcel Proust o de un Juan Carlos Onetti son inconcebibles fuera del régimen de la lengua escrita. La posibilidad de invertir el sentido de la marcha que la escritura encuentra en el espacio –imposibilidad de la lengua oral, montada sobre el hilo del tiempo– habilita una multiplicidad de juegos con la temporalidad, con las perspectivas enunciativas, con las digresiones recursivas.

La abstracción inherente a la escritura favorece el desarrollo del pensamiento abstracto. Por cierto, el conocimiento de un sistema de signos exclusivamente oral ya supone un pensamiento abstracto. Por ejemplo, quien aprendió a hablar español indefectiblemente aprendió que, en este idioma, la palabra “alquilar” es lo suficientemente abstracta como para referir a experiencias concretas tan opuestas como recibir dinero por la posesión de una propiedad o entregar dinero por no poseer esa propiedad; o aprendió que la palabra “azul” es lo suficientemente abstracta como para acompañar otras extremadamente dispares: “sangre”, “cielo”, “libro”, “costa”, “príncipe”, etc. Justamente, Funes el memorioso, el personaje de Borges, al desarrollar su prodigiosa memoria, perdió la capacidad de abstraer inherente al hablar, por lo que ya no pudo ver que la palabra “perro” era lo bastante abstracta como para designar al perro que iba y al perro que venía, al perro de las tres de la tarde y al perro de las tres y cuarto. El conocimiento de un sistema de signos escritos supone un acrecentamiento de esa abstracción que ya está en juego en la lengua oral.

Ong observa entonces que la existencia de la escritura alienta formas del pensamiento desligadas del aquí y ahora ínsitos en la oralidad; al desanudarse del aquí y ahora de la palabra oral, la palabra escrita es susceptible de mayor abstracción y concibe lo que existe desasido del “mundo humano vital” inmediato. Por ejemplo, la concepción de listados de entidades que solamente existen juntas en el impalpable espacio producido por la escritura (por ejemplo: “barra”, “vara”, “raba”, “abra” ...); o la concepción de manuales, es decir obras en las que el conocimiento no se dirige a un aprendiz presente sino a un estudiante ausente, y por eso mismo indeterminado, abstracto, disociado de las circunstancias en

que el manual en cuestión fue producido; o la concepción de diccionarios en los que se encierran no solo los sentidos actuales y efectivos de las palabras, sino también los sentidos pasados, obsoletos, perimidos, ajenos, extranjeros, peregrinos: sin funcionalidad inmediata reconocible, desasidos del mundo vital inmediato.

En ese sentido, sostiene Ong, la incorporación al alfabeto semítico de las letras que representan fonemas vocálicos, incorporación realizada por los griegos, es comparable a la invención del silogismo y, podríamos agregar, de la geometría. Supone un análisis formal, supone el reconocimiento de relaciones cuya formulación es independiente de, y a veces opuesta a, su percepción sensible. (Nuestros oídos nos proveen de una infinitud de sonidos “o” diferentes entre sí; la genialidad de los inventores de la escritura alfabética consistió en desdeñar todas las diferencias asistemáticas y en retener únicamente las diferencias que operando, por ejemplo en español, permiten distinguir “coso” y “casa”; o “piso”, “peso”, “paso”, “puso”, “poso”; o “mato”, “nato” y “ñato”.)

Se desprende entonces que lo correspondiente con una sociedad sin escritura –una sociedad de oralidad primaria– es un universo discursivo acrítico, conservador, repetidor de fórmulas fijas, afecto a la función fática (la función orientada hacia el canal de transmisión), apegado a las circunstancias humanas vitales más inmediatas, indiferente o desdeñoso del movimiento que separa y abstrae del aquí y ahora. Desdeñoso, también, de la reflexión metalingüística, capaz de interesarse en abstracciones tales como la relación entre un verbo y su complemento, o capaz de apasionarse por las sílabas de la palabra “martillo”, en lugar de atender la calidad del metal y de la madera de esa herramienta, su valor en el mercado y su productividad.

La oposición de Ong es binaria; sin embargo, este autor señala la presencia de una en la otra, identifica huellas de una en otra. (Así, por ejemplo, el apego al lenguaje formulaico, típico de la oralidad primaria, que aparece en sociedades de oralidad secundaria, es decir, en sociedades provistas de escritura: “el glorioso 4 de julio”, “la gloriosa revolución de octubre”, “el año de la orientalidad”, “el año del bicentenario”.)

4. La voz librada a la voz

¿Cómo medir la profundidad de la huella de la oralidad primaria en la sociedad uruguaya? ¿En qué medida nuestro universo discursivo oral es trabajado por las dinámicas de la escritura?

La presencia de lo que Sandino Núñez llama “el imperativo de la comunicación” se resume en una suerte de tránsito imparable del “poder

comunicarse” al “deber comunicarse”.² Este imperativo se potencia gracias a la proliferación de la tecnología; no obstante, quiero señalar cómo su funcionamiento se asemeja a lo que el etnólogo Bronislaw Malinowski llama “comunión fática” y que estudia en comunidades melanesias entregadas al intercambio de fórmulas rituales que componen la parte preponderante de su universo discursivo. Como se sabe, Roman Jakobson se apoya en dichos estudios etnológicos para teorizar la función fática, es decir, aquella función que se manifiesta cuando el enunciado, orientado hacia el canal de transmisión, procura abrir ese canal, o mantenerlo abierto. En ese sentido, las conversaciones ocasionales sobre el frío, el calor, la humedad o el viento exemplifican esta función; desprovistas de valor cognitivo o expresivo (lo exclamativo les es inherente, por lo tanto insignificante), su “comunicación” se agota en la constatación del funcionamiento del canal de transmisión, en el puro ida y vuelta. Semejantemente, la proliferación de “mensajitos” sin otro sentido que la puesta en marcha compulsiva del circuito suele afirmar la infalible disponibilidad para la nada del canal de transmisión. Por lo menos en esto, nos acercamos a las comunidades melanesias (de oralidad primaria, según los términos de Walter Ong) en las que Malinowski identificó el predominio de ese decir orientado hacia la apertura o mantenimiento del canal de transmisión. Sin duda, en esto, la sociedad uruguaya, globalización mediante, no se diferencia de otras: “el imperativo de la comunicación” que se verifica en la preeminencia de la función fática no es su exclusividad. Pero, sin duda también, hay una modulación peculiar de lo global que nos deja peculiarmente desguardados, con las amortiguaciones vencidas y, por lo tanto, particularmente expuestos al embate.

La profundidad de esta huella también es medible en el amparo que proporciona el lenguaje formulaico a quienes en él se resguardan; o en el culto desmedido a “la realidad”, entendiendo comúnmente por esto una serie de afirmaciones que se fueron solidificando en la repetición. O en la reducción de las ambiciones de la enseñanza a “las necesidades de la sociedad”, entendiendo por esto el montón de hilachas que deja el engranaje triturador de “las necesidades del mercado de trabajo”.

O en el carácter quasi testimonial que adquirieron en Uruguay las disciplinas que, sustrayéndonos del aquí y ahora –abstrayéndonos del mundo humano vital inmediato–, interrogan el presente desde fuera de los lugares comunes que lo conforman. Actualmente, el carácter residual de la filosofía, la historia y la literatura en la sociedad uruguaya permite calibrar la profundidad de la huella de la oralidad primaria

2. Entre otros, remito a sus libros *El miedo es el mensaje y Prohibido pensar*. En particular, véanse los términos imperantes: “Puedo expresarme: luego debo tener forzosamente algo para expresar”, frase “en la que cabe toda la monótona diversidad de la galaxia comunicativa”, dice Sandino Núñez (2008: 9).

entre nosotros. Ni qué decir sobre la pobreza corriente de nuestras prácticas metalíngüísticas, que hacen del lenguaje una instancia transparente, atravesable con la indiferencia con que la mirada atraviesa el vidrio de una ventana, antes de conmoverse con lo que éste deja ver.³

Prácticamente expulsadas, en nombre de las exigencias perentorias de “la realidad”, de la enseñanza primaria y media, confinadas a una facultad de escaso vínculo instituido con el mundo laboral, la filosofía, la historia y la literatura funcionan como los residuos, por no decir los desechos, que arroja la convivencia democrática, que impone la tolerancia, más o menos impaciente, hacia lo inservible, lo inútil, lo improductivo.

Justamente, las disciplinas asentadas en la escritura –que hacen de la escritura su materia prima y su producto, su punto de partida y su destino, su acto y su circunstancia, su acontecimiento y su interpretación– son las que se encuentran hoy emplazadas en nombre de un alucinado e intimidante “aquí y ahora”.⁴

5. De cualquiera a cualquiera



Jacques Rancière sostiene que el paso de la denominación “*belles lettres*” a “literatura” no fue solo un cambio de nombre sino un cambio de

3. En *Pobres palabras. El olvido del lenguaje* estudié, en un corpus oral y escrito, las prácticas metalíngüísticas de hablantes uruguayos. Permanecen las conclusiones de entonces; entre otras, señalé el carácter “libresco” o “intelectual” de la escritura del semanario *Brecha*, atento, a través del comentario metalíngüístico y del juego con las palabras, a las expresiones que emplea. Muy recientemente (16 de setiembre de 2011) un informativista de una emisora uruguaya comentó, estando en el aire, no entender el titular de la portada de *Brecha* correspondiente a esa semana, que decía “Al Pacone” sobre una foto del empresario del fútbol Paco Casal. Habrá que suponer que el informativista ignoraba la existencia de Al Capone, que corresponde al saber del siglo pasado y a cuyo conocimiento se accede a través de la lectura o del cine no inmediatamente actual; a menos que se suponga que para este informativista los nombres son etiquetas, imposibles de despegar, sobre los seres y los objetos. En cualquiera caso, está en juego la condición “escrita” –intelectual– del semanario *Brecha*. Y puede interpretarse que su acostumbrado temblequeo financiero también delata la profundización en nosotros de la huella de la oralidad primaria. “Para entender, hay que leer”, pregunta el eslógan publicitario del semanario, reivindicando el rasgo que lo distingue, para beneficio de sus lectores y para pena de sus finanzas. Más recientemente, intenté mostrar la invisibilidad del lenguaje en un manual de enseñanza de la historia nacional reciente (*cf. bibliografía*). Como se recordará, la función metalíngüística –la actividad que da visibilidad al lenguaje– está íntimamente asociada a la oralidad secundaria.

4. Por cierto, el presente es intimidante en todos lados, en todos lados nos emplaza a rendirnos ante su imperativo arrollador. Por eso, la sumisión al “imperativo de comunicación”, el apego al lenguaje formulaico, la indiferencia desdenosa a otros aquí y a otros ahora o la celebración incansada de lo inmediato distan de ser exclusividades uruguayas. Sin embargo, el estrechamiento de los márgenes que alguna vez hubo –el adelgazamiento de las fuerzas amortiguadoras– acarreó una especie de entrega sin reservas a ese presente, que se constituyó en la asunción extremista de la reforma de Rama, del Plan Ceibal, de la vituperación a maestros y profesores. La dificultad para interpretar, el apego al lugar común o a la comprensión literal (“un analfabeto digital” es un “analfabeto”, “todo cambia” es “todo debe cambiar”), sin margen ni amortiguación –sin distancia crítica–, señalan la debilidad de la instancia reflexiva, deslocalizadora y abstracta de lo escrito.

régimen, una redistribución de lo sensible, una reconfiguración de la relación entre las palabras y las cosas, entre lo decible y lo visible.

Por esta reconfiguración, aquellos que solo participan en “el mundo de la vida”, los seres cualesquiera, dedicados sin más a la reproducción monótona del “mundo de la vida”, se vuelven decibles y visibles al pasar a ubicarse junto a quienes participan en “el mundo de la acción”: aquellos cuyo accionar es objeto de imitación desde la *Poética* aristotélica, aquellos con quienes se demuestra la superioridad de la acción sobre la vida a secas, la vida muda. Esta redistribución de lo decible –de lo cantable, de lo que puede ser objeto de canto– también ataña a la destrucción de las jerarquías entre los géneros, entre las palabras, entre los estilos.

También, la asunción, a partir de 1800, del término “literatura” con los sentidos hoy conocidos supuso un cambio en el régimen de producción y de circulación de los objetos designados con ese nombre. Dice entonces Rancière: “La literatura es ese nuevo régimen del arte de escribir en donde el escritor es cualquiera y el lector es cualquiera”. Ese “nuevo régimen” puede ser diferenciado del de, por ejemplo, Corneille, cuya obra se dirigía a un público de príncipes, generales, magistrados y predicadores, es decir, a un público compuesto por quienes actúan con y por la palabra. Ese antiguo régimen de la palabra es añorado por Voltaire, al constatar que su propio público ya no son los magistrados ni los príncipes ni los predicadores, sino “cierto número de hombres y mujeres jóvenes”, es decir, cualquiera: la masa dedicada a la repetición monótona del mundo de la vida.

Por esto, proseguirá Rancière, “la literatura es el reino de la escritura, de la palabra que circula por fuera de cualquier relación de destinación determinada”. Así visto, uno puede entender que “hacer” la Revolución Francesa también consistió en cambiar de tal manera el régimen de producción de la obra poética (por usar esta denominación que viene de lejos) que ésta pasó a funcionar bajo el régimen, propio de la escritura y ya revelado por Sócrates en su conversación con Fedro, de la más absoluta ausencia de destinación. En otras palabras, quizás deba entenderse que “literatura” es el nombre de la obra poética forjada bajo el régimen de ausencia que caracteriza a la escritura. “Literatura”: nombre de la mayor compenetración imaginable entre obra poética y escritura, nombre de la obra poética echada a rodar desprovista de la asistencia del padre, desprovista de criterios discriminadores y de jerarquías ordenadoras. Obra potencialmente de todos para todos o, mejor, de cualquiera para cualquiera.

6. En el círculo por donde corre la sangre

Así visto, ¿qué suerte puede correr este régimen de producción de la literatura pautado por el “de cualquiera para cualquiera”, en una sociedad de nutridas relaciones interpersonales, en la que difícilmente y cada vez menos, dada la incesante profundización de la fractura social, nadie puede ser “cualquiera” ni imaginar a “cualquiera”. En una ciudad –Montevideo– con sus espinazos cada vez más rotos, con su tontovideana celebración de “tribus urbanas” y de “multiculturalismos” sometidos a fragmentaciones sin fin, con su vocación cosmopolita atrofiada, ¿cómo llegar a ser cualquiera para cualquiera? A la extrema personalización de los vínculos –al peso aplastante de las relaciones interpersonales– corresponde de manera inexorable la devastadora indiferencia, en cuanto se traspasa el umbral del aquí y ahora que delimitan al círculo inmediato. En el Montevideo actual se existe dentro de círculos, entramados de relaciones interpersonales en los que se tejen los destinos personales. Cárcel para unos, títulos universitarios para otros, consumo en Punta del Este o en Goes o en Casabó. Estos nombres propios no solo nombran diferencias económicas; también y sobre todo nombran círculos, es decir lugares cerrados en los que se va tramando cada existir, forjado por el reconocimiento de los otros, también en el círculo, fuera del que hay indiferencia o amenaza. Esta disyuntiva de hierro parece excluir la posibilidad francamente democrática de la literatura en tanto que palabra que llega siempre de un allende inasignable pero significativo, de un afuera abierto pero habitado: palabra de cualquiera para cualquiera. En una época, la escuela pública permitió imaginar y experimentar ese encuentro, al suspender los letales vínculos persona a persona, al mediarlos con el diariamente interpuerto amor al saber, con el libro y con la escritura como vectores de cualquiera para cualquiera.

En el correr de 2011 se intentó desarrollar un proyecto institucional destinado a poner en circulación un número importante de libros. Consistía en dejar, en lugares públicos y de fácil acceso, un libro, que debía ser anónimamente recogido, leído y vuelto al circuito. Hasta donde sé, el proyecto no prosperó; seguramente, un cúmulo de razones explica la falta de éxito. Entre éstas, no habría que descartar que esta forma de distribución de la lectura en el tejido urbano, al encarnar parte del sentido propio de la escritura (de cualquiera para cualquiera), coarta el idiosincrásico persona a persona que circula en el círculo.

7. La tinta traicionera

Jules Vallès nació en 1832 y murió en 1885, fue periodista y novelista, alcalde y diputado durante la Comuna de París, derrotado, condenado a muerte, exiliado en Londres. En su trilogía novelística –*L'enfant, Le bachelier, L'insurgé*– se hace oír una voz rabiosa –“elocuente y brutal”, “ruda y cálida”, dirá Verlaine– que en cuanto puede lanza pestes contra la educación y los libros, en particular los de autores clásicos.

Vallès dedica *L'enfant* “A aquellos que se pudren de aburrimiento en el colegio, aquellos a los que se hizo llorar en la familia, aquellos que durante la infancia fueron tiranizados por sus maestros o zurrados por sus padres”. En *Le bachelier*, la dedicatoria es “A aquellos que alimentados de griego y de latín murieron de hambre”. *L'insurgé*, más convencionalmente, está dedicado “A los muertos de 1871, a las víctimas de la injusticia social que tomaron las armas contra un mundo mal hecho y formaron, bajo la bandera de la Comuna, la gran federación de los dolores”. Las tres dedicatorias nombran diferentes formas del par víctima/verdugo; si la víctima puede permanecer sin identificar dentro del genérico “víctimas” o “aquellos quienes”, los verdugos pueden ser nombrados: colegio, familia, maestros, padres, antigüedad griega y latina, injusticia social, mundo mal hecho.

Entre los verdugos nombrados en estas dedicatorias reconocemos varias instituciones cuya fuerza alienante fue profusamente explicada en el siglo xx: colegio, familia. Esta línea denunciatoria de los efectos doblegadores de la enseñanza familiar y escolar es constante en la obra de Vallès. Por ejemplo, apenas comenzado *L'enfant*, se relata un episodio aleccionador. Durante una velada apacible, la familia está reunida alrededor del hogar; la madre teje y el niño mira cómo su padre talla en una madera un juguete que le regalará. De pronto, el cuchillo escapa de la mano, el padre se hiere y sangra, el niño se acerca a ayudarlo, la madre empuja al hijo y le da un coscorrón, exclamando: “Es por tu culpa que tu papá se lastimó”. Mientras su padre es atendido, el niño pasa de imaginarse como un parricida de 5 años a razonar que el accidente no es responsabilidad suya. Finalmente, la solución del dilema aparece en la conclusión del fragmento: “Me enseñan a leer en un libro en donde está escrito, en letras bien grandes, que hay que obedecer a sus padre y madre: mi madre hizo bien en pegarme”.

La injusticia es triplemente injusta: no solo la víctima es un niño pequeño, no solo el verdugo es la madre del niñito, sino que, sobre todo, la víctima se ve a sí misma según los ojos del verdugo, a quien le adjudica una razón de la que éste carece. Coronando el episodio, el libro –un texto escolar– funciona como el instrumento de la doblegación máxima, de la alienación absoluta, puesto que es en letra de molde que el niño

encuentra el sentido último de lo que acaba de vivir en su casa: el reconocimiento de que la razón está del lado de la autoridad.

La reflexión final del niñito materializa ejemplarmente lo que casi un siglo más tarde será explicado en términos de “interpelación ideológica”: la ideología interpela al individuo en sujeto, sujetándolo (la ideología lanza: “tú que eres buen hijo sabes que los padres siempre tienen razón”; y alguien responde: “es a mí que me están hablando”, identificándose con la imagen brindada por la ideología, sujetándose al amparo que brinda: “eres un buen hijo”). Las posturas del Louis Althusser de “Ideología y aparatos ideológicos de Estado”, en particular las relativas a la interpellación que realiza la ideología y a la función reproductivista de las fuerzas productivas que lleva adelante la escuela (así como las denuncias del “reproductivismo” que hace Pierre Bourdieu) parecen materializadas en ese breve episodio de *L'enfant*. El libro, resumen intenso de la escuela, hace que el niño aliene su propio ser, al punto de pensar en su contra, al adoptar como discurso finalmente legítimo el discurso de su verdugo.

Con *Le bachelier*, los acusados ya no son los textos escolares sino los autores clásicos, exigentes, por su propia condición, de respeto y reverencia. Desde la dedicatoria –“a quienes alimentados de griego y de latín murieron de hambre”– y el íncipit –“Soy una persona con educación”–, hasta el final en que el personaje acepta un puesto de bedel en un liceo como quien se pasa a filas enemigas (en consonancia, el título del último capítulo es “Me rindo”), la novela incrimina los conocimientos librescos, servidos por la tradición escolar.

Previsiblemente, ya los contemporáneos de Vallès, como en el siglo siguiente los de Althusser y de Bourdieu, hacen oír su desacuerdo, revelando la paradoja de estas posturas, cuya mera posibilidad de existencia delata que la escuela (y la familia) denunciada no solamente son instancias de alienación y de doblegamiento, sino también de emancipación y de resistencia, como Valles y Althusser lo ilustran ejemplarmente.

Por ejemplo, Jean Richepin, poeta y novelista, publica una reseña de *Le bachelier* en que, luego de proclamar su admiración por la maestría literaria de Vallès (lo declara “uno de los maestros de la prosa francesa”), muestra lo insostenible de la posición que éste se place en adoptar. Porque, dice Richepin, esos conocimientos fustigados no solo permitieron que Vallès pudiera sobrevivir sin mendigar, sino que le dieron el gusto de escribir, “ese deseo de borronear cuartillas, ese afán de hacer vivir las palabras, esa pasión que lo hizo sufrir como cualquier pasión hace sufrir, pero que Vallès pudo satisfacer y que por sí sola constituye su grandeza”. Richepin emplaza a Vallès a que responda si sinceramente cambiaría su suerte por la de “un Jules Vallès dueño de un pequeño almacén de suburbio, que consume su vida pesando y despachando dos

vintenes de pimienta, tranquilo y feliz, sin haber tenido nunca un minuto para pensar”.

Richepin propone entonces trasladar la discusión a un ámbito más amplio, propiamente político y asombrosamente contemporáneo: “En suma, se trata de saber qué sistema de educación es preferible, aquel que inmediatamente pone entre las manos una herramienta de trabajo o aquel que abre a todo el mundo los más vastos horizontes”.

Y luego de pesar los pros y los contras, concluye Richepin que, aunque sueño irrealizable, siempre será mejor aspirar a “la elevación general”, y que al grito vallesiano de “no más bachilleres” debería responder un “todo el mundo bachiller”.

Claro que Jules Vallès nunca parece demasiado “victima” de los libros. Así, si la condición “verduga” del libro queda declarada en “Les victimes du livre”, artículo periodístico de 1862, el trágico par víctima/verdugo vira hacia la farsa en la exclamación vallesiana: “Las víctimas del libro, ¡qué libro para hacer!”.



ALTHUSSER, Louis. “Idéologie et appareils idéologiques d’État”, en *La Pensée*, número 151. París: junio de 1970.

BOLÓN, Alma. *Pobres palabras. El olvido del lenguaje*. Montevideo: Universidad de la República, 2002.

———“La historia en transparencia: el manual escolar de Carlos Maggi y Leonardo Borges”, en *Detenerse ante las palabras. Estudios sobre la enunciación*, Jacqueline Authier-Revuz. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 2011.

BORGES, Jorge Luis. “El inmortal”, en *El aleph* [1949]. Buenos Aires: Emecé, 1978.

DERRIDA, Jacques. “La pharmacie de Platon”, en *La dissémination*. París: Seuil, 1972.

LABOURER, Denis. Prefacio de *Les victimes du livre. Écrits sur la littérature*, Jules Vallès. París: La Chasse au Snark, 2001.

NÚÑEZ, Sandino. *El miedo es el mensaje*. Montevideo: Amuleto, 2008.

———*Prohibido pensar*. Montevideo: Hum, 2010.

ONG, Walter. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1982]. México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Traducción de Angélica Scherp.



PLATÓN. *Phèdre*. París: Gf-Flammarion, 1964. Traducción de Émile Chambray.

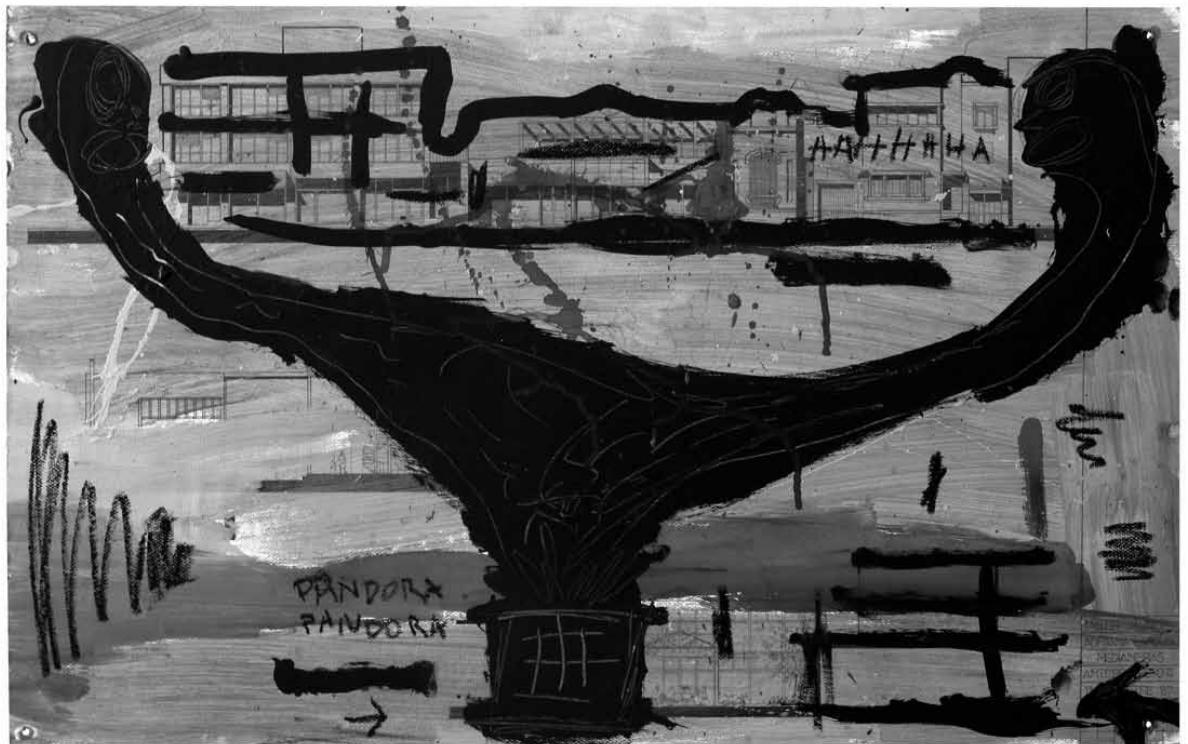
RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*, París: Galilée, 2007.

RICHEPIN, Jean. “Le bachelier jugé par J. R.” [1881], en *Le bachelier*. París: Folio, 1974.

VALLÈS, Jules. *L'enfant* [1878]. París: Le Livre de Poche, 1985.

———*Le bachelier* [1881]. París: Folio, 1974.

———*L'insurgé* [1886]. París: Le Livre de Poche, 1986.



Diáspora e identidades múltiples*

Teresa Porzecanski

*Instituto Universitario CLAEH
Universidad de la República*



43

De padres y de abuelos inmigrantes heredé la curiosidad por la pregunta: ¿cómo es la nueva, provisoria, subjetividad del extranjero? Por haberlo escuchado repetidas veces en anécdotas, historias de vida y cartas leídas en voz alta, puedo decir que se trata de una subjetividad asediada por lugares de la infancia, colores y olores perdidos. Y se trata de climas, de temperaturas, de las siluetas de algunos árboles, de algunas calles o caminos que uno miraba o recorría cada día al levantarse. Se trata de un cúmulo de breves pero intensas sensaciones guardadas. Los parientes y sus fantasmas, las personas queridas de las que fuimos extraditados abruptamente por causas involuntarias (en el caso de refugiados o perseguidos) perviven solidificadas dentro de sus propios retratos perennes, cual obsesiones queridas que nos confirman día a día que uno es otro, que uno ha sido y podrá ser siempre otro/a.

El país propio, la ciudad en que uno ha nacido, así mirados, desde la distancia de otro momento vital –infranqueable, porque es la del tiempo y no la del espacio–, vuelven a ser aquel lugar que nos perteneció en secreto y donde, sin embargo, permanecer nos hubiera hecho infelices.

* Algunas ideas de este artículo fueron adelantadas y analizadas en C. Chantraine-Braillon *et al. El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 2010.

“Vete”

Si hay alguien de dos mundos, de diez o cien mundos, es quien atraviesa una diáspora. De los muchos pueblos migrantes, tal vez gitanos y judíos ilustren mejor los milenarios trasladados a través de regiones disímiles, fronteras imprecisas, y lenguas y culturas heterogéneas, todas ellas nutriendo sus acervos cargados de tradiciones y mitologías. Si bien a esta altura no puede pensarse la historia del mundo sin migraciones –ya desde las primeras bandas de homínidos hace al menos cinco millones de años–, en la cultura judía la diáspora se constituye como un fenómeno central de su supervivencia, atravesada por alteridades varias y la constante inestabilidad con que la discriminación y la persecución la impulsaron por milenios a siempre nuevos destinos. Exilios voluntarios y otros obligados, búsqueda de igualdad de derechos de educarse, huida del racismo y del asesinato en masa, la motivación no ha sido solo el cumplimiento de una meta o la mejora del nivel económico, sino muchas veces simplemente el mantenerse con vida.

Pero nada como el irse para ver con claridad lo que se ha dejado atrás. El consejo que se le ofrece a Abram en Babilonia es el que cualquier joven necesita hoy para crecer: “vete de tu tierra y de tu patria y de la casa de tu padre, a la tierra que yo te mostrare”(Génesis II: 12:1).

Al partir, si bien uno mismo se parte (en varios fragmentos), se adquiere la distancia necesaria para construir los recuerdos del origen, y proyectarse en el desenvolvimiento de la propia vida. Irse quiere decir iniciar una relación con el futuro, con lo que está por venir; irse quiere decir aceptar la existencia de lo desconocido y disponerse a explorar lo ignoto.

El mismo consejo siguió en el siglo XII Benjamín de Tudela: su viaje de catorce años por las comunidades judías del Mediterráneo le mostró un mundo sin límites. Este hijo de rabinos que hablaba hebreo, árabe, latín y griego, incursionó en lo ignoto: desde Tudela a Zaragoza, de Zaragoza a Tortosa y de allí a Barcelona, Narbona, Montpellier, Arlés, Marsella, Génova, atravesando todo el Imperio Bizantino y las islas del Egeo, sin descartar los reinos cruzados de Siria y Palestina. Lo que puede pensarse como una necesidad de la distancia lo llevó hasta Egipto, de donde regresó por fin a Tudela pasando por Italia. Más de un tercio de su vida útil se le fue en el periplo.

En su relato, publicado en hebreo en Constantinopla en 1543, pueden leerse crónicas sobre la cultura y la política de las comarcas que visitó, y aun de aquellas que no visitó pero de las que fue informado, por ejemplo las antiguas juderías de Kai Fung, en China, y la de Cochín, en India.

En su análisis de los temas que aborda una literatura judía diáspórica, M. Pardes descubre, esencialmente, que “inmigración y emigración,

sionismo, exilio, búsqueda de la identidad, peregrinación, nomadismo”, son temas por excelencia. Según la autora,

el tema del viaje está íntimamente ligado a la experiencia judía desde las primeras historias bíblicas [...] hasta las versiones contemporáneas de búsqueda y/o regreso a las tierras de Sión, pasando por numerosos exilios y migraciones. Más aun, el motivo del viaje desde el punto de vista simbólico, como proceso de búsqueda interior, de iniciación, de transformación espiritual o de cumplimiento de una meta, forma parte también de la tradición judía [13].

Memoria y extranjería

En *Perfumes de Cartago* cuento la llegada y vicisitudes de una familia sefardí en el Montevideo del año 35, en el marco de un levantamiento contra el gobierno autoritario de Gabriel Terra, acontecimiento al que se llamó “el levantamiento de Paso Morlán”. La memoria y la extranjería aparecen entrelazadas:

Aquellos habían sido países de ensueño, países que no fueron países sino mundos, se dijo. Sus bisabuelas habían construido sustancias sagradas, inenarrables. Habían provocado hechos mágicos, milagrosos. Supo, como si algo se lo estuviera mostrando, que vidas como aquellas jamás volverían a tener lugar [8].

Pero ambas, memoria y extranjería, están drásticamente transformadas por la imaginación y son un producto de esta última más que sustancias de existencia independiente:

Por días y por noches la línea del horizonte estuvo fija, y José Sus pensó que se habían detenido en un espacio de nadie, sin tiempo y sin vejez. Sentado en cuclillas sobre la cubierta, inhalando tabaco perfumado a través de su narguile de bronce, imaginaba un Uruguay selvático de cuyos abigarrados cocoteros descendían pequeños monos ágiles. A lo lejos, casi veía sus pueblos desnudos, inocentes de pecado, cultivando huertos de los que brotaban sandías grandes como casas y tomates a punto de reventar. Sería una tierra que no conocía el odio ni el estigma. Una tierra sin mal. Allí, bajo el sol torrencial, su blanca piel tomaría la coloración adámica. Y bajo una brisa compasiva, reposaría de los dolores de su estirpe, enterrados en él por cópulas antiguas [31].

La extranjería, a través de la memoria y la imaginación, re-inventa lo perdido, trayéndolo al presente como rehabilitación de una experiencia que no tuvo suficiente espacio en el pasado. De esta forma, re-activa



emociones reprimidas y duelos suspendidos, y propone disposiciones nuevas para el pensamiento y la acción, en radical oposición al automatismo de un discurso social saturado de presente y cotidianidad repetitivos.

El pasado arrastra constantemente una historia oculta de antigua ajenidad que hemos ido familiarizando con el pasar del tiempo hasta olvidarla casi. Al introducir la distancia estética entre el presente y el pasado, la ficción narrativa puede introducir también la ruptura con el presente, de modo que lo vuelve en cierta forma “extraño”. Hay una necesidad perentoria de extrañeza, de “extranjeridad” del propio pasado, que opera como señal, un preámbulo que anuncia la necesidad de una nueva recombinación de elementos para elaborar la identidad.

Recuperando la noción de extranjería

Gracias a la recuperación de la extranjería, aquellas prácticas del ser y del hacer que han sido repetidas y codificadas hasta el automatismo, pueden ser despegadas de una noción de nacionalidad estancada por una retórica uniformizadora y simplista, que no ha considerado las particularidades esenciales de cada uno de sus contingentes formativos. La noción de extranjeridad se vuelve necesaria a cada cultura para desarmar los estereotipos –especialmente los racistas– ya sedimentados e impulsar variadas formas de recomposición de la aceptación de la diferencia.

Así, por ejemplo, las memorias de la inmigración, al transformarse en materia de la ficción narrativa, permiten articular una reinterpretación de los procesos de la modernización uruguaya. En el Uruguay de principios del siglo xx el énfasis político y económico de carácter aglutinante e hiperintegrador tuvo como función la creación de la nación moderna y la tarea de prevenir o atenuar los conflictos entre contingentes étnicos diferentes. Pero una vez dejado atrás ese período, la renovación de la interrogante sobre el origen busca ahora reflexionar sobre la mayor diversidad que realmente tuvieron, y el colorido y la riqueza de su heterogeneidad, lo que puede ser leído como una aspiración a profundizar en la democratización de la sociedad vernácula.

Recuperar la noción de extranjería cambia la perspectiva de una sociedad “cerrada” y nacionalista a una abierta y multiculturalista, que ofrece al ciudadano una mayor libertad para aparecer, al mismo tiempo, frente a su otro, como un semejante y un diferente, y para reclamar el derecho a ejercer esa diferencia sin las presiones del estigma o la exclusión.

Peregrinajes

Lo exótico, el peregrinaje y el desarraigado son variaciones del tema de la extranjería, y básicamente se integran dentro del mismo complejo conceptual que enfrenta a lo homogéneo con lo heterogéneo, a lo familiar y conocido con aquello misterioso y distante. Y puede pensarse que, más allá de las peripecias políticas que han provocado los exilios y los desarraigados, estas temáticas conforman el núcleo de los problemas que las naciones emergentes de la Conquista enfrentan centralmente para construir sus identidades: cómo procesar las relaciones de filiación al mismo tiempo que las de parricidio.

Es posible que las sociedades tiendan a hacerse más rígidas y monócordas si en ellas se ha disuelto toda noción de extranjeridad, debido a la repetición ritual de las tradiciones y costumbres generalizadas que amortiguan las particularidades, al haberse fundado maneras de ser y de pensar que quedan “instituidas” e implícitas en una imagen sintética demasiado estereotipada. Como reacción, aparecen intentos de buscar nuevas formas en que la extranjería pueda ser recuperada.



Extranjero para uno mismo

En *Extranjeros para nosotros mismos*, Julia Kristeva aborda la figura del extranjero no solo en el sentido de aquel que viene de otro lugar (el que es extraño o diferente en una sociedad o una cultura que no son las propias), sino también aludiendo a lo desconocido o diferente que compone a cada individuo. El vínculo entre judaísmo y extranjería es paradigma de una marca, de una perturbación.

Esta cuestión puede ser generalizada cuando refiere a la parte “exótica” de nosotros mismos, que es concebida, en sí, como una “extranjería” personal y propia que portamos, inexplicablemente, cada uno. Se trata del “otro yo” alienado, desconocido para uno mismo, inseguro respecto de cómo definirse, y que deviene una de las figuras características de la ficción del siglo xx y es objeto de estudio por excelencia en las ciencias humanas y en la filosofía contemporáneas.

Singularidades que no lo son tanto

La búsqueda de nuevas formas de “extranjeridad” como reacción a una excesiva homogeneidad de experiencias vitales provoca un nomadismo conceptual en busca de “raíces” y fundamentos. El valor renovado de esta extranjeridad se apoya en el redescubrimiento de singularidades

novedosas, distintivas, peculiares, que pudieren servir como referencia para nuevas identificaciones con estilos de vida alternativos.

Pero cada vez que creemos encontrar algo “típico”, propio de una única cultura y exclusivo de ella, al ir hacia el pasado y rastrear sus orígenes vemos que el panorama se diluye en una cantidad de cruzamientos, influencias encimadas, divergencias similares.

Diversos enfoques recientes de la identidad colectiva cuestionan el viejo “esencialismo” de los atributos que se consideraban implícitos o constitutivos de identidades colectivas fijas y duraderas. Se critica la rigidez del concepto y se propone la construcción social de la diversidad como una base viable para un “ser colectivo” mucho más cambiante y provisorio. Se apela a formas de identificación que toman en consideración variables tales como género, ocupación, edad, diversos tipos de creencias, subculturas étnicas, religiosas, políticas, ocupacionales, entre otras, y que fragmentan las sociedades al punto de establecer un reticulado de diversidad más que una representación homogénea.

Esta diversidad levanta problemas políticos en torno a la pertenencia a la nación y a la autorreferencia. Los sujetos, a través de estas formas de identificación, producen la construcción de un sí mismo particular y propio, que puede entrar en oposición con la idea de una totalidad. No podemos hablar, entonces, ya, de un imaginario social único, nacional o regional. Ni tampoco de un único “inconsciente cultural” capaz de abarcar todas las diferencias.

Toda región del mundo deviene, desde esta mirada, un espacio atravesado por estrategias identitarias múltiples y complejas, resultantes de procesos discontinuos de poblamiento, a la vez que de arraigo y desarraigo de diversos contingentes inmigratorios superpuestos, de sucesivos aprendizajes aculturativos, y de la incorporación de maneras y estilos de vida sincréticos. Respondiendo a la modalidad vigente en las sociedades urbanas contemporáneas, permeadas por los medios de comunicación globales, las identidades regionales que tienden a elaborarse son más el resultado del concepto de fronteras “débiles” que de una demarcación precisa en términos de soberanías nacionales.

Sumado a todo ello,

en este marco de globalización, la explosión de signos de la cultura cuya genealogía está en discusión promueve en el sujeto posmoderno una crisis de identidad y al mismo tiempo su lucha por reconquistarla en un contexto de homogeneidad y diferenciación [Lagorio: 142].

Fronteras desdibujadas

Las naciones ya no son lo que eran, ni tienen fronteras o aduanas estrictas que contengan lo que se produce en su interior y filtren lo que les llega de afuera. Somos millones los que salimos de nuestros países, quienes seguimos siendo mexicanos o cubanos en Estados Unidos, bolivianos y uruguayos en Argentina, latinoamericanos en Madrid, París o Chicago,

escribe García Canclini (2002: 27). Ni que decir de la historia del poblamiento de países que, como Uruguay, formado en solo tres siglos casi exclusivamente por sucesivas oleadas migratorias, entró, en las últimas décadas del siglo xx, en la categoría de “país de emigración”.

Hay estimaciones que afirman que el volumen de emigrantes uruguayos en el período 1963-2004 habría llegado aproximadamente a los 440 mil, alrededor del 13,9 por ciento de la población residente en el país. Ello muestra con qué intensidad las pertenencias se vuelven duales, ambivalentes, cosmopolitas para cada vez más crecientes sectores de la población.

Un tema problemático es la confrontación entre las identidades múltiples y los procesos culturales que las vinculan o las alejan. Un dilema adicional refiere a las transformaciones y las rupturas del sentido de pertenencia a grupos primarios y secundarios, así como a territorios, paisajes y lugares. ¿A quién pertenezco? ¿Soy ciudadano del mundo, de mi región o país? ¿Soy vecino de mi barrio? Presenciamos el desplazamiento de lo que antes parecía una pertenencia definitiva e incuestionable a un cierto lugar, a una cierta tradición, a un cierto paisaje, lo que E. Mons ha denominado desterritorialización.



Trashumantes “posmodernos”

Aquella idea de que los pueblos nacían en un lugar y gestaban en él una acumulación de tradiciones que servían para sostener y hacer perdurar el colectivo social, se enfrenta hoy a los movimientos intensos de sincretismo y globalización. La constatación de que otras culturas han estado siempre presentes en la nuestra de manera irreversible conduce al concepto de desterritorialización cuando la televisión, o los anuncios de publicidad en las grandes ciudades, están permanentemente recordándonos que podemos ir, venir y regresar de otros lugares rápidamente. Según García Canclini (2002),

esta difusión translocal de la cultura, y el consiguiente desdibujamiento de territorios se agudizan ahora, no solo debido a los viajes, los exilios y las migraciones económicas. También por el modo en que la reorganización de

mercados musicales, televisivos y cinematográficos reestructura los estilos de vida y disgrega imaginarios compartidos [27-28].

Entonces una nueva clase de ubicuidad se instala en nuestra percepción de la experiencia colectiva: estamos aquí pero también estamos allá, podemos “sentirnos” aquí y allá al mismo tiempo. Los vínculos con los lugares y con los momentos, los vínculos con el futuro y el pasado, sufren procesos de reacomodamiento que generan nuevos contratos colectivos.

El término frontera pasa entonces a ser un territorio incierto que no termina de definirse, y que se hace objeto de renovadas negociaciones, apropiaciones, préstamos y transacciones afectivas que, construidas por siempre nuevos sujetos sociales, se vuelven lugares simbólicos necesarios para vivir dentro de estas neoculturas de identidades móviles, itinerantes, trashumantes.



- AÍNSA, Fernando, "El destino de la utopía latinoamericana como interculturalidad y mestizaje", en revista *Universum*, Chile: Universidad de Talca, 2001.
- AÍNSA, Fernando, discurso académico, en *Boletín de la Academia Nacional de Letras* nº 4. Montevideo, julio-diciembre, 1998.
- ELIADE, Mircea, *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. México: Alianza, 1972.
- GARCÍA CANCLINI, Nelson, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. México: Paidós, 2002.
- GERBI, Antonello, *La disputa del Nuevo Mundo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- JIMÉNEZ, José, "Sin patria. Los vínculos de pertenencia en el mundo de hoy: familia, país, nación", en SCHNITZMAN, Dora, *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- KRISTEVA, J. y GISPERT, J., *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1991.
- LAGORIO, Carlos, "Modelos culturales de la identidad posmoderna", en MARAFIOTI, R. et al., *Culturas nómades. Juventud, culturas masivas y educación*. Buenos Aires: Biblos, 1996.
- MONS, Alain, *La metáfora social. Imagen, territorio, comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1994.
- PARDES, Marcela J., "El motivo del viaje en la literatura latinoamericana judía contemporánea", a *Dissertation Submitted to the Temple University Graduate Board in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Philosophy*, 2004.
- PORZECANSKI, Teresa, *Perfumes de Cartago*. Montevideo: Planeta, 2003, 5^a edición.
- "Nuevos imaginarios de la identidad uruguaya: neoindigenismo y ejemplaridad", en *Veinte años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. (Dir. y comp. G. Caetano.) Montevideo: editorial Taurus, 2005, pp. 407-427.
- SEGALEN, V., *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *Nosotros y los otros*. México: Siglo XXI, 1991.



La antropología y la desmonopolización del pensamiento social

Mary Louise Pratt

New York University



53

“El mundo no-letrado no es un mundo anti-intelectual.”
María Ruth Flores

“La dishonestad intelectual es uno de los elementos esenciales del colonialismo.”
Taiaiake Alfred (83)

“We are awash in ambitious, world-making projects.”
Anna Lowenhaupt Tsing



Unos años atrás, un lindo día de verano, me encontraba en una esquina en el centro de Manhattan junto a una de las ubicuas tienditas que abastecen a los apurados neoyorquinos de café, periódicos, sándwiches y productos de uso cotidiano. Hoy en día los dueños de estos negocios son predominantemente coreanos, y los empleados son mexicanos. Conversaba con dos trabajadores que acababan de entregar un mueble en mi departamento, un jamaiquino y un guatemalteco, cuando de repente se oyó un grito en el inglés acentuado de la dueña de la tienda: “Water!”. Y en el acto un mexicano llevando el delantal blanco de los empleados salió corriendo detrás de un transeúnte que acababa de robar una botella de agua. Al pasar corriendo el mexicano, el jamaiquino lo agarró del brazo y le dijo en su inglés caribeño: “No, mon, no seas tonto. Déjalo ir, te puede matar”. Siguió

Escenas callejeras en la gran urbe. Fotograma de *Humos del vecino* (de Paul Auster y Wayne Wang), episodio del arrebato en Brooklyn. “Cada minuto de cada día, los habitantes de nuestras ciudades globalizadas están envueltos en este tipo de diálogo intercultural tejiendo el baile de significados, responsabilidades y tratos por los cuales la vida colectiva se logra o fracasa.”

un diálogo entre ellos que reproduzco más o menos aquí, traducido al castellano, menos el rico entretelido de gestos y acentos:

—Pero se robó el agua. Es mi trabajo.

—No, hombre, es tu trabajo perseguirlo dentro de la tienda, pero en la calle no. No arriesgues la vida por cincuenta centavos.

—Pero si no paro a éste el próximo hará lo mismo.

—No es tu problema, mon. Son cincuenta centavos, y ni siquiera son tus cincuenta centavos.

—No es el dinero, es el acto.

—Tú no vales nada para nadie, mon, no entiendes el sistema.

—No, tú no entiendes el sistema.

El guatemalteco, evidentemente recién llegado, no hablaba suficiente inglés para participar en el debate, pero escuchaba atentamente, y no parecía necesitar mis esfuerzos de traducción. Yo quedé de espectadora fascinada, pensando: “Los intercambios como éste están construyendo el futuro de esta ciudad”. Cada minuto de cada día, los habitantes de nuestras ciudades globalizadas están envueltos en este tipo de diálogo intercultural, descubriendo y explicando sus diferencias, chocando y resolviendo los choques, inventando e improvisando códigos y geografías, negociando éticas, estéticas, eróticas distintas o incompatibles, tejiendo el baile de significados, responsabilidades y tratos por los cuales la vida colectiva se logra o fracasa. La desigualdad radical es un aspecto constitutivo de esta vida colectiva y de los procesos globales que la producen. La reciprocidad del habla no elimina las desigualdades ni lo que Miranda Fricker llama las injusticias epistémicas; las ejecuta y también las vulnerabiliza.

En el diálogo entre el mexicano y el jamaiquino, noté después, la comunicación operaba en distintas modalidades. A nivel de la semántica los dos hablantes enfrentaron sus diferencias por medio de un objeto común imaginario, el sistema, que los dos entendían de manera diferente. Cada uno reconoció la versión del otro, y el valor de entender el sistema, pero no fue necesario que llegaran a un acuerdo. Junto con los testigos, yo incluida, el grupo formó una colectividad provisoria y momentánea alrededor de una búsqueda de la verdad y del bien común. El intercambio fue improvisado, es decir, fabricado con base en los materiales que estaban en juego en el momento en que ocurrió. La diferencia se tradujo en reciprocidad: tú entiendes de tu manera y yo de la mía; pero también, yo entiendo que tú entiendes mi manera de ver, y entiendo que entiendes que entiendo tu manera de ver. O sea, una comunidad provisoria se formó a través de múltiples líneas de diferencia, por medio de una búsqueda de la verdad que no necesitaba cumplirse para ser

exitosa. No se llegó a un acuerdo sobre la naturaleza del sistema; el índice del éxito del intercambio fue el que se aplica siempre en la esfera de lo social cotidiano: se evitó la violencia. En términos discursivos, el intercambio fue imperfecto. El guatemalteco, por ejemplo, fue incapaz de participar plenamente. La dueña coreana tampoco, inmovilizada detrás de su mostrador. El ladrón tampoco participó en el debate (aunque su aporte seguramente habría enriquecido la discusión sobre el sistema).

En los intercambios verbales la performatividad tiene igual y a veces más importancia que la semántica, y en este caso los dos parecían operar en sentidos opuestos. A nivel discursivo, el jamaiquino defendía el egoísmo y el autointerés. Pero a nivel de la práctica corporal hacía un acto de altruismo y de solidaridad que contradecía abiertamente sus palabras: según su visión del sistema, el bienestar del mexicano “no era su problema”, y sin embargo al intervenir lo asumió activamente como tal. A nivel discursivo, el mexicano insistió en que perseguir al ladrón era su deber y su trabajo. Pero a nivel de la práctica aceptó la recomendación del jamaiquino y abandonó la carrera. (Notable también la performance del ladrón de agua, quien, contradiciendo abiertamente su condición de delincuente, caminó lentamente calle arriba, con una mujer tomada del brazo.)

Para los que nos interesamos por los procesos sociales, ¿qué preguntas o retos ofrece esta anécdota? ¿Cómo pensar esta contradicción neta entre el plano discursivo y el performático? ¿Es algo sistemático o idiosincrásico? ¿Qué elementos metodológicos y parámetros analíticos requiere el microanálisis de la interacción intercultural y translingüística cotidiana? ¿Por cuáles procesos sociales se elabora la convivencia urbana multiétnica y multicultural? En mi lectura del incidente de la esquina resaltan el carácter espontáneo del encuentro y la capacidad de improvisación de los participantes. Evitar la violencia opera como una meta de la interacción, meta que no requiere consenso sino comprensión mutua. Se destaca la infinita elasticidad de ésta, tanto en el plano lingüístico como en el cultural: a pesar de enormes diferencias de acento y de competencia en el inglés, los participantes milagrosamente se entendieron unos a otros. Divididos por lengua y cultura, los unía el género y la posición de clase. Finalmente, subrayo la operación concreta de la solidaridad, la generosidad, la tolerancia y la reciprocidad, junto a la fricción, la confrontación, la irritación. Percibirlos, aquí, no es idealizar, sino observar. Sin una dosis constante de los tres, la ciudad no funciona. Y todos necesitamos que funcione.

Esta historia tiene una secuela. Presenté mi lectura de la anécdota neoyorquina por primera vez en un ensayo para un libro sobre comunicación intercultural auspiciado por el British Council. En esa ocasión mi comentario incluyó el siguiente párrafo:

La historia también está en juego en esta esquina. Las ópticas diferentes de los dos hombres sobre la ciudadanía y la responsabilidad social, desde luego, no son idiosincrásicas. Detrás del argumento del jamaiquino está la historia fracturada de la hacienda, la esclavitud y la cultura de resistencia que generaron en el Caribe. Detrás del argumento del mexicano están las fuertes tradiciones agrarias e indígenas de Mesoamérica: el prestigio se adquiere aceptando responsabilidades y cargos, y los derechos son contingentes. (En este sentido, efectivamente, dos sistemas están co-presentes aquí.) El acelerado movimiento de personas y pueblos está creando no un mundo sin historia, sino un mundo donde prolifera la intersección de historias.

El British Council tiene un grupo informal de críticos apasionados que se dedican a comentar todas sus publicaciones, haciendo circular comentarios sarcásticos y acerbos por correo electrónico. Mi ensayo escapó de daños mayores, con la excepción de ese párrafo que los críticos hallaron redundante. Los referentes históricos y etnográficos eran absolutamente innecesarios, dijeron, se trataba obviamente de un simple caso de *Gemeinschaft* versus *Gesellschaft*. Mi reacción a su comentario conjugó la cobardía con la “colonialidad”: simplemente corté el párrafo. Seguía creyendo en mi análisis, pero pensaba que no podía defenderlo. Soy producto del Canadá anglosajón de los cincuenta, donde los hombres británicos eran los dueños absolutos de la verdad. No logré oponerme. Meses después le conté el caso a mi colega mexicana, la comunicóloga Rossana Reguillo, quien me dijo sin equivocación: “¿Estás loca? Vuelve a poner el párrafo”.

El gesto de los británicos ejemplifica una operación analítica sobre la cual quiero reflexionar aquí. Se trata de un procedimiento que podríamos denominar “uso monopólico de las categorías”. Es una de las principales operaciones epistémicas por las cuales Occidente se afirma, y se autoconstruye, como la fuente única de modelos culturales generalizables. El monopolio se sostiene en forma de sentido común: si nuestras categorías occidentales, modernas, conocidas (por ejemplo, *Gemeinschaft-Gesellschaft*) son capaces de describir o nombrar un fenómeno (por ejemplo, la intervención del jamaiquino), esa descripción o ese nombre se percibe no solo como adecuada sino más adecuada (satisfactoria, poderosa) que cualquier otra. Si las acciones del mexicano y del jamaiquino “caben” dentro de las categorías de *Gemeinschaft* y *Gesellschaft*, cualquier otro marco explicativo es no solo innecesario sino redundante e insignificante. Se trata de un monopolio interpretativo autoasignado y, como demuestra el gesto de los británicos, agresivamente ejercido. Uno de los efectos, como en este caso, es el de borrar las historias y negar las fuerzas históricas que producen el entorno social en que se vive.

Hoy, frente a la proliferación de identidades que supuestamente fragmentan las sociedades antes integradas, persisten las convocatorias a un

regreso a la Ilustración europea como única fuente de valores capaces de abarcar a toda la humanidad. Se trata de una reivindicación del monopolio interpretativo occidental, una especie de nuevo requerimiento. Mi queja no es contra el universalismo de este proyecto neoilustrado, sino contra su monopolismo, contra la ceguera autoimpuesta que permite el rechazo de propuestas socioculturales que surgen de otros contextos y que pueden o no coincidir con las propuestas occidentales. Como dice el sociólogo aymara Felipe Patzi Paco, las distintas propuestas multiculturales tienen en común que a ninguna de las culturas nuevamente reconocidas se la reconoce como “proyecto societal alternativo al sistema liberal” (142). El punto es tan obvio que es difícil percibirlo: el Occidente ilustrado nunca ha tenido un monopolio sobre la codicia, el genocidio, el patriarcado, el imperialismo, la esclavitud, la violencia religiosa, la explotación, el autoritarismo, etcétera. Según la misma lógica, Occidente nunca ha tenido un monopolio sobre la ciencia empírica, la racionalidad, el principio de la igualdad, la idea del buen vivir o del bien común, los conceptos de justicia o libertad, la responsabilidad de los fuertes hacia los débiles, o (para citar una formulación reciente) la capacidad de “identificar con la humanidad en su totalidad” (De Zengotita, 36). Solo por una vasta pero sencilla autoceguera empírica el pensamiento occidental logra atribuirse el monopolio sobre el concepto de lo humano y sobre los valores humanísticos, como si éstos hubieran nacido una sola vez, y en una sola zona geográfica. De vez en cuando un rayo penetra la ceguera. En un artículo escrito con urgencia en plena época de Bush II, el vocero liberal Thomas de Zengotita arguyó que el humanismo ilustrado “es la única base para una ideología capaz de unir las fuerzas progresistas en esta hora crítica”. Una política democrática frente al autoritarismo tiene que basarse en:

[...] una identificación con la humanidad en su totalidad y con cada ser humano [...]. En su forma secular, esta identificación radica en los ideales del humanismo ilustrado, ideales articulados por Locke, Rousseau y Kant, y puestos en juego en la historia por la Bill of Rights y por la Declaración de los Derechos del Hombre. Por inexitosos que fueran los esfuerzos por cumplir con estos principios en la realidad, los principios en sí son inambiguos, y todos dependen de esa identificación fundamental de cada uno con todos, con lo meramente humano, como ideal independiente de los contextos concretos de la historia y la tradición. [36. La traducción es mía.]

Tenemos que estar abiertos, concluye, a la posibilidad de que “la tradición occidental moderna *has a claim, a genuinely superior claim on the allegiance of humanity after all*” (36). El autor termina recomendando a sus lectores que abandonen a Foucault y que echen mano de Voltaire.

Sin embargo, en medio del llamado a la solidaridad occidentalista, aparece un pequeño paréntesis que reproduczo literalmente: “(puede haber otras fuentes para estos principios)”, o sea, es posible, reconoce el autor, que Occidente no tenga un monopolio sobre estos principios. Este punto fulminante, radicalmente consecuente, queda allí entre paréntesis. El gesto me parece de particular interés para los antropólogos, porque lo que queda encerrado en ese paréntesis incluye el archivo etnográfico –todo lo que los occidentales hemos aprendido acerca de esas “otras fuentes” de principios socioculturales–. El monopolio ilustrado requiere que ese archivo no se abra, que quede allí dentro del cerco parentético en la página, y dentro del cerco disciplinario que acorrala el conocimiento antropológico en un espacio aparte del espacio intelectual común (*intellectual commons*). El humanismo ilustrado sigue siendo excluyente; no admite los saberes de sus otros, aun cuando sus proposiciones coincidan o se entrecrucen con los occidentales.

A consecuencia, el pensador ilustrado fácilmente se encuentra acorralado. Al final de un ensayo de 2002, Ulrich Beck, brillante pionero en la reflexión sobre la globalidad, anuncia lo siguiente: “Llego a mi conclusión, y es casi superfluo anunciarla, porque yo estoy irremediablemente radicado (*hopelessly rooted*) en la tradición ilustrada”. Qué triste, pensé. ¿Por qué motivos un pensador se condena a la superfluidad sin esperanzas (*hopelessly*)? ¿Será verdad que sus raíces ilustradas le impiden tal estado de parálisis intelectual que realmente le hacen imposible cuestionar su tradición? A diferencia de los árboles, ¿la gente no se desarraigó con frecuencia? Existe la traición cultural como ejercicio emancipatorio. Spivak describe el proyecto de las humanidades como “la reorganización voluntaria del deseo”. Tenía ganas de invitar a Beck a reflexionar sobre su opción por la no-libertad. Su discurso evocaba algo como una securitización del intelecto. Debemos agradecer profundamente su franqueza, porque su apología apunta hacia una insatisfacción con el monopolismo y la univocalidad de su formación ilustrada, que el mismo Beck representa como calle sin salida, y sin esperanza. Vuelvo a la metáfora introducida arriba, la del corral: tanto el corral que encierra a Beck en su occidentalismo, como el corral que encierra a la antropología, sobre todo a la etnografía, como campo de saber aparte del terreno común (*commons*). Allí habitan los saberes y las ideas no-occidentales, sin acceso al espacio intelectual comunal, salvo disfrazados o blanqueados. Como la antropología crítica ha reconocido, ese encerramiento fue un elemento fundacional de la disciplina antropológica.

De ahí la pregunta y el reto que planteo, como interlocutora no-anthropóloga: ¿la antropología puede convertirse en agente de la desmonopolización del espacio intelectual, en vez de ser cómplice del mentiroso monopolio occidentalista? ¿Está “irremediablemente radicada” en la

Ilustración, es decir, *hopelessly* encerrada en el corral que aparta su contenido del espacio intelectual común? ¿Puede dejar de funcionar como corral, para convertirse en canal o puente por el cual llegan a la mesa las propuestas sociales alternativas? Hoy dos corrientes intelectuales, ambas enredadas con la antropología, manifiestan un importante potencial para saltar el cerco y atenuar el monopolio ilustrado sobre los principios socioculturales: el pensamiento ecológico (que desplaza al humanismo obligándonos a desprivilegiar lo humano); y el pensamiento indígena. Terminaré con unas breves reflexiones sobre el segundo.

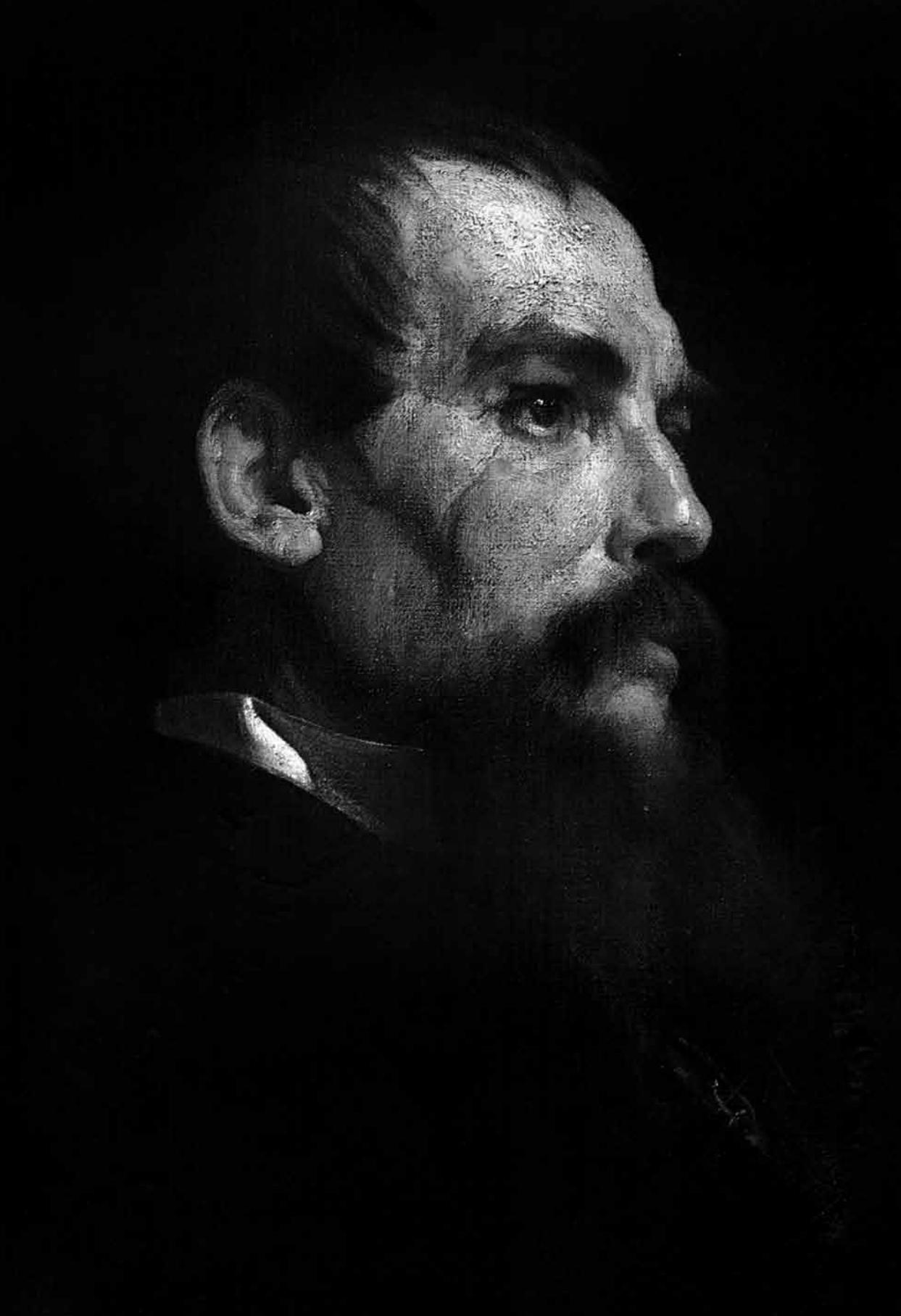
Desde hace unos quince años, desde distintas zonas del planeta, pensadores indígenas ofrecen ambiciosas propuestas societales, no para sus propios pueblos, sino para toda la humanidad y para el planeta entero. Se trata de propuestas extrovertidas que buscan adherentes tanto indígenas como no-indígenas, y exigen una total reinvenCIÓN de la sociedad dominante. Su objetivo se resume en las palabras muy citadas del amauta aymara Felipe Quispe: “Hay que indianizar a los *qaras*” (“blancos”). Estas propuestas del pensamiento indígena contemporáneo suponen que el proyecto moderno occidental ha agotado sus posibilidades constructivas en el mundo, que sus enormes fuerzas generativas ahora producen más daño que bien (punto claro en la esfera ecológica), y que las propuestas de futuro tendrán que llegar desde los espacios otros. El caso más conocido de este nuevo tipo de intervención extrovertida son las declaraciones zapatistas a partir de la sublevación de 1994 en Chiapas, propuestas que manifiestan claramente la inclusividad y la ambición fundacional a que me refiero. Otras intervenciones coincidieron con esas fechas, por ejemplo el libro de la teórica maorí Linda Tuhiwai Smith (de Nueva Zelanda) *Descolonizar la metodología* (1994), que ofrece una crítica incisiva y brillante de la producción de saberes occidentales, seguida de una elaborada propuesta alternativa de construcción de saberes con base en principios muy distintos pero completamente reconocibles para receptores indígenas y no-indígenas. En 1999 apareció el *Manifiesto indígena*, del pensador mohawk Taiaiake Alfred (Canadá), otro texto ambicioso que busca simultáneamente inspirar a lectores indígenas e indigenizar a lectores no-indígenas. Rechazando el liberalismo occidental, Alfred propone un núcleo de valores que afirma la necesidad de buen liderazgo, reivindica las tradiciones de conocimiento mohawk, y busca convencer a los occidentales de que “su concepto del poder está equivocado según cualquier meta moral” (144). “Esta orientación ofrece la mayor promesa emancipatoria para los pueblos indígenas”, agrega Alfred, llamando a los pensadores indígenas a “involucrar a la sociedad entera en un debate sobre la justicia que traerá verdaderos cambios en las prácticas políticas”, y a fomentar “un movimiento intelectual y político amplio para alejarnos a todos de las estructuras y creencias predominantes”.

Se trata de una propuesta que, en palabras de De Zengotita, abarca a la humanidad en su totalidad, pero desde un lugar de articulación indígena, producto de siglos de interacción resistente con la modernidad occidental en sus formas coloniales. Como tercer ejemplo cito un libro más reciente, del sociólogo aymara Felipe Patzi Paco (Bolivia), titulado *El sistema comunal. Una propuesta alternativa al sistema liberal*, que con igual ambición ofrece “una discusión teórica para salir de la colonialidad y del liberalismo”. Para Patzi, ex ministro de educación del actual gobierno boliviano, “el capitalismo y la forma liberal de la sociedad han cumplido su ciclo” (190), y los modelos comunitarios perfeccionados por los pueblos andinos ofrecen alternativas concretas y comprobadas. Finalmente, menciono varias intervenciones de la activista, artista y filósofa aymara Julieta Paredes (Bolivia), quien por medio de actos políticos, grafitis y libros, incluyendo *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*, propone indianizar el feminismo y reconstruir los principios de la sociedad andina incorporando la revolución de género y la emancipación de las mujeres.

Yo espero una antropología igual de extrovertida, igual de ambiciosa, arriesgada, que también salte el cerco y salga de ese paréntesis al cual la relega la frase liberal. ¿La antropología es capaz de entrar en diálogo directo con el pensamiento social occidental, con Hannerz o De Zengotita, Habermas o Arendt? ¿O tuvieron razón los satíricos británicos y soy yo la que no entiende el sistema?



- ALFRED, Taiaiake, *Peace, Power, Righteousness. An Indigenous Manifesto*. Oxford UP, 1999.
- BECK, Ulrich, “The Silence of Words and Political Dynamics in the World Risk Society”, en *Logos*, otoño de 2002.
- DE ZENGOTITA, Thomas, “Common ground. Finding our way back to the Enlightenment”. *Harper's Magazine*, January, 2003, pp. 35-45.
- FLORES, María Ruth, *Knowledge morena and literacies de colores*. Stanford University Dissertation, Modern Thought and Literature, 2006.
- FRICKER, Miranda, *Epistemic Injustice. Power and the Ethics of Knowing*. Oxford UP, 2007.
- PATZI PACO, Felipe, *El sistema comunal. Una propuesta alternativa al sistema liberal*. La Paz: Comunidad de Estudios Alternativos, 2004.
- PAREDES, Julieta, *Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*. La Paz: Centro de Defensa de la Cultura, 2008.
- PRATT, M. L., “Planetarity,” en *Cross-Cultural Communication*, 70th Anniversary Monograph series, British Council, 2004.
- “Los imaginarios planetarios”, en Mabel Moraña y María Rosa Williams (eds.), *Los saltos de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*. Berlín, Vervuert, 2005, pp. 269-83. Reimpreso en *De márgenes y silencios: homenaje a Martin Lienhard*. Iberoamericana, 2006, pp. 21-32.
- TSING, Anna Lowenhaupt, *Friction. Toward and ethnography of global connection*. Cambridge: Harvard UP, 2004.
- SMITH, Linda Tuhiwai, *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. [1994] Londres, Zed Books, 1999.



El regreso de Burton en Roa, o el otro viaje de la escritura

Ana Inés Larre Borges

Departamento de Investigaciones
Biblioteca Nacional



63

Entre la escritura y el viaje hay una antigua reciprocidad; se viaja por los lugares y se viaja por la biblioteca. Como en el río de Heráclito, el viajero sabe que nunca regresará al mismo sitio; también lo aprende el lector. En 1868, en Buenos Aires, Sarmiento supo dar una inspirada formulación a esta idea en la dedicatoria que estampó en un ejemplar del *Facundo* destinado al cónsul inglés en Brasil, el capitán sir Richard Francis Burton. El ejemplar estaba en francés y también la dedicatoria fue escrita en esa lengua extranjera para ambos y en la que seguramente departieron: “*Au Capitaine Burton, voyageur en route, Domingo F. Sarmiento, voyageur en repos*” (Burton, 1998: 238).

En 1868 Burton estaba en Buenos Aires en tránsito, camino al Paraguay en guerra. Iba a retribuir el gesto de Sarmiento dedicándole –esta vez en letras de molde– sus *Letters from the Battlefields of Paraguay*, publicado a su regreso a Inglaterra en 1872, un libro algo olvidado dentro de su vasta bibliografía. Es posible que en la vida de Burton el intervalo sudamericano haya sido un breve accidente. En las biografías anglo-sajonas es una etapa desatendida, desdibujada, y, en general, plagada de desconocimiento y errores. La literatura que tomó a Burton como personaje también olvidó su periplo sudamericano y reparó en su perfil de arabista, su experiencia joven en India, sus aventuras en África.¹ Si



Sir Richard Burton, en su madurez. El retrato de lord Frederick Leighton no oculta la cicatriz de sus tiempos de aventura. Este fue el reposado cónsul que vino a Sudamérica.

1. En estudios anteriores mencionamos entre ficciones inspiradas en su figura al inaugural *Kim*, de Rudyard Kiling, y más contemporáneamente a la saga de *El mundo del río* (1971) en la que Philip José Farmer lo hizo entrar en los territorios de la ciencia ficción, además de la película *Las montañas de la luna* sobre su búsqueda de las fuentes del Nilo, que realizó Bob Rafelson en 1989. Más

este borramiento es explicable, más rara resulta la recíproca indiferencia que se ha tenido de este lado del Atlántico por el pasaje y las versiones del personaje y la demorada incorporación de Burton al corpus de la literatura de viajeros. En prólogo a la tardía edición de las *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, traducida por primera vez al español recién en 1998, y en la edición anotada de las cartas que dedicó a Uruguay, hago referencia a este mutuo desentendimiento, y ensayo un rescate de la historia de su recepción en el Río de la Plata (Larre Borges, 1986: 22-31 y 1998 a).

Borges dedica a Burton un estudio en “Los traductores de *Las mil y una noches*” y lo incluye en el final de “El Aleph”, pero tanto en el ensayo de 1936 como en el cuento de 1949, aunque en éste consigna su desempeño como cónsul en Brasil, su Burton es primordialmente el orientalista de los biógrafos anglosajones, en tanto el Burton que dedica su libro a Sarmiento, pasea por Buenos Aires y Montevideo, visita a Urquiza en Entre Ríos y menta la culpa jesuítica como origen de la tragedia paraguaya, permanece invisible al horizonte borgiano.² En la literatura hispanoamericana hubo un solo escritor que reflejó en su obra el tránsito del viajero inglés, pero esa soledad se compensa con la audacia de la apropiación que expresó de un modo sinuoso, reiterado y obsesivo, Augusto Roa Bastos.

La excepción paraguaya

Roa ha hecho un uso complejo de Burton en su literatura, particularmente en el último ciclo de su narrativa. Convoca al capitán en textos laterales, fragmentarios o periféricos que son reelaborados y trasladados de una ficción a otra. Roa escribe un Burton doblemente sudamericano: porque reinstala su presencia en la historia del continente y porque recupera las instancias de recepción, es decir su presencia simbólica. El tránsito incluye un cifrado diálogo con Borges que densifica su literatura.

Hay un texto clave en este proceso, “El ojo de la luna”, una pieza breve de 1991, que opera como el laboratorio donde Roa ensaya formas de narrar la experiencia de la guerra. Es allí donde Richard Burton ingresa

recientemente, Ilya Trojanow se inspiró en Burton para escribir *El coleccionista de mundos* (2006), donde recrea sus estancias en India, Arabia y África oriental.

2. El desconocimiento es evidente, aunque las *Cartas...* son citadas como parte de la bibliografía de Burton en el artículo que le dedica como traductor de *Las mil y una noches*. En la última frase del ensayo que dedica a *La tierra purpúrea* de Hudson menciona al capitán entre los ingleses capaces de “percibir el espíritu criollo”, un juicio que no ejemplifica. Es probable que Borges haya advertido esa percepción de modo indirecto, como supo descubrir entre las notas a *Las mil y una noches* un elogio del asado argentino (Borges, 1974: 401 y 736).

por primera vez a su literatura y donde comparte un espacio simbólico con el pintor Cándido López, con quien está destinado a compartir un mismo estatuto ficcional. Motivo y protagonistas regresan en las páginas más logradas de la novela *El fiscal*, en 1993, y más acabadamente en la *nouvelle* que integró el proyecto de *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*, en 2001, que recicla parte de la anterior novela.

En “El sonámbulo”, un texto de 1977, el narrador había expresado su deseo de que Cándido López hubiese pintado la muerte de Solano López en Cerro Corá. Llama al pintor “el hacedor-de-figuras” y escribe su deseo de “que hubiese inmovilizado con inmutable pero viviente fijeza ese momento único en la historia de América” (78). En “El ojo de la luna” Roa va a cumplir ese deseo al narrar la crucifixión de Solano López. El arte puede corregir la historia, como hará decir irónicamente y cínicamente al general Mitre, personaje de Frente al frente argentino, la *nouvelle* adonde convergen estos acercamientos y ensayos textuales.

Dilemas de la representación



Roa dedica “El ojo de la luna” “a mi hijo Augusto, pintor”. Así, el tema de la representación preside este mágico texto que recoge las preocupaciones que despuntaron en “El sonámbulo”, sobre la posibilidad de representar los desastres de una guerra que coloca en el origen de ese “dolor paraguayo”, según frase acuñada por Rafael Barrett que Roa Bastos hace suya. “El ojo de la luna” funciona como un microcosmos de la estética roabastiana complejamente entrecruzada de intertextualidad. Al mismo tiempo que hace ambiguas las fronteras de lo real, instaura un diálogo con vecindades simbólicas. Relata hechos desmesurados y delirantes, y sin embargo históricos, como la presencia de niños que pelean camuflados tras barbas falsas hechas con crines de caballo, y convoca versos ajenos y referidos a otras guerras, como los escritos por Idea Vilariño en un poema dedicado a Vietnam. La fecha de publicación coincide con la del año del Tratado de Asunción que crea el MERCOSUR, unión de los países que formaron parte de la contienda, y en ese contexto puede verse que Roa ensaya un intento de superación de esa discordia. A ese texto y en ese contexto llega Richard Burton a la literatura de Roa Bastos:

Además del oscuro cronista pictórico, hubo un segundo testigo y narrador en prosa de aquella contienda homérica. Un hombre famosísimo en todo el mundo y sin embargo pocas veces mencionado y ya también completamente olvidado como cronista de la guerra de Paraguay. Ese hombre fue Richard Francis Burton, uno de los más célebres traductores de El libro de las mil y una noches. Sir Richard, a la sazón cónsul general del imperio británico ante la corte del emperador de Brasil, obtuvo autorización para visitar el

país en guerra y escribir artículos para los principales periódicos de Europa. El espíritu aventurero del cónsul disfrutó plenamente de este descenso a los infiernos en el corazón de la selva tropical [“El ojo de la luna”: II].

El primer y solitario dato que da de la frondosa biografía burtoniana es el del traductor de *Las mil y una noches*, “uno de los más célebres traductores”, dice convocando así la mediación borgiana. La fórmula denuncia el lugar que hasta entonces ha tenido Burton en América del Sur, en el instante mismo en que se prepara para restituirlle su olvidado protagonismo como cronista de la guerra de Paraguay. El Burton de Roa comparte algunos atributos con el histórico y se distancia en otros, pero la mayor diferencia no es ideológica sino fáctica. El cónsul Burton no presenció la guerra, como avisa honestamente el título de su libro, sino que estuvo apenas en “los campos de batalla del Paraguay”, escenarios vacíos a los que llegaba con rezago para ser testigo de la tierra arrasada y los cadáveres. No conoció a Solano López y no vio ni de lejos la roja cabellera de madama Lynch; en las *Cartas...* dice que, aunque se lo prometieron, no consiguió obtener un retrato de la dama (137). El Burton de Roa, en cambio, discute con el mariscal López sobre la guerra y se enamora de su esposa inglesa. Roa aplica a Burton la misma solución que encontró para Cándido López. Si éste puede pintar en la novela lo que no pintó en su vida, el cónsul puede contar lo que no contó en las desabridas cartas que dedicó al conflicto. En “El ojo...” Roa descubre las posibilidades narrativas del personaje que luego desarrollará. El Burton de Roa surge del cruce de las *Cartas...* con *El libro de las mil y una noches*. Roa recupera el pasado árabe y exótico de Burton y, apoyándose en eso, empuja su testimonio sudamericano hacia los territorios de lo irreal. En su versión, Burton considera que “la experiencia vivida en el Paraguay se había parecido a una pesadilla”, y para nombrarla le sirve advertir “entre una atrocidad y otra, el aire mágico e irreal de *El libro de las noches*”. El Richard Burton que visitó el Río de la Plata está lejos del joven aventurero que recibió una cicatriz de bandoleros somalíes o entró disfrazado a La Meca, es un caballero maduro que usa sus prerrogativas diplomáticas y evalúa las comodidades de los hoteles donde se aloja. Roa recurre a todas esas imágenes posibles, juega en varios niveles de discurso y hasta se permite combinarlas en un guiño lúdico al decir que “la prosa de Richard Francis Burton olvidaba, a veces, el tono descriptivo y jovial de los viajeros ingleses y se inflamaba en un arrebato patético de segunda mano” (III). Las *Cartas...* verdaderas insisten en descripciones típicas de la retórica colonialista destinada a “inventariar” lo que el viajero ve, y donde el toque personal se recluye en la distanciada ironía. En cambio, las *Cartas...* que imagina Roa Bastos no solo serán capaces de incurrir en el patetismo sino que, ajenas al assertivo optimismo decimonónico, se revelan conscientes de los límites y dificultades del

narrar. La cita apócrifa que presenta como tomada de la introducción burtoniana a las *Cartas...* sintetiza y proclama una teoría de la ficción propia de la modernidad del siglo xx: “La expresión de la realidad es siempre increíble y absurda”.

La idea de la dificultad de contar la guerra domina el ciclo narrativo del último Roa, y es posiblemente la causa de la fragmentación y dispersión bibliográfica a la que aludí más arriba. La presencia de Cándido López y Richard F. Burton también parece vinculada a los dilemas de la representación. Daniel Balderston afirma –en referencia a Cándido López en “El sonámbulo”– que a Roa “le interesa la figura del pintor más que su obra”, y agrega con lucidez: “mejor aun, le interesa la función del pintor” (Balderston, 3). Quiero postular en simetría que, de Richard F. Burton, lo que le interesa a Roa es, sobre todo, el traductor de *Las mil y una noches*, o mejor aun, lo que le interesa es la función del traductor. En “El ojo de la luna” Roa no solo postula la existencia de una edición de las *Cartas...* que lleva como carátula la pintura de la crucifixión de Solano López hecha por Cándido López, sino que en audaz correspondencia arriesga que el testimonio de Burton pudo ser una “traducción” de los cuadros de López :



Por momentos no se sabe si Richard Francis Burton está relatando en sus *Cartas* lo que vio realmente, o si está traduciendo las visiones de delirio de esa guerra fantasmagórica que dejó en sus cuadros un pintor enajenado. Este pintor de la tragedia existió en la realidad, Burton da su nombre, Cándido López, asistente del generalísimo aliado Bartolomé Mitre. Sir Richard lo vio pintar, sentado entre los muertos, al final de los combates. Pero le fue imposible cambiar con él una sola palabra. “Parecía un sordomudo o un sonámbulo –agrega el traductor de *Las noches*– completamente fuera del mundo, o sumido en visiones de trasmundo [II].”

En *El fiscal* (1993) este texto reaparece con leves pero interesantes modificaciones en las que acota que las palabras de sir Richard son “necesariamente más pobres que las imágenes” y consigna pícaramente que Burton dedica una de sus cartas, que precisa como la decimotercera, al soldado pintor, lo que no solo ha llevado a muchos críticos a una búsqueda inútil sino que planta el problema de las posibilidades de representación y dispara el sentido de su historia en dos direcciones simultáneas: hacia lo simbólico y hacia lo histórico. En un mismo gesto Roa revierte el estatuto de lo nombrado, al mentar a un pintor que existió históricamente como el protagonista irreal de un relato escrito antes por él, y referir un libro verdadero a través de una cita apócrifa.



Frente al frente de batalla

En una coda agregada a su clásico *Ojos imperiales*, Mary Louise Pratt advierte del imprevisto destino que tienen los relatos de viajeros cuando son retomados por los escritores de los lugares de llegada, que convierten esos relatos en “parte de la materia prima” de sus ficciones (Pratt, 2010: 409). Ese otro viaje de la escritura fue un hecho deliberado para los autores de *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco* (2001),³ un libro colectivo en el que cuatro autores, uno por cada uno de los cuatro países que participaron en la Guerra de la Triple Alianza, escriben un relato inspirado en un breve pasaje de la Carta XXIII donde Burton refiere la existencia de un “quilombo” que es refugio de desertores de los cuatro países:

“Pasados” [desertores] de toda clase andan vagando en las inmediaciones y se dice que del lado opuesto, el del Gran Chaco, existe un amplio quilombo o establecimiento de fugitivos, donde brasileños y argentinos, orientales y paraguayos viven juntos en mutua amistad y en enemistad con el resto del mundo [Burton, 1998: 528].

3. Aparte del texto de Roa aquí tratado, Alejandro Maciel, por Argentina, también prologuista, escribe una ficción histórica sobre el “quilombo” nombrado por Burton; Omar Prego Gadea, por Uruguay, hace un texto mayormente intertextual con referencias al asesinato del presidente Flores, y Eric Nepomuceno, por Brasil, se distancia más del tópico histórico para crear una historia urbana y contemporánea en la que el contacto está en la especialidad de su protagonista.



El efecto revisionista de *Los conjurados...* se refuerza en el motivo elegido, que inspira una nueva conjura hecha por los cuatro escritores que se unen editorialmente en un contexto dominado por la idea de la integración latinoamericana. El libro es deudor de la aparición, a mediados de 1998, de la primera edición de las *Letters...* en español, en cuyo prólogo está explícita también la cita a ese pasaje mínimo (un par de líneas en 600 páginas) y a la mención de ese “quilombo” fraternal en medio del mar de calamidades y los miles de cadáveres de la guerra, casi las únicas palabras esperanzadas de entendimiento entre contendientes que hay en el libro.⁴ Jorge Carlos Guerrero estudia *Frente al frente argentino, Frente al frente paraguayo*, el relato de Roa Bastos, desde esa perspectiva, y lo considera “un legado para la integración latinoamericana”. La ficción del paraguayo sobresale porque no es arrebatada por la historia de los hechos, sino que desafía y pone en cuestión los límites del arte para contar la guerra. Roa refina y urde una compleja trama de intertextualidades, y hace de su texto una interpelación a los modos de representar la realidad y, más especialmente, de nombrar el horror.

En su ensayo, Pratt toma como ejemplo de reescritura a “Los desterrados”, de Horacio Quiroga, y refiere al libro como “un lugar de

§

Batalla de Curupaytí (detalle)
por Cándido López,
el soldado-pintor
que perdió ese día su
mano derecha y ganó
el apodo de “el manco
de Curupaytí”.

4. Aun a riesgo de la autorreferencia debo citar de mi prólogo a esa edición de las *Cartas...*: “la breve alusión [que hace Burton] a un hecho apto para la mitología”: “una suerte de falansterio pacifista o corazón de las tinieblas en el Gran Chaco, un ‘quilombo’, un refugio de fugitivos y desertores de los cuatro ejércitos...” (Burton, 1998, Prólogo: 38). A continuación rescataba las mismas líneas de la Carta XXIII aquí citadas y reproducidas en *Los conjurados...*

exilio donde ex hombres excéntricos van a dar y quedan varados después de haber sido expulsados del relato principal de la modernidad” (Pratt, 2010: 409). Su mirada nos alienta a poner en contigüidad a esos antihéroes extranjeros de Quiroga con estos desertores. Dice Roa en *Los conjurados...* que “las profecías se hacen mirando el pasado” (2001: 27), desde esa perspectiva deliberadamente anacrónica, los conjurados del quilombo del Gran Chaco son herederos literarios de la tradición quirogiana. En el reparto de tareas de los discursos, la literatura es la que puede ir a buscar a los expulsados de la historia, a los caídos del relato principal, para restituirles el protagonismo antes negado. Es una arrogación del arte que reescribe la historia en la ficción. La operación que señala Pratt se inscribe sin dudas en el marco más amplio de la novela histórica en América Latina y tal vez explica su recurrencia en un continente donde, como decía Ricardo Piglia, la escritura es forma privada de la utopía. Roa Bastos coincide con eso en la frase redentora que elige para cerrar su relato: “Desde el principio de los tiempos siempre hubo hogueras de violencia destructiva. Y también siempre hubo el fuego del espíritu para purificar el daño, conjurándolo a través del arte, que es más fuerte que la muerte” (2001: 102).

Roa escribe su ficción en dos partes: *Frente al frente argentino* es un diálogo entre Bartolomé Mitre y el pintor Cándido López; mientras que *Frente al frente paraguayo* reproduce en su primera parte, casi sin variaciones, las páginas finales de *El fiscal* y da protagonismo a Richard Burton en su ficticio trato con Solano López y madama Lynch; se agregan dos breves cudas, ausentes en la novela, tituladas “El guerrero y su doble” y “Oficios bárbaros” (2001: 96-102), donde vuelve a la figura del soldado pintor y reflexiona sobre el arte y la guerra.

Si la función pintor y la función traductor fueron dos paradigmas de representación, que novelísticamente encarnó en Cándido López y el capitán Burton, Roa encontró otras posibilidades para multiplicar esas funciones. Es relevante el caso que le ofrece Bartolomé Mitre. Como presidente argentino y comandante de los aliados de la Triple Alianza, Mitre estuvo relacionado con sus dos testigos, como jefe y providencial mecenas del soldado pintor y como hospitalario interlocutor del cónsul británico que iba a dejar escrito su retrato –con dosis equilibradas de admiración y reprobación moral– en el libro que escribió sobre el conflicto (Carta V: 239-243). Mitre, autor de una versión en verso de La divina comedia, ofrecía como traductor otra arista fermental a los propósitos de Roa. Pero el novelista multiplica las posibilidades que cada protagonista le ofrece. Así Cándido López deviene un traductor alternativo al corregir a Mitre que opina a su vez sobre los cuadros de su asistente. Richard Burton, que encarna la función de traductor, comulga además en la función pintor, inicialmente adscripta solo a López. Ya citamos la

referencia a la portada de una edición de las *Cartas...* con una ilustración de la crucifixión de Solano López; más adelante, en *Frente al frente paraguayo*, habla de una edición príncipe donde el propio Burton habría dibujado a los protagonistas de la guerra contra Paraguay y donde uno de sus dibujos “muestra la imagen ecuestre de Elisa Lynch [...] posando para él” (67). Estas hibridaciones sobre la hibridación primera del mito y la historia proliferan en la narración y evitan, por la complejidad de estas estrategias discursivas, las dicotomías fáciles o previsibles que han sido el riesgo de la llamada “contrahistoria”.

Burton y la función traductor

Traducir lleva en sí mismo la idea de viaje. Su etimología argumenta que su raíz, del latín *trans*, significa “al otro lado”, “más allá”, en griego *meta*; y *ducere* del indoeuropeo *deuk*, “guiar, conducir”. Como viajar, traducir implica un desplazamiento y suele agotar metáforas que indiquen un traslado. La literatura de viajes confirma en esos orígenes su relación con la práctica de la traducción.

Richard Burton reúne de modo excepcional al viajero y al traductor virtuoso, y no es improbable que su capacidad para reconocer la otredad que lo distingue en el panorama de los viajeros decimonónicos sea debidora de su condición de políglota y de sus afanes como traductor. O lo que viene a ser lo mismo, que su interés por el otro fue la razón tanto de sus exploraciones como de su vocación traductora. Burton es revisitado en el contexto de las nociones de extraterritorialidad, según formulación de George Steiner, y de la jerarquización de la traducción y el desborde del sentido asignado al concepto mismo de traducir que ocupó al propio Steiner en *Después de Babel* y justificó el dictamen de que habitamos “La era de la traducción”, título de un libro del filósofo y traductor Antoine Berman, teórico ineludible de la relación entre las lenguas.⁵ No parece azaroso que Steiner ubique a Jorge Luis Borges junto a Conrad y Nabokov entre los autores de la extraterritorialidad, y Berman nombre a Augusto Roa Bastos junto a Proust, Valéry y Pasternak cuando habla de escritores que entienden la creación literaria como una forma de traducción.⁶ Borges y Roa son la conexión latinoamericana con Burton, en



5. Antoine Berman (1942-1991) fue director de una serie de seminarios sobre traducción en el Collège International de Philosophie. *L'âge de la traduction* (2008) incluye un seminario dedicado al estudio de “La tarea del traductor” de Walter Benjamin y, en un breve texto de 1991 que sirve de introducción, argumenta la importancia de la traducción y nombra a Roa Bastos entre los escritores que la integran a su obra.

6. “Pour la littérature (et, corrélativement, pour la ‘critique littéraire’), la question de la traduction n'est pas moins essentielle, et celle d'autant plus que le Romantisme allemand jusqu'à Proust, Valéry,

una unión que además los imbrica a ambos. Roa ha sido un atento lector del argentino, aunque trabajó en una dirección distinta. En su literatura están las marcas de las mediaciones borgianas en su construcción de Burton y en sus ideas acerca de la traducción y la literatura.

Ambos comparten una postura iconoclasta con respecto a la traducción, que se vincula con su condición de escritores sudamericanos. Dissenientes del dogma de la fidelidad o literalidad que Borges nombra con ingenio provocador como “la superstición de la inferioridad de las traducciones –amonedada en el consabido adagio italiano–” (1974: 239). La cita pertenece a “Las versiones homéricas”, que se inicia con una frase simple y lúcida que ha hecho fortuna en los estudios sobre la traducción: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción” (239).⁷ Ese texto datado en 1932 muestra un Borges precocísimo en la inauguración de una nueva forma de entender la traducción, despreocupada de la fidelidad a un original que no es en última instancia más que un borrador al que el cansancio o la religión dieron el discutible estatuto de texto definitivo. Borges coincide con las ideas expuestas en “La tarea del traductor” por Walter Benjamin. Desde sus primeros escritos, las ideas de Borges se oponen a lo que luego Berman llamaría el “etnocentrismo” implícito en las traducciones. Esa actitud abarca, como es sabido, toda su visión de la literatura, y va a encontrar su expresión en un texto clave y muy citado “El escritor argentino y la tradición” (1951). Borges absuelve de culpas y libera a los escritores de los deberes del patriotismo en la lengua y en la literatura, y los alienta, en cambio, a la apropiación irreverente.⁸

Roa Bastos es un iconoclasta de modo más político y pragmático. Él mismo es un viajero, un exiliado en quien la expulsión de su patria va acompañada de un cambio de código en su literatura. En su exilio argentino, Roa muta la poesía por la prosa, más eficaz para crear una narrativa “contrahistórica”.

En esa tradición de desplazamientos que hace a su destino y a su obra se inscribe, acaso como una culminación, su texto de *Los conjurados...* donde Roa toma la figura de un adversario, Bartolomé Mitre, general que comandó la guerra del exterminio paraguayo y traductor cuyo

Pasternak, Roa Bastos, etc., elle s'est explicitement posée comme un acte de traduction” (Berman, 2008: 11).

7. Idea Vilariño refirió la misma idea de Borges en versión de Alfonso Reyes en un breve texto dedicado a “De la traducción”: “Decía bien Alfonso Reyes que con las confesiones de los traductores podría poco a poco levantarse un inventario de problemas de grande utilidad estilística” (112).

8. En relación con esta temática, Sergio Waisman titula un capítulo de su libro “La estética de la irreverencia: maltraducir desde los márgenes” (141-175); véase también Patricia Wilson en la introducción a *La constelación del Sur* y en el capítulo que dedica a Borges como “traductor vanguardista” (111-115).

destino se tejió con la violencia política. El Mitre histórico, representante de una posición desacreditada, no recibe en las lecturas actuales mayor atención. Es interesante, previo al análisis del personaje creado, reparar en su perfil histórico como traductor de un proyecto excepcionalmente ambicioso que cumplió en consecuente esfuerzo de cuarenta años de tratos con el poema dantesco. En la segunda edición incluyó, incluso, una “Teoría del traductor”, en la que expresa:

Cuando se trata de transportar a otra lengua uno de esos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró. El traductor no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes maestros. Puede poner algo de lo suyo en la pauta que dirige su mano y al pensamiento que gobierna su inteligencia.

En *Frente al frente argentino*, Roa pone en boca de su personaje palabras que son un remedio de esa teoría.

Hay que traducir las interlíneas, el espacio vacío entre verso y verso. Ahí está el secreto de la Commedia. Cuando mi mano aquí visible sea capaz de mover la pluma al mismo compás de la música invisible que la inspiró, habré conseguido echar nuestra luz sobre la oscuridad de las palabras ajenas. Palabras extranjeras, don. No hay palabras extranjeras, Cándido. Cada idioma funda su patria potestad ahí donde se pronuncia [17].

La mano visible y la música invisible. Roa juega sus cartas de modo que la primera cualidad recuerda la mano ausente de Cándido López y la entidad plástica de su representación, y la segunda parece ir al encuentro de un lenguaje puro anterior y oculto en la obra de acuerdo a una concepción benjamíniana y mística de la traducción.⁹ Se traduce lo que hay en las entrelíneas. Roa también puede desconcertar desde que entrevera los argumentos suyos con los de quien es en su relato un enemigo ideológico. Mitre defiende la tesis antropofágica de apropiación de lo extranjero, pero su formulación está impregnada del carácter patriótico y patrício, es decir infectada por la autoridad del *pater*. Mitre aparece como ejemplar del letrado iluminado que funda la patria a través de la palabra y, creyéndose poseedor de una verdad inaugural, niega al otro y se impone por la fuerza; “arma et togae”, según cita de Cicerón que en el libro señala la alianza del militar con el letrado (46). Para Antoine Berman es mala la traducción que “opera una negación sistemática de



9. Dice Benjamin: “La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje propio preso en la obra al hacer la adaptación” (141).

la extranjeridad de la obra extranjera".¹⁰ Roa hace evidente en su texto el oxímoron de esa rapiña civilizatoria a través de la acusación de Cándido López: "Fíjese, usted con palabras escribió una guerra" (2001: 17).

El discurso de Mitre está contaminado de belicismo y la traducción se ejerce como la invasión que justifica porque Paraguay es "una nación que tiene que ser liberada de una tiranía elegida por ella misma" (21).

En el Prefacio a las *Cartas...* Richard Burton escribe algo que puede estar en la matriz de esta peculiar frase de Mitre:

Desde una óptica imparcial, la guerra del Paraguay es nada más y nada menos que el funesto destino de una raza que ha de ser liberada de una tiranía elegida por ella misma, convirtiéndose en *chair à canon* por el proceso de aniquilación [54].

Roa Bastos usa a Burton como fuente oculta, y pone en boca de Mitre sus opiniones imperiales; inmediatamente somete el dictamen a discusión, al enfrentarlo a los argumentos de Cándido López: "Si eligió no es tiranía. Yo diría que es una servidumbre tan peligrosa como la libertad que usted predica, don" (22).

Todo el diálogo entre el generalísimo y el pintor está minado por la incomprendición. El enfrentamiento ocurre mientras discuten la traducción que está haciendo Mitre del "Infierno" de Dante. El mito de Babel está así tácitamente aludido. Según el relato bíblico de la torre, el lenguaje compartido daba a los hombres fraternidad y unidad, y en consecuencia un poder sin límites. La maldición de no entenderse fue un castigo para evitar su unión y desde entonces auspicia la guerra. La guerra no es más que la ruptura del pacto consentido que permite la comunicación.

En el diálogo asimétrico del relato, Roa refiere al pintor solo por su nombre de pila, como "Cándido", un nombre que se adapta a la condición ingenua –pero volteriana– de quien es capaz de articular, con fingida inocencia, la "voz del insurrecto" (37).

Roa Bastos ficcionaliza a partir de los nuevos conceptos de la traducción. Hace suya la identidad entre traducir y comprender (Steiner); traducir y comentar o interpretar (Berman). La traducción de Mitre es objetada por Cándido –"Usted pone un muro entre el Dante y mi propio infierno"(42)– siempre en el sentido de quien aspira a una operación de contextualización que tome en cuenta la cultura de llegada (Benjamin).¹¹ Aunque tal vez el mayor rasgo de modernidad que alienta su relato sea la conciencia de que traducir tiene consecuencias

10. "J'appelle mauvaise traduction la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère" (Berman, 2007: 17).

11. Existen algunos artículos dedicados especialmente al análisis del diálogo Mitre-Cándido. Véanse en la bibliografía los de Guerrero e Iribé.

El general Bartolomé Mitre es retratado por Cándido López, antes de la guerra.



y motivaciones éticas, estéticas y políticas. Y cuando parece que Cándido se refiere a la traducción solo como un pretexto para reprochar a Mitre su agresividad bélica, es porque la traducción ha pasado a ser un motivo de la gramática narrativa y oficia como metáfora elocuente que nombra lo que el texto calla: “Otra vez los pantanos, parece el infierno copiado de esta selva acuosa” (42). Los versos de Dante leen la realidad paraguaya mejor que sus invasores.

La función traductor adopta en Roa Bastos, como ya señalamos, otra modulación en la figura de Richard F. Burton, no ya como fuente ocul-

ta sino como personaje. El capitán, políglota, escritor de crónicas y aventurero, encarnaba en su madurez al caballero británico educado y erudito, cosmopolita, y excepcionalmente curioso e interesado por las lenguas y las culturas del mundo. Roa, ya lo dijimos, funde al Burton orientalista con el sudamericano, y en una torsión osada hace del traductor de *Las noches...* una versión masculina y nueva de Scheherezaude. Así Burton se identifica con la cultura oral del guaraní. En Frente al frente paraguayo, antes un fragmento de *El fiscal*,¹² Burton tiene los encuentros que el verdadero cónsul nunca alcanzó con el supremo Solano López y con su querida, Alicia Elisa Lynch. Con ambos vive escenas de traducción:

El cónsul traduce los insultos que bramó Solano en una verdadera explosión de furia. Parecen copiados de los anatemas del rey Lear y de Macbeth, en la lengua literaria de Shakespeare. Solano, en realidad, soltó los improperios en guaraní. Burton no los entendió pese a que se jactaba de hablar en treinta y cinco idiomas, incluidos los dialectos y soñar en diecisiete. “Ese hombre me apostrofaba –escribe el cónsul– en una germanía inextricable” [1993: 333].¹³

El Burton histórico habla del guaraní en el ensayo introductorio de las *Letters...* como esa “interesante lengua moribunda” (63). Roa, hijo conflictivo de ese guaraní sobreviviente, no deja de recurrir artísticamente a la herencia desgarrada del bilingüismo y de la oralidad.¹⁴ Crea esta escena de incomunicación donde las palabras no se entienden, pero de todos modos se accede misteriosamente a un sentido. A pesar de su pericia lingüística, el Burton de Roa no entiende la “germanía

12. *Frente al frente paraguayo* reproduce casi sin cambios 40 páginas de la novela *El fiscal*, de 1993 (de la 298 a 337), y suma dos breves apartados: “El guerrero y su doble”, que recrea lo escrito en “Transmigración de Cándido López” (1998), y “Oficios bárbaros”.

13. En *Frente al frente paraguayo*, el párrafo aparece con algunas variantes. Desaparece la alusión a Shakespeare y la palabra “guaraní” sustituye al eufemismo de “lengua vernácula”. He preferido citar la versión de *El fiscal* porque muestra mejor la opción por una traducción de sentido. En muchas ocasiones, y casi como praxis de la teoría borgiana que desconfía del concepto de “texto definitivo”, Roa muestra varias versiones que compiten en eficacia o expresividad: “El cónsul traduce los insultos que bramó el mariscal en una verdadera explosión de furia. En ella se mezclaron, según el cónsul, expresiones en el castellano más castizo que había oído en América y también en el dialecto paraguayo de la lengua vernácula. Burton no entendió muy bien el discurso bilingüe del mariscal, pese a que había estado ya durante dos largos períodos en el país. El cónsul se jactaba de hablar en treinta y cinco idiomas, incluidos sus dialectos, y de soñar en diecisiete. ‘Este hombre me apostrofaba –escribe– en una germanía inextricable’” (Roa, 2001: 59).

14. Roa ha contado que en su infancia sus padres lo hacían estudiar latín y trataban de impedir su ejercicio del guaraní (Gilio, 26). En un ensayo sobre su ciclo de la guerra contra el Paraguay, Silvia Carcamo repara en los recuerdos relatados por Roa en *Contravida*, y reflexiona sobre el latín, lengua escrita de autoridad e impuesta por el padre, y el guaraní de transmisión oral y maternal.



inextricable” de Solano, pero igualmente la traduce como un drama shakespeariano, adivinando así el centro trágico de la historia. Roa nombra las capacidades políglotas del cónsul según formulación que es eco de la de Borges¹⁵ y, consecuente con eso, realiza el tipo de traducción contextualizada (a su cultura inglesa), según el mismo gesto reivindicativo que Borges propugna para el sur. La moraleja del relato es que esa es la traducción buena.



Después de la
batalla: el desastre
de Curupaytí.

15. “Burton soñaba en diecisiete idiomas y cuenta que dominó treinta y cinco...” (1974: 401).

Roa suma una frase que absuelve a Burton de la sospecha de su carácter de espía del Foreign Office:

Burton cuenta que sonrió ante la desenfrenada invectiva. Sabía todo lo que Solano sabía. Sabía cosas que Solano no sabía. Su pasión era estar enterado de las cosas. Sabía que no se podía torcer el curso de los hechos ya consumados, pero que se debían conocer sus causas primeras y, sobre todo, los elementos imperceptibles y aparentemente anodinos que los habían desencadenado [2001: 59].

Esta suerte de salvataje moral que libra al cónsul del “museo del oprobio”, según ajustada expresión de Guerrero (133), es en parte retradicción a los juicios del Burton histórico que en sus cartas no se priva de advertir a Europa que lo que ve en Paraguay es una “nefasta y de ningún modo honrosa guerra” (Burton, 1998: 241), que admira el coraje de los paraguayos y vaticina que “la maravillosa energía y la indómita voluntad del mariscal presidente López [...] jamás ha de olvidarse ni escasear en admiradores mientras perdure la historia” (53), una profecía que los revisionistas cumplieron largamente un siglo después.

El encuentro más productivo, sin embargo, será el de Burton y Elisa Alicia Lynch. Al igual que Burton y Mitre, madama Lynch es un motivo que la historia brinda para el uso y reflexión de la función traducción. En un estudio sobre diversos conceptos de “cuerpo” en lecturas de la guerra de Paraguay, Alai García Diniz se detiene en ese cuerpo fatal de memoria que es madama Lynch y relaciona a la irlandesa “con el mito de Malinche de la Nueva España de tres siglos antes”. Malinche y la Lynch comparten el poder de lengua, son “pluriculturales, políglotas e intérpretes –transgresoras del modus vivendi femenino de sus épocas–” (23). Son extranjeras por nacionalidad y por género, y por eso convocan las mismas sospechas de traición que el prejuicio atribuye a la traducción.

Roa presenta a un Burton deslumbrado por madama Lynch, y que encontraba “que el riesgo de la seducción era su mayor atractivo” (donde otra vez hay un eco de Borges: “las atracciones de lo prohibido le corresponden”, 1974: 403). Es por eso que, en el relato de Roa, una noche, mientras duerme el mariscal, Burton altera la costumbre de relatar las noches de Scheherezade e interpola una historia de su imaginación. En esa noche, doblemente apócrifa, la historia de Burton es la de un derviche enamorado de una doncella de Scheherezade que intenta acceder al palacio prohibido. La historia dentro de la historia, dentro de la historia... provee dos instancias que involucran una metáfora sobre las posibilidades de la ficción. La primera, nimia, es que para acceder al palacio la treta del derviche es sobornar al jardinero que lo guarda, ofreciéndole un espejo que de uno de sus lados muestra “escenas licenciosas y del otro la manera de entrar en el espejo y de participar en ellas” (72). Roa a través de esa alusión devuelve a Burton su aureola de concupiscencia sexual, al autor de “eruditas obscenidades”, según Borges; y en el truco del espejo, un recuerdo a una de sus más célebres contemporáneas.

ráneas, Alice Liddell, capaz de viajar a través del espejo como él lo hace a través de lenguas y culturas.¹⁶

Desde la perspectiva que he elegido, el espejo símbolo de la mímesis indica que el asunto mismo de la representación es el argumento de la historia y asunto de la literatura. El otro guiño narrativo se produce en el desenlace de su historia. El derviche entra a palacio y ve “la espalda desnuda de la doncella” que sale del baño, pero al precipitarse a abrazarla, ella gira y él “descubre que la mujer desnuda es la propia Scheherezade”. El mismo Burton aparenta sorprenderse ante “el imprevisto hallazgo narrativo (la narradora convertida en personaje de un cuento desconocido para ella, de una historia que no está en el Libro)” (73). Nuevamente el episodio señala a Borges como mediador. El más insistente encantamiento que para Borges tuvo *Las mil y una noches* fue el de su capacidad de convocar la idea del infinito. En un texto temprano que publicó en la revista *El Hogar*, daba cuenta de la noche DCII, la más mágica entre las noches, cuando Scheherezade cuenta su propia historia y el rey:

oye el principio de la historia que abarca a todas las demás, y también –de monstruoso modo– a sí misma. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esa interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista, y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de las mil y una noches, ahora infinita y circular [Borges, 1986; 326].



Bajo la inspiración borgiana, como ocurre en “El Aleph” que menciona a Burton, Roa Bastos hace su propia puesta en abismo e imagina una pesadilla más afín a su estética desbordada y barroca, que el cuento lleve a sus personajes al borde de lo desconocido.¹⁷

El verdadero Burton había dicho en las *Cartas...* que publicó en Londres en el tiempo que Solano López moría en Cerro Corá, que faltaba la versión paraguaya para conocer la verdad de la guerra:

16. Philip José Farmer, en *El mundo del río*, también aprovecha la contemporaneidad de Carroll y su Alicia... en el universo victoriano de Richard Burton.

17. Hay otra destacada intersección borgiana en estos textos que corresponde a Robert Burton, autor del famoso *Anatomía de la melancolía* (1621). En *El fiscal* Roa atribuye esta obra apócrifamente a Richard Burton (298), pero en *Frente al frente paraguayo* corrige el error y sustituye ese título por *El peregrinaje a La Meca* (55). La posibilidad de un error queda sin embargo descartada cuando más avanzado el texto Roa hace decir a Burton que la imagen de madama Lynch inspiró su libro *Anatomía de la melancolía*. Rafael Recio Vela estudia esa falsa atribución y traza un prolífico relevo de la huella de Borges en Roa. El acápite que elige, una cita de *Vigilia del almirante*, resume bien el legado que justifica todas las intertextualidades: “Para la ficción no hay textos establecidos”. A su pesquisa debiera agregarse que la alusión saturnina a Virginia Woolf implica asimismo el recuerdo de la traducción que en 1937 Borges hizo del *Orlando*. Es necesario reparar que todas esas intertextualidades reflejan un interés por los fértiles temas de la traducción y de la literatura como traducción.

Todos los informes que hasta ahora aparecieron son forzosamente unilaterales: los aliados –brasileños, argentinos y orientales– han contado y vuelto a contar su propia historia, mientras que los paraguayos han permanecido casi siempre mudos por fuerza.

Roa encuentra en Burton un instrumento para romper el silencio paraguayo, y lo hace a través de una ficción que se inscribe en la contrahistoria, pero al escribirla descubre una posibilidad que termina por ser más sutil y perdurable. Es un destino atado a su función de traductor: “servir de puente por el cual las historias de las Noches de Oriente pasaron al imaginario colectivo paraguayo a través de las mujeres de servicio de la mariscal” (Roa, 2001: 75). Esas mujeres que escuchaban los cuentos que el cónsul dedicaba a madama Lynch estaban en penumbra y en silencio hincadas de modo que parecían “sombras mutiladas”, y hacen pensar al cónsul “que a mis historias les faltaban las piernas”. La formulación convoca el destino que dio al Cándido López paraguayo, par pictórico de Burton en la economía narrativa de Roa Bastos.¹⁸ El aislamiento paraguayo se rompe a través de esos cuentos que el cónsul dejó y que entraron “por la puerta de servicio” en la misma lengua que Roa aprendió de la servidumbre en su infancia. El guaraní es la lengua madre para Roa y es la lengua de la resistencia cultural de un pueblo. “La ‘dona Rufina’ de Contravida contaba los cuentos de Las mil y una noches en guaraní. Decía Chezenarda, en lugar de Sheherezada” (Roa Bastos 1994, 68).¹⁹ El guaraní es también capaz de resguardar en una “versión muy extraña y desfigurada” ese “solo mito de origen que se bifurca y que atraviesa en constante mutación y proliferación de narraciones las culturas de todos los pueblos y de todas las edades” (Roa, 2001: 75).

En Roa hay un gesto reivindicativo de la traducción que tiene una impronta revolucionaria, dicho esto en un sentido político. Ricardo Piglia habla de la traducción como de “un extraño ejercicio de apropiación”,²⁰ y en la ficción que Roa Bastos crea al fin de su vida hay algo de los anarquistas expropiadores, en el gesto de recuperar una historia que considera le fue robada y hacerlo en una lengua que fue silenciada. Escribir se transforma en un acto ético, político, de justicia reivindicativa.

18. Para una conferencia sobre estos temas dada en Brasil escribí una interpretación paralela sobre la función pintor en el relato de Roa Bastos: “Cándido López: el cuerpo del pintor”, *Augusto Roa Bastos en Arquivos da Fronteira*, UFSC, 2012.

19. Citado por Carmona, 2008.

20. “A mí siempre me ha interesado la relación que hay entre la traducción y la propiedad, porque el traductor escribe todo un texto de nuevo que es de él, pero no es de él... Es una figura extraña la del traductor, está entre el plagio y la cita [...]. La traducción es un extraño ejercicio de apropiación [...]. En la lengua no hay propiedad privada. El lenguaje es una circulación –es un flujo– común. La literatura corta ese flujo y quizás eso sea la literatura” (citado en Waissman: 238).

Roa Bastos escribe con una conciencia fundacional tardía. Ha reflexionado sobre el atraso histórico de la novela paraguaya y sabe que ese anacronismo es su herencia y su destino. Eso hace que en un mismo movimiento su escritura cree un mito y lo interpele y cuestione. Él es el fundador de la novela histórica en su patria y, al mismo tiempo, su saboteador. En él coexisten la fe y el escepticismo sobre las posibilidades de contar el pasado. Eso puede explicar que su interés por la historia vaya junto a su vocación por explorar los límites de la representación y los de la ficción. También que haya elegido dar cuenta del trauma de la guerra a partir del lenguaje del arte.

En *Frente al frente argentino*, Mitre le dice a Cándido López que sus oficios son los mismos (23), aunque en el largo diálogo se despliegue, pareja a la polémica política, una rivalidad entre las artes de la representación.

Ernst Gombrich recoge en su memorable *Meditaciones sobre un caballo de juguete* esta cita de Wyndham Lewis que parece el mejor comentario a la imaginación roabastiana: “Cuando veo un escritor, un hombre de palabras, entre un grupo de pintores, muevo la cabeza. Pues sé que no estaría allí si no llevara alguna intención. Y sé que no les va a hacer bien...” (106). No parece azaroso que el ensayo que aloja esta cita sea una reflexión fundacional sobre las posibilidades y el funcionamiento de la representación. Un problema y un tema que están en el cruce de todas las respuestas estéticas y de todas las posibilidades del arte del fin de un siglo y el comienzo de un nuevo milenio.



AAVV, *Clássicos da teoria da tradução*, volumen 2. Antología bilingüe francés-portugués. Florianópolis: Universidad Federal de Santa Catarina, Núcleo de Traducción. 2004.

BALDERSTON, Daniel, “La guerra grande vista por un sonámbulo”, en Internet: d.scholarship.pitt.edu/5679. <http://lejana.elte.hu/pdf>

BENJAMIN, Walter: “La tarea del traductor” (1923). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*. París: Gallimard, 2007.

——— *L'âge de la traduction. “La tâche du traducteur”, de Walter Benjamin, un commentaire*. París: Presses Universitaires de Vincennes, 2008.

BORGES, Jorge Luis, *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.

——— *Textos cautivos. Ensayos y reseñas en “El Hogar”*. Buenos Aires: Tusquets, 1986.

BURTON, Richard, *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*. Buenos Aires: El Foro, 1998.

——— *The Highlands of Brazil*. Londres, Tingsley Brothers, 1869.

BURTON, Isabel Arundell, *The life of Richard Burton* (dos volúmenes). London: Chapman Hall, 1893.

CARCAMO, Silvia Inés: “Narrar una guerra, interpretar una nación: el último ciclo narrativo de Augusto Roa Bastos”, en *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*. Julio de 2008. En Internet: Thefreelibrary.com

DORATOTIO, Mauricio, *¡Maldita guerra! Nueva historia de la guerra del Paraguay*. Traducción de Juan Ferguson. Buenos Aires: Emecé, 2004.

FARMER, Philip José, *El mundo del río* (cinco tomos). Barcelona: Ultramar Ediciones, 1982 y 1989.

FREYRE, Gilberto, *Casa grande y senzala*. Prólogo y cronología de Darcy Ribeiro. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

GARCÍA DINIZ, Alai, “El cuerpo de la Guerra del Paraguay, UFSC/USP (Brasil). En Internet: corredordelasideas.org

GUERRERO, Jorge Carlos, “*Augusto Roa Bastos y Los conjurados del quilombo del Gran Chaco, un legado literario para la integración latinoamericana*”, en Revista Iberoamericana, vol. LXXIII, número 218, enero-marzo de 2007, pp. 129-143.

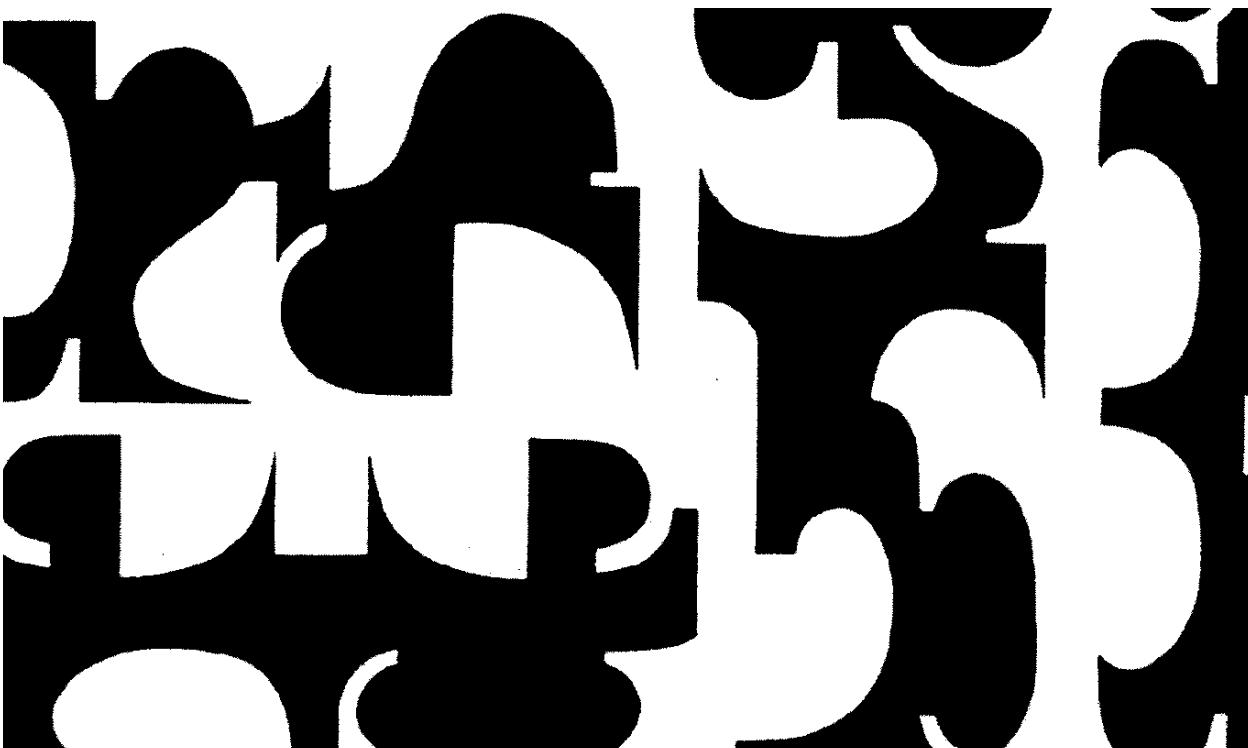
GILIO, María Esther, “Con Roa Bastos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, números 493-494. Madrid: 1991.

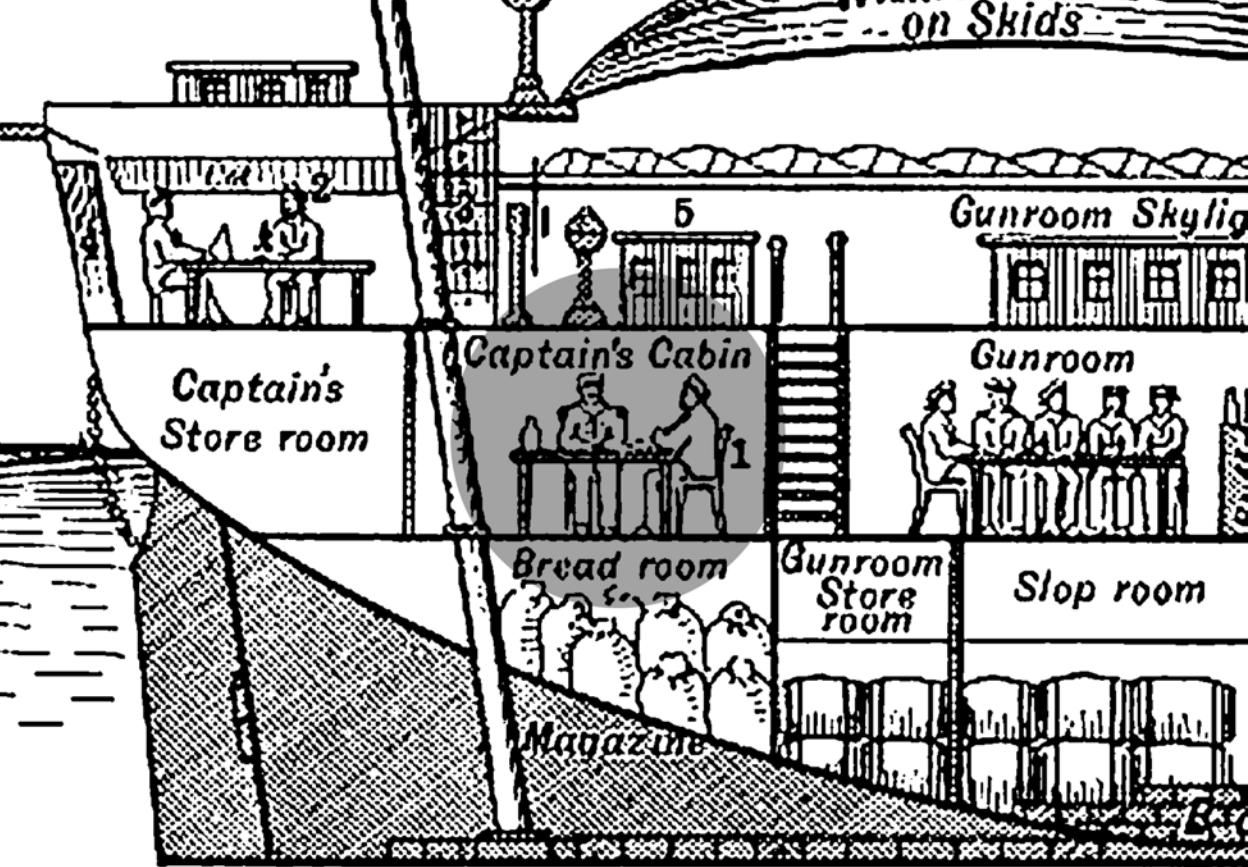
GOMBRICH, Ernst, “Arte y saber histórico”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* [1957]. Traducción de José María Valverde. Madrid: Debate, 1998, pp. 106-119.

IRIBE, Nora Gabriela, “Representaciones de la Guerra del Paraguay: Cándido López y Roa Bastos”, en revista *Plurentes*, año 0, número 1, 2011. Universidad Nacional de La Plata. <http://revistas.unlp.edu.ar/index.php/PLR/index>. ISSN 1853-6212.

- LARRE BORGES, Ana Inés, *Richard Burton en el Uruguay*. Montevideo: Cal y Canto, 1998.
- Prólogo a *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, de Richard F. Burton. Buenos Aires: El Foro, 1998.
- “Invitación a un viaje hacia la vacilante variedad” (entrevista a Ilya Trojanow). Montevideo, semanario *Brecha*, 2009.
- MITRE, Bartolomé, “Teoría del traductor”, prefacio a la segunda edición de *La Divina Comedia*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1940. (Disponible en Internet.)
- PRATT, Mary Louise, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012. Traducción de Ofelia Castillo.
- RECIO VELA, Rafael, “Prehistoria de una falsa atribución. Borges en Roa”. Web: <http://letrashispanas.unlv.edu>
- RICCI, Franco María (editor), *Cândido López. Imagens da guerra do Paraguai com um texto de Augusto Roa Bastos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- RICE, Edgard, *El capitán Richard F. Burton*. Traducción de Miguel Martínez-Lage. Madrid: Siruela, 1992.
- RICOEUR, Paul, *Sobre la traducción*. Prólogo de Patricia Willson. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ROA BASTOS, Augusto, *Frente al frente argentino, Frente al frente paraguayo en Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*. Buenos Aires, 2001, pp. 13-102.
- *El Fiscal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993.
- “El ojo de la luna”, en *Brecha*, Montevideo, 11 de octubre de 1991, suplemento aniversario pp. I-IV.
- “Paraguay, isla rodeada de tierra”, en *El Correo de la UNESCO*. Agosto de 1977 (en Internet).
- “O sonambulo”, en RICCI, Franco María. Ob. cit., pp. 25-107.
- “Transmigración de Cândido López”, en *Cândido López*. Buenos Aires: Banco Velox, 1998, pp. 3-5.
- *Poesías reunidas*. Asunción, El Lector, 1998.
- SALLES, Ricardo, *Guerra no Paraguai Memorias & Imagens*. Rio de Janeiro: Edições Biblioteca Nacional, 2003.
- STEINER, George, *Extraterritorial*. Rosario: Adriana Hidalgo, 2001.
- *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- TROJANOW, Ilija, *El coleccionista de mundos*. Barcelona: Tusquets, 2008.
- VILARIÑO, Idea, “De la traducción”, en *Idea, la vida escrita*. Compilación de Ana Inés Larre Borges, Montevideo: Cal y Canto, 2007.
- WAISMAN, Sergio, *Borges y la traducción*. Rosario: Adriana Hidalgo, 2005.
- WILLSON, Patricia, *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo xx*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

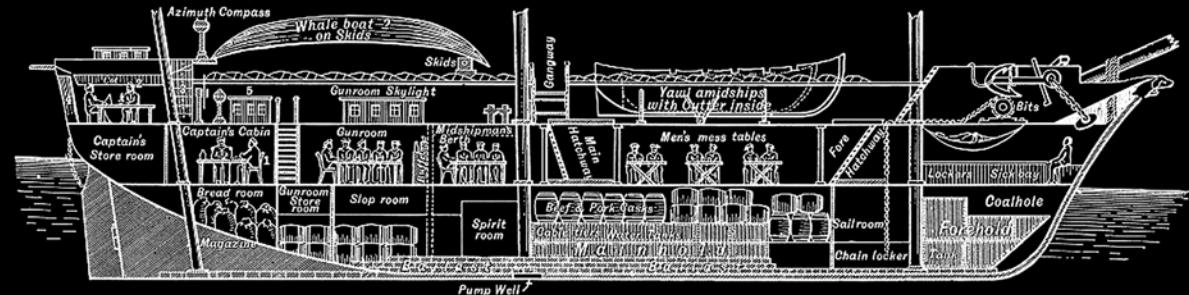
**URUGUAY:
ESCRITURAS FUERA DE LUGAR**





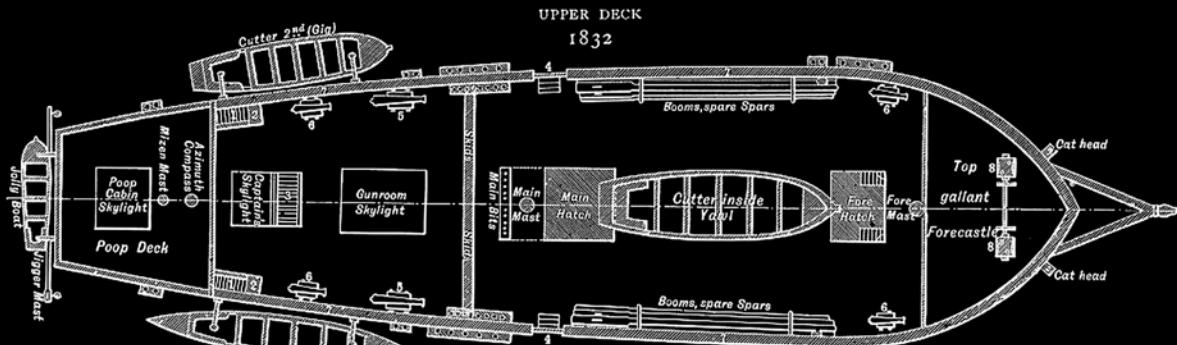
I. Mr. Darwin's Seat in Captain's Cabin

H.M.S. BEAGLE
MIDDLE SECTION FORE AND AFT
1832



1. Mr. Darwin's Seat in Captain's Cabin
2. Mr. Darwin's Seat in Poop Cabin with Cot slung behind him
3. Mr. Darwin's Chest of Drawers

4. Bookcase
5. Captain's Skylight



1. Poop Ladders
2. Signal Flag Latches
3. After Companion
4. Camoucove
5. Brass nine pounders, Captain's private property
6. Star Board
7. Hammock Nettings
8. Patent Winches
9. Patent Winches

on Skids

Especulaciones

Uruguay en territorios literarios en devenir. Por una categorización abierta de lo nacional/americano en literatura

Norah Giraldi Dei Cas

Université Lille-Nord de France

*“Ecrire serait si triste
si l'on ne déviait jamais de son plan”
Giorgio Agamben*



¿Dónde están hoy las fronteras entre lo nacional y lo transnacional, de qué literatura se habla cuando se le adjudica el título de “nacional” y se la evoca en relación con una fiesta patria (como la del Bicentenario)? ¿Qué implica o qué quiere decir hoy formar parte de la literatura argentina o uruguaya, europea o latinoamericana? La relación que toda obra puede tener, no solamente con la literatura del país en que emerge o la nacionalidad del escritor, con otras literaturas es evidente, pero esta evidencia esconde mucha incertidumbre que, cuando se descubre, lleva a poner en tela de juicio la categoría de lo nacional. Esta categoría ha servido para encasillar a una serie de escritores y para marginalizar a otros. Proponer un cambio de postura crítica, hoy, nos daría la oportunidad de observar que existe una literatura que se lee de manera transversal y desde múltiples perspectivas, con diferentes recepciones a la vez, por públicos que la leen en todos los rincones del planeta. Las sociedades contemporáneas han cambiado no solamente las relaciones económicas y políticas entre los distintos bloques sino también, y de manera acelerada, las formas de pasaje, las rutas y las travesías culturales. La rapidez con que circulan los modelos remodela y cambia tanto los cánones como las políticas con que se recibe o se expulsa al Otro (vecino, extranjero, migrante, exiliado...). La observación y el análisis de estos cambios permiten comprender lo que podría llamarse una nueva cartografía cultural. La relación transatlántica que, más que por mar o por aire, se lleva a cabo por Internet nos permite observar que hay una literatura que se lee de diferentes maneras, con diferentes recepciones

simultáneas. La nación es un gajo de la naranja; el mundo se pela de diferentes maneras, se pasa rápida y rapazmente de un polo a otro, lo que, prolongando la metáfora, permite ilustrar una de las realidades que queremos explorar, representada en la literatura desde los noventa, la de la complementariedad de los polos: muchos nortes están hoy en el Sur y muchos sures en el Norte, las fronteras son porosas, muchas veces ya no existen o están pobladas de no-lugares que encierran claves cargadas de sentido. La multiplicidad de experiencias y la toma de contacto con una realidad en crisis, resquebrajada a causa de los diferentes golpes de una política y una economía heredadas de la época de totalitarismos y dictaduras es un condimento importante de este nuevo caldo de cultivo intelectual, sobre todo cuando se toma como objeto de estudio la cultura en los últimos decenios del siglo xx y comienzos del xxi en el Río de la Plata y, en especial, en Uruguay.

En ese contexto de nueva mundialización, escritores y escrituras se multiplican también. El encuentro que se realizó en la Universidad de Lille (Francia) en abril de 2008, en torno a la cuestión de “Migrations, frontières, interculturalités”¹ puso en evidencia la importancia que han tenido en los últimos años las migraciones y diásporas, los exilios políticos y los desplazamientos por razones económicas en la caracterización de nuevas literaturas. Esos pasajes de un país a otro (o dentro de un mismo país), de una lengua a otra, de una situación social y política a otra, han dado lugar a nuevos paradigmas de análisis que Nicolas Bourriaud define como “radicantes”. Esta categoría toma su denominación en un préstamo lingüístico de la botánica (tanto la hiedra como la frutilla son plantas radicantes, que van creciendo a medida que se alimentan con raíces diversas no solamente de un suelo de origen sino también de otros por los que se extiende la planta). En el caso de los pasajes en el plano antropológico y en el de la producción estética, los desplazamientos de diferente naturaleza se asimilan a formas modernas de nomadismo. Es interesante, por lo tanto, asociar esta categoría a los estudios actuales sobre literatura, al análisis de contenidos y formas de desplazamiento en los que se asocian diferentes tipos de discursos, y revisar, a partir de ella, las otras categorías existentes, en particular la que se utiliza para clasificar a los autores y las literaturas por nacionalidad.

Se trataría, entonces, de un ir y venir por territorios literarios que crean raíces en terrenos diferentes, entre imaginarios diferentes, y que

1. La red *Neos-News Americas* (nortes-estes-oestes-sures) se constituyó en 2008 con el objeto de investigar el impacto de las migraciones en la producción de discursos culturales y en la construcción de imaginarios colectivos. En ella participan investigadores de Europa y de las Américas. Desde su lanzamiento en Lille, ha dado lugar a varios encuentros, coloquios o seminarios itinerantes. Los dos últimos tuvieron lugar en América: en Uruguay (“Navegaciones y regresos”, Biblioteca Nacional-Instituto de Profesores Artigas, Montevideo, abril de 2011) y en Brasil (“Mobilidades culturais”, Universidade de Sergipe, mayo de 2012).

producen un mestizaje a escala mundial (definir toda esta producción con la noción de “hibridez”, como suele hacerse, me parece absurdo y reductor). Según los casos, notamos que hay “valores” o “blasones” nacionales que se pueden recuperar, por distintas razones, más allá de lo nacional propiamente dicho. Quisiéramos recordar que existen, desde siempre, grados complejos de intercambios e interferencias culturales, fruto de complicados mecanismos de creación, ideológicos e imaginarios, que llevan a diseñar una literatura nacional en la que entran casos singulares, en función de alquimias y procesos de mestizaje que ningún canon, por más estricto que sea, rechaza o puede evitar.

Luego de comprobar que en estas diferentes construcciones de corpus, regidas por estrategias políticas que llevan a recuperar o a disputarse, ya sea como manzana de la discordia, ya sea con ánimo de acuerdo, a ciertos autores y sus obras, tendríamos que preguntarnos por qué y cuáles son los mecanismos que utilizan los (re)conductores de este canon nacional (nos referimos a la amplia gama de actores que se ocupan de la recepción: profesores, críticos, investigadores, casas editoriales, revistas, órganos de prensa especializados...) para fundar estrategias que tienden a afianzar una cierta idea de la realidad literaria por desplazamiento de otras. Por ejemplo, ¿qué estrategias de exclusión o de desdén o de olvido, qué parámetros se han practicado para que figuras como la de Félix de Azara no se hayan incorporado (recuperado) todavía al canon nacional? En efecto, ciertos letrados que actuaron antes de la existencia de la nación, como Félix de Azara, u otros, provenientes de otros territorios alejados, que se expresan en lenguas que no son el español, como Charles Darwin o Aimé Bonpland o Alexander von Humboldt, no tienen un lugar designado en la constelación de escritos sobre lo hispanoamericano. Un nuevo registro y el análisis de un cambio epistemológico importante se anuncian y se vislumbran como perspectiva en la producción literaria propiamente dicha, de Macondo a McOndo, de la obra monumental de Carlos Fuentes, especie de Comedia Humana del siglo xx mexicano, a sus avatares en forma de escritura menor del desastre actual, en México y en el mundo, a lo que se refieren y asumen en cada página los escritores del *Manifiesto del Crack* (1996, Ignacio Padilla y Jorge Volpi). Estos cambios de perspectiva representados en la literatura y en la producción cultural en general responden a un contexto de crisis y de conflictos generalizados (quizás sea América del Sur hoy la zona más preservada, después de haber sido la más devastada por las dictaduras y las crisis económicas del siglo xx) y nos llevan a postular la necesidad de elaborar nuevas cartografías culturales en devenir.²

2. Norah Giraldi Dei Cas, “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”.

La redistribución del patrimonio cultural que representan estas obras podría llevar a Uruguay, y a América en general, a postular para entrar en diferentes constelaciones o galaxias de referencia mundial (en vías a una “literatura mundo”, como la postula Edouard Glissant), dentro de las cuales los grandes viajeros científicos naturalistas como los poetas o escritores de hoy se encuentran y fabrican diferentes entredós (como puntillas y encajes entre dos mundos, entre dos lenguas...), y se encontrarían en nombre de una pertenencia a suelos o territorios diferentes de África, América, Asia, Europa.

Formas de galaxias posibles

Más allá de fronteras nacionales, del canon que ha clasificado a ciertos autores como “posibles” en relación con la literatura uruguaya (Ducasse, Hudson), olvidando a otros (Darwin, Félix de Azara), busquemos cómo tener en cuenta las pautas que permiten manejarse con pertenencias que van dibujando territorios con respecto al lugar (real e imaginario) adoptado por cada escritor. Es evidente que una de las situaciones que conviene explorar en la literatura y desde la literatura se interesa en la complejidad de fenómenos y aspectos que se manifiestan en relación con un territorio de referencia. Pero la noción de territorio no puede asimilarse simplemente a un topos o lugar geográfico. Todo trazado territorial distribuye un afuera y un adentro, tanto en el caso del sujeto como en el de identidades colectivas. Es un lugar de ajustes y de negociaciones así como de redistribución de competencias. Consideramos esta noción de territorio esencial para nuestro trabajo asimilándola a un espacio de transferencias múltiples que, en el caso de la literatura, se relaciona necesariamente con la cuestión de la intertextualidad y de los “pasajes” (Benjamin), que permiten presentar en movimiento y en negociación diferentes territorios de la lengua, de la voz y del sujeto en la literatura (N. Giraldi Dei Cas, 2005). Estos territorios no pueden ceñirse a un único referente, a un solo lugar geográfico, aunque éste sea a menudo un primer espejo cultural, claramente dibujado por la referencia en la obra de algunos escritores. Walter Benjamin identifica la trayectoria de Baudelaire en su poesía con territorios recorridos sin trazado previo, que el escritor moderno elige en su deambular por la ciudad. Los territorios pueden estar presentes de distintas maneras en la escena literaria (en la historia, en sus modalidades de escritura) tanto como en la representación que de ella se hace el lector. Territorios, entonces, que se captan con una cierta mirada, vistos desde adentro y desde afuera, fuera de las cartografías nacionales estipuladas. Ese tipo de movimiento, entre traza y grama, indica pasajes que permiten leer todo tipo de

“entre-dos” (que pueden llegar a ser entredós, es decir, puntillas que sirven de remiendo y, al mismo tiempo, realzan la tela o el vestido que las recibe) entre dos siglos, entre dos márgenes, entre dos escritores, entre dos lenguas, como tantos espacios posibles de búsqueda para expresar la realidad perdida en situación de exilio, la búsqueda de exotismo, la de extrañeza con respecto a lo cotidiano y bien conocido (en la literatura policial, en la fantástica, en los nuevos realismos...), como diferentes tipos o modalidades que permiten cotejar huellas y distancias, recoger la traducibilidad posible de contenidos y sentidos. De todo esto no queda excluido sino explícitamente descubierto el referente a una circunstancia nacional o regional. Interpretar la literatura es internarse en estos territorios de pluralidad de voces y de memorias, significaciones múltiples que se esconden en las palabras, desplazamientos fuera y dentro de fronteras, en relación con las diversas modalidades de escritura, el lugar de la recepción, los mecanismos que la ponen en circulación y la llevan allí donde se la lee una y otra vez.

Para terminar provisoriamente con esta propuesta epistemológica recurrimos al ejemplo de Darwin, para explicar por qué puede ser él también un autor posible en la constelación de “lo uruguayo” (como identidad nacional en constante recomposición). Del mismo modo que hacemos que Hudson, el cronista viajero, y Lautréamont, el poeta maldito, encajen con lo que se escribe en Uruguay y en América o sobre América. En primer lugar, por el gesto del sujeto que escribe su *Diario de viaje* y deja huellas de lo que vio; como en un espejo queda impresa una verdad en movimiento: Darwin es un testigo de esta realidad que él asume como búsqueda de diferencias, lo que se imprime en su discurso dejando la traza de la especulación sobre la *difference*. Darwin comienza así a remodelar un nuevo mestizaje. Imprime un pensamiento sobre lo que es esta zona del mundo que adelanta cómo se va a seguir construyendo (los vacíos en la campaña uruguaya). Su mirada da lugar a la diferencia porque su mirada cambia un pensamiento habitual. Porque leemos en él, gracias a su mirada radicante, a los otros.

Así también leemos hoy a Horacio Quiroga en la escritura de Juan Carlos Mondragón; en *El misterio Horacio Q* (2004), nueve relatos que pueden ser considerados como nueve capítulos de un texto novelado con intriga policial, basado en escenas truculentas que evocan un trauma y una trama uruguaya en medio de las distorsiones y consecuencias que dejó la última dictadura. Una trama también literaria o metaliteraria basada en historias de manuscritos encontrados en Salto, la perturbada vida de Horacio Quiroga y su cruce –por el delito de homicidio– a Buenos Aires. Estos textos, como la fabricación de la historia de *El archivo de Soto*, de Mercedes Rein (1993), evocan de manera indirecta, oblicua, la atmósfera de *Los desterrados* (1929), el libro de diez relatos dedicados

a personajes diferentes, venidos de otras partes a vivir a Misiones, el corazón de América perdido entre la selva y los grandes ríos, la desazón y la intriga personal relacionada a lo local y sobre todo a la historia de otras tierras y de otras políticas de estos seres aparentemente marginales que “hacen”, fabrican la historia. Quiroga indica en la primera línea de su relato una característica de esta zona de frontera que se parece a todas las regiones de frontera (y, desde ese punto de vista, a toda región, ya que se diferencian unas de otras porque tienen fronteras más o menos permeables, a través de las cuales se coteja y se percibe el otro, se establecen relaciones notorias de alteridad), fronteras que se asemejan porque todas tienen particularidades:

Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente, aquellos que, a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda y emprenden los rumbos más inesperados. Así Juan Brown, que habiendo ido por solo unas horas a mirar las ruinas, se quedó veinticinco años allá; el doctor Else, a quien la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata; el químico Rivet, que se extinguió como una lámpara, demasiado repleto de alcohol carburado; y tanto otros que, gracias al efecto reaccionaron del modo más imprevisto.

Juan Carlos Mondragón parece recordar, inspirarse en esta atmósfera multiforme y desaforada de Quiroga para ubicar a sus personajes entre la vida y la muerte, unos cuantos años después, entre las inundaciones del 59 y la tragedia de la última dictadura. Desde los mensú hasta los contrabandistas, pasando por el destilador de naranjas que se vuelve loco, Quiroga relata una América mestiza que se va haciendo, en su mirada, bajo las claves de la locura, el amor y la muerte. Mondragón dibuja con ellas también un Montevideo que hereda rasgos espeluznantes y esperpéticos que se multiplican, se enredan y problematizan la época de la dictadura (temores, sospechas, inquietante extrañeza, corrupción, violencia, desamparo) pero también sus antecedentes. Un montaje del texto-carta (también es el montaje que elige Mercedes Rein, cuya novela analizo en otros trabajos) permite no mencionar directamente, inmediatamente, los referentes que quedan implícitos entre otras cosas porque se trata de un discurso elíptico, personal, de persona a persona, de emisor a destinatario de la carta. Pero el referente “Sur” / “Montevideo” aparece por impregnación oblicua (como en Lautréamont), por medio de la cita de algunos lugares o personas conocidas en el ambiente uruguayo. La historia se presenta en construcción, abierta, a la deriva, aparentemente sin punto cardinal fijo, por eso, en un movimiento metatextual constante en la novela, el lector se da cuenta de que se trata de los manuscritos del libro que está leyendo, manuscritos que son *work*

in progress, por lo que se envían a Montevideo desde Francia, para someterlos a una lectura de experto a “Ana Inés”, doble en el relato de la conocida crítica y editora uruguaya Ana Inés Larre Borges. La urgencia compulsiva con que parece escribir Quiroga para revelar, dar a conocer el lugar fundacional de su literatura, la selva de Misiones, interviene en Juan Carlos Mondragón como justificación de una misión urgente: la escritura como urgencia para salvarse del oprobioso contexto global en el que Montevideo se confunde con el mundo, porque el mundo globalizado está en Montevideo y por todas partes. El modelo, “momento” o “galaxia Quiroga”, está determinado fundamentalmente por una manera de escribir cuentos más allá de los límites del amor, la locura y la muerte. Así también podría trazarse una galaxia en torno al referente Sur (muchos sures), que es variable y puede situarse en diferentes paralelos: de Faulkner a Onetti a *El baño del papa*; de Torres García a Mondrian, o por la cadena que se dibuja en las variaciones sobre el tema de la búsqueda que se plantea Oliveira buscando a La Maga, y que pasa por la figuración o intervención de la ciudad y sus lugares perdidos, en Figari, María Elena Vieira da Silva, el jazz, etcétera. Paralelos y paradigmas diferentes que indican siempre un estar afuera, un afuera que en el caso de J. C. Mondragón en *El misterio Horacio Q*, como en otros relatos suyos, se sitúa en París que, como en el caso de Cortázar, es su lugar de residencia y de escritura, desde donde recrea un afuera quirogiano que se encuentra expresamente, por decisión de vida y artefacto mental que lleva a la escritura, en la periferia de la cultura del Sur, en Misiones.

Recordemos que la literatura ampara esos lugares míticos, los sures, hasta darles nuevas significaciones. Sucece con el caso de los sures, de Quiroga en Misiones, con sus desterrados, personajes de todo color, raza e identidad, que traspasan las fronteras y viven en esa tierra de Misiones, al mismo tiempo como mundo de sufrimiento y como reino prometido. Los sures de Faulkner y su condado de Yoknapatawpha en Estados Unidos, tanto como los sures y pasajes de los personajes de Onetti, representados en la doble cara de Santa María, híbrido de Buenos Aires y Montevideo, también tienen esta ambigüedad y doble significación. El símbolo (a la vez literario y plástico) de la Escuela del Sur, la escuela constructivista fundada por Torres García en 1941, también retoma este símbolo del doble con el dibujo de América dada vuelta, vista al revés, con el sur en el norte, como modo de responder a la divisa del pintor y de su escuela: “nuestro norte es el sur”.

Estos movimientos dobles o triples, de urgencia de la escritura, de revelación por la escritura y la rebelión (“revolución”, diría Cortázar) en la escritura, mantienen en vilo al lector de la novela epistolar *¡Bernabé Bernabé!* (1988) de Tomás de Mattos, escrita con el propósito de desbaratar los prejuicios de la univocidad y de los silencios de la voz de la

historia. Como en el caso de la escritura de Darwin, la expresión juega con lo especulativo, entre lo personal (epístolas de Josefina Péguy a su amigo periodista) y la importancia exterior que puede tener la intriga (avance para la ciencia en el caso de Darwin, conocimiento de una parte de la historia ocultada en Uruguay que representa Josefina Péguy). Ambos conocimientos han quedado en vilo, sin resolverse.

El “caso Darwin” permite analizar toda la carga de mitificación y de ideología que existe en torno a los descubrimientos (no solamente científicos sino también los que se dan en la literatura) y a su rápida canonización. Al leer el Diario de Darwin descubrimos que sus hipótesis de trabajo sobre lo que él llamó la “transmutación” de las especies fueron madurando a medida que analizaba los fósiles y animales vivos que recogía en América. El “caso Darwin” nos muestra también cómo nos comportarnos apasionadamente frente al objeto de estudio y cómo el deseo de saber más nos guía a medida que vamos elaborándolo, se instala en nosotros como discurso de una verdad que se quiere compartir y por eso se escribe. Quisiera comparar ahora el discurso de Darwin, hecho de observaciones pertinentes y lecturas desprejuiciadas sobre una realidad nueva para él, con la manera desprejuiciada, no normalizada, con la que actúa el personaje femenino de Josefina Péguy, con una actitud que le permite leer de manera diferente, desde otro ángulo, los materiales del archivo de su marido que contienen elementos importantes para comprender la historia nacional. La construcción de *¡Bernabé Bernabé!* de Tomás de Mattos revela el valor de la mirada y la función de la lectura (comparable, podríamos decir siguiendo a Paul Ricoeur, al lugar que ocupa el discurso basado en la observación de experiencias y fenómenos en el método y culturas científicas). Josefina, desde otro lugar del decir con respecto al que ocupaba su marido en la sociedad de su época, permite reflexionar y encontrar la *differance*, una manera nueva de representar las relaciones del sujeto con la historia y la sociedad de su tiempo, y desde ese lugar descubre los nudos de un ocultamiento practicado por la historia para justificar el presente. Al elegir la figura de Josefina Péguy, una mujer viuda que declara en la novela ser contemporánea de Darwin, aunque más joven que él (su padre era amigo de Bonpland, naturalista francés, relacionado con la historia del Río de la Plata), Tomás de Mattos revela algo más de lo que oculta la historia: los archivos de su marido difunto encierran informaciones sobre acontecimientos disimulados por la historia nacional, en particular con relación a la matanza de los indios charrúas, que es como el pecado de *hybris* cometido por la joven nación y por decisión del presidente Rivera.³ Los

3. Cécile Braillon-Chantraine analizó en su *mémoire de máster* sobre *¡Bernabé Bernabé!*, de Tomás de Mattos (Université de Lille, 1999), la relación que existe entre las estructuras del mito clásico y el tratamiento del héroe en esta novela.

charrúas son también héroes, pero héroes malheridos y, aunque se les recuerde en monumentos y poemas, fueron relegados a un segundo plano en un no lugar, ya que no ocupan el panteón de la nación. Los hechos retratados por una mujer, una voz menor de la historia y transcriptos por ella en forma epistolar (género intimista por excelencia, como el diario), intervienen para contrarrestar los olvidos de la historia o sus interpretaciones parciales, y la llevan, como sujeto, a tomar partido, comprometerse e identificarse con este sufrimiento colectivo. Hay, en esta novela de De Mattos, lo que se ha definido con la noción de “poética” (de *poiesis* y ética al mismo tiempo), que pone a la luz del lector una toma de conciencia del momento que vive el protagonista con la reflexión que el autor o el lector puede tener sobre un acontecimiento o momento particular de la historia, lo cual se trasmuta en escritura.

Wajdi Mouawad, autor y director de teatro canadiense de origen libanés, lleva a cabo esta traducción de poesía y ética en el teatro. En su última puesta en escena de las tragedias femeninas de Sófocles (que me llevó a pensar de nuevo en *¡Bernabé, Bernabé!* y en las tragedias olvidadas en el seno de lo uruguayo) contrasta admirablemente con lo que se ha hecho hasta ahora con el teatro clásico. Wajdi Mouawad vierte los contenidos de la tragedia en formas de rock y el rock interviene en escena con la presencia del cantor Bertrand Cantat. Bertrand Cantat interviene con su carga de vida y muerte personal y arrastra al espectador en la concepción y vivencia de lo que podría ser una expiación del pecado de *hybris*. El exceso cometido, la falta irreparable, son cantados por el coro de Sófocles en *Las mujeres de Tracia, Antígona y Electra*, puestas en escena como una tríada por Mouawad, desde fines de 2011 hasta comienzos de 2012, en Canadá, Francia y Bélgica. Pero cuando interviene Cantat (en Canadá no se aceptó que participara por cuestiones morales), su presencia en escena revela la relación que puede tener con la muerte de Marie Trintignant, que él ocasionó, y la inflexión es otra, ya que se suma a la tragedia de Sófocles la mirada, el canto, el alma y el ángel maldito del pobre Cantat que deletrea a gritos cada palabra, siente cada sonido de su música –ya que él la concibió– como un eco de sus adentros. Porque cantar, como escribir, es ante todo dar figura a los pensamientos del ser y a los sentimientos humanos. El hombre Cantat, amante y asesino de Marie Trintignant (poco importa saber si fue por celos, como Clitemnestra, o por exceso de bebida o de droga, como lo podrían hacer las bacantes de hoy), expone el ciclo de Sófocles como cerrándolo (ejemplificándolo) sobre sí mismo y habla desde ese lugar extraño y aparentemente irreal pero muy cercano al espectador que es la escena vuelta palabras que evocan la escena primitiva de una vida. Cantat parece agonizar en cada canto descubriendo una verdad que está en sí mismo como en los textos que interpreta; como en la última secuencia

de la novela *;Bernabé, Bernabé!* podría decir con Josefina: “Pero ahora agonizo”. El lector reconstruye pasajes anteriores de la novela en función de esta declaración y se da cuenta de que el yo de Josefina es el eco de otras voces que parece asumir, paralelamente, la voz de Sepé, el caci-que charrúa que agoniza pronunciando casi las mismas palabras, y la voz del coronel Bernabé, representante del poder político en la historia, que también muere viéndose agonizar con la cara manchada de sangre. Tomás de Mattos ha querido mostrar con esa tríada de voces que agonizan (actúan) en una (la de Josefina) el resultado de fuerzas en pugna, el diferendo político en un mismo cuerpo social, feminizado, la patria definitivamente desmembrada. Lo que se conjuga en una voz son disidencias, la fuerza de tres voces en pugna recoge la forma nomádica de la identidad nacional malherida. Ese yo de la coda, desde la intimidad de la protagonista de la novela, retoma la unidad dramática de la escena que representa el caos nacional. Nos interesa destacarlo en este trabajo sobre la literatura como representación susceptible de constituir un tipo de espejo que reproduce las transformaciones antropológicas e históricas de una sociedad. Más allá del mensaje singular de Josefina, sujeto escritor en cuyas opciones (lugar desde donde escribe, competencias y motivaciones para hacerlo, punto de vista adoptado, modalidades de estilo) se revelan las huellas de transformaciones que toda escritura (gramma) implica. Todo tipo de discurso, así como su lectura, puede revelar una fotografía de la sociedad de su tiempo y, por lo tanto, es susceptible de aportar conocimientos. Desde ese punto de vista podemos considerar como puestas al día, cada una en su época, estas representaciones en busca de sentidos de lo americano: la contribución que hace Darwin al describir el paisaje, las ciudades, los pájaros, los carpinchos y unos fósiles “uruguayos”, la puesta al día de las razones de un horror apocalíptico pero declinado en escenas cotidianas en *El misterio Horacio Q* de Juan Carlos Mondragón, la puesta en tela de juicio del relato de la historia por Tomás de Mattos en *;Bernabé Bernabé!*

La intención no es recuperar ni almacenar nombres de artistas, científicos, intelectuales, hacedores de cultura, para ponerlos en los anaqueles de una vieja biblioteca, sino, más bien, abrir cada una de ellas al infinito de las escaleras y pasajes que, como describe Borges, está constantemente en juego, en cada obra. Pensamos en la idea de constituir estirpes o constelaciones, como lo postulan Edgardo Cozarinski y Eduardo Berti, de autores y de obras que hagan cuerpo, juntas, por sus afinidades y correspondencias. Salvo idea preconcebida (construcción ideológica) o por uso habitual de etiquetas que distribuyen los conocimientos y los separan por áreas cerradas (literatura uruguaya, literatura francesa, literatura latinoamericana), en mis cursos de literatura hispanoamericana pienso en una misma biblioteca común que no tenga

la nacionalidad o la lengua como marca, sino a referentes –escritores, escritos, filmes, artistas plásticos u otras expresiones culturales– cuyo referente principal es, por ejemplo, las tierras del Sur. No se puede proceder por sistemas cerrados sino por ideas a tener en cuenta (*Moral para intelectuales*, Carlos Vaz Ferreira); pensamos que es un “defecto” mayor continuar dividiendo la literatura en períodos o corrientes que tienden a excluir a ciertos escritores, por ejemplo a Félix de Azara, solo porque produjo antes de la independencia, durante la colonia. Es interesante comprobar las porosidades, las incertidumbres, las ambigüedades que la literatura sabe incluir en su textura: la literatura nos habla de lo que no sabemos muy bien, de pasajes aún no definidos. Así, y como juego de paráolas, un escritor de otra nacionalidad que captó como pocos, pero en otra lengua, la idiosincrasia de los habitantes de esa región fue Charles Darwin. Y en sus comentarios sobre esos territorios se le escapa la realidad política y sigue hablando de “la Banda Oriental”, aunque Uruguay había sido constituido ya tres años atrás, en sus inteligentes y perspicaces comentarios sobre estos territorios.

Otra estrategia, corroborada por otra visión de lo que corresponde a la literatura “uruguaya”, tomaría en cuenta hoy no solamente una buena parte de los escritores que trabajan y escriben fuera de sus fronteras territoriales –los radicantes, como los llamaría Nicolas Bourriaud–, sino también a aquel que queda integrado por su escritura (sus referentes) y contribuye a la movilidad, la variación y la diversidad de los territorios literarios que, como los otros, viven modificando y cambiando de lugar sus fronteras. Es interesante estudiar, en este caso, la obra del novelista y periodista de origen granadino José Mora Guarnido, que vivió y militó como republicano en Uruguay y obtuvo esa nacionalidad, y al poeta belga William Cliff, rebelde, que reivindica ser de la estirpe de Lautréamont y de Rimbaud, los busca y los adopta en los viajes que hace a América (particularmente a Brasil y a Uruguay), emprendiendo un refinado trabajo sobre la metáfora y la forma, respetando con escrupulosidad y proeza técnica la construcción de la forma clásica del verso y de la estrofa. Sería oportuno también estudiar el diálogo que establece con las figuras que se pueden desprender de un delta (como el de la desembocadura del Paraná en el Río de la Plata, que es al mismo tiempo expresión de un agua barrosa, barrera de contención y salida al estuario y al mar, significación posible también de nudo, tejido misterioso entre agua y tierra, lo que, materialmente, puede significar la isla dentro de este delta). Haroldo Conti fue el escritor de las islas en medio del caos de las dictaduras, y entre la pluma disidente y el universo de islas (diferentes islas y por diferentes causas) rescata en sus libros, de distinta manera, un mundo posible, diferente. La metáfora puede cambiar de signo, diversificarse, bifurcarse. Es lo que parece suceder, de libro en



libro, con la imagen de isla, aislado, intimidad que se abre paso en la obra de Carlos María Domínguez. Como el autor que deja atrás Buenos Aires por Montevideo, el sujeto recluso y al mismo tiempo productor de obra parece primar en *Construcción de la noche*, con la imagen de los escollos (queridos, provocados por otros pero asumidos hasta el destierro) por los que desfila la vida de Onetti. La isla, también como saltos en la soledad –y pasajes, también–, que va guiando los discursos que emergen en esta escritura mostrando que es un tema que federa a varios escritores de las dos orillas del Plata. De crónica aguda sobre la vida de Juan Carlos Onetti hasta la excelente biografía novelada de Roberto de las Carreras (*El bastardo*), se van configurando islas que se vuelven temas-ritornelo, por ejemplo en *Tres muescas en mi carabina*, en la que se asienta el homenaje, implícito y visible a la vez, a Haroldo Conti, y con la que Carlos María Domínguez quiere dar respuesta a la violencia y al horror de los desaparecidos en las márgenes del río.

Otros ejemplos son el discurso poético de *Les Chants de Maldoror*, que se teje enlazando olas de referencias a la cultura europea con finos hilos de vivencias que el escritor conserva de su adolescencia en Montevideo; *Trans-Atlántico*, de Witold Gombrowicz, escrito entre 1948 y 1950 durante sus horas de trabajo en el Banco Polaco de Buenos Aires como una narración “que mira hacia Polonia desde la tierra argentina [...] a través del Atlántico”. Del mismo modo esos vaivenes entre Europa y América se constatan en la obra de José Mora Guarnido, español de Granada, cónsul de la República Española en el exilio en Montevideo a quien José Batlle y Ordóñez admira por uno de sus artículos, dedicado al 2 de mayo de 1808,⁴ y por sus calidades de escritor, una pluma acerba capaz de increpar, con tonalidad irónica y uso de la sátira, a los responsables de los estragos de la guerra en España. José Batlle y Ordóñez, presidente de la República entre 1903 y 1907 y luego de 1911 a 1915, invita al granadino a ejercer como periodista permanente en la plantilla del diario *El Día*. Fernando Aínsa nació en España pero emigró con sus padres a Montevideo cuando niño, en la época del franquismo; adoptó la nacionalidad uruguaya y abandonó esa ciudad en los prolegómenos de la dictadura de 1973. En Uruguay hizo sus estudios secundarios, trabajó y vivió sus primeras experiencias de adulto. Las huellas y la mirada desde lo uruguayo trazan sus ensayos críticos sobre literatura uruguaya. Su obra poética desde *De aquí y de allá* (1986) traza en pequeños textos, que parecen entradas de un diccionario de vida en exilio, los momentos constantes de *l'entre-deux mondes*; son aforismos, reflexiones del sujeto entre dos mundos, con tonos contrastados, entre nostalgia y humor, con referencias salteadas a

4. José Mora Guarnido, “Asuntos españoles. Meditación sobre el 2 de mayo”, Montevideo, *El Día*, 2 de mayo de 1925. Cf. Fatiha Idmhand, tesis de doctorado, *José Mora Guarnido, un écrivain entre deux mondes*. Université de Lille, dos tomos, 2005.

lo que se dejó y a lo que se encuentra, trazando así una nueva cartografía, una tierra, la literatura que permite reencontrarse en la voz.

La obra de José Pedro Díaz –en particular *Los fuegos de San Telmo* (1964) puede leerse como un montaje poético de un viaje a Italia en busca de las raíces familiares– fue homenaje al pueblo de origen de su abuelo. Como J. P. Díaz en los ochenta, Milton Fornaro en los noventa ambienta los cuentos que recoge en *Si le digo le miento* (2003) en una trama de homenaje a Italia, al pueblo de sus antepasados. Podría seguir, interminable, esta lista de un sinnúmero de escritores uruguayos que participan de esta “literatura mundus”, una literatura que permite dibujar una cartografía de la cultura uruguaya en movimiento, que se construye con retazos de culturas de aquí y de allá. En el caso de la novela de Teresa Porzecanski *Perfumes de Cartago* (1994), las tradiciones de Oriente Medio, los mejores manjares, los tejidos y las telas que evocan la vida cotidiana desde Siria hasta el Líbano se convocan como componentes de una memoria que se hace realidad en el suelo uruguayo por la tradición que practican las mujeres de una familia de tradición judía que llega de Siria. La historia familiar contada por mujeres tiene como telón de fondo el marco trágico de la dictadura de Terra a comienzos del siglo xx, un Uruguay dividido, por un lado los partidarios de un gobierno golpista, militar, y por otro los insubordinados al régimen que preparan un atentado. Por otro lado constatamos que hay una larga lista de escritores, como Mario Benedetti, Cristina Peri Rossi, Eduardo Galeano, que escriben partes importantes de sus obras en el exilio, ya sea en Europa como en otros países de América. En el caso de Carlos Liscano, su experiencia sueca lo lleva a concretar su obra pensada, diseñada y escrita en prisión, como la otra cara, la única salida posible frente a la realidad vivida entre la tortura y el encierro sin nombre de la cárcel.

Se trata entonces de deconstruir y revisar los rótulos de “literatura nacional” o “literatura continental” para contribuir a desmitificar los paquetes y las etiquetas con que se presenta, inamovible, el canon. Se trata también de probar que, como el sexo del autor, la nacionalidad o su lengua no determina que sea menor o mayor la literatura. La literatura se escribe siempre en una lengua menor (Deleuze, Guattari), con la que se expresa el poder del escritor independiente frente a todos los otros poderes.



La cuestión de los límites o la literatura en su devenir

Una de las funciones primordiales de la literatura es la de dejar una huella, con el movimiento entre los textos, del vaivén y la transferencia de modelos, los ecos y resonancias que graba, los pasajes y estrías con que se componen las obras, una huella sobre la forma de conocimiento de

la realidad de una época determinada, lo que lleva, incluso, a pensarla (con las otras manifestaciones culturales) como manera de captar la realidad, el estado y la forma con que se representa (se intuye, se conoce) la realidad en cada momento. A menudo se practican en las obras formas de des-territorialidad y re-territorialidad diversas. Nuestra hipótesis se apoya en estas ventanas epistemológicas que ayuden a abrir marcos menos fijos de clasificación y a romper encasillamientos, por ejemplo el del estudio de la literatura por lenguas, continentes y nacionalidades. Se trata de atacar la inmovilidad que genera “pensar por sistemas”, como dice Carlos Vaz Ferreira, en lugar de pensar “con ideas a tener en cuenta” (*Lógica viva*, 1910), o como Jacques Derrida lo expresa, la necesidad de pensar la huella antes de lo que existe, la grafía en general como una etapa o articulación en la historia de la vida, la “*différance*” (y no *différence*, como lo indica la grafía en francés). La historia del hombre se mide en “*différances*”, en gramas. Derrida dice que los hombres, como los otros animales, están programados, estructurados según niveles, ritmos y tipos que el concepto de grama concierne. (69)

Prefiero decir hoy que hay un zócalo común compartido por una serie de escritores así como por toda una época. La opinión que compartí durante mucho tiempo de que Lautréamont, Laforgue y Supervielle debían clasificarse tanto entre los escritores uruguayos como franceses, me parece hoy mezquina y carente de importancia. Forma parte de esas reivindicaciones a las que pueden sumarse las consideraciones de Ricardo Piglia sobre Witold Gombrowicz cuando lo define como el escritor más argentino del siglo xx. Con esta lógica se vuelve a Borges y a sus opiniones paradójicas en *El escritor argentino y la tradición* –soy argentino, y como argentino, desde Buenos Aires, punto extremo de la periferia, domino toda la tradición occidental–, a una lógica que implica englobar por continentes o países, en una oposición entre los bloques, toda singularidad que la huella, la grama, expresa. No se trata de hacer entrar en toda tradición una mezcla de extranjería y/o de *ailleurs*, exotismo y transferencias de modelos, mestizaje cultural, sino que prefiero decir hoy que, más allá de fronteras y de lenguas, todo escritor comparte la idea de que tenemos un mismo origen y estamos circulando en un mismo mundo. Esta situación conviene que se estudie en base a temas, géneros, figuras, afinidades, la sensibilidad, las coerciones o presiones sobre el autor como sujeto y en relación con cada época. Diferentes figuras y gestos de escritura, o desde la escritura, que permitan salir de esquemas de lectura cerrados, por naciones, que piensan, por ejemplo, Uruguay desde Uruguay o como si Uruguay estuviera solo, en lugar de pensar en un *ailleurs* para la literatura uruguaya, fabricado, construido por uruguayos que andan por el mundo y por uruguayos que miran Uruguay con mirada de afuera, nueva o extrañada.

Por el contenido de sus discursos, una visión desde afuera y desde adentro de la realidad atroz de la tortura, por la mirada interior del sujeto rebajado a rango de objeto –cuerpo torturado–, por la animalidad y los conocimientos que procura la lectura de *El furgón de los locos* (2001), más allá del sufrimiento que expresa el escritor Carlos Liscano, la obra cumple con el rol de informar sobre la realidad oscura de la cárcel, sobre el torturador, y, por ende, sobre un momento particular por el que atraviesa toda la sociedad uruguaya.

Las consecuencias al adoptar una mirada crítica de este tipo, diferente a la más generalizada hasta el día de hoy, son diversas. La mirada crítica descentrada, dislocada, capaz de bifurcarse, nos permite pensar en términos de inter/transculturalidad (en la relación de uno a otro) la alteridad y las alteraciones como las continuidades y afinidades. Esta forma de mirada mestiza busca en dos o más sujetos u objetos que se distingan y se reconozcan en la mezcla, hasta componer un objeto o sujeto nuevo en el que la huella de lo que fue cada uno alcanza a percibirse. Esta mirada mestiza constituye un plus, como lo explica Alexis Nouss (2005), un valor agregado, como el que tiene el *Don Quijote* de Pierre Menard, siendo el mismo y al mismo tiempo otro con respecto al de Cervantes. Es necesario, entonces, cambiar las bases epistemológicas de la crítica, para observar y estudiar con otros puntos de vista la literatura y el arte en general.

Entre lo local y lo global, entre la migración y/o el exilio, entre los sures que se acumulan en el Sur y algunos nortes que vienen allí a instalarse, la marginalización de muchos, la impresión de estar en el fondo de una lata de basura que, por ende, no huele nada bien, no es para nada un privilegio pero permite ubicarse de otra manera y, al analista, leer también de otra manera, incluso retrospectivamente, una literatura hecha de singularidades varias. Y a través de ellas, como si se utilizara una lupa para ver un solo pedacito de un tejido de varios hilos, plural, a primera vista descosido y disforme, se puede lanzar la hipótesis de que las singularidades también serán leídas de una manera diferente. Tantos son los paralelismos posibles. Y si este principio de la complementariedad y de la relación con el otro, con los otros, desde las márgenes, como postulaba Borges, que el analista adopta para invertir en el detalle, se aplica a toda esta literatura, desde sus comienzos, ¿qué pasaría hoy?, ¿cómo debe leerse eso que se definió como “el origen”, “los primeros pasos” de la literatura nacional uruguaya? Se leería seguramente de otra manera lo que se calificó como su condición primera, se leerían de otra manera los tránsitos entre las dos orillas, los caminos de transeúntes y orilleros, de viajeros, memorialistas y revolucionarios. Si el principio es transitar afuera, negociar con el afuera, quizás la noción principal para definir la literatura que se relaciona con ese territorio-parcela que se extiende

apenas entre el río Uruguay y las sierras de Río Grande del Sur– sea la de pasajes, representar los pasajes y el pasar de la violencia política en el mundo uruguayo, desde Hudson hasta De Mattos, de Lautréamont a Onetti, la construcción de otras riberas y deltas que se vuelven necesarios refugios para jugar el doble de la vida en la literatura (desde Horacio Quiroga hasta Juan Carlos Mondragón, de Mercedes Rein a Teresa Porzecanski, de Felisberto Hernández a Juan José Saer). Otros escritores se ubican en las zonas de marginalización en una poética de la pobreza y de la inanición que Felisberto inicia en el Uruguay próspero, casi perfecto de los años veinte, y que se ha ido remodelando en la literatura de América y, en particular en Uruguay, en los textos de Henry Trujillo y Dani Umpi.

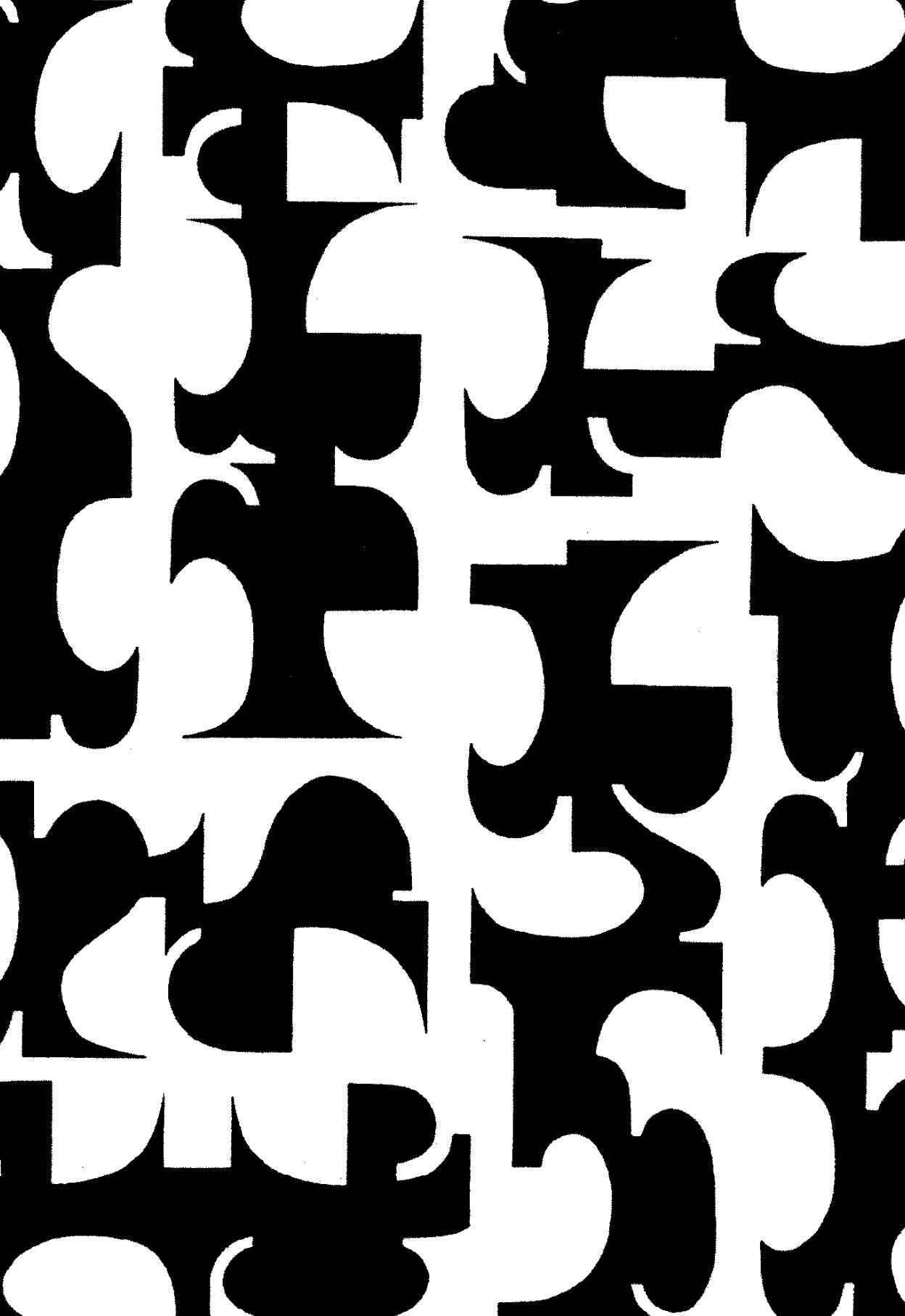
Seguiremos haciéndonos preguntas para tratar de responder con el trabajo de investigación que debería encararse como tarea de varios grupos y en redes de trabajo (porque tal es, pienso, su magnitud y su importancia): ¿dónde situar el mestizaje de formas y de sentidos sino en el seno de la historia literaria de América Latina y, en particular, como matriz de la historia cultural de Argentina y Uruguay?, ¿cómo estudiar los autores de la diáspora y de los constantes movimientos entre Europa y América?⁵

Entonces, ¿qué engloba hoy la noción de literatura nacional?: identidades múltiples, diferencias y diferendos que dan lugar a trazados tanto de divergencias como de convergencias sobre una misma situación dada (como las diferentes perspectivas de análisis que proponen los historiadores sobre un mismo acontecimiento). Estos trazados en contrapunto, o en forma de constelaciones de autores, responden o dan cuenta de los mecanismos de aculturación y de occultación del Estado en algunos momentos dramáticos de la historia nacional, tanto como de la situación del autor radicante.



5. Con esta perspectiva crítica, el equipo que dirige Carmen de Mora en la Universidad de Sevilla está dando a conocer los resultados de un programa de investigación que reúne estudios en torno a “Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)”. El apartado reservado a Uruguay estuvo coordinado por Fernando Aínsa. Este cambio en la perspectiva crítica también se percibe en las “Montevideanas” realizadas en Uruguay coordinadas por Beatriz Vegh, y en “Migraciones y territorios literarios en devenir”, en Lille, Francia.

- AREA, Lelia, *Una biblioteca para leer la Nación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- BERTI, Eduardo y COZARINSKY, Edgardo, *La Galaxia Borges*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Les livre de passages*. 1923.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*. Denoël, 2009, p. 219.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., *Capitalisme et schizophrénie*, tomo I: *L'anti CEdipe* (Paris: Éditions de Minuit, 1973), y tomo II: *Mille plateaux* (Paris: Éditions de Minuit, 1980).
- DERRIDA, J., *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, colección Critique, 1967.
- GIRALDI DEI CAS, Norah, “¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir. Raros uruguayos”. Valentina Litvan, Javier Uriarte (eds.), Cahier de LI.RI.CO número 5, *Littératures contemporaines du Río de la Plata*, Université de Paris 8, Vincennes-Saint Denis, pp. 29-53.
- “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”, en *Nuestra América, Revista de Estudios sobre la Cultura latinoamericana* número 6. Cultura Uruguaya. Coord. Francisca Noguerol. Edições Universidade Fernando Pessoa, Porto, agosto-diciembre de 2008, pp. 115-139.
- “Passages dans le récit uruguayen d’aujourd’hui (1995-2005)”, en revista *Les Langues Néo-latines* pp. 43-60. Numéro especial dedicado a la cultura uruguaya (Raúl Caplan ed.). París, octubre de 2005.
- NOUSS, Alexis, *Plaidoyer pour un monde métis*. París, Éditions Textuel, 2005.



Rashomon en clave uruguaya, o acerca de la pregunta de si es posible construir una historia de la escritura nacional

Hugo Achugar

*FHUCE/UDELAR y
University of Miami (prof. emeritus)*



105

Escribir una historia de la escritura nacional o escribir la historia nacional de la escritura no son dos posibilidades simplemente excluyentes o dilemáticas. En ambas posibilidades, y en otras que la imaginación pueda soñar, hay claves o ejes insoslayables: historia, nación, escritura, unicidad, relato, que se conjugan o que divergen según el lugar o el posicionamiento de quien o quienes lleven a cabo la tarea.

Los *Estudios literarios* (1885) de Francisco Bauzá podrían iniciar la historiografía de la “literatura nacional”. Sin embargo, al decir del propio autor, “Nuestra literatura no es todavía lo que puede llamarse una literatura nacional” (43); es cierto que la afirmación aparece en el capítulo dedicado a Francisco Acuña de Figueroa –a quien Bauzá llama “el fundador de nuestra literatura” (40)– y que el texto no se presenta como una “historia” sino que de hecho es una serie de capítulos de “estudios literarios”. No será hasta la publicación de los siete volúmenes de la *Historia crítica de la literatura uruguaya* (1912-1916) que se inicie realmente lo que podría constituir el discurso historiográfico literario en Uruguay.¹

Muchos otros, luego de Carlos Roxlo, se sumarán a la lista: Zum Felde, Gustavo Gallinal, Reyles, *Capítulo Oriental*, Benedetti, Ángel Rama,

1. No puedo en esta ocasión analizar las razones que llevan a Bauzá a escribir lo que se suele llamar –o algunos consideran– la historiografía nacional pero que en el caso de la cultura o la literatura el discurso historiográfico se demora en aparecer hasta 1912 con Roxlo; queda para otra oportunidad. No se considera en esta serie discursiva de la historiografía literaria la labor de Montero Bustamente ni la de Luciano Lira, por integrar lo que llamo el ámbito de los parnasos o antologías.

Real de Azúa, Rodríguez Monegal, Heber Raviolo y Pablo Rocca, y otros más recientes,² han intentado y reiterado el desafío o la aventura de lidiar con historia, letras, escritura, literatura, cultura, nación, procesos, índices, balances, diccionarios, miradas e interpretaciones. Ha habido también algún trabajo que dio cuenta de períodos o momentos de *la historia de las letras o la cultura* con cortes o miradas de género o estéticas u otros clivajes sociológicos o culturales que suman al intento de leer o dar cuenta de la producción simbólica escritural de Uruguay.

Tal parece que, al decir de Stathis Gourgouris, cada tanto una comunidad intenta actualizar el sueño de la nación sin nunca agotar ese núcleo duro, o mejor, esa trama que tiene por definición la imposibilidad de ser narrada o explicitada de una vez y para siempre. La nación se cuenta y se recuenta de modo incesante hasta que quevedianamente los años devoran los muros de la patria mía / si un tiempo fuertes...

Si algo parece claro o indudable a esta altura es la imposibilidad de un relato único o definitivo de una vez y para siempre; todos los intentos son y serán, irremediablemente, parciales y abiertos a enmiendas, ampliaciones y revisiones.

En este 2011, pensar la posibilidad de escribir o de armar un relato sobre la escritura, la literatura o la cultura nacional se me aparece como un ejercicio que tienta el desafío de una suerte de canonización “bicentenaria” o como una excusa para pensar el futuro a partir de las tensiones del presente. Huyo despavorido ante cualquier posibilidad de ejercitar la construcción de parnasos, incluso de aquellas máquinas que recuperan lo olvidado, lo despreciado, lo invisibilizado o lo que debería ser políticamente correcto haber tenido en cuenta.

Más aun, creo que es una tarea fútil, aunque no por ello deba dejar de ser emprendida, el construir genealogías, relatos, filiaciones respecto de lo que los sucesivos habitantes de nuestro país han vivido desde antes incluso de que la escritura o la simbolización –pienso, entre otros, junto con Mignolo que hay otras formas de simbolización además de la escritura– se inscribieran en el papel o la piedra. Fútil pues implica o conlleva discusiones acerca del “corpus” a tener en cuenta. Ni que hablar de las lenguas o los idiomas a tener en cuenta. ¿Solo debemos considerar el español? ¿Por qué no el portugués, el inglés, el francés, el portuñol, el cocoliche, el lunfardo y otras formas o modalidades lingüísticas? ¿El cerca de un siglo de escritura en portugués de Colonia del Sacramento no debe integrar *la historia de nuestra escritura*? ¿Debemos centrarnos en la escritura y dejar afuera la oralidad; la consignada y preservada tanto como la que no encontró nunca su fijación en el papel?

2. Toda lista de nombres es siempre injusta, cabría agregar muchos otros que de forma parcial o por géneros o períodos pueden sumarse a los mencionados. Sin embargo hacerlo seguramente siempre olvidaría otros autores con aportes de interés.

¿Los manuscritos que duermen inconsultos en el Archivo General de la Nación, en la Biblioteca Nacional o en el Archivo de Indias no forman parte de nuestra escritura? ¿Cuándo comenzar, en qué siglo? ¿La obra de Cristina Rodríguez Cabral o la de su abuelo El-emo Cabral forma parte de nuestra historia aun cuando no aparezca mencionada prácticamente en ninguna de las historias “oficiales” o “legitimadas” pero sí sea estudiada fuera de la academia uruguaya? ¿Laforgue debe quedar afuera, Hudson, los viajeros, los cronistas, la diáspora que escribe en sueco, en inglés, en tantos idiomas de los que no tenemos noticia? ¿Qué es lo nacional que deberíamos tener en cuenta o considerar? ¿Debe historiarse solo aquello que se considera “buena escritura” o “literatura de calidad”?³

Demasiadas preguntas y escasa o ninguna respuesta. A no ser que en las propias preguntas se pueda vislumbrar líneas de trabajo o de investigación.

Algo hay que proponer, pero ¿qué?



Sostener que no es posible un único relato consensuado es algo en lo que creo con absoluta convicción.⁴ Al menos hasta que nuestra sociedad no haya alcanzado un consenso acerca de sí misma, un único espejo donde mirarse. Quizás por la simple y feliz razón de que no sería bueno que hubiera un único espejo. Quizás porque un único espejo nos reduce y nos habla más de quien o quienes construyen el espejo que de lo que se aspira representar.⁵

Porque de eso se trata, de representar y de representarnos. Todo relato, toda historia, toda construcción argumentativa o interpretativa nos habla de representaciones; es decir, de construcciones surgidas de intereses, aspiraciones y voluntades que tienen nombre y apellido, presupuestos ideológicos y estéticos, programas, manifiestos

3. No cabe –no quiero ni deseo– entrar en esta oportunidad a discutir qué significa “buena” ni quién determina la “calidad”. Es sabido que el valor de lo bueno y aquello que tiene calidad varía con el tiempo y además presupone hegemonías, centros de poder, etcétera. Aclaro que esto no implica el “todo vale”. La cuestión del valor es un tema o un “problema” que sigue abierto y sangrando desde el comienzo de los siglos, o por lo menos desde que en Occidente se intentó elaborar la primera antología; la de la “Corona de Meleagro” o “Antología Palatina”, fechada entre el siglo II y I antes de Cristo. De hecho, la discusión teórica comenzó siglos antes.

4. Me remito a mi ensayo “La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación”, donde argumento que la nación es un lugar de negociación y conversación en el que participan diferentes sectores sociales, construyéndose de ese modo una “memoria democrática” múltiple y contradictoria; algo que es válido para el relato referido a la historia de la literatura, de la escritura o de la producción simbólica.

5. No estoy reiterando el argumento de Bauzá. Mi trama apunta en otro sentido.

y estructuras de sentimiento (en el sentido de Raymond Williams) y no de impolutas ecuaciones científicas intersubjetivamente acordadas o universalmente válidas.

Toda representación supone, además, un campo de batalla. El campo cultural es un espacio simbólico donde los distintos actores luchan por establecer su versión de la historia o rosario de valores. La Generación del Centenario fue objeto de ataques y cuestionamientos por parte de la llamada Generación del 45, el planismo fue denostado por el constructivismo torresgarciano, las varias manifestaciones de lo que se conoce como “los sesenta” –diversas e incluso contradictorias– fueron cuestionadas por algunos sectores o individuos en las décadas posteriores al retorno de la democracia en las postrimerías del siglo XX, y así sucesivamente. No hay nada nuevo en este escenario; es más, se trata de lo que ha sucedido a lo largo de la historia aun antes de que la “ciudad letrada” se constituyera.

¿Cómo representar entonces el campo cultural o escritural o la simbolización artística de la sociedad uruguaya sin tener en cuenta tensiones y estrategias en la lucha por el poder? ¿Cómo hacerlo sin tener en cuenta los grupos de poder y todo eso otro que acompaña la representación escritural, cultural, simbólica y se expresa en el aparato crítico, en la distribución o circulación de las obras y en el otorgamiento de premios o en el “boca a boca” de los distintos grupos hegemónicos o subordinados, legitimados o silenciados?

No es posible ni tendría mucho sentido someterlo a votación o a una suerte de “constituyente o asamblea de la cultura” donde la ciudadanía estableciera valores o premiaciones. Los “aparatos de canonización literaria”⁶ por otra parte tienen actores nacionales e internacionales, académicos pero también comerciales, y al igual que el amplio campo cultural albergan luchas y tensiones por establecer hegemonías. Ni que decir que varían históricamente o que coexisten diversos cánones en un mismo momento. De hecho, se puede sostener –como propone Melva Persico⁷– la existencia de “una pluralidad de cánones basada en el

6. Véase al respecto mi ensayo “Sobre los aparatos de canonización literaria” (2008), donde desarrollo esta noción o concepto. En dicho ensayo sostengo: “La incidencia del mercado en este proceso supone que eso que llamamos literatura o institución literaria no solo necesita de autores, obras y lectores sino también de un aparato de circulación, de distribución y –de hecho el punto central de esta presentación– de legitimación. En este sentido, la literatura, la institución literaria o el fenómeno literario moderno supone un sistema que además de las seis funciones descritas por Roman Jakobson incluye la circulación, distribución y legitimación o canonización. La circulación y distribución podrían ser incluidas dentro de lo que se podría llamar ‘aparatos de consumo literario’, mientras que la legitimación o canonización podrían ser entendidos como los ‘aparatos de canonización literaria’ (acl).”

7. Véase Persico, Melva M., *Counterpublics and Aesthetics: Afro-Hispanic and Belizean Women Writers*. La cita completa del resumen de su tesis dice: “I examine the works of Cristina Rodríguez Cabral (Uruguay), Shirley Campbell Barr, and Delia McDonald Woolery (Costa Rica), and Zee Edgell, and

concepto de esferas públicas plurales/contra públicos” desarrollado por Nancy Fraser y Michael Warner.

La posibilidad de plantearse una coexistencia de múltiples cánones o incluso la incorporación en el proyecto de *una* historia de la literatura, de la escritura o de la producción simbólica, pasa por discutir o lograr un acuerdo –si es que ese objetivo pudiera ser posible– sobre qué significa o qué constituye lo “nacional uruguayo” o simplemente “lo uruguayo”.

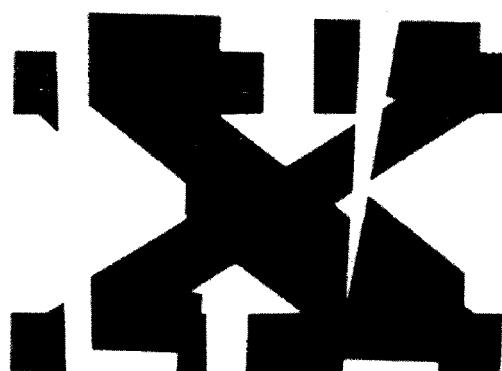
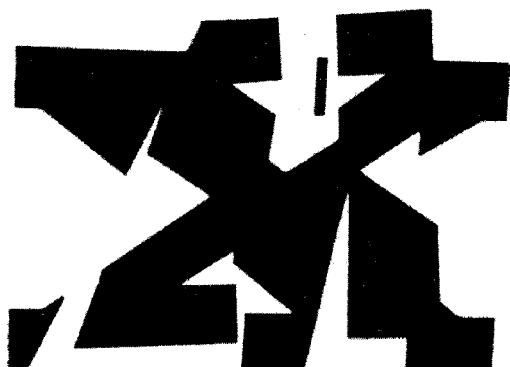
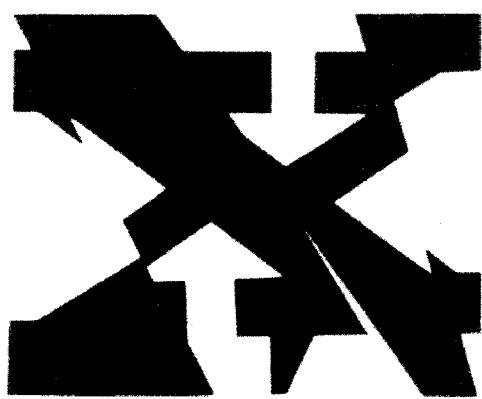
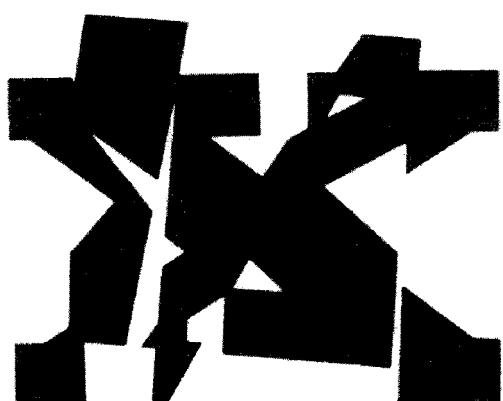
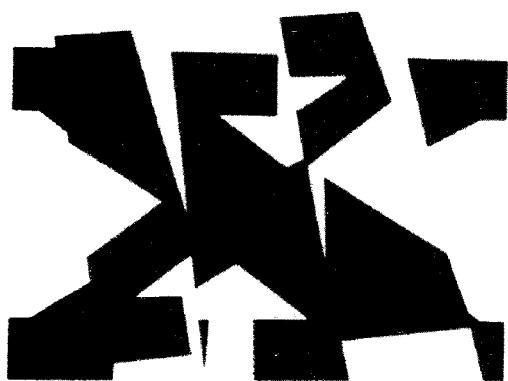
Esto nos devuelve a Gourgouris; es decir, establecer qué constituye la nación o lo nacional es una actividad de actualización del sueño o del imaginario que cada sociedad en un determinado momento histórico realiza. La revisión de la bibliografía –tanto la “estricta y puramente” literaria, como la sociológica, la política, la cultural y el ensayismo periodístico– evidencia que “lo uruguayo” es una categoría que ha variado y continúa variando. De hecho, en la propia definición de cualquier nacionalismo se parte siempre de la “excepcionalidad” de la comunidad en cuestión. La excepcionalidad o la diferencia se define o se describe –en un sentido saussureano– por lo que no es; ser uruguayo significa “no ser” argentino, europeo, brasileño, haitiano, iraní, chino, malayo, cubano, neozelandés, etcétera. Del mismo modo, ser argentino o malayo implica no ser todo un campo de exclusiones o negaciones.

Somos excepcionales pues no somos iguales a ninguno de los otros. La diferencia nos constituye y las diferencias varían históricamente. ¿Cómo describirnos no argentinos o no brasileños o no caribeños o no europeos si lo que acentuamos o destacamos implica identidades suprauruguayas? En ese sentido, por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal planteaba, respecto de la vanguardia histórica, que se debía hablar de una vanguardia literaria rioplatense y no de una vanguardia uruguaya o argentina.

De hecho, la pregunta formula o contiene la respuesta. Plantearnos ¿qué constituye o qué incluye la historia de la literatura o de las letras uruguayas?, parte de la hipótesis de que existe lo uruguayo como una entidad única y diferenciada.



Zoila Ellis (Belize). *The project records the varying degrees of legitimation these writers have received and the factors that have had an impact on their recognition. It also shows that literary interculturality is possible in Spanish America and the Anglophone Caribbean through the aesthetics some writers employ and the activities of legitimizing agencies. Further I propose a plurality of canons based on the concept of plural public spheres/counterpublics as outlined by Nancy Fraser and Michael Warner*.



Uruguay como problema

Alberto Methol Ferré sostiene en 1967:

El Uruguay es la llave de la cuenca del Plata y el Atlántico sur y la incertidumbre de su destino afecta y contamina de modo inexorable y radical al sistema de relaciones establecido entre Argentina, Brasil, Paraguay y Bolivia.

La metáfora geopolítica de la “llave” es ejemplar en el sentido de la diferencia y la excepcionalidad del país. En este sentido, si bien el autor establece el peligro de la “incertidumbre de su destino”, el dramatismo del incierto futuro afecta a la región e incrementa el carácter distintivo del país. Pero mi interés en esta oportunidad no es revisar o discutir la tesis de Methol Ferré –eso queda para otra oportunidad–, lo que me interesa es la propia escritura del ensayista, la formulación de “Uruguay como problema” y la metáfora de la llave como forma de proponer la excepcionalidad.

El problema aquí presentado es decidir si es posible, o necesario incluso, escribir una historia de la escritura nacional o la historia nacional de la escritura. Es decir, el problema o los problemas radican en lo nacional como categoría válida y, por otro lado, en el carácter problemático de Estado-nación que es, o constituye, Uruguay. Uno de los riesgos lo avizora Methol Ferré cuando afirma: “El Uruguay separado de su contexto renunciaría a comprenderse y caería en la irreabilidad tentadora del solipsismo político”.

El contexto para el autor citado lo constituye la región de la cuenca del Plata y el Atlántico sur, pero al encarar una historia de la escritura o la historia nacional de la escritura ¿sigue siendo válido ese contexto? Evidentemente no.

La irreabilidad tentadora del solipsismo es impensable en el ámbito de la producción simbólica. La escritura o la producción simbólica existe o se constituye en diálogo con otros espacios, más aun, el relacionamiento o la falta de relacionamiento de autores, prácticas, poéticas, intertextualidades con otras escrituras en el ámbito occidental o no, contemporáneo o no, en español o en otras lenguas, es algo ineludible, tanto para el caso de Uruguay como para otras realidades, no solo las llamadas poscoloniales sino incluso para las centrales o, para recordar a Edward Said, practicantes de diversos orientalismos. Por eso mismo, la escritura uruguaya o de Uruguay no puede ser descrita en términos de excepcionalidad regional o de llave para entender la región.

Pero, ¿cuenca del Plata/Atlántico sur o macrorregión latino o hispanoamericana? En ambos casos, la producción simbólica



uruguaya suma a lo regional, micro o macro; sin que ello suponga una excepcionalidad sostenida en la dimensión nacional. ¿Significa esto que no existen individualidades o escrituras que establezcan una “marca” o una “distinción”? Para nada, autores como Florencio Sánchez, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Armonía Somers, Marosa di Giorgio, entre muchos otros –poetas, narradores y dramaturgos–, constituyen hitos indispensables en el conjunto inmediato o más amplio de lo escrito o imaginado a nivel regional.

Planteando de otro modo, lo que parecería determinante es el campo, sistema o sitio de observación desde donde se propone o se piensa la singularidad o excepcionalidad de lo uruguayo o de la “nación” uruguaya. Mejor todavía, la pregunta sobre una posible historia de la escritura o de la producción simbólica *de/en/por/sobre* Uruguay supone no cuestionar o dar por resuelta la propia cuestión del lugar simbólico, teórico, social e histórico desde donde se la formula y, obviamente, de la circunstancia histórica en que se realiza.

Si parto de la situación clave o “llave” respecto de la cuenca del Plata, la respuesta implicará una excepcionalidad indiscutible y por lo mismo guiará la argumentación. Lo mismo si se decide partir de la “ciudad letrada” o de una publicación como ésta de la Biblioteca Nacional, podríamos terminar con otro guión u otro relato. La posibilidad de los múltiples cánones que sugiere Melva Persico –con el propósito de permitir el ingreso a uno de los dichos múltiples cánones a poetas como Cristina Rodríguez Cabral– abre un guión o relato que la mayor parte de las historias de la literatura escritas en Uruguay ignora o no considera. Pero además, cabría reiterar algunas de las preguntas ya formuladas respecto de lengua, lugar de nacimiento o de escritura, género, etcétera.

La polifonía de la producción simbólica uruguaya se cruza –por si no alcanzara con lo señalado hasta ahora– con otro tipo de producción que no se suele tener en cuenta. ¿Joaquín Torres García solo debe formar parte de las historias de las artes visuales? ¿La interacción de varios escritores con la música o la pintura no debe ser parte de la historia de la “literatura”? ¿Dónde comienza y dónde termina la “escritura” de autores como Clemente Padín o –para citar un incuestionable de la historia occidental de la “literatura”– como William Blake?⁸ ¿Las letras del Cuarteto de Nos, La Vela Puerca, Jorge Drexler, Alfredo Zitarrosa, Jaime Roos, Omar Odriozola, Jorge Esmoris, Carlos Modernel, Juan José Escobar, Raúl Castro, Horacio Ferrer, Fernán Silva Valdés, o el ex ministro de Economía Álvaro García deben ser incluidas en una

8. Cité a William Blake para mostrar que la cuestión no es única de Uruguay, pero podría incluir a escritores y artistas visuales como Dani Umpi, entre muchos otros.

historia de la “literatura” o la “escritura” uruguaya?⁹ ¿O por pertenecer a lo “musical” deben vivir en un limbo disciplinario?

Los estudios convocados en este volumen de la *Revista de la Biblioteca Nacional* suponían un amplio registro, pero el “espacio” disciplinario intersectado con el de la “nación” refuerza el carácter polifónico y la multiplicidad de cánones que la pregunta sobre una o la historia de la literatura uruguaya abre. En ese sentido, el espacio definido como “la idea de lugar, tierra, nación” se conjuga con la propuesta, planteada en la convocatoria, de una periodización histórico-cultural de la modernidad según lo argumentado por George Steiner:

Y por otro la coincidencia con una tendencia histórica y al mismo tiempo epistemológica de lo que George Steiner llamó *desterritorialización* [subrayado en el original, H. A.] para referirse específicamente a los escritores de una modernidad que para él estuvo signada por ser “el siglo del refugiado”. Uruguay a través de su historia fue tierra de migración y de emigración.¹⁰

La modernidad –ese esquivo e impreciso término– se combina, en la argumentación de Steiner, con la “desterritorialización” entendida como expresión de los flujos migratorios. Es una posibilidad; también están la “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman y la “modernidad desbordada” (*Modernity at large*) de Arjun Appadurai, quien además de los flujos migratorios habla de los flujos financieros y los informáticos. En este sentido, la “desterritorialización” se ha convertido en un lugar común que, junto con las teorías del posnacionalismo, caracterizaría según algunos autores los tiempos presentes o la contemporaneidad.

Todo esto supondría que la dupla “espacio-tiempo” tal como fue pensada durante un muy largo período habría sufrido una transformación radical que habría acarreado consecuencias centrales a la hora de pensar la historia de la producción simbólica. Pero, ¿implicaría esto la disolución de lo uruguayo? ¿No sería posible pensar algún tipo de modernidad excepcional para Uruguay? ¿No se podría hablar de la modernidad uruguaya como una “modernidad en ralenti” y con ello reintroducir la melodía de “como el Uruguay no hay”, restituyendo nuestra excepcionalidad?

Más que posible parecería ser necesario, pues si no nos consideráramos excepcionales –no tenemos población indígena significativa, tenemos más afrodescendientes que Argentina, somos “más cultos” que



9. Véase respecto a los letristas de murgas el ensayo de Marita Fornaro en el sitio web <http://www.sibetrans.com/trans/a230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes>

10. Este texto pertenece a la convocatoria realizada por Ana Inés Larre Borges para participar en este volumen de la *Revista de la Biblioteca Nacional*.

otros países latinoamericanos, etcétera- no seríamos. Es decir, estaría en juego nuestra identidad, y ¿cómo se puede soportar ser un “pequeño” país de la periferia occidental si no tenemos algo “nuestro”, “propio”, “único”? ¿Cómo se soporta *ser* sin apoyaturas o ilusiones que le den sentido a una vida que muchos consideran gris o sin futuros grandiosos a lo Cecil B. DeMille? Por suerte tenemos las “ceibalitas” que sostienen en la global desterritorialización nuestro narcisismo nacional, o los triunfos “históricos” y presentes de “la celeste” en la global reafirmación contemporánea de lo nacional. Por suerte nuestros escritores más jóvenes escriben blogs y crean digitalmente su arte. Por suerte sabemos que somos diferentes aunque territorio y lengua no sean variables excepcionales. Nuestra ubicación fronteriza nos salva. Somos un “entre lugar”.

Es posible que por allí quepa la posibilidad de encontrar una respuesta: el lugar “entre”. El espacio de una producción simbólica que tiene el espesor de lo que está a medio camino, en el borde, en la frontera. Pero, como toda narración de fronteras, el relato que se decida emprender tendrá como en *Rashomon* varias versiones. Tendremos que acostumbrarnos a esa condición, tendremos que saber que nuestro saber es un saber de cruces, cruzado, de idas y vueltas, de caminos que van y vienen, de migrantes y caminantes, de recién llegados y de olvidados. *Rashomon*, historia de los relatos de diferentes viajeros en un cruce de caminos, es al parecer la única respuesta.

Mentira.

Ese es el final que poéticamente –es un decir– me hubiera habilitado a cerrar estas páginas. La verdad es que miento, *Rashomon* no es el guión de nuestra historia de la literatura ni de nuestra escritura, pero al menos y de algún modo es una historia “oriental” como la de Uruguay. Un historia “oriental” que nos tienta a “orientalizar” nuestra existencia *sitiada*; es decir, nuestro “entre sitio”, nuestro cercado, acechado, desafío de estar condenados a no ser ya nunca más –si es que alguna vez lo fuimos– una sociedad hiperintegrada.¹¹



11. Quiero dejar constancia de que le pedí a Juana Caballero que leyera este trabajo y que, de acuerdo a su visión personal, no había suficiente conciencia de género en el ensayo y debería reescribirlo. Por otra parte, consulté con los asesores de la Dirección Nacional de Cultura del MEC y con el personal de la cancillería, quienes declinaron pronunciarse ya que hubiera tenido que iniciar un expediente, consultar a la Asesoría Jurídica, y ello (además de no corresponder y de ser impertinente) hubiera redundado en no haber podido cumplir con los plazos establecidos para la entrega de este ensayo. Me indicaron, además, que al no tratarse de un asunto de Estado sino privado estaría violando lo establecido en el TOFUP (instrumento que registra aquello que está permitido y aquello que está prohibido a los funcionarios públicos). Aclaro todo esto pues, al parecer, lo aquí expresado solo puede y debe ser atribuido a un profesor de literatura latinoamericana que suele firmar Hugo Achugar sin tilde en la u.

- ACHUGAR, Hugo, "La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación", en *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*, Álvaro Rico (ed.). Montevideo: Trilce, 1995.
- APPADURAI, Arjun, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo-Buenos Aires: Trilce-Fondo de Cultura Económica, 2001. Traducción Gustavo Remedi.
- BAUMAN, Zygmunt, *La modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- BAUZÁ, Francisco, *Estudios literarios*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1885.
- FORNARO, Marita, "Los cantos inmigrantes se mezclaron: la-murga uruguaya encuentro de orígenes y lenguajes", en el sitio web: <http://www.sibetrans.com/trans/a230/los-cantos-inmigrantes-se-mezclaron-la-murga-uruguaya-encuentro-de-origenes-y-lenguajes>
- GOURGOURIS, Stathis, *Dream Nation. Enlightenment, Colonization, and the Institution of Modern Greece*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- METHOL FERRÉ, Alberto, *Uruguay como problema. ¿Cuáles son las posibilidades de independencia real, si es que existen, de un país como el Uruguay?* Montevideo: Editorial Diálogo, primera edición, diciembre de 1967.
- MIGNOLO, Walter D., "La lengua, la letra, el territorio: o la crisis de los estudios literarios coloniales", en *Dispositio*, University of Michigan-Department of Romance Language, vol. 11, nº 28/29, 1986, pp. 137-160.
- PERSICO, Melva M., *Counterpublics and Aesthetics. Afro-Hispanic and Belizean Women Writers*. Tesis de doctorado, University of Miami. (Publicada: 2011-05-03 en http://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/539/)
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, "El olvidado ultraísmo uruguayo", en *Revista Iberoamericana*, nº 118-119, enero-junio, 1982.



EL DR. D.^o JACINTO VENTURA de MOLINA,

Escriptor original e infatigable sobre toda materia, en prosa y verso.

Militar, Teólogo, Jurista, Literato, Economista, Historiador, Filósofo,

MAESTRO DE OBRA PRIMA;

Nació libre en la villa de S. Pedro del Sud del Río Grande

EL 15 DE OCTUBRE DE 1766.

hijo de Ventura Molina oriundo del Brigadier Español

D^r. José Eusebio de Molina:

de su himeneo con

MARÍA RUFINA CAMPANA

No queda prole; mas los abortos de su fecundo ingenio, aunq' inimitables,
dieron fundado un nuevo género de literatura, q^d. ya lleva su nombre, y
lo hace tan famoso.

o mas, q^d diezmaña hizo al Teatro.

¿De qué color es la literatura (blanca) uruguaya?

Alejandro Gortázar

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República*

117



Cuando la literatura era la parte de un todo, que era la nación, se podía decir que la literatura uruguaya era blanca. Y así fue históricamente definida y estudiada por la crítica literaria, a tal punto que se hizo indiferente a los grupos raciales no europeos. Pero analizando este aspecto en el presente –particularmente este año del bicentenario–, es necesario advertir sobre tres transformaciones recientes, que no agotan para nada la cuestión de lo étnico-racial en Uruguay. La primera es la existencia de un movimiento social de afrodescendientes que, en las últimas décadas, ha colocado en la agenda pública la cuestión del racismo y también la reivindicación de su rol en la historia nacional muchas veces invisibilizado o folclorizado en los modos en que se representa “lo nacional”. La segunda es que el análisis literario y las ciencias sociales en general han incorporado la dimensión étnico-racial en sus estudios sobre la historia, la cultura y la literatura. La tercera es que correlativamente el Estado uruguayo ha dado algunos pasos en su reconocimiento de la diversidad cultural de la sociedad revirtiendo la idea de un país homogéneo desde el punto de vista étnico-racial que dominó las formas de representar lo nacional desde comienzos del siglo xx.

Pero esta idea de una nación blanca-europea e indiferente a los “problemas” raciales que otros países latinoamericanos tenían no surgió de la nada. Este imaginario comenzó a gestarse en las primeras décadas del siglo XIX, recibió una fuerte impronta con la modernización de fines de ese siglo y se consolidó en el centenario de la primera Constitución, celebrado en 1930, permeando a las generaciones siguientes que



El doctor don Jacinto Ventura de Molina. Escritor original e infatigable sobre toda materia, en prosa y verso. Militar, teólogo, jurista, literato, economista, historiador, filósofo, maestro de obra prima. [...] No queda prole; mas los abortos de su fecundo ingenio, aunque inimitables, dejan fundado un nuevo género de literatura que ya lleva su nombre y lo hace tan famoso, o más, que Dulcinea hizo al Toboso.

terminaron de universalizar una literatura nacional (una tradición inventada) aun más indiferente a la cuestión étnico-racial. La experiencia de la dictadura y el ingreso de nuevas modas teóricas en la democracia, entre otros factores, abrieron la posibilidad de indagar en la historia y la cultura nacionales a través del conflicto étnico-racial, facilitando la emergencia de diferentes visiones críticas de estos relatos consensuados sobre la nación.

En este trabajo analizo el discurso que la crítica literaria ha hecho en torno a la literatura nacional tomando ejemplos históricos, textos y autores que contribuyeron en diferentes momentos y circunstancias a formar una cierta idea de la literatura nacional. No se trata de un estudio exhaustivo sino de un primer análisis que intenta dar cuenta del tratamiento de estas cuestiones en la crítica literaria y qué categorías se han desarrollado en su marco en relación a lo étnico-racial.

Imaginar una literatura nacional



Durante el siglo XIX la cuestión de tener una nación estaba unida, en la cabeza de la élite letrada, a la cuestión de la cultura y principalmente a una literatura nacional. Implicado en este aire de época, Andrés Lamas publicó en 1864 la segunda edición del libro *Poesías*, de Adolfo Berro, un poeta romántico muerto a los 22 años, promesa trunca de una literatura nacional en ciernes. Esta segunda edición, la primera fue de 1842, iba precedida de un estudio introductorio en el que Lamas reflexionaba sobre la cuestión de la literatura nacional y sus orígenes. El texto es parte de lo mucho que se escribió sobre el punto en el siglo XIX. Me interesa destacar, para los fines de este artículo, un pasaje sobre el origen de la literatura uruguaya y su relación con los pueblos originarios:

El origen de las naciones siempre está envuelto en un velo poético; y si buscamos su cuna siempre encontraremos al pie de ella la sombra del bardo religioso o del bardo guerrero. Estos cantares transmitidos por la tradición oral o escrita, son las primeras páginas de su historia, el reflejo de la sociedad [...]. Pero entre nosotros no existe esta poesía indígena, porque no somos un pueblo original ni primitivo. La espada de la conquista aniquiló a los antiguos señores de estos países, o los encerró en el desierto con sus hábitos y recuerdos: y aunque su idioma se habla en gran parte del litoral de nuestros grandes ríos interiores, no es por eso menos cierto que un abismo sin orilla separa a la raza indígena de la raza conquistadora. Lo pasado es una estatua europea colocada en las agrestes soledades americanas: no la interroguemos, que no tiene voz para nosotros. La revolución no ha podido sustraernos instantáneamente a este vínculo de familia que nos liga a la Europa; vínculo que hace más estrecho la civilización adelantada que ella posee [36].

Para Lamas la literatura y la nación uruguayas son europeas y de allí proviene su adelanto civilizatorio. Pero además, en el paisaje humano que imagina en los orígenes, la “raza indígena” no solamente aparece aniquilada sino que no aporta nada a la cultura nacional, está separada por un abismo de lo europeo, la “raza conquistadora”. Escrito en un lenguaje racista, el texto funda un origen en el que hubo una relación desigual entre dos razas, excluyendo de este escenario a los esclavos africanos y sus descendientes. Para Lamas los afrodescendientes son un problema presente, así lo indica este pasaje sobre Berro:

Muy serias tareas ocupaban su ánimo. La infame tiranía ejercida en la raza de color, no podía dejar de sacudirlo fuertemente; el corazón y la justicia la condenan con horror. Un homenaje tributado al talento de Berro por el Superior Tribunal de Justicia, nombrándolo asesor del defensor de esclavos en 1839, y que él aceptó y desempeñó con un saber y una elevación que bastarían para ilustrar su nombre, le dio ocasión de conocer en todos sus inauditos detalles la opresión que pesa sobre esos míseros hombres, que la perversidad humana quiere transformar en bestias. Se consagró entonces a promover la aplicación del remedio radical de esa lepra de nuestra sociedad. La emancipación y la mejora intelectual de las gentes de color; y escribió un proyecto, que tenemos a la vista, para alcanzar esos fines por medio de la asociación, consultando, en todo ello, los derechos de la humanidad y los bien entendidos intereses morales, políticos y económicos de la República [22].

Abolida la esclavitud durante la guerra civil entre blancos y colorados (hubo de hecho dos aboliciones, una en 1842 y otra en 1846, destinadas a engrosar los ejércitos de ambos bandos), el asunto de la esclavitud se escribía todavía en presente y no tenía relación alguna con la cuestión de la literatura nacional y sus orígenes. Dos décadas después Francisco Bauzá publica *Estudios literarios* (1885), tocando otra vez el tema racial en dos artículos en los que enfrenta el tema de los orígenes de la literatura uruguaya. En “El gaucho”, por ejemplo, se refiere a ese grupo social como “una raza nueva” (208) que no es otra cosa que la mezcla de españoles y portugueses fugados con los charrúas, de donde provienen sus costumbres y cultura. “El gaucho es el tipo primitivo de la civilización uruguaya [...] triple fusión de la sangre charrúa, española y portuguesa” (224).

Luego, en “Los poetas de la revolución”, Bauzá desarrolla mejor su argumento de la mezcla racial: “no pudieron los conquistadores ni dominar ni despedir a los charrúas, quienes terriblemente adheridos al sentimiento de su libertad propia y de la independencia nacional, lucharon siempre por conservarlas”(68). Frente a esta resistencia charrúa, los españoles comenzaron con una “inmigración canaria con el fin de traernos ya que no su misma raza, puesto que los canarios son



africanos, a lo menos la religión y el lenguaje que ellos habían hecho adoptar a uno de sus pueblos conquistados” (68). Luego ingresaron asturianos y gallegos en la campaña:

Pero mientras esa inyección de sangre hispana se efectuaba parsimoniosamente en el país, la raza primitiva desbordándose en las campañas del norte y en las de Maldonado y Montevideo, restablecía el equilibrio perdido y daba su antiguo tono a la población nacional. Los españoles mismos, escasos de mujeres, tomaban por suyas a las mujeres charrúas; y nuestros indios, en los combates en que capturaban prisioneros, se absténian de soltar las mujeres españolas que caían en su poder y con las cuales se unían. En conclusión pues, ya por las portuguesas, gallegas y canarias que se unían a los charrúas, el origen primitivo de nuestra raza recobró sus derechos, y cuando la Revolución estalló, la sociedad uruguaya no conservaba de la España otra cosa que su religión, su lenguaje y la sabia organización de la familia [68-69].

En su trabajo sobre Acuña de Figueroa, Bauzá reitera el argumento de Lamas en 1842, cuando afirmaba que la literatura nacional no era todavía una realidad. Lamas seleccionaba a Adolfo Berro de un pasado histórico “corto” (europeo) y postulaba un proyecto de literatura nacional del que Berro era un potencial representante. Su muerte temprana frustró ese proyecto pero dejó una obra que permitía pensar en un proyecto futuro. Veinte años después Bauzá corre el límite un poco más atrás, en el pasado colonial, a la figura de Acuña de Figueroa como el primer escritor uruguayo, aunque sigue sosteniendo la inexistencia de una literatura nacional que solo ve emerger en la obra de Zorrilla de San Martín y en algunos gauchescos. Otra vez el escenario del origen estaba marcado por cuestiones raciales entre europeos (españoles y portugueses) y pueblos originarios (generalizados bajo el rótulo de charrúas), y otra vez los afrodescendientes son invisibilizados o en todo caso son un “problema” del presente que nada aporta a este debate.

En 1885 los letrados (en particular los montevideanos) comenzaban a inventarse una tradición para la literatura y la cultura letrada uruguaya, aunque siguieran viéndola como una tarea del presente. Mientras los afrodescendientes, con las mismas herramientas de los letrados blancos, reclamaban su acceso a una ciudadanía plena mediante la prensa, se los excluía de ese pasado. Casi tres décadas después Carlos Roxlo publica su *Historia crítica de la literatura uruguaya* (1912) y la historia vuelve a repetirse:

Nuestra literatura poética nació espontáneamente y sin estímulo, junto con los fogones revolucionarios y bajo la enramada de los ranchos de totora. El gaucho fue nuestro primer poeta, despertado al sentimiento de lo bello por sus atavis-

mos de raza, por lo constante de su comunicación con la naturaleza, y por las obscuras melancolías de su vida nómada. El toldo charrúa le dio sus horañeces y la sangre española sus hidalguias [...]. Nuestro pueblo, como dice Bauzá, formose por el estrecho lazo con que el poder despótico de la península unió a los hijos del indígena sometido, el portugués capturado y el español de progenie humilde, naciendo de esta amalgama de elementos heterogéneos.

Una raza con miras y tendencias propias, con carácter especial, y con aspiraciones bastante sospechables de libertad e independencia. Esa raza, que se esparció por los campos más que por las ciudades, en busca de sol libre y de amplitud de vuelo, conservó siempre la horañez y la melancolía [35].

Por influencia de las ideas de Hipólito Taine, que postulaba una relación determinante entre ambiente, raza y cultura, Roxlo reflexionó sobre los orígenes de la nación casi en los mismos términos que Bauzá (citándolo, de hecho). La “raza” que dio origen a la poesía uruguaya es, para Roxlo, una mezcla, una “amalgama” de dos razas, la charrúa y la europea (española y portuguesa). Los africanos y sus descendientes no son mencionados en este fragmento y otra vez son excluidos en este paisaje de toldos y ranchos de totora del Uruguay de los “orígenes”.



La nación blanca del centenario

En un estudio reciente sobre los afrodescendientes uruguayos, George Reid Andrews analiza los discursos que, antes y después del centenario de la primera Constitución del Estado-nación, crearon y promovieron en Uruguay la idea de una sociedad europea blanca (2010: 2-6). Como correlato, los discursos sobre la literatura nacional que circularon a raíz del centenario fueron abandonando el tono racial del siglo XIX. El centenario fue una oportunidad o una excusa que los letrados montevideanos aprovecharon para realizar distintos balances de una tradición letrada que contaba ya a esa altura con autores reconocidos. La literatura nacional era ya una realidad sobre la que se podía hacer un balance y proyectarla a futuro. En ese marco Alberto Zum Felde publica *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura* (1930) en tres tomos que abarcan la colonia y el romanticismo (tomo I), la “generación” del novecientos (tomo II) y la “promoción” del centenario (tomo III).

En el primer tomo de su *Proceso intelectual...*, por ejemplo, Zum Felde introduce a los afrodescendientes en un apartado sobre la formación colonial, pero por los candombes, en algún sentido dentro de la representación hecha por los viajeros europeos y los cronistas:

La diversión de aquella buena gente era, en ciertos días, los grotescos y lúgubres bailes de negros, que llamaban candombes, en los que al son monótono

de los tamboriles y los cantos, vestidos con las viejas prendas de gala de los amos, evocaban ancestrales ritos mágicos de sus selvas, entre las contorsiones de un histrionismo cuyo frenesí llegaba, a menudo, a la epilepsia [39].

En el tercer tomo Zum Felde, analizando a sus contemporáneos, destaca la obra poética de Ildefonso Pereda Valdés, apartándolo de la moda esnob del africanismo francés:

Mas, sea cual fuere la medida en que esa moda francesa haya podido influir sobre Pereda Valdez [sic] –siempre muy en contacto literario con París– lo cierto es que sus poemas negros tienen arraigo y tradición en la propia vida nacional platense. No puede acusarse al escritor uruguayo de haber adoptado un motivo exótico; al contrario, el motivo del negro es exótico en Francia, pero aquí, en el Plata, es nativo; es tan nativo aquí como el indio o el gaucho [160-161].

En los párrafos siguientes Zum Felde reflexiona sobre el aporte de “la sangre negra” a la población uruguaya, aunque la relega al medio rural y a los “elementos populares”, afirmando también que hay “mucha sangre europea pura en nuestra población” (161). Asimismo refiere la obra de Pereda a los poemas “negristas” de Francisco Acuña de Figueroa.

En los años sesenta otra “promoción” o “generación”, en el lenguaje de Zum Felde, toma su lugar en la cultura letrada impulsando una revisión crítica de la tradición cultural y literaria uruguaya consolidada en el centenario. Se trata de la “generación crítica”, en la terminología de Ángel Rama, o “generación del 45” en la de Emir Rodríguez Monegal. Dos colecciones populares que todavía circulan como material de divulgación –*Capítulo Oriental* y *Enciclopedia Uruguaya*– incluyen, abarcando un amplio panorama de disciplinas en el caso de la enciclopedia (historia, antropología, sociología, música, economía, entre otras), una revisión de la literatura. Los discursos sobre los orígenes literarios de Uruguay presentan un gran nivel de especialización del discurso crítico y han excluido el lenguaje racializador y racista del siglo XIX. Pero no hay en ellos un rastro de escritores afrodescendientes ni un párrafo dedicado a la cuestión étnico-racial.

En el texto de Ángel Rama se reitera la vieja hipótesis del siglo XIX sobre los pueblos originarios y se señala el carácter de pueblo trasplantado para Uruguay: “Surgido tardíamente a la vida colonial y en una región carente de alguna alta cultura autóctona, el Uruguay recogerá escasísimos elementos indígenas (palabras, usos) sirviendo de asiento a un pueblo de trasplante europeo”(22). Otra vez un escenario fundamental en el que se excluye al afrodescendiente, que curiosamente no es considerado un pueblo trasplantado, y que, con o sin razón, desestima el aporte indígena.

El caso de *Capítulo Oriental* es más claro en cuanto no menciona la cuestión racial en ningún momento de la primera introducción a cargo de Real de Azúa, que abarca el período de la colonia hasta 1918, aunque plantea hipótesis de lectura interesantes, como la idea de una literatura rioplatense (entre puertos) más que dividida en literaturas nacionales. En la segunda introducción a cargo de Rubén Cotelo aparecen tres elementos de distinta importancia. El primero es un recuadro con la foto de Isabelino Gradín y su familia, en la que el afrodescendiente aparece como objeto de la poesía vanguardista de Juan Parra del Riego, un peruano que vivió en Uruguay y escribió el poema “Polirítmico dinámico a Gradín, jugador de football” (20). El segundo es una mención al negrismo de Pereda Valdés entre los tímidos “ismos” de la vanguardia practicada en Uruguay de “resultados bien modestos” (22). Finalmente, en la contratapa, sin ninguna explicación didáctica, aparece una reproducción en blanco y negro de un cuadro de Pedro Figari, un “Candombe” perteneciente a la colección de Margarita Figari de Faget.

Es posible entonces afirmar en general que durante el siglo XX, considerando que aparecen algunos elementos en la crítica de los sesenta, hay una especialización del discurso crítico sobre la literatura que perpetuó una perspectiva –imaginada en el siglo XIX– más bien ciega al aporte de los grupos no europeos a la cultura letrada uruguaya, que consiste en imaginar los orígenes como una fusión de dos “razas” (europea e indígena), en la que los pueblos originarios aportaron apenas palabras o usos, y en la que se excluye al afrodescendiente o se lo recluye a un ámbito no-letrado, folclórico o popular (el candombe). Esto no es en sí mismo un problema. Pero cuando, como correlato de estos discursos críticos, aparecen comunidades letradas de afrodescendientes en distintos momentos históricos desde 1870, la pregunta por el color de la literatura uruguaya cobra particular importancia.

¿Es blanca?

A partir de la década del 90 los discursos críticos retomaron la cuestión étnico-racial pero en un sentido muy diferente al siglo XIX, contribuyendo en parte a democratizar el relato del pasado y reescribiendo aquel paisaje humano sin afrodescendientes que proponían los letrados de aquel entonces. Uno de los protagonistas de este cambio fue la propia élite letrada afrodescendiente, que a través de Organizaciones Mundo Afro publicó dos libros como parte de su intención de reinterpretar el pasado. Hay muchos otros actores y causas para explicar las transformaciones que se produjeron desde los noventa, que incluyen importantes modificaciones en la interpretación de los pueblos

originarios en Uruguay, pero en el contexto de este trabajo me interesa analizar el caso particular de los afrodescendientes. Antes de ingresar a las publicaciones de Mundo Afro es necesario señalar que esta tarea tiene un antecedente en la obra de Ildefonso Pereda Valdés. Su obra ensayística inicia una valoración histórica del lugar de los afrodescendientes en Uruguay, que no fue excepcional y que incluye a investigadores contemporáneos a Pereda, como Homero Martínez Montero, Eugenio Petit Muñoz y Carlos Rama.

En su libro *El negro uruguayo. Pasado y presente* (1965), una segunda edición ampliada de *Negros esclavos y negros libres* (1941), Pereda incluye un apartado sobre el “Desarrollo intelectual del negro uruguayo”, que cierra el libro. En su perspectiva el “desarrollo intelectual del negro uruguayo” se reduce a la utilización de la palabra escrita. El dominio del periodismo, la poesía y el ensayo son el parámetro del nivel de integración de los afrodescendientes a las sociedades nacionales. Desde esta perspectiva Pereda brinda un marco americano a la literatura negra (los casos de Estados Unidos y Brasil se incluyen en su idea de lo “americano”) y establece una clara separación entre los escritores negros del siglo XIX y los del XX. Los primeros desarrollaron un “estilo blanco” acorde a las estéticas dominantes pero ciego a las cuestiones raciales; y los segundos la “negritud”, un discurso de afirmación y orgullo de la afrodescendencia.

El trabajo de Pereda tiene el mérito de ser uno de los primeros textos, si no el primero, sobre la literatura escrita por afrodescendientes en Uruguay. Tiene además un valor testimonial porque el autor menciona en dos oportunidades su lugar como investigador y promotor de esa “literatura negra”. Como primera retrospectiva histórica es concluyente en cuanto a la existencia de una tradición literaria elaborada por afrodescendientes que abarca sus publicaciones periódicas, la poesía, la dramaturgia y el ensayo, mencionando también otras expresiones artísticas. Para Pereda Valdés el precursor de la literatura negra uruguaya es Acuña de Figueroa, por su “Canto patriótico”. Luego la caracteriza como una literatura de unos pocos escritores autodidactas, limitados por sus condiciones socioeconómicas, poco reconocidos por el campo literario y poco estimulados por el Estado:

El negro uruguayo alcanzó en los últimos años desde 1920 en adelante un desarrollo intelectual apreciable, que si bien no alcanza la plenitud de la literatura cubana, brasileña o estadounidense, se justifica en la realidad de los hechos, por cuanto el escritor negro en el Uruguay no tiene la posibilidad de encontrar editores para sus libros, no han sido premiados en los concursos literarios aunque más no fuera como estímulo y no han encontrado aún el apoyo que necesitan del Estado. Creemos que la evolución de los escritores negros podrá tener mayor desenvolvimiento cuando se puedan

vencer estas barreras, que si no son de prejuicio y discriminación, son por lo menos de indiferencia por la obra que realizan [213].

Con esta reflexión Pereda cierra su ensayo reiterando su argumento sobre la calidad de la literatura de los afrodescendientes –menos “plena” que los otros ejemplos nacionales que cita–, explicando las causas que entiende han lesionado su capacidad de “evolución”: a las razones socioeconómicas agrega “barreras” vinculadas al prejuicio, la discriminación y la indiferencia. Este último aspecto resulta interesante a la luz de la indiferencia general de la crítica literaria ante lo étnico-racial, particularmente en relación con el borramiento y posterior indiferencia hacia los afrodescendientes.

En 1990 y 1997 Mundo Afro publica los dos tomos de la *Antología de poetas negros uruguayos* elaborada por Alberto Britos Serrat e ilustrada por el artista plástico Ruben Gallosa. En el estudio introductorio del primer tomo, Britos reitera algunas de las hipótesis de Pereda Valdés (pobreza, autodidactismo, falta de reconocimiento literario y estatal) y agrega otras (etapas del siglo xx, mejor caracterización de la poesía). Mientras el texto de Pereda es un capítulo de un estudio más amplio que no tiene su centro en la literatura, el texto de Britos es una justificación de una selección de artistas negros que el lector puede contrastar inmediatamente en la antología. El texto de Britos tiene otra ventaja comparativa. Pereda había publicado una antología de poesía negra, pero su ámbito era iberoamericano (Pereda, 1936). La muestra de Britos cuenta entonces con la ventaja de poder agregar más poetas, además de incluir escritores posteriores a 1936. Al igual que Pereda Valdés (en su ensayo sobre el intelecto negro), la tradición letrada que Britos rescata en el siglo XIX es la prensa y composiciones que no fueron elaboradas por los afrodescendientes, como las de Acuña de Figueroa. Sin embargo el caso del primer abogado afrodescendiente, Jacinto Ventura de Molina, es excluido pese a su producción poética y a pesar de que es mencionado en una nota al pie como antecedente de los “profesionales” negros. El grueso de la producción letrada que Britos quiere mostrar pertenece al siglo XX.

La segunda acción de Mundo Afro que me interesa destacar es la publicación en 1996 de otro libro de poemas: *Ansina me llaman y Ansina yo soy*. Elaborado por un colectivo de autores con el respaldo de la organización, el libro propone un conjunto de textos que se atribuyeron en 1950 a Joaquín Lenzina o Ansina, el famoso asistente de Artigas en Paraguay. En uno de los textos introductorios el periodista Danilo Antón afirma:

A los señores eruditos les pido recuerden cómo fue en realidad la historia –don Joaquín Lenzina, negro, fue fundador de la literatura oriental y padre

de la patria vieja. Guitarrero, arpista, poeta y payador políglota, gestor de ideas y aconteceres junto a don José, Andresito y tantos otros en los tiempos de los orígenes. En vuestros próximos libros, traten de no olvidarlo nuevamente [12].

Este reto, que se propone como una contra-verdad de la historia, representa una voluntad explícita de desafiar el relato del Estado y colocar a Ansina en el Parnaso de los poetas de la patria. Al menos en el campo del discurso, el escenario de los orígenes birraciales se completa con la presencia de un afrodescendiente mediante una operación política que desafía a la nación blanca e interpela a los “eruditos”. Más allá de la legitimidad de estos discursos desde el punto de vista de los “señores eruditos” –es decir, la investigación académica o profesional–, es necesario recoger el guante y aceptar el reto de no olvidar nuevamente de qué color es la literatura blanca uruguaya.



AA. VV., *Ansina me llaman y Ansina yo soy*. Montevideo: Rosebud, 1996.

ACREE, William Jr. y Alex Borucki, editores, *Jacinto Ventura de Molina y los caminos de la escritura negra en el Río de la Plata*. Montevideo: Linardi y Risso, 2008.

ANDREWS, George Reid, *Blackness in the white nation. A history of Afro-Uruguay*. Chapel Hill: North Carolina UP, 2010. [En español: *Negros en la nación blanca. Historia de los afrouruguayos*. Montevideo: Linardi y Risso, 2011.]

BAUZÁ, Francisco, *Estudios literarios*. [1885] Montevideo: Biblioteca Artigas, 1953.

- BRITOS SERRAT, Alberto, compilador, *Antología de poetas negros uruguayos*. Tomo I. Montevideo: Mundo Afro, 1990.
- *Antología de poetas negros uruguayos*. Tomo II. Montevideo: Mundo Afro, 1997.
- CORDONES-COOK, Juanamaría, *¿Teatro negro uruguayo? Texto y contexto del teatro afrouruguayo de Andrés Castillo*. Montevideo: Graffiti, 1996.
- COTELO, Ruben, “Introducción 2. Los contemporáneos”. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. Montevideo: CEDAL, 1968.
- GORTÁZAR, Alejandro, “Ansina: ¿un héroe en clave afrouruguaya?”, en *Los héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI*. Carlos Demasi y Eduardo Piazza, compiladores. Montevideo: CEIU/Red académica Héroes de Papel, 2006. 123-132.
- “La ‘sociedad de color’ en el papel. *La Conservación y El Progresista*, dos semanarios de los afrouruguayos”, en *Revista Iberoamericana LXXII 214* (enero-marzo 2006). *Cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina*, Juan E. Poblete, coordinador. 109-123.
- *El licenciado negro Jacinto Ventura de Molina*. Montevideo: Trilce, 2007.
- (Coord.), Adriana Pitetta y José Manuel Barrios. *Jacinto Ventura de Molina. Antología de manuscritos (1817-1837)*. Montevideo: Facultad de Humanidades/csIC, 2008.
- LAMAS, Andrés, *Escritos selectos del Dr. D. Andrés Lamas*. Pablo Blanco Acevedo, prólogo. Montevideo: Arduino Hnos., 1922.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso, *Antología de la poesía negra americana*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936. [Otra edición: Montevideo: Medina, 1953.]
- “El negro en el Uruguay. Pasado y presente”, en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico*. Montevideo, 1965.
- RAMA, Ángel, “180 años de literatura”. *Enciclopedia Uruguaya. Historia ilustrada de la civilización uruguaya*, número II. Ángel Rama, plan y dirección general. Montevideo: Arca, 1968.
- REAL DE AZÚA, Carlos, “Introducción 1. De los orígenes al Novecientos”. *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*. Montevideo: CEDAL, 1968.
- ROXLO, Carlos, *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1912.
- TRIGO, Abril, “El proyecto cultural de ‘Capítulo Oriental’ y ‘Enciclopedia Uruguaya’ (Reflexiones sobre las publicaciones en fascículo de los años 60)”, *Hispamérica*, Maryland, número 94, 2003, pp. 13-24.
- ZUM FELDE, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. [1930] Montevideo: Nuevo Mundo, 1967.



Jules Laforgue y el exilio astral

Andrés Echevarría

Biblioteca Nacional



En Uruguay no siempre ha sido justo sumar los nombres de Jules Supervielle, Isidore Ducasse y Jules Laforgue como un vínculo entre las letras de Francia y Uruguay, sin profundizar sobre la manera tan distinta en que esta doble nacionalidad afectó a cada uno de los poetas. Entre Lautréamont y Laforgue se pueden encontrar varias experiencias en común: la educación en Tarbes, el sentimiento de un paraíso perdido en Uruguay, así como el andar solitario en París, pero ambos procesaron de forma diferente estas experiencias. Laforgue desarrolla la idea de un exilio cósmico: se siente superado por los astros que van a sobrevivirlo, aun reconociendo también en ellos un límite para la supervivencia. Resulta un concepto animista y dramático para estos astros –de acuerdo a Jules– que intervienen de manera diferente en la vida de los hombres. El sol es el policía que denuncia y la luna la confidente que sabe los secretos más íntimos del ser humano. Esta última será ponderada por el poeta que no cree en la censura. El concepto de exilio, de buscar un símbolo ajeno a la tierra, es reflejo de su propia condición de exiliado que lo llevó no solo a alejarse de Uruguay, sino a peregrinar por Alemania durante cinco años detrás de una depresiva Augusta que lo había empleado como lector de francés. La doble nacionalidad determinó mucho a los tres poetas citados, pero en Jules hay que considerar que su exilio no queda solo en su alejamiento de Uruguay.

Influencia

Jules Laforgue nació en Montevideo el 16 de agosto de 1860. Hijo de Charles Laforgue y Pauline Lacolley, fue inscripto en su registro de nacimiento con el nombre de Julio Laforgue. En 1866 es trasladado en un tortuoso viaje a Tarbes (Francia), donde queda al cuidado de un tío del cual luego dará testimonios de maltratos. Esta ciudad de los Pirineos, donde realiza sus estudios iniciales, lo vincula –como ya se mencionó– a Isidore Ducasse, quien también tuvo su pasaje por Tarbes unos años antes. Cuando tiene 15 años su familia se reúne nuevamente y se trasladan a París, donde muere su madre al poco tiempo y donde Jules queda solo otra vez. Continúa en París sus estudios y tiene, entre sus profesores, a Mallarmé como docente de inglés y a Hipólito Taine en arte. Frecuenta círculos literarios, entabla amistad con algunos escritores de la época y trabaja en la *Gaceta de Bellas Artes*. En 1881, a través de Charles Éphrussi, consigue el puesto de lector de francés en Alemania para la emperatriz Augusta, esposa de Guillermo I. Pasará los siguientes cinco años en Berlín, desde donde enviará a París sus libros para que sean publicados: *Los lamentos* (*Les complaintes*, 1885), *Imitación de nuestra señora la Luna* (*L'imitation de Notre-Dame de la Lune*, 1886) y *El concilio feérico* (*Le concile féerique*, 1886). En Alemania se enamora de su profesora de inglés, Leah Lee, con quien se casará en Inglaterra. De vuelta en París junto a su esposa, muere de tisis, con 27 años recién cumplidos, el 20 de agosto de 1887.

Antes de su fallecimiento, Jules Laforgue deja su traducción de *Leaves of grass*, de Walt Whitman (primera traducción de Whitman al francés); en prosa: *Moralidades legendarias* (*Moralités légendaires*), *Berlín, corte y villa* (*Berlin, la cour et la ville*) y *Stéphane Vassiliew*. Sus poemarios publicados póstumamente son: *El sollozo de la tierra* (*Le sanglot de la terre*), *Las flores de buena voluntad* (*Des fleurs de bonne volonté*) y *Últimos versos* (*Derniers vers*).

Se ha escrito bastante sobre el influjo de la poesía de Laforgue en los años siguientes. Los más citados como receptores de esta influencia han sido Ezra Pound y T. S. Elliot, pero la lista puede ser muy larga e incluir a todos aquellos poetas que leyeron a Jules e hicieron suya la impronta coloquial y libre, así como la ironía escéptica, los peculiares adjetivos y los paisajes celestiales y mitológicos. Laforgue es considerado como el introductor del verso libre en Francia –característica que se acentúa en sus *Últimos versos*–, y esto también impulsa nuevas estructuras para la poesía en el siglo xx.

En el Río de la Plata se recoge la huella del poeta en la lectura de sus libros cuando llegan por medio de revistas y antologías que incluyen sus poemas. Estas lecturas deben hacerse sobre todo en francés, ya que la primera traducción de un libro suyo al español es realizada cuando han transcurrido varios años del siglo xx.



En Argentina los nombres más asociados a Jules Laforgue son los de Leopoldo Lugones (1874-1938) y Ricardo Güiraldes (1886-1927). El primero evidencia la influencia en poemarios como *Lunario sentimental*. Ese hablarle a la luna y las asociaciones mitológicas tan características de Jules, aparecen en varios versos: “Luna, quiero cantarte / Oh ilustre anciana de las mitologías, / con todas las fuerzas del arte”; también la actitud que evoca el *spleen* ante la bóveda regida por la luna: “La luna cava un blanco abismo / de quietud, en cuya cuenca / las cosas son cadáveres / y las sombras viven como ideas”. La voz de Lugones se impone finalmente como propia, pero la simbología y muchas veces el tono poético, en gran parte son deudores de Jules Laforgue.

Ricardo Güiraldes reconoce en varias ocasiones la presencia de Laforgue en sus versos, y en 1925, en una carta dirigida a Guillermo de Torre, escribe: “Bajo la influencia de Laforgue, al que adoraba literalmente, escribí ‘Salomé’ y ‘La hora del milagro’”. Esto resulta evidente en muchos poemas: “Si canto, llenas mi boca / mi alma está loca, / luna, luna, / luuuuuuuuuuuuuna. / SALOMÉ. / Fechado (noche pálida-post-banquete). / Un trono. / Púrpura y oropeles. / Niágaras de seda”. Otra vez la luna, la onomatopeya, los versos entrecortados y hasta el uso de algunas palabras evocan de manera clara a Jules Laforgue.

En Uruguay es más difícil tomar ejemplos tan claros como los de Lugones o Güiraldes; sobre todo por lo arduo que resulta comprobar la lectura directa de Laforgue. Sí es comprobable la circulación de revistas y libros traídos de Francia desde fines del siglo XIX con poemas de Jules incluidos, así como la posterior promoción de su poesía y prosa por parte de poetas como Jules Supervielle (1884-1960).

Entre los escritores que asomaron en los primeros años del siglo XX, la presencia de Julio Herrera y Reissig (1875-1910) se destaca, y tanto su poesía como sus actitudes de vida están imbuidas del simbolismo francés. Más allá de lo confeso, el rastro de Laforgue puede percibirse en muchos de sus poemas. Cuando Herrera y Reissig se refiere a Laforgue, lo agrupa con otros poetas contemporáneos y sentencia: “Todos son drogas y nada más”. Pero juicios similares eran comunes de su parte hacia muchos autores, reflejando su conducta contestataria no exenta de humor. Resulta imposible no recordar a Laforgue en la poesía de Herrera y Reissig, como señala el crítico dominicano Max Henríquez Ureña. Leyendo a Herrera y Reissig, asoman versos elocuentes al respecto. El vértigo de su *Tertulia lunática*, por ejemplo, evoca las danzas de *Les complaintes*, así como la mitología ecléctica citada con el desparpajo tan propio de Jules en varios poemas. El humor escéptico y muchas veces morboso es otra señal constante en la poesía de Jules Laforgue, presente en varios títulos de Julio Herrera y Reissig.

El personaje de Pierrot, tal como lo describe Laforgue: ateo, vestido de manera singular, seductor, conquistando incautas damas, en épocas y pasajeras búsquedas, indica una modalidad de vida que es recogida por varios escritores y artistas al comienzo del siglo XX en Buenos Aires y Montevideo. Roberto de las Carreras escribe: “Mas yo, siempre discorde con la gente, / para nacer de todo he prescindido. / La ley, la religión y la moral / no han tenido; lector, nada que ver / con mi cuna. Eso ha sido algo informal; / pero se relaciona, a mi entender, / con mi estilo”. La fascinación por una postura anárquica conlleva también la romántica posibilidad de un final trágico. El propio Laforgue lo expresa en su poema “Lamento de lord Pierrot”: “–¡Oh!, cada vez menos divertido; / ¿Pierrot está engañado sobre su destino? / –Mi corazón es un triste y ambulante farol... / ¡Bah! Iré a pasar la noche dentro del primer vagón; / seguro que he de andar mi vida entera, / ¡desgraciado como las vulgares piedras!”. La generación del Novecientos nace desde la lectura de parnasianos y simbolistas franceses y asimila su literatura e idiosincrasia.

La influencia directa o indirecta –a través de la lectura de escritores que a su vez habían asimilado aspectos medulares de Laforgue– puede ser percibida en numerosos ejemplos. Las pocas traducciones de Jules Laforgue al español no han sido obstáculo para que su rastro afectara también a los poetas en el Río de la Plata. Este protagonista de las letras francesas nacido en Uruguay, muchas veces fue atendido en nuestro país como un nombre vinculado a Francia, más que en la lectura y estudio de su obra. Pero bastaron las poderosas características contenidas en sus libros para dejar un legado asimilado en todo el mundo por modernistas, ultraístas, surrealistas, cultores del verso libre y poetas en general que recogieron el universo lírico de Jules Laforgue.

Orígenes de una obra vinculada al exilio

La complejidad y dimensión de la obra de Laforgue abarca poesía, traducciones y prosa, esta última a su vez comprendida por narrativa y ensayo.

Los exilios constantes sin duda están presentes, tanto en la adopción de la luna como símbolo –“común a todos los climas”, según el propio Jules–, como en el exótico amparo de mitologías orientales. También su pasaje por diversos idiomas marca la literatura de Laforgue. El nacimiento en Uruguay le origina un contexto que emplea el francés y el español. Su educación posterior en Tarbes incide con un regionalismo de los Pirineos donde el acento provinciano marca su francés. Luego vendrá la estadía fundamental para el poeta en París, donde se integra con

pasión a todas las modalidades contestatarias, incluyendo los giros del lenguaje manejado por los parnasianos. Su estadía en Alemania desde 1881 hasta 1885 le hará convivir con el idioma alemán, pero al mismo tiempo perfeccionará su inglés, traducirá al francés a Walt Whitman, y finalmente se casará con una inglesa (Leah Lee). Todos estos idiomas –francés, español, inglés y alemán– crean en su obra una atención por neologismos y giros idiomáticos estudiados frecuentemente por los lectores de su obra.

Laforgue es considerado –como ya se mencionó– el introductor del verso libre en Francia, y esto no proviene solamente de su lectura de Whitman, ya que con anterioridad sus poemas poseían esta tendencia. Su predisposición lúdica con el lenguaje, que escapa a los parámetros seguidos hasta entonces, puede verse desde su primera publicación –*Los lamentos*–, donde la musicalidad es encontrada en canciones populares. El humor de Jules también incluye un juego idiomático que le dará siempre una destacadísima riqueza para manejar el lenguaje al servicio de su intención. Por momentos el simbolismo anticipa un surrealismo y un expresionismo para el cual la palabra se dimensiona y amolda al efecto del poema. El ritmo por momentos coloquial también contribuye a encontrar el verso libre. Se entrecortan con frecuencia las anímicas ideas del poeta que lanza un solitario y desventurado discurso.

Además de ese constante exilio idiomático, el exilio físico marca la palabra de Laforgue y su inquebrantable inconformidad. De sus primeros años en Montevideo dice guardar hermosos recuerdos, pero esto no es más que una idealizada visión de lo que ha visto un niño en sus primeros años de vida. La estadía en Tarbes es dramática y cargada de recuerdos ingratos a causa del tío que estuvo a cargo de su crianza. En París la inestabilidad económica lo persigue, y en Alemania junto a la depresiva Augusta se sentirá incómodo por costumbres a las que no se adapta. Como una consecuencia de esto, Laforgue atenderá la vida de los campesinos –lo cual se refleja de manera intensa–, tomará a la luna como el principal símbolo y observará el pasaje de la burguesía desde una ventana. Siempre la distancia estará presente en sus libros como señal de exilio. La timidez que lo marca desde su infancia contribuirá a la falta de adaptación, haciéndolo un mal estudiante primero y un dubitativo partícipe de actividades sociales después.

La muerte es otro tema presente. *Los lamentos* –su primer libro publicado– aparece en 1885, dos años antes de su fallecimiento. Su padre ha muerto tuberculoso y en el propio Jules asoman las huellas de la enfermedad. Menciona su tos y en algunos pasajes se describe convaleciente, preguntándose cuándo se dará el desenlace definitivo. El humor morboso exorciza el temor. Otras veces se siente más allá de los padecimientos humanos y el paisaje cósmico lo hace trascender. Pero la

muerte está presente como una advertencia constante que adopta una forma distinta de la que los románticos de su siglo supieron darle. La muerte en Laforgue no es su muerte solitaria sino la de toda la humanidad: el ser consciente de esto acentúa el escepticismo.

Repasso de algunas de sus obras

Los lamentos

“[...] escribo pequeños poemas fantásticos con un solo objetivo: mostrarme original a cualquier precio”, le escribió Jules a su hermana, refiriéndose a la futura publicación de *Los lamentos*. El libro se inicia con el poema dedicado a Paul Bourget y sigue con el titulado “Preludios autobiográficos”. A éste le continúa la serie de “lamentos” que repasan el universo del poeta. Los recursos van desde canciones populares hasta el juego de rimas en estrofas de dos versos, pasando por simétricas arquitecturas donde el “lamento” –estilo medieval contrario a la poesía épica– desnuda las desventuras del autor y de personajes que protagonizan los versos.

134

El conjunto de poemas observa en varias ocasiones la vida de los campesinos e idealiza la primitiva esencia del aldeano tan distante de las familias de la ciudad. La geografía donde se danza y se es libre luce esplendorosa y contrasta con los modales burgueses descritos luego como un sinsentido. Se introduce en estos versos un carácter romántico con rasgos atípicos para el ideario femenino de la época: “encontrar una muchacha, ardiente y primitiva, / que disfruta de los ecos de su risa, / de sus duraznos dulces y sabrosos”. Lo erótico, por momentos frontal, siempre está dispuesto a asomar: “lamer de sus labios los ricos azúcares; / mancharnos el cuerpo con frutos”. Por otro lado, en la ciudad, donde se adopta “entre vírgenes endebles, / este aspecto de imbéciles”, las muchachas “tan vírgenes, / de la herida suprema, al menos”, cruzan “sobre los pechos sin senos” los brazos. La exuberancia retratada en el contexto campesino es un rasgo rebelde de Jules –permanente contestatario– que recogen estos lamentos de manera muy singular.

En otros poemas, Laforgue es profundamente autobiográfico y discurre entre dramas existenciales, debates religiosos –donde asoma el interés por filosofías orientales–, hasta lo directamente anecdótico. Dentro de estos últimos poemas puede citarse el “Lamento de los rechazados”, con su violenta maldición antecedida de un “he aquí lo que deseo, / porque, después de todo, / en esa noche de agosto, / escupisteis el Arte, en mi cabeza”. También en ese tono se apunta el “Lamento de los grandes pinos en una villa abandonada”, donde concluye: “Y muy pronto, solo, yo me iré / a Montmartre, en quinta clase, / lejos de mi padre y

mi madre, enterrados / en Alsace". Estos mismos rasgos autobiográficos reseñan su *spleen* solitario, dando una profunda descripción de sus impresiones y anhelos. El poeta, en varios pasajes, se describe a sí mismo dentro de su cuarto o frente a la ventana. Los transeúntes conforman un paisaje ajeno que acentúa su desamparo y soledad. Tal es el caso de la contundente "Lamento de otro domingo" o de la profética "Lamento del final de las jornadas".

El personaje de Pierrot encuentra también su lugar entre las páginas, como ejemplo de rebeldía indolente, viviendo el momento, conquistando incautas damas frente al drama de un futuro incierto. Intuitivo, con ese perfil *dandy* que Jules supo darle entre irónicos versos, es también un arma para enfrentar las "correctas" costumbres de su entorno. No existe moral en Pierrot, sino el objetivo epicúreo para el cual la seducción es el recurso que pone todo a su disposición. Pero tampoco este comportamiento es una solución que le escape a la potencial tragedia del final. La visión contestataria y evocadora de lo relativo del discurrir humano asoma en la manera en que concluye el "Lamento del ángel incurable": "Es una gran verdad que la estación llamada otoño / no está en los corazones que solo quieren complacerse". Lo que es permanente en el pensamiento de Laforgue es su visión escéptica que tanto toma la forma de ironía, de derrota o de fatal sentencia.

Imitación de nuestra señora la Luna y El concilio feérico

En el primero –irónica alusión a la "Imitación de Cristo"– Laforgue anuncia desde el principio su opción "lunática", donde el sol, "militar lleno de medallas", alumbría un mundo que el autor no desea. La luna, en cambio –"luna bendita / de los insomnios" y "santa vigía / de nuestras orgías"–, es exaltada e idolatrada como el refugio de su mundo: ella no denuncia como el "policía" sol, sino que actúa como una confidente conocedora de todos los secretos del hombre. La noche ampara entonces un universo más rico donde aparece otra vez Pierrot paseando "al aire libre y sin reproches". Se reiteran características de *Los lamentos*: el juego rítmico, el humor, el profundo *spleen* dispuesto a asomar entre pinceladas autobiográficas.

También el ideario romántico tratado con sarcasmo y crueldad forma parte de las páginas de *Imitación de nuestra señora la Luna*. El poeta se reafirma en sus conceptos y en una voz propia que penetraría los círculos más selectos de la poesía francesa. El libro –como había ocurrido con *Les complaintes*– concita la atención de sus colegas en París.

*El concilio feérico*arma un drama "no representable" usando la clave de la poesía en la voz de los personajes que lo integran: el Señor, la Dama, el Coro y un Eco. Es un ejercicio poético similar que se había insinuado en poemas como "Lamento de las voces bajo la higuera de

Buda". El entorno es la noche y el ser humano como una distante víctima del devenir. El paisaje metafísico adquiere momentos surrealistas donde la particular visión de Laforgue juega y rima. Otra vez el ideario romántico es trasgredido y saqueado por una voz singular.

Moralidades legendarias y Berlín, corte y villa

Moralidades legendarias es parte de la prosa de Laforgue y está dividido en seis capítulos. En el epígrafe elegido de Flaubert ya se hace presente el mundo de Laforgue: "La reina de Sabá a San Antonio: —¡Ríe, pues, bello eremita! Ríe, pues, soy muy alegre, ¡verás! Toco la lira, bailo como una abeja y conozco muchas historias para contar, cada una más divertida que la otra".

La primera parte se titula "Hamlet o las consecuencias del amor filial". Un Hamlet vestido de negro suspira mientras mira el mar: "llevar una vida tan libre como la de esas olas". El personaje está marcado por la fatalidad desde la frase que sentencia al pie de la primera página: "Es más fuerte que yo". Algún crítico consideraría que la sola presencia de este libro hubiera colocado a Jules Laforgue como uno de los más importantes escritores de fines del siglo XIX. *Moralidades legendarias* le permite profundizar en conceptos filosóficos que siempre le habían atraído, sin perder el singular y por momentos desopilante humor al repasar personajes, óperas y mitos. La providencia inevitable se adueña de este particular Hamlet. Otra forma toma el destino en "Salomé", cuando la heroína contradice su inicial opción luego de fugaces apariciones en un paisaje fantástico.

En *Moralidades legendarias* están inscriptas las mismas cavilaciones que acompañan la poesía de Laforgue, pero la prosa –salpicada de explícita poesía– le permite al escritor profundizar sin la estricta clave poética de por medio.

Berlín, corte y villa también muestra al Laforgue contemplativo y crítico del paisaje humano que le toca. No se siente cómodo durante su estadía en Alemania al servicio de Augusta, aunque este país le proporcione el único buen pasar económico de su vida, así como el viajar, ahondar en su gusto por la pintura, pagarse sus publicaciones y finalmente conocer a su esposa. Como siempre, el exilio es una incómoda carga que Laforgue lleva a su pesar. *Berlín, corte y villa* resulta el inteligente y no exento de humor testimonio de otro de sus lamentos.

El universo de Jules Laforgue fue entendido en el siglo XX proyectándole el carácter de clásico al ser absorbido, entre otros, por los escritores ya citados. No siempre, sin embargo, ha sido justo el destino con su obra, como no lo fue la vida con el propio Jules. Más allá de la influencia sobre poetas de habla hispana y de la existencia de algunos traductores entre los que pueden mencionarse a Rafael Lasso de la Vega, Manuel

Álvarez Ortega, Luis Martínez de Merlo, Alfredo Rodríguez López-Vázquez y Juan Bravo Castillo, no han sido frecuentes las publicaciones de sus obras en español.



Sobre Jules Laforgue

“He escrito, sí, sobre Baudelaire, pero no sobre Jules Laforgue, al que debo más que a ningún otro poeta en cualquier idioma.”

T. S. Eliot

“Quizás el más sofisticado de todos los poetas franceses.”

Ezra Pound

“Bajo la influencia de Laforgue, al que adoraba literalmente, escribí ‘Salomé’ y ‘La hora del milagro.’”

Ricardo Güiraldes

“Sería fastidioso mencionar a todos los poetas hispanoamericanos que, después de López Velarde, hacen del prosaísmo un lenguaje poético; será bastante con seis nombres: Borges, Vallejo, Pellicer, Novo, Lezama Lima, Sabines. Lo más curioso es que todo esto no viene de la poesía inglesa sino del maestro de Eliot y Pound: el simbolista Jules Laforgue. El autor de [Les] *Complantes*, no Wordsworth, es el origen de esta tendencia, lo mismo entre los ingleses que entre los hispanoamericanos.”

Octavio Paz

“Los poetas ingleses y estadounidenses que conformaron el grupo imagista en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial fueron los primeros en comprometerse en una lectura crítica de la poesía francesa, con el propósito no tanto de imitar el francés como de rejuvenecer la poesía en inglés. A poetas más o menos ignorados en Francia, como Corbière y Laforgue, se les confirió una importancia de primer orden.”

Paul Auster

“Diré de esta manera, yo, nosotros, / superficiales, mal caídos de profundos, / ;por qué nunca quisimos ir del brazo / con este tierno Julio, muerto sin compañía? [...] Por qué no acompañamos su violín / que deshojó el otoño de papel de su tiempo / para uso exclusivo de cualquiera, / de todo el mundo, como debe ser.”

De “Paseando con Laforgue”

Pablo Neruda

Dos poemas de Jules Laforgue

De *Los lamentos* (traducción del autor)

Lamento del pobre muchacho
(Sobre la canción popular:
“Cuando el buen hombre volvió del bosque”.)

Cuando el muchacho volvió a su casa,
cuando el muchacho volvió a su casa,
con las dos manos se tomó el cráneo,
¡ese gran pozo de ciencia!
Cráneo,
rico cráneo,
¿Oyes tú la Locura planeando?
Y quien llama a la puerta,
hace ding-dong, hace ding-dong,
y quien llama a la puerta,
¡hace ding-dong, hace toc-toc!



Cuando el muchacho volvió a su casa,
cuando el muchacho volvió a su casa,
escuchaba las tristes notas
¡de un piano que en la noche lloraba!
Notas,
notas;
¡vengan, niños, los llamamos!
El marido ha cerrado su casa,
suena ding-dong, suena ding-dong,
el marido ha cerrado su casa,
¡suena ding-dong, suena toc-toc!

Cuando el muchacho volvió a su casa,
cuando el muchacho volvió a su casa,
entendió que su hermosa alma
¡en su vacío sin fin se alteraba!
¡Alma,
mi bella alma,
su óleo es muy sucio para tu llama!
Luego, ¡todo es noche! Entonces, ¿qué es bueno?
Suena ding-dong, suena ding-dong
¡Todo, todo es noche! Entonces, ¿qué es bueno?
¡Suena ding-dong, suena toc-toc!

Cuando el muchacho volvió a su casa,
cuando el muchacho volvió a su casa,
vio que su esposa encantadora
¡había abandonado el hogar!
¡Señora,
Nuestra Señora,
Yo no te hubiera hecho un reproche!
Pero debiste dejar el carbón,
suena ding-dong, suena toc-toc,
debiste dejar carbón,
suena ding-dong, suena toc-toc.

Entonces el joven en tal vacío,
entonces el joven en tal vacío,
descolgó un cuchillo
que alguien le regaló.
¡Cuchillo,
fino cuchillo,
sé tú más firme que la mujer!
Y tú, Dios mío, ¡perdón!, ¡perdón!
¡Suena ding-dong, suena ding-dong!
Y tú, Dios mío, ¡perdón!, ¡perdón!
¡Suena ding-dong, suena toc-toc!

Cuando vino el sepulturero,
cuando vino el sepulturero,
vio que era un alma hermosa
como no había ninguna otra.
¡Alma,
duerme, bella alma!
Los muertos se sienten bien,
suena ding-dong, suena ding-dong,
los muertos se sienten bien,
¡suena ding-dong, suena toc-toc!

Lamento-letanía de mi sagrado corazón

Prometeo y el Buitre, blasfemia y castigo.
Mi Corazón, cáncer sin Corazón, se devora a sí mismo.

Mi Corazón, donde enterré ciertos difuntos, es una tumba.
Y los perfumes... ¡Oh! susurrantes canciones de cuna!

Mi Corazón es un léxico donde cien literaturas
se mezclan sin descanso entre divinas tachaduras.

Mi Corazón, aunque repleto, es un desierto alterado,
por su asco universal, de este vino vomitado.

Mi Corazón es un Nerón, niño mimado de Asia,
que del imperio de los vanos sueños se harta.

Vacío de alma y vuelo, mi Corazón es un ahogado,
a quien con doradas ventosas, el pulpo del Spleen ha estrechado.

¡Es un fuego artificial! que antes de lanzarse
ahogó la lluvia y se aburre, sin festejarse.

Es un terrenal Coche fúnebre, mi Corazón,
que lleva deambulando el instinto y la ocasión.

Mi Corazón es un reloj en reposo y olvidado
que, sabiéndome difunto, en dar la hora se ha obstinado.

Mi amada está allá, dispuesta a consolar;
la hice sufrir demasiado, esto no puede continuar.

Mi Corazón, desprovisto y sumergido en artística Laguna,
se presenta a los besos como una vacía armadura.

Y siempre, mi Corazón, habiéndome declamado,
vuelve a su lamento: ¡Amar y ser amado!





Fuera del sistema-nación: Julio Herrera y Reissig

Elena Romiti

Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional



143

El proyecto de unidad latinoamericana, cuyo objetivo central fue hacer conocer la literatura del continente en Occidente, fue compartido por casi todas las grandes figuras intelectuales del modernismo y de la generación del Novecientos uruguaya. Sin duda, conforma una buena base para entender el cuestionamiento severo que lleva a cabo Julio Herrera y Reissig de la nación uruguaya y del sujeto liberal que la sustentó desde su fundación en el siglo XIX, pero no alcanza para explicar la producción de su discurso, que excede lo planteado por el movimiento modernista. Si el modernismo llegó a trazar un mapa sin fronteras nacionales en un continente periférico que gestionaba su ingreso a la modernidad a través de la identificación con los sujetos europeos, que desde la literatura promueve el modelo parisino, Julio Herrera participa del mismo pero explicitando su resistencia a formar parte de la legión de imitadores. Por tanto desarrolló una acción de apropiación del archivo europeo a conciencia del significado de lo nuevo como emergencia del traslado, no geográfico sino discursivo.

Esta apropiación de ideas procedentes del archivo europeo constituye un gesto recurrente en los autores que fundaron las naciones latinoamericanas, y sigue presente en las generaciones siguientes de todo el continente. Sin embargo, estas ideas no solo fueron la base ideológica de las jóvenes naciones latinoamericanas, sino que también sustentaron la línea contraria que colaboró con la acción disolvente de la cultura y el campo literario de dichas naciones.



Julio Herrera y Reissig
(1898),
óleo sobre tela de
Carlos Federico Sáez.
MALBA-Fundación
Constantini,
Buenos Aires.

En el presente trabajo se pretende reflexionar sobre el proceso a través del cual Julio Herrera y Reissig (1875-1910) construye su figura social de escritor repudiando explícitamente el campo literario y la cultura nacional del momento histórico en el que le tocó vivir, e instaurando una discursividad nueva en el área latinoamericana.

En el recorrido que realizó Julio Herrera por el archivo europeo, en relación con este tema destacan las lecturas de Guyau, Taine, Hegel y Spencer.

La noción de cultura nacional fue teorizada durante el siglo XIX por la filosofía positivista, y desde Francia fue aplicada a las culturas extranjeras. Así Hippolyte Taine (1828-1893) constituye su definición desde las características de raza, medio y momento. En esta teoría de la cultura el medio permitiría acceder a lo singular anclado en la sensación, que sería el punto de origen de las ideas y las representaciones nacionales.

Sin embargo, a la hora de caracterizar a la nacionalidad francesa, Taine observa que el largo período de la racionalidad clásica desvanece las características singulares de la raza gala. Resulta interesante ver cómo el filósofo arriba a la idea de la negación de lo nacional francés a partir de una categoría literaria que es la del espíritu clásico.

En el marco de la filosofía positivista inglesa, Herbert Spencer (1820-1903) propone un concepto de universo donde tiene lugar una redistribución permanente de la materia y el movimiento, dentro de la polaridad de integración y disipación. La evolución sería el resultado de la inestabilidad de lo homogéneo, teniendo lugar el pasaje de dicha homogeneidad hacia lo heterogéneo en todos los niveles, desde los físicos hasta los sociales y aun espirituales.

El abordaje del tema propuesto se centrará en dos textos en prosa de Julio Herrera y Reissig: “Epílogo wagneriano de la ‘Política de fusión’” y “Lírica invernal”. Ambos textos fueron publicados en Montevideo; el primero en la revista *Vida Moderna*, de Raúl Montero Bustamante (setiembre-noviembre de 1902), y el segundo en el diario *La Razón* (1904). Ambos también coinciden en utilizar como pretexto para su propio desarrollo, libros de autores a los que el autor simula servir de comento. Y ambos no cumplen con la categorización de género que ofrece el sistema, sino que resultan ser especies literarias poco clasificables.

El “Epílogo wagneriano de la ‘Política de fusión’” tiene, a partir de la perspectiva del marco en el que se inserta para su comunicación –revista *Vida Moderna*– y su formato externo, el aspecto de una carta pública dirigida a Carlos Oneto y Viana, en razón de la reciente publicación de su ensayo titulado *La política de fusión* (1902). Sin embargo, posee todas las características de un ensayo breve cuyo tema es la severa crítica a la sociedad uruguaya y su campo intelectual y político.

El lugar desde el que escribe Julio Herrera en los primeros años del siglo xx ya es el del escritor que está fuera del sistema. En esta condición de exiliado dentro de su propio país incide su situación de miembro de una familia patricia que ha perdido su espacio de poder político y económico. Desde este ángulo las acciones que lleva a cabo para obtener su lugar de enunciación están signadas por la mencionada negación de la idea de nación uruguaya y sus rasgos constitutivos.

Estos rasgos que Julio Herrera niega y critica, en su mayoría surgen de la observancia del espacio público, que permite visualizar la rudeza psico-fisiológica del uruguayo. A modo de síntesis destacan los que siguen:

1. El interés material en la nación como fuente de comercios y puestos políticos y públicos en general, para las clases acomodadas, encubierto por falsas exclamaciones románticas sobre el terruño y el porvenir.
2. Las medianías orográficas que simbolizan el espíritu de nuestra tierra. Relación que se erige a partir de la creencia en la influencia del medio natural en el carácter de sus habitantes y la civilización que ellos componen, una idea atenta al método de los trabajos sociológicos de Herbert Spencer, de cuya obra Julio Herrera se declara lector atento.
3. La estructura partidaria que divide en partidos blanco y colorado a toda la sociedad uruguaya, siendo dichos partidos símbolos de atraso y superstición, al tiempo que característica emocional de sus habitantes. De manera que los partidos políticos son presentados como estratificaciones cerebrales de odio, sanguinarismo y acción refleja o acometividad primitiva propia de charrúas.
4. Una caracterización intelectual del uruguayo que evidencia la incapacidad para la inducción de un razonamiento que trasponga la línea de sus experiencias. O dicho de otro modo, su encierro en el círculo de lo evidente y lo atávico. Julio Herrera denuncia la falta de generalización y abstracción en los procesos cognitivos de los uruguayos, que según agrega, cuando accede a éstas son prestadas: “impresas en el cilindro europeo que da vueltas en su mente” (300).
5. El horror al cambio como rasgo del centro emocional de los uruguayos. El “misoneísmo” que según Lombroso se constituye en el principal obstáculo para el progreso. Y a modo de ejemplos, entre otros, Herrera cita la condena de la sociedad uruguaya a la vestimenta del *dandy* y la recibida personalmente cuando introdujo el cambio en su propio apellido haciéndose llamar Herrera Hobbes y autoproclamándose descendiente del filósofo inglés.

6. El rasgo híbrido de esta sociedad, que no la hace apta para gobiernos de tipo democrático. En este punto parte de *Principios sociológicos*, de Spencer, y la referencia a la influencia de las razas en la característica de los uruguayos.
7. La falta de ambición de los letrados uruguayos para desarrollar una obra de pensamiento dirigida a la posteridad y el quedarse en la ejecución de la mera obra de circunstancia.

Estos puntos críticos convergen en la negación de la nación uruguaya en tanto constructo de una convención que se empeña en atar a la sociedad a una estructura colectiva bipartidista incapaz de acceder al progreso y a lo universal.

Tres referencias explicitan aun más esta negación del concepto de nación como idea operativa para enfrentar el porvenir:

El relativismo de la idea del país concebido como territorio. A esto refiere cuando afirma que las diplomacias desmembraron el territorio tantas veces como quisieron, en razón de intereses inmediatos: “el plato de lentejas”. Así, en nota al pie confirma: “Los límites del Uruguay son: por el norte Aparicio Saravia; por el sur Juan Lindolfo Cuestas; por el este una lengua del Brasil que se bebe toda el agua del lago Merín; por el oeste una garra de la República Argentina que se ha posesionado de Martín García” (298). Enfatiza la idea con la apreciación según la cual los extranjeros han comerciado con el primitivismo de los uruguayos, dando “fruslerías” a cambio de valores mayores, y con la nota al pie que cobra cuentas a Andrés Lamas: “Sobre la tumba de don Andrés Lamas debería ser colocado un collar de cuentas [...]. Nuestro Talleyrand charrúa merece este honor simbólico” (298). La ironía recuerda el tratado de límites de 1851, en el que el ministro de Relaciones Exteriores Andrés Lamas dejó en manos de Brasil el territorio de Río Grande del Sur.

La alianza entre la idea de nación y territorio subyace en este desarrollo crítico de Julio Herrera, que muy tempranamente había escrito un texto de geografía que llegó a ser aprobado para su publicación por el Ministerio de Instrucción Pública, hecho que nunca se concretó a causa del cambio de gobierno del momento. Queda claro que si los límites territoriales del país son el resultado del arbitrio de negociaciones caprichosas, cuando no interesadas, de los diplomáticos de turno, la nación en cuanto tal no tiene otra realidad más que la que le otorga la creencia atávica y primitiva de un colectivo cerrado a los nuevos aires civilizatorios: “Son necesarios tragaluces y ventiladores en este piso bajo y oscuro que ocupa nuestra comarca, con respecto a la civilización” (299).

La imagen del “pantano” en oposición a la idea del progreso, simbolizando la parálisis de la sociedad uruguaya enfrentada al movimiento del

progreso civilizatorio occidental. La imagen se repite en este ensayo que dialoga controvertidamente con los textos fundacionales de la nación.

Así se advierte al enfrentar la imagen estructural de *Ismael* (1888), la obra inicial de la tetralogía histórica de Eduardo Acevedo Díaz, que muestra el galope de las tropas del ejército artiguista convergiendo hacia Las Piedras, donde finalmente resultan vencedoras sobre el ejército español. Victoria que conlleva el significado del primer eslabón en el proceso independentista y la piedra fundacional en la forja de la idea de nación, que el novelista histórico está construyendo desde la literatura.

Los grupos revolucionarios conformados por los jinetes gauchos, de los que Ismael es máximo representante, galopando vertiginosamente hacia adelante materializan la idea de progreso que campea victoriamente en el territorio de las ideas del siglo XIX.

Por su parte, Julio Herrera, que conocía la obra de Eduardo Acevedo Díaz, en el ensayo político social que venimos siguiendo desliza imágenes de “pantano” y de “rebaño”, que se ubican en las antípodas del ejército revolucionario recreado por el padre de la novela histórica uruguaya:

[...] el Uruguay es un pantano lúgubre de política trasnochada, de costumbres pastoriles, de trivialidad eglógica, de prácticas empedernidas: un cementerio de campo donde se adora morbosamente los manes de dos caudillos. Nadie da un paso adelante; la sociedad es un rebaño homogéneo que marcha, paso a paso, por las sendas más trilladas, al son de las antiguas esquilas (674).



Y en el final del ensayo, al caracterizar al hombre ambicioso que piensa en la posteridad y los resultados más allá del beneficio de la circunstancia, a diferencia del hombre vanidoso, insiste: “Así pues un hombre vanidoso lejos de ser útil es en cierto punto nocivo; constituye un elemento retrógrado, un puntal oscuro en la obra de la conservación; no es más que un pantano, en el camino del progreso” (695).

La imagen de Lázaro, el resucitado, en clave supranacional. Por último, en la negación de la nación uruguaya y sus tradiciones emerge una marca biográfica, que sugiere el alejamiento procesado por Julio Herrera con relación al ámbito nacional. Dicha marca se evidencia a través de la autorrepresentación que el autor compone de sí mismo utilizando la figura bíblica de Lázaro, el resucitado:

Entre tanta patrañería polvorosa y tanto revoltijo fósil, entre todo lo que los sepultureros de la tragi-cómica historia de nuestro manicomio público han sacado a relucir en extenuadas exposiciones de cinematógrafo memorial, con una forma cloroformizante, nada en estos últimos tiempos ha tenido la honra de resucitar el Lázaro que llevo adentro (666).

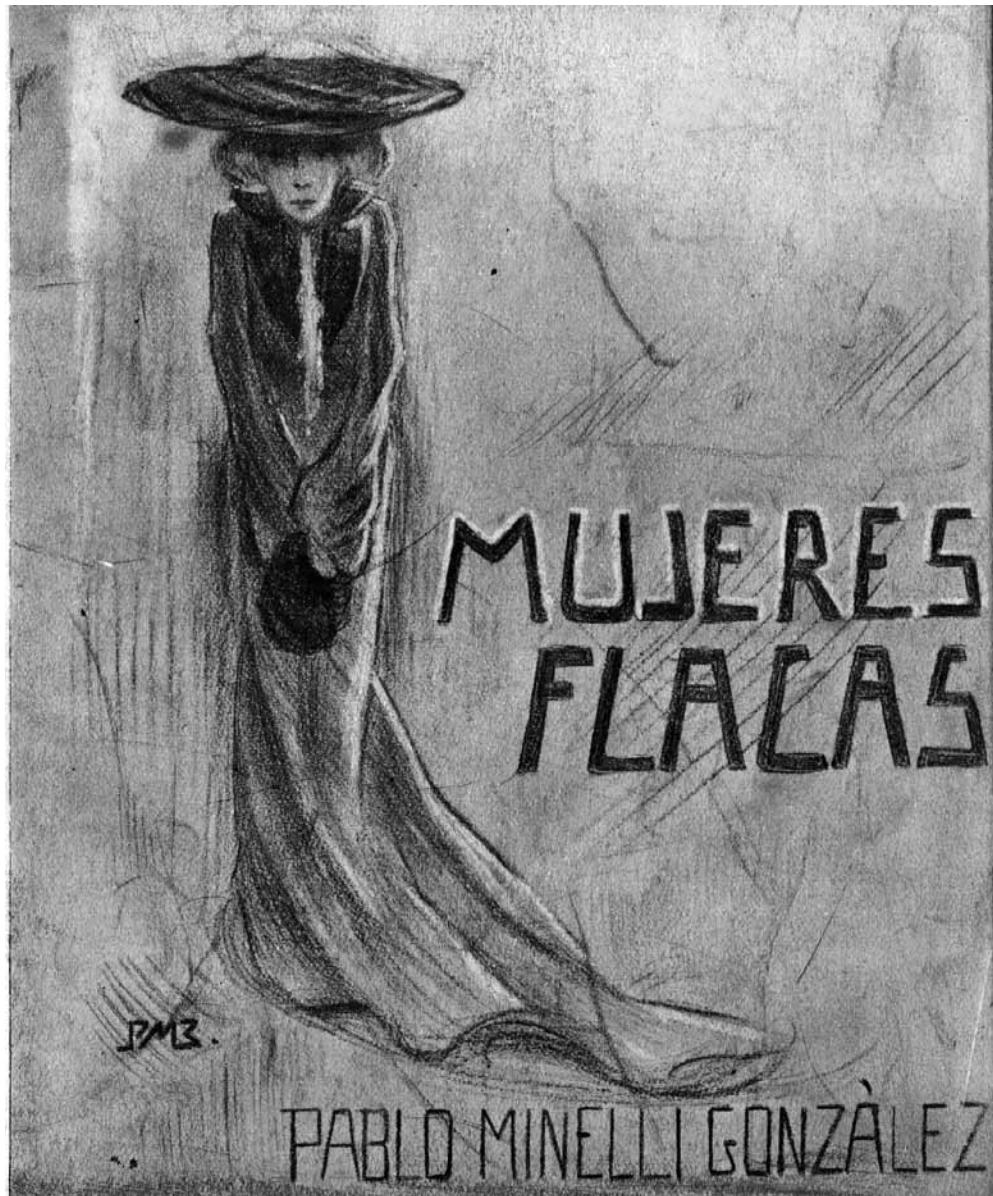
De hecho la declaración parte del aserto de que existe un resucitado dentro del sujeto que emite el discurso, y de ello da cuenta la nota al pie de página que agrega: “Mi Lázaro, distinto del hierosolimitano, es perfumado y arrogante... tiene algo de don Juan, y es risueño como Anaxágoras”(666). El Lázaro que vive dentro de este sujeto ha perdido su identidad territorial, no es el hierosolimitano, esto es el que procede de Jerusalén, sino que por el contrario está signado por la movilidad y el nomadismo del don Juan, tiene algo de *dandy* y es risueño como Anaxágoras, el filósofo presocrático que fue expulsado de Atenas por decir verdades. No es posible dejar de establecer la relación con el hecho que puso al borde de la muerte al autor en el correr del año 1900, cuando su enfermedad cardíaca le produjo una crisis que llevó a los médicos que le asistían a pronunciar el peor de los pronósticos. De modo que su supervivencia fue relatada por el poeta como una resurrección que trazara un antes y un después en su breve vida.

A la imagen de este Lázaro supranacional se suma otro trazo también autorrepresentativo en el final del texto, cuando a modo de saludo y rúbrica final el autor se identifica como “la mejor de las fieras humanas”. En este caso ya es posible advertir la convergencia de la negación del concepto de nación y del concepto de sujeto, una articulación sobre la que volveremos en el final de este trabajo. Y es que autorrepresentarse como “la mejor de las fieras humanas” implica esta doble huida, la que corresponde a la idea de sujeto como hombre civilizado y la que ataña al concepto de nación, detrás del cual subyace la dicotomía de civilización y barbarie. De este modo, Julio Herrera se representa a sí mismo como escritor que está por fuera del sistema social y literario de su época.

“Lírica invernal” se presenta como reseña literaria del libro *Mujeres flacas* (1904), de Pablo Minelli González (1883-1970), aunque no se ajusta al género ni al objetivo anunciado. En dicha presentación periodística ingresa el subtítulo “Obra pensada en francés y escrita en americano”, anticipando la línea de pensamiento que rige no solo a la obra de Minelli, sino fundamentalmente la producción de Julio Herrera, orientada al antinacionalismo.

El primer desajuste con el formato de reseña literaria radica en el hecho de anteponer su relato personal a la presentación de la obra que debería ser reseñada, de modo que el texto todo puede ser leído como ejercicio de autorrepresentación.

Resulta interesante observar cómo se instrumenta el ingreso al campo literario uruguayo en el Novecientos a partir de la construcción de la figura social del escritor, antes que a partir de la composición y edición de la obra. Julio Herrera fue un poeta reconocido como tal sin haber publicado libros en vida. Este fenómeno dice no solo del modus operandi del escritor como gestor de su ingreso al campo literario de la época,



En "Lírica invernal" (*La Razón*, 1904) Julio Herrera y Reissig reseña el libro *Mujeres flacas*, de su amigo y discípulo Pablo Minelli González (Paul Minelly), y lo subtitula: "Obra pensada en francés y escrita en americano", expresando así su propio pensamiento antinacionalista.

sino de las características de este último, que en el Novecientos legitimaba obras que eran sostenidas por figuras sociales de escritores, con altos niveles de visibilidad y de teatralidad.

En las primeras décadas del siglo XX, el desarrollo de las capitales latinoamericanas y los medios masivos de comunicación propiciaban los ejercicios de construcción de estas figuras sociales a través de los numerosos periódicos locales. Las nuevas tecnologías permitían la multiplicación de la representación de dichas imágenes.

En la medida que la modernidad hizo posible la salida del estado de tutela que había regido al hombre hasta el siglo XVIII, incitándolo a servirse de su razón para construirse como ser humano (Kant, 1784), se hicieron posibles consignas como la de Baudelaire, que propone al *dandy* tomarse a sí mismo como objeto de elaboración, haciendo de sí mismo una experiencia creativa equiparada a la de la propia obra de arte (Foucault, 1984).

Julio Herrera resulta un escritor modélico en este ejercicio de la autoinvención, y para autorrepresentarse hace uso de múltiples tópicos narrativos que, a pesar de su intención de originalidad, obviamente no son nuevos. En este texto recurre al mito del origen, al tópico del maestro aprendiz y a las narrativas del renacimiento. La autoinvención de la identidad en tanto que constructo inseparable de la estructura narrativa, regida por los principios de coherencia y permanencia, se vuelve instrumento de inserción o por lo menos de relación entre el sí mismo y el mundo.

“Lírica invernal” es un texto regido por la lógica neobarroca (Sarduy, 1978) desde la situación base en razón de la cual, con el pretexto de escribir sobre el libro de Pablo Minelli, el autor habla de sí mismo. Este desplazamiento coincide, efectivamente, con la renuncia barroca a ceñirse a un recorrido preestablecido y con su opción por los múltiples trayectos posibles y la fusión de las figuras. La negación del enunciado denotativo y lineal y la desaparición del centro único se observan en el texto desde su estructura dividida en capítulos precedidos de títulos y subtítulos: 1. Génesis. El maestro; 2. Pablo Minelli. El niño; 3. El fantasma; 4. El poeta; 5. El tipo; 6. La lección; 7. El viaje; 8. El francés; 9. El hombre; 10. El amante; 11. Excelsior. El artista; 12. Excelsior. El libro; 13. Umbra. La dannazione di Paolo.

En el marco de esta lógica de lectura es posible entrever una estrategia según la cual Julio Herrera se enmascara detrás de Pablo Minelli, hasta ocupar su lugar, en un proceso de condensación o fusión que borra el límite identitario entre ambos autores. Coincidén en este punto la estrategia para su autoinvención y el rasgo neobarroco, de modo que se autorrepresenta a través de un mecanismo de fusión con el autor cuyo libro reseña, y esa fusión genera ambigüedad e indefinición en lo que

hace al sujeto que enuncia el discurso. La estrategia le permite hablar de sí mismo construyendo un yo polifónico que desafía al lenguaje único de la autoridad y de la autoría.

Así como en “El epílogo wagneriano a la ‘Política de fusión’” Julio Herrera desafía el concepto de la nación uruguaya, en la “Lírica invernal” destruye los límites identitarios del sujeto. Derribados los límites de la nación y el sujeto, instaura una discursividad polifónica que encontrará ecos y sucesivas transformaciones en obras de escritores latinoamericanos, como Borges, con un panteísmo en que de diversas maneras configura la ecuación del uno es todos y su fórmula invertida, o Huidobro destruyendo el lazo de toda dependencia entre el arte y la realidad. La ruptura de estas nociones identitarias marca la diferencia con la larga tradición de textos fundantes del área latinoamericana estructurados a partir de la relación referencial con el espacio del Nuevo Mundo, desde las crónicas de Indias.

Algunos de los indicadores de la fusión identitaria de sujetos desarrollada en la “Lírica invernal” resultan ser:

1. El sistema de imágenes referidas a la relación médico-enfermo que resulta reversible, en tanto que durante el relato del encuentro con la muerte de Julio Herrera, éste asume el rol del enfermo, para luego ser sustituido por Pablo Minelli a causa de su extrema delgadez, que el autor parodia siguiendo la retórica barroca del exceso.
2. Expresiones tales como “Lo perforé” (574), que constituye una clara alusión a la penetración cognitiva del otro y a la destrucción de su frontera identitaria. Una alusión que se confirma en el cierre del mismo párrafo, cuando sustituye al delgado poeta por la imagen del castillo y cuando transfigura su frente en “esas puertas enanas y secretas por donde los demonios penetraban a medianoche” (574); la penetración en el ser del otro cobra entonces el significado de la posesión demoníaca, una cuestión que actualiza el tema del poeta maldito a través de la correlación de su yo ficticio con el demonio.
3. La referencia a Euforión (275-200 a. C.) como símbolo de Pablo Minelli y sus versos, que en realidad resulta ser el propio álder ego de Julio Herrera, ya que se trataba de un poeta griego cuyos atributos eran la erudición y el gusto helenístico por lo singular y oscuro, al tiempo que el afán de sorprender al lector. De modo que, en barroco juego de espejos, Euforión remite al autor del artículo, en un nuevo trasiego de identidades, como si al decir Pablo Minelli se dijera una vez más a sí mismo.
4. Las identificaciones de Pablo Minelli en el marco del concepto de androginia, que resultan de la relación de la flacura del joven



poeta y las “mujeres flacas” que son objeto de su poetizar, o las que devienen de la caracterización de los rasgos del poeta:

[...] travesura, extravagancia, placer. Afinados, cultivados, mimados, estos tres rasgos deberían dar toda la impresión de una fisonomía escandalosa, concupiscente, demoníaca “detraqué”, ingenuamente perversa, chupada por las orgías, *irónicamente pintarrajeadas* (574). [El subrayado es mío.]

5. Dentro del tópico narrativo maestro-aprendiz la fusión identitaria se hace presente en el pasaje titulado “El viaje”, en el que nuevamente se invierten los roles: “Pirueteó un saludo mandarinesco, y desapareció rumbo a París, aquel buscapié de goma, que fue dos horas mi discípulo y que podía ser mi maestro” (575).
6. El campo semántico regido por el significado de la electricidad, que primero refiere a la imagen del joven poeta Pablo Minelli representado como “alambre”, con “voz telefónica”, “forma insustancial”, “un electrón”(572), y luego a sus versos cuyos “ritmos del alma, como trazos eléctricos viborean en nuestras fibras y según el suspiro del Rey Profeta se graban hasta la tumba como un sello en el corazón”(581), que también comunica con la imagen del corazón del narrador personaje. La fusión identitaria surge aquí en relación con la afección cardíaca narrada en el relato autobiográfico de la primera parte del artículo, cuando la vibración del corazón, como en fuerte descarga eléctrica, obligaba al protagonista a la percepción paroxística de todo su entorno: “Consolas, velador, cenefas, cuadros, todo en embriaguez macabólica se movía, gesticulaba de un modo espiritista” (571). Fruto de esta corriente eléctrica que corre por encima o debajo de la frontera identitaria de ambos poetas y amigos es la constatación que cierra la presentación del niño Pablo Minelli: “perforó mi espíritu”(572), registro paralelo al que más tarde ingresa en sentido contrario, como anotamos líneas arriba.

Sin embargo, la fusión identitaria no se limita al juego de espejos entre el autor y Pablo Minelli, sino que se expande hasta constituir un yo polifónico en escala abierta del que dan cuenta diversos pasajes, así cuando escribe:

[...] abandonó el pito diabólico y las castañuelas de la orgía por el divino violonchelo humano, y ahí lo tenéis, mezcla rarísima de Verlaine, Musset y Minely, compuesto macabro de morboso, de sensualidad, de travesura y de sufrimiento: un mito indiano de varios rostros de los cuales unos sacan la lengua, otros ríen, otros lloran, otros escupen [578].

“El mito indiano de varios rostros” resulta una imagen expresiva de la naturaleza dialógica del escritor latinoamericano que destruye la frontera que lo separa del centro dominante parisino y se funde con las identidades de Verlaine o Musset, anulando de esta manera el eje de cultura dominante-dominada sobre el que se venía desarrollando la literatura latinoamericana.

En el mismo ejercicio de condensación identitaria neobarroca, con anterioridad, el texto había presentado el reencuentro del autor de la reseña y el autor de *Mujeres flacas*, cuando al regresar este último de París, ante la pregunta sobre su identidad, descartó ser Pablo Minelli y contestó: “¡No señor! Paul Minelly”. Y luego al referirse a próximos reencuentros: “Tal vez como enfermos, en el patio de un manicomio –dejó caer Paul II, el hijo de Paul I, Verlaine poeta” (576). Vínculo en el que se insiste más adelante al cotejar: “A la manera de Paul Minely, o lo que es lo mismo, de Paul Verlaine” (584).

De suyo al numerar a los Pablos, sin identificar a Minelli y Verlaine, el articulista aborda el tema de la copia con que se estigmatiza a la literatura latinoamericana, en el territorio de la parodia, que carnavaliza el vínculo colonial devolviendo la libertad al escritor periférico.

En ese territorio de libertad es que se instala Julio Herrera y Reissig cuando hace estallar la identidad nacional y la del sujeto que escribe, instaurando una discursividad dentro de la literatura latinoamericana que tendrá en el futuro herederos que llevarán hasta las últimas consecuencias las negaciones de tiempo y espacio nacionales, así como del yo individual del autor. Esta serie de negaciones puede ser leída como la estrategia de un escritor latinoamericano que enfrenta el problema de la relación con el sistema eurocentrífugo y su canon literario. Aunque parezca contradictorio, negar la nación y el sujeto del escritor revela una estrategia de liberación subyacente y silenciosa. Se trata de un proceso de desterritorialización y descentramiento que, lejos de involucrar el gesto de sujeción de una literatura refleja y colonizada, instaura una discursividad que se apropiá del otro, Minelli o Verlaine, de lo local y de lo universal, desarticulando todo límite nacional o individual entre dominado y dominante.

De este modo, cuando Julio Herrera se autorrepresenta como “la mejor de las fieras humanas”, no solo se ubica por fuera del sistema organizado con base en la figura de sujetos identificables dentro de los límites claros de la nación uruguaya, sino que se posiciona por encima de quienes permanecen atados a la herencia local. Parecería que el poeta, al construir esta imagen de sí mismo, reitera el gesto de la apropiación del escritor latinoamericano reescribiendo las antiguas palabras fundadoras de la episteme occidental que asentara Aristóteles en la *Política*:

[...] el que vive –por naturaleza y no azarosamente– sin ciudad es inferior o superior al hombre: el que no puede vivir en sociedad o no necesita nada por su propia suficiencia, no es un hombre sino una fiera o un dios.

Finalmente, las palabras de cierre de “Lírica invernal” funcionan como testimonio de la subversión operada sobre las convenciones de unidad del sujeto con su territorio nacional: “Sufrid mi excomunión, ¡réprobo infame... mi buen discípulo! París, 1904”. La fusión del sujeto que expulsa con el sujeto que aprueba y absuelve y la sustitución espacial de Montevideo por París, instauran la nueva discursividad desterritorializada y polifónica como vía de acceso a futuros procesos de liberación de la literatura latinoamericana.



- BOURDIEU, Pierre, “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”, en *Lendemains. Études comparées sur la France/Vergleichende Frankreichforschung*. Berlín número 36, 1984.
- BURY, John, *La idea del progreso*. Madrid: Alianza, 1971.
- FOUCAULT, Michel, *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones Literales, 2010.
- , *¿Qué es la Ilustración?* Traducción de Aldo Mazzucchelli de la versión francesa publicada por la revista *Magazine Littéraire*. París, número 309, abril de 1993.
- HAMED, Amir, “Fedra Molocha. Herrera y Reissig”, en *Orientales. El Uruguay a través de su poesía*. Montevideo: Hum (segunda edición), 2010.
- HERRERA Y REISSIG, Julio, *Poesía completa y prosas*. Ed. de Ángeles Estévez. Madrid: Allca-UNESCO, 1998.
- , *Tratado de la imbecilidad del país*. Edición, estudio preliminar, posfacio crítico y notas de Aldo Mazzucchelli. Montevideo: Biblioteca Nacional. Taurus, 2006.
- KANT, Imanuel, “¿Qué es la Ilustración?”, [1784] en *Filosofía de la historia*. Buenos Aires: Nova, 1964.
- MAZZUCCHELLI, Aldo, *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus, 2010.
- MARÍAS, Julián, *Historia de la filosofía*. Madrid: Manuales de la Revista de Occidente, 1948.
- MINELLI, Pablo, *Mujeres flacas*. Montevideo: 1904.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores, *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006.
- ROMITI, Elena, *Los ejes ideológicos de Ismael: la solidaridad y el progreso*. Montevideo: Ediciones Biblioteca Nacional, 2007.
- SARDUY, Severo, “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*. Coord. César Fernández Moreno. México: Siglo XXI, 1977.
- SOIZA REILLY, Juan José, “Los martirios de un poeta aristócrata”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, año X, número 433, 19 de enero de 1907.
- UGARTE, Manuel, *La joven literatura hispanoamericana*. París: A. Colin, 1906.



La raíz salvaje de Juana de Ibarbourou: miradas urbanas de la naturaleza en el centenario uruguayo

María Inés de Torres

Universidad de la República



157

Aunque de modo indudable integra el panteón de las letras uruguayas, Juana de Ibarbourou ha ocupado durante mucho tiempo un lugar paradójico en la crítica literaria nacional. Por un lado, su obra ha recibido reconocimiento continental y forma parte de la memoria colectiva de varias generaciones escolarizadas del siglo XX, no solo en Uruguay sino en Hispanoamérica. Por otro, estos dos elementos no se han correspondido con una valoración crítica unánime sobre su obra y su figura. Antes bien, salvo contadas excepciones, dichas valoraciones han tendido a oscilar entre la apología y la execración. Solo recientemente han aparecido trabajos más analíticos que buscan complejizar la mirada crítica.¹

En las páginas que siguen examinaremos la posición que ocupó Juana en el sistema literario uruguayo de su época, y a la vez evaluaremos su trayectoria como poeta e intelectual en función del contexto histórico preciso que le tocó vivir y que definió los límites posibles de significación de su obra literaria. A partir de la relectura contextualizada de una parte de su temprana obra poética² propondremos revisar algunas de las conclusiones que han formado parte de cierto consenso que la tradición crítica ha construido en torno a su obra.

1. A modo de ejemplo señalamos los trabajos de Arbeleche y Echeverría (2009); Costa y Faggiani (2011); Romiti (2011 y 2008); Rocca (2011); Fischer (2009).

2. A los efectos de este trabajo nos centraremos fundamentalmente en su trilogía inicial, es decir, *Las lenguas de diamante* (1919), *El cántaro fresco* (1920) y *Raíz salvaje* (1922). En adelante utilizaremos las abreviaciones LLD para la primera obra, CF para la segunda, y RS para la tercera.

Los pecados de Juana I: la poeta de la exaltación de la naturaleza

Se ha visto en Juana la exaltación arcaizante e idílica de la naturaleza en un momento en que lo urbano era el escenario privilegiado de constitución de un campo intelectual emergente. En efecto, la exaltación de la naturaleza en la trilogía inicial de Juana de Ibarbourou es permanente, y por momentos abrumadora. Podemos enumerar, como ya lo ha hecho la crítica, una serie de elementos naturales que pueblan estas obras: flores (rosas, dalias, azucenas, amapolas, nardos, lirios, cardos, glicinas, margaritas, tilo en flor); animales (en general los más pequeños o insignificantes: abeja, grillo, ranas, topos); hierbas y prados; agua y fuego; luna y rayos de sol, tierra, viento, raíces, río, lluvia, entre otras tantas imágenes.

Sin embargo, la presencia de la naturaleza reviste funciones diferentes en cada una de estas tres obras. Una atenta lectura de *Las lenguas de diamante* revela que en realidad, como sostiene Arbeleche (50), “la naturaleza [...] oficia de *escenario* donde se desarrolla el amor” (énfasis nuestro). Podríamos agregar que, además de escenario, la naturaleza oficia como *recurso literario* para elaborar tópicos como el del *tempus fugit* o tender puentes hacia la poesía bucólica (como cuando alude a zagalas, pastorcillos, o labriegos). Lo verdaderamente novedoso y transgresor de este texto, en especial para su época, no es la exaltación de la naturaleza, sino la desenfadada exaltación del erotismo sensual de una mujer que disfruta y cultiva la sensualidad de su cuerpo y que reclama o invita al amado al encuentro carnal. Es decir, el tema central no es la exaltación de la naturaleza sino del erotismo de la poeta; toda otra exaltación está en función de éste.

Similitudes y rupturas conectan a través de la expresión del erotismo la obra de Juana con la de Delmira Agustini, elemento ya visto desde el prólogo de Gálvez (1929) a *Las lenguas de diamante*. Sin embargo, si bien esta asociación se ha hecho con frecuencia, lo cierto es que en realidad se piensa muchas veces en Juana de Ibarbourou como una suerte de “anti-Delmira”. Mientras las circunstancias del asesinato de Delmira parecían *confirmar* o dar *veracidad* al carácter transgresor y escandaloso de su obra, la prolífica imagen de Juana de Ibarbourou como una mujer bella de mirada sumisa, acorde a las reglas de urbanidad de la época, pareció atenuar con el tiempo el carácter transgresor de la expresión del erotismo en su primer libro. Sin embargo el erotismo, la sensualidad y la exaltación del cuerpo femenino como sujeto de deseo sexual expresados en *Las lenguas de diamante* (y también en *Raíz salvaje*), pueden equiparse por momentos, más allá de diferencias de estéticas, a la osadía de la expresión poética de Delmira. Quizás tantas flores, ríos, gotas de llu-

vía y hojas de árboles han impedido muchas veces ver la fuerza de esta expresión y su desenfado en el contexto de su época.

Pero no son solo las fotos de la prolífica “Juana de América” las que nos sugieren una lectura que enfatiza el carácter *disciplinado* de su erotismo o que incluso arroja una mirada velada sobre el mismo. Es la propia Juana la que lo hace a través de la dedicatoria de su primer libro a su marido, eliminada en las futuras reediciones. A través de este recurso paratextual el erotismo sensual de la obra queda amortiguado al insertarlo dentro del ámbito del matrimonio: “Dedico este libro a mi compañero [...] una perenne ilusión hace que en el esposo vea siempre al amante”. La dedicatoria sugiere pues una clave de lectura, que se constituye tempranamente como un elemento relevante. En la carta a Juana sobre el libro en cuestión, Miguel de Unamuno (1919) sostiene: “una mujer, una novia, aquí, no escribiría versos como los de usted aunque se le vinieran a las mientes y si los escribiera no los publicaría y *menos después de haberse casado con el que los inspiró*” (énfasis nuestro). Y a continuación celebra “la castísima desnudez espiritual” del libro. En la misma línea de lectura, el prólogo de Manuel Gálvez (1919) ve como uno de los méritos de este primer texto el *cárcere* de “verdadero sensualismo” y el ser de *escasa* “voluptuosidad”. Tanto en el intelectual español como en el argentino hay una celebración entusiasta del libro, pero al mismo tiempo *un punto ciego* en su lectura. Lo interesante es que es *la propia Juana* quien conduce de algún modo a esta lectura.

Pero no es solo a través de la dedicatoria que Juana promueve esta línea de lectura “disciplinada” que la coloca como la poeta de la exaltación de la naturaleza y oblitera el erotismo como elemento central. El sencillismo de su lenguaje, la afirmación de su poesía como expresión de una *verdad* identificada con sentimientos, emociones o intuiciones, la reivindicación de un *saber intuitivo* asociado con la naturaleza, contribuyen a reforzar esta línea de lectura: “quizás *ni sabios ni poetas* sepan explicar nunca esa especie de tristeza o de unción que el atardecer anuda en nuestra alma” (“Los grillos”, C F, énfasis nuestro); “Me río yo de los botánicos que quieren explicar gravemente los fenómenos de la florescencia y de la vegetación” (“Vestidos nuevos”, C F). Ella misma se declara ignorante del *saber culto*: “Si yo supiera física, ¡cuántas observaciones podría hacer ahora!” (“Puñados de polvo”, C F); “Fui entonces una *intuitiva y agreste entomóloga*” (“Las chicharras”, C F, énfasis nuestro). La poeta reivindica para sí misma un saber *natural* que surge de su conexión íntima con la naturaleza y su lenguaje, que solo ella es capaz de comprender. “Yo entiendo lo que dicen las gotas cantarinas. / La lluvia, en mi ventana, tiene voces divinas”, afirma en “La buena criatura” (L L D). Este saber “natural”, postulado como superior a un saber “racional”, es elegido por Juana como emblema para legitimarse, en una clara ad-

hesión a una concepción romántica del poeta como vate. Pero la fuente de ese *saber natural* es una visión idílica, armoniosa, desproblematizada de la naturaleza, en desmedro de una visión de lo natural como lo salvaje, lo no civilizado, que pondría más en evidencia el erotismo carnal, no disciplinado, que es el tema central del libro: la raíz *salvaje* de su voz poética.

Este saber natural, por otro lado, se coloca en oposición a un *saber intelectual* que Juana se niega a discutir. En un momento de fuerte debate por la construcción de un campo literario, se niega a teorizar sobre la creación y elige presentarse en el escenario cultural “casi en pantuflas”, como titulara una de sus conferencias (1938).³ Este gesto de antiintelectualismo no declarado es uno de los elementos clave para la adhesión popular que concita su obra pero al mismo tiempo la convierte en blanco de críticas veladas o de sornas entre sus pares, incluso entre las mujeres.

Ser mujer y querer ocupar un lugar en un campo intelectual nunca ha sido fácil. En la década del 20, en Uruguay, las pocas mujeres poetas que lograron posicionarse en algún sitio visible del espacio literario no solo debían alcanzar un lugar de legitimación en un campo predominantemente masculino en su presente, sino también en relación con un pasado nacional literario marcado por las fuertes huellas de Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, las dos grandes poetas del Noventenarios, a la luz de las cuales su obra iba inevitablemente a ser leída.

De un modo velado, Luisa Luisi no deja de señalar varias veces el carácter que denomina casi “milagroso” de “una voz de la naturaleza que nada sabe de sí misma” (248), “que no lee siquiera el francés” (252); la voz de “esta chicuela venida de Melo por los azares de un matrimonio juvenil” (248), que creció “oyendo hablar el pésimo lenguaje de nuestra campaña” (254).

Por su parte Blanca Luz Brum, a pesar de que en carta a la viuda de Mendilharsu, al relatarle la felicidad de su ceremonia de bodas con Parra del Riego, refiere: “Fue una ceremonia pura y llena de emoción. Juana de Ibarbourou nos llenó de unas retamas maravillosas el cuarto; yo sentía mi alma serena y feliz”, más adelante en carta de 1928 a su amigo Luis Pombo afirma en relación a las dos poetas de su generación:

3. No es la única mujer poeta en su época que lo hace. Luisa Luisi, de mayor legitimación intelectual, y en una vertiente poética de cuño filosófico muy diferente de la de Juana, también resigna su papel de crítica literaria en el prólogo a su obra *A través de libros y de autores*. Al referirse a los textos que analiza escribe: “He huido el clasificarlos con el pomposo y presuntuoso nombre de ‘críticas’; por cuanto el significado que generalmente se asigna a tal palabra está lejos de traducir mi estado de alma” (1925). Quizás haya en ambas poetas, acorde con la cultura de la época, una concepción en la cual el papel crítico está reservado al género masculino.



¡Pobre mundo el día que [se] desplomen sobre él las nalgas de Luisa Luisi. [...] pero qué imbéciles son en el Uruguay!, ¡qué pesados!, los poetas son unos muñecones reyenos [sic] de piedras, melenudos, serios espartanos, *las poetisas gordas, invertidas y sucias*. [...] Ahí está “La pluma”, mira esos poetas momificados, egipciados, idiotizados. *Mira esa Juana, a mí no me pasa, es muy criolla y repugna a mi olfato de mujer flaca y revolucionaria, es muy aduloma, muy dulzona, llena de cositas redondas.* [En Sapriza, énfasis nuestro.]

Los pecados de Juana II: la poeta de la exaltación de la vida aldeana

La reivindicación de un saber *natural* se refuerza por las expresiones de rechazo a la vida civilizada representada por la ciudad: “*Si estoy harta de esta vida civilizada!*”, afirma en *Raíz salvaje*. En este libro la poeta se presenta reiteradamente como un ser *trasplantado* a la ciudad (“la vida civilizada”), que vive en permanente nostalgia de la naturaleza (“la raíz salvaje”).

La fuerte presencia de imágenes relacionadas con la naturaleza en Juana, así como el manifiesto rechazo a la ciudad, en su obra, han hecho que muchas veces se considerara su poesía como la “exaltación

de la provincia” (Canfield, 25), que expresa “sentimientos que parecen los de una joven aldeana” (Garet, 44), o una poesía asociada con “la fresca poeta campesina del Uruguay” (Nigro, 55). Incluso Héctor Rosales llega a preguntarse: “si ella tanto cantó su amor por la vida en el campo, por los gustos más humildes y hondos, ¿por qué no rompió con su entorno capitalino, con los laureles y la hipocresía reinantes, y se marchó al interior del país?” (72).

Sin embargo, la afirmación de que la exaltación de la naturaleza en Juana de Ibarbourou es la exaltación de la vida aldeana es falaz. No hay exaltación de la vida aldeana en Juana. Por el contrario. Si fuéramos a contestar la pregunta de Rosales transcripta en el párrafo anterior, la respuesta sería simple: Juana no rompió “con su entorno capitalino [...] y se marchó al interior del país”, simplemente porque detestaba la vida campesina a la que consideraba provinciana.

Pero lo cierto es que no es solo la reiterada confusión entre la poesía y el mito la que nos lleva a pensar en ella como una poeta *aldeana*. Es también el tenor de una poesía que reivindica la escritura como *verdad*. Dentro del registro de la *verdad* en el que postula la lectura de su obra, su deseo de *volver a la aldea o volver a la naturaleza* es interpretado como *cierto*.

Añorar la vida aldeana implica añorar la *participación en los modos de vida* propios de una aldea. Y Juana de Ibarbourou nunca se autorrepresenta como *parte activa* de un *modo de vida* aldeano. Salvo el amado sin voz, invocado en muchos poemas, el resto de los seres humanos representados en el contexto aldeano son como figuras de cartón-piedra que atraviesan pasivamente un escenario. Es el quintero que riega; las “limpias muchachas rubias” que vuelven de la fuente; el carro lleno de trigo, el lechero, la florista o el carro de caballos que pasan mientras la poeta observa. Pero cuanto más cerca está la poeta de ese mundo exterior (no solo el de la ciudad sino también el de la aldea) más lo ve como un mundo ignorante, mezquino y a veces en cierto modo despreciable. Los hombres “ignoran” el alarido de la arboleda (“La arboleda inmóvil”, *L L D*); la gente murmura, no entiende su dicha de pasear bajo la lluvia (“Melancolía” y “Millonarios” de *R S*). En “La luna” (*L L D*), el jardinero al meter el balde en el pozo en la noche para regar “ha deshilachado la luna” y se va “tranquilo, como un toscos dios inconsciente”. En “El cerco azul” (*L L D*) el lechero le pega con el látigo al cerco en un “inconsciente y profundo acto de maldad”, mientras que “a veces los chicos del barrio arrancan puñados de sus bellas flores y se las ponen en las gorras mugrientas. [...] como si llevaran penachos de cielo sobre la sucia cabeza”. En “Angustia” (*L L D*), “el misántropo vecino [...] tiene en su casa el aire de una arruga constante en una cara antipática y seria”. En “El destino”, de *L L D* (no incluido en la primera

edición), alguien tiene “el movimiento instintivo que emparienta a la urraca, al mono y al hombre”.

En resumen, la poeta está lejos de exaltar la vida de la aldea o siquiera la del barrio en sus poemas. Esta afirmación se corresponde con las propias acciones de la vida de Juana. Cuando su marido es destinado a Santa Clara de Olimar, mueve sus influencias con el doctor José María Delgado para un traslado lo más urgente posible a Montevideo, y al obtenerlo le agradece: “Así deben recibir los presidiarios la noticia de la libertad” (Fischer, 54-56).

Más elocuente aun es la carta que le envía a Emilio Oribe ante la posibilidad de que el poeta se radique en el interior:

¿Usted en un pueblo del interior? Pero si Montevideo es una gran aldea, piense lo que serán nuestras poblaciones menores. [...] Se me oprime el corazón imaginándolos a ustedes en uno de esos pueblos nuestros, mezquinos y odiosos, donde el médico es el burro de carga de todas las sociedades benéfico-maléficas y se investiga hasta cómo usa sus camisones la señora del doctor. [...]

¡Ah, no! Dispare, Emilio, como si fuera el cólera. Por usted y su Maruja [...]. Yo sé bien lo que es nuestro país apenas se sale de la Estación Central. [...] No vaya al interior a enmohecarse, a amargarse, por Dios. [Fischer, 60-61.]



Confirmará definitivamente su rechazo a lo aldeano y su amor por lo urbano en el célebre texto de sus últimos años: “Ni París, ni Madrid, ni Roma, ni Nueva York, ni Buenos Aires... Montevideo es solo mi Montevideo, el de toda mi vida, salvo *los primeros diecisiete años anónimos y sosos*” [énfasis nuestro].

Los pecados de Juana III: la poeta de la exaltación de lo doméstico

Otro de los aspectos que han contribuido a la imagen de Juana como la de una *mujer tradicional y civilizada* es su alegada exaltación de lo doméstico, manifestada en especial en esta época en *El cántaro fresco*. En efecto, en este libro la imagen de la mujer asociada con el ámbito de la cotidianidad del hogar y con el rol de esposa y madre ocupa el lugar protagónico.

El cántaro fresco está poblado de menciones a los objetos que conforman la interioridad doméstica, desde el propio cántaro, hasta la mesa, el mantel, la sillita de su hijo, la mecedora, el armario con olor a manzanas, las agujas de tejer, los ovillos de lana, la cama, las mantas. Pero en realidad la mención permanente al universo doméstico no im-



 Juana: la naturaleza es un escenario. En el parque Durandea (hoy parque Rivera), que abrió al público el mismo año en que la consagraron Juana de América.

Aplica la exaltación del trabajo o las faenas domésticas, salvo las relacionadas con la maternidad. El mundo del trabajo en sí mismo está en el afuera, aun dentro de la casa. Ya en el primer texto de *El cántaro fresco* nos dice: "de la cocina llega el ruido de la loza"; la poeta está "en espera del almuerzo". En prácticamente todo el libro la poeta contempla el mundo del trabajo doméstico, como en *Raíz salvaje* hará con la vida aldeana, *desde el afuera*.

En realidad, por sobre todas las cosas, la poeta observa. Contempla la naturaleza desde su ventana en "Melancolía"; mira las calles desde su ventana en "El trigo"; mira desde su balcón a la noche en "La noche", y a la naturaleza en primavera en "Angustia"; mira la luz que entra por su persiana en "Puñados de polvo"; mira el charco que se ha formado frente a su casa en "El charco". Hay *contemplación*, o sea, en definitiva, *una actitud de quietud o pasividad física*.

Esta línea de lectura sugiere la existencia de un elemento que problematiza la interpretación de los textos como la celebración de lo doméstico. Todo el ambiente está sembrado no solo de nostalgia, melancolía y ensoñación, sino de modorra, lasitud, siesta, deseos de dormir, dolor de cabeza, llanto, enfermedad. En ellos aparece también el *hastío* de la vida cotidiana, los deseos de *huir* de ella, y la resignación ante

su presente domesticado no solo por la ciudad, sino por su presente cotidiano: “Nunca me pasa nada de extraordinario” (“La noche”, *C F*); “En nuestra vida quieta y silenciosa el hecho más pueril adquiere una importancia inusitada” (“El caracol de ámbar”, *C F*). Desea escaparse y “corretear como antes por los caminos”. Sin embargo, la obligación que asume como mujer-madre pone límites a sus deseos de huir de esa cotidianidad: “Ahora *tengo que ser seria y olvidar esas cosas*. Ahora, *tengo que* estar quieta junto a la ventana, tejiendo ropita para mi niño. Ahora [...] *tengo que* aprender los cuentos de Perrault y Scherezada para entretenir a mi niño” (“La tentación”). “*Tengo que tratar* de aprender nuevas canciones con que hacer dormir a mi hijo” (“Canciones de cuna”, *C F*, no incluido en la primera edición; énfasis nuestro). El “deber ser” se impone sobre la libertad de la vivencia del placer como mujer que tanto había sido exaltada en el primer libro. De allí la importancia de la imagen recurrente de la ventana como límite, como lugar desde el cual, recluida en la interioridad doméstica, observa la vida pasar frente a sus ojos.

Sin embargo, es otra vez Juana quien a partir del epígrafe de *Raíz salvaje* apuntala una lectura que asocia la pérdida de la libertad con la presencia de la ciudad, y por lo tanto desvía la mirada del rol de la vida doméstica en la pérdida de esa libertad.

Si en el primer libro hay una celebración de su ser mujer visto como la posibilidad de expresar su erotismo y su sensualidad, el ser mujer de sus dos libros siguientes es visto con amargura porque es vivido como limitación:

Si yo fuera hombre, ¡qué hartazgo de luna,
de sombra y silencio me habría de dar!
¡Cómo, noche a noche, *solo ambularía*
por los campos quietos y por frente al mar!

Si yo fuera hombre, ¡qué extraño, *qué loco*
tenaz vagabundo habría de ser!
¡*Amigo de todos los largos caminos*
que invitan a ir lejos para no volver!

Cuando así me acosan *ansias andariegas*,
¡qué pena tan grande me da ser mujer!

Es necesario leer este poema con detenimiento y pensarla en el contexto de su obra y de la imagen que tradicionalmente tenemos de Juana, para darnos cuenta de lo transgresor que resulta. La poeta que ha sido vista como la imagen de la mujer tradicional civilizada reniega de su condición de mujer. No es el único poema en que Juana reniega de

un rol femenino tradicional. En otro poema de *Raíz salvaje* (“La niña boba”), al que quizás no se le ha prestado la debida atención, la poeta ironiza amargamente:

Las manos sobre la falda,
la mirada al fuego, recta,
haciendo “la niña boba”
mientras los demás conversan.

“Hacer la niña boba”: asumir un rol de mujer *que no sabe* y que como buena anfitriona recibe y escucha lo que sus invitados tienen para decir. Casi treinta años más tarde, en *Perdida* (1950), la ironía se ha tornado desesperación: “Digo mil veces que me estoy ahogando / y solo veo alrededor sonrisas”.

En resumen, hay en la temprana poesía de Juana una tensión no resuelta entre asumir el rol de mujer-madre, que habita feliz en la domesticidad cotidiana, y el deseo de huir del tedio de la cotidianidad, de seguir la invitación de los navíos a ir “en busca de horizontes distintos e imprevistos” (“Inmovilidad”, R S). En definitiva: de ser un *otro libre*, como el varón, concebido como el único sexo capaz de soltar amarras “como un tenaz vagabundo [...], para no volver” (“Mujer”, R S).



Los pecados de Juana IV: “Juana la bella”

“Jugó bien su carta de belleza”, afirma con certeza Luis Bravo (Arbeleche *et al.*). Es cierto. Juana era una mujer provinciana, de clase media, casi sin educación formal, hija de un inmigrante gallego (a juzgar por los pocos indicios, bastante rústico), que escribía poesía. No tenía, como otros escritores de su generación o la anterior, el capital simbólico de pertenecer a una familia de prosapia (como el transgresor Julio Herrera y Reissig) o a una de intelectuales (como María Eugenia Vaz Ferreira), o a una familia de mujeres que se destacaron en lo profesional temprana y pioneramente (como las Luisi). Tampoco estaba casada con una figura de prestigio literario o intelectual cuyo capital simbólico pudiera usufructuar de acuerdo a los parámetros sociales de la época (como Esther de Cáceres o la misma Blanca Luz Brum), sino con un militar al que poco le interesaba (más bien le molestaba) el hecho de que su esposa fuera poeta, y que seguramente tenía escaso interés por la literatura y las artes en general. Finalmente, en sus inicios Juana tampoco tenía el capital económico que le diera el beneficio de la “distinción” en una emergente clase media que aspiraba a imaginarse próspera, culta y cosmopolita.

Entonces sí, es cierto, jugó la carta de su belleza, pero no era su única



carta y de nada hubiera servido si no hubiera producido una obra que por las claves de su escritura lograra interesar tanto a un gran público como a escritores destacados de la época que no la conocían personalmente en el momento de juzgarla, es decir, no sabían de su belleza, como Unamuno o Gálvez, por citar dos ejemplos extranjeros.



Juana nunca ocultó la importancia que le daba al cuidado de su cuerpo. En una poesía confesional de una personalidad atormentada (“Usted es un mar que se ahoga en un vaso de agua”, le había escrito Alfonso Reyes), la belleza de su cuerpo era quizás el único atributo propio del cual Juana no dudaba, y tal vez por eso se abocaba a un cuidado casi narcisista del mismo. La morosa mención y alabanza a la sensualidad de cada una de las partes de su cuerpo es evidente especialmente en *Las lenguas de diamante*. Pero tampoco oculta la angustia que le provoca el deterioro físico, el envejecimiento de su cuerpo, la pérdida de la belleza. De ahí la recurrente elaboración del tópico del *tempus fugit*, y el deseo de perpetuar su vida en la naturaleza. Sabe que mientras la naturaleza siempre renace, su cuerpo inevitablemente se corromperá por la vejez, y eso la aterra: “¿Podré vivir sin el orgullo de ser fuerte, joven y codiciada [...]. ¡Oh Dios mío! ¡Por qué no será verdad la leyenda de la fuente de Juvencio! En este momento acabo de comprender la piedad de la muerte” (“Angustia”, C.F.).

De ahí también el hecho de que su imagen se haya perpetuado en una eterna juventud, y de que tengamos tan pocas fotos de Juana en su madurez y su vejez. Trató de compensar la pérdida de la belleza que tanto la atormentaba con la ausencia y el ocultamiento de su persona, y de sobrellevar su angustia a través de un halo de misterio recluyéndose en su casa. “La acompañaba un aire a la ‘Divina Garbo’, afirma la poeta Marosa di Giorgio (Arbeleche *et al.*, 36). La leyenda de Juana de América fue su refugio.



En 1932, junto a los libros, una imagen ausente en su mitología.

Otros pecados y algunas conclusiones

Juana cargó también con otros estigmas: el de su catolicismo, por ejemplo, que en la década del 30 se hizo más patente. En un país de una cultura tan fuertemente laica, esta actitud fue otra carta que jugó en su contra.

Por otro lado, en especial a partir de la Generación del 45, la acusación de oficialismo o incluso de oportunismo político ha sido otra de las críticas que no han dejado de pesar sobre su figura. No es el objetivo de este ensayo intentar dirimir esta polémica. La imagen de Juana de América consagrada como poeta máxima por el Estado en la década del centenario, y la aceptación por la poeta del uso de esta imagen como una de las piezas del imaginario nacionalista de la época son contundentes. Pero lo es también el *apoliticismo*, el predominante rechazo de Juana a expedirse públicamente sobre lo político, en un momento y en una cultura donde el compromiso era una cualidad definitoria de lo intelectual, siendo este un rasgo que la hizo blanco de críticas. En cuanto a la acusación de oportunismo, es cierto que Juana se cuidó de mantener relaciones cordiales con figuras de todas las tendencias políticas, y que buscó muchas veces sus favores para su propio beneficio. Justo es decir que no fue la única: el “favor” como mecanismo particularista impregnaba, e iba a seguir haciéndolo cada vez más, a la cultura política uruguaya. Basta mirar las designaciones de los cargos políticos oficiales, o la asignación de recursos materiales y simbólicos de la época por parte del Estado para constatarlo.

Juana de Ibarbourou representa en nuestra historia cultural mucho más que una pieza estática del nacionalismo optimista del centenario a través de la imagen de una poeta provinciana que acepta convertirse en imagen no solo de un país sino de un continente. Por un lado, la tensión entre la imagen *pública* de mujer bella, devota esposa y madre, conciliadora o acuerdistra, y el ocultamiento de una vida *privada* en la que fue víctima de la violencia doméstica y de la adicción, que se animó a tener un amante casado y menor que ella, es representativa de una cultura política que siempre mantuvo firmes los límites entre lo público y lo privado. Por otro lado, en una Juana de América obnubilada por los fastos del centenario, que no imaginaba el futuro que le tocaría vivir, puede verse también la metáfora de un Uruguay que, en la efervescencia de un clima de celebración autocomplaciente, “estaba lejos de percibir la crisis que se avecinaba” y que vivía, por lo tanto, “de espaldas al precipicio” (Jacob y Caetano, 28).



- ARBELECHE, Jorge y ECHEVERRÍA, Andrés, *Las lenguas de diamante. Juana de Ibarbourou*. Edición crítica a cargo de Arbeleche y Echeverría, Montevideo: Biblioteca Nacional-Estuario, 2009.
- BRAVO, Luis, “Juana viajada de música cósmica, Juana Amphion”, en Arbeleche, pp. 21-23.
- CANFIELD, Martha, s/t, en Arbeleche, pp. 24-25.
- COSTA, Juan Francisco y FAGGIANI, Marisa, *Juana de Ibarbourou: val- oración actual de su obra, el rostro y los espejos*. Montevideo: Biblioteca Nacional-Linardi y Rissó, 2011.
- DI GIORGIO, Marosa, s/t, en Arbeleche, p. 36.
- FISCHER, Diego, *Al encuentro de las Tres Marías. Juana de Ibarbourou más allá del mito*. Montevideo: Aguilar, 2009.
- GÁLVEZ, Manuel, prólogo a *Las lenguas de diamante*. Buenos Aires: Ed. Buenos Aires, 1919.
- GARET, Leonardo, “Juana de Ibarbourou en Salto”, en Arbeleche, pp. 44-46.
- IBARBOUROU, Juana, *Obras completas*. [1953] Madrid: Aguilar, 1968.
- JACOB, Raúl y CAETANO, Gerardo, *El nacimiento del terrorismo (1930-1933)*. Tomo I, Montevideo: EBO, 1989.
-
- LUISI, Luisa, *A través de libros y de autores*. Buenos Aires: Ediciones de Nuestra América, 1925.
- NIGRO, Mariella, “La poesía de Juana, una topografía amorosa”, en Arbeleche, pp. 55-56.
- ROCCA, Pablo. *Juana de Ibarbourou, las palabras y el poder*. Montevideo: Yaugurú, 2011.
- ROMITI, Elena. “Juana de Ibarbourou y la autoficción”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, números 4-5, pp. 215-228. 2011
- “La inclusión de Juana de Ibarbourou en el sistema literario uruguayo: el poder del deseo”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, Montevideo, números 1-2, pp. 143-156, 2008.
- ROSALES, Héctor, s/t, en Arbeleche, pp.72-73.
- SAPRIZA, Graciela, “Blanca Luz Brum”. Extraído de <http://www.ilustracionliberal.com/6-7/blanca-luz-brum-graciela-sapriza.html>
- ZAITZEFF, Serge I., *Grito de auxilio. Correspondencia entre Alfonso Reyes y Juana de Ibarbourou*. México: El Colegio Nacional, 2001.



Felisberto Hernández. Cartas a Amalia

Carina Blixen

Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional



171

El 4 de julio de 1944 Felisberto Hernández le escribe a Paulina Medeiros¹ que está “gozando momentos de libertad insospechada” al quedar por un tiempo libre de su trabajo en AGADU. Anuncia antes del saludo de despedida:

Para esta noche y siguientes tengo un programa colosal. Se llama: *América*. Hacía mucho que la deseaba. Ayer de tarde un amigo: el pintor Matto Vilaró la compró diciéndome que después de leerla, le dijera la impresión. Él solo había leído *La metamorfosis*. Parece que *América* es la primera novela de Kafka [Medeiros, 96].

En ese momento Felisberto ya había publicado los *Libros sin tapas* (1925-1931), *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), *El caballo perdido* (1943), posiblemente seguía escribiendo *Tierras de la memoria* y había comenzado la serie de cuentos de *Nadie encendía las lámparas*, el libro que aparecerá editado por Sudamericana en 1947.²

El dato tomado de la correspondencia con Paulina Medeiros es una manera de introducir la figura del autor de *La metamorfosis* en relación



Paseo en familia:
Felisberto, Amalia
Nieto y su hija Ana
María Hernández.

1. Paulina Medeiros nació en 1905 en Tacuarembó y murió en 1992 en Montevideo. Fue escritora. Estableció una relación amorosa y de amistad con F. H. que se inició en 1943. Publicó las cartas que ambos se enviaron entre 1943 y 1948.

2. En 1943 había publicado “Las dos historias” (Díaz, 1981: 12). Ya estaban escritos en febrero de 1945. En esa fecha Paulina Medeiros le escribe refiriéndose a estos cuentos: “Creo al firme en el libro que me leíste ayer de tarde” (107).

con la de Felisberto Hernández. Ambos escriben a partir de la desconfianza en el lenguaje, peleando por llegar a decir; integran la “familia” de los que Enrique Vila-Matas llamaría “escritores del No” porque su literatura es una pulseada con el vacío y el silencio. En 2000, el mismo año en que Vila-Matas publicó *Bartleby y compañía*, Reinaldo Laddaga dio a conocer un estudio sobre Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock, en el que ubica a “las criaturas sin nombre de Felisberto Hernández” en la línea de Bartleby, el famoso personaje de Herman Melville. Cita “Bartleby le Scrivener”, el ensayo de Gilles Deleuze, y toma la idea de caracterizar al personaje por su “vocación absoluta” de “ser un hombre sin referencias”. Laddaga recuerda también a Walter Benjamin analizando a Robert Walser: sus personajes son “seres que han pasado por la locura”. Tienen miedo del éxito por “razones epicúreas”, porque “pretenden disfrutar de ellos mismos” (12-13). La locura como tránsito o límite, el placer –dicho o no– de quedarse en sí mismo, de merodear las propias llagas más allá del sufrimiento que cause la inoperancia en el mundo, la vocación artística que se antepone a todo: rasgos que marcan la pertenencia a esta familia de escritores.



José Pedro Díaz dedicó muchos años de su vida a la recuperación y el estudio de la obra de Felisberto Hernández. Las cartas que Felisberto escribiera a Amalia Nieto³ fueron parte de los documentos que utilizó para realizar la biografía del escritor. En *Felisberto Hernández. Su vida y su obra* Díaz señala que esta correspondencia “constituye un corpus de fundamental importancia para comprender el proceso por el que pasó Felisberto durante ese período [1935-1942], de su inicial entrega a la música, al hallazgo de su verdadero destino de escritor” (49). Gracias a que el archivo de José Pedro Díaz fue donado a la Biblioteca Nacional, y al trabajo del investigador Alfredo Alzugarat, contamos hoy con un conjunto de copias de cartas dirigidas a Amalia Nieto que estaban entre sus papeles. Las cartas fueron transcritas a máquina, recortadas y seleccionadas por su destinataria. Están encuadradas con un rulo y tapas de cartulina azul. El conjunto está dividido en dos partes: la primera, numerada del 1 al 75, va de octubre de 1935 a diciembre de 1936; la segunda, numerada del 76 al 155, va de diciembre de 1939 a febrero de 1942.

Las cartas permiten calibrar con nuevos elementos la pertenencia de Hernández a la “genealogía” literaria señalada más arriba. Ellas dicen su sufrimiento pero también permiten atisbar al hedonista, al cazador de momentos gozosos. Dan testimonio de las dificultades para ganarse la

3. Amalia Nieto nació en Montevideo en 1907 y murió en la misma ciudad en 2003. Fue pintora. Se casó con Felisberto Hernández en 1937. El 8 de marzo de 1938 nació la hija de ambos: Ana María. El “rompimiento definitivo” de la pareja se produjo en 1943, según informa Norah Giraldi (66).

vida que tuvo Hernández, propias de la situación del artista en el siglo XX, y también de algo que está más allá y que tiene que ver con una manera de relacionarse no solo con el mundo del trabajo o los negocios sino en el ámbito de la familia y los afectos. En los años de la correspondencia, mientras persigue los recursos económicos que le permitirían la estabilidad afectiva (estar con su mujer y su hija), Felisberto Hernández descubre su pasión por la escritura, que parece alejarlo aun más que el piano del logro de una profesionalidad “decorosa”.

Las cartas

Las cartas a Amalia Nieto constituyen no solo un documento inapreciable para entender la situación espiritual de Felisberto Hernández cuando decide ser escritor, sino que algunas de ellas merecen ser consideradas como parte de su literatura. En principio hay una afinidad entre el carácter necesariamente fugaz de la carta y la literatura fragmentaria de Felisberto. En algunas cartas escribe sobre su deseo de soledad y sobre los problemas que le causa, sobre el angustioso placer de escribir sin dejar de saber lo que tiene que “pagar” para hacerlo. En una carta, citada más adelante, del 9 de mayo de 1941, el escritor establece la paridad entre lo que en ese momento está escribiendo a Amalia Nieto y su literatura: “voy caminito a quedarme solo como cuando escribo las *otras cosas*” (subrayado de F. H.).



Existe hace años una tendencia a reconsiderar los límites de la literatura, que ha supuesto el apreciar como obras literarias a textos en principio no concebidos con fines estéticos. Una situación diferente a la literatura de autoficción, que pone en entredicho la oposición realidad/ficción pero parte de una intención de creación. En algunos momentos, Felisberto Hernández parece poner en la escritura de estas cartas el mismo afán de creación que en las obras con destino literario.

Estas cartas de Felisberto Hernández no solo pueden leerse como literatura, sino que, en algunos momentos, quien escribe parece poner en ellas el mismo afán de creación que en las obras con destino literario.

La carta tiene un destinatario real, mientras que la obra literaria apunta siempre a un lector indeterminado aunque prefigurado por ella. Sin embargo, es evidente que las cartas han cumplido desde siempre una función, expresa o no, de autoexamen, de soliloquio, de espejo. Hay un destinatario interior a la carta que es el sujeto que escribe, así como el diario íntimo plantea como primer receptor al yo, aunque prevea también la lectura de otros. No hay lenguaje dócil: así como los hablantes nos hacemos trampas y jugamos todo el tiempo con las palabras, la carta, como cualquier forma de discurso, puede transgredir los principios

de su existencia. En el caso de los escritores, la ambigüedad inherente a la carta se multiplica. El escritor parece casi convocar al otro porque lo necesita para realizar el espectáculo de su develamiento. La carta materializa la distancia para mirarse. Es, en parte, una coartada: uno no está loco hablando consigo mismo, sino que tiene en la escucha del destinatario una justificación para el acto de exhibirse.

Las cartas siempre cumplieron la función obvia de achicar las distancias, de mantener la relación entre quienes están sufriendo una separación. Pero, por ejemplo, Hernández se escribió con Paulina Medeiros estando los dos en Montevideo y viéndose todos los días o varias veces a la semana. Las cartas entre ellos parecían tener el cometido de poner distancia: una posibilidad de mantener la relación que el trato cara a cara no parecía facilitar.

Hacia el final de una carta enviada a Amalia Nieto el 1 de junio de 1940, desde Villegas, Felisberto le cuenta que acaba de leer cartas atrasadas: “y podrás suponer lo blanduzco que me pongo con las cosas de Ana”. Obviamente, ya no interesa la información en sí, la carta es el fetiche. El inicio de la correspondencia con Reina Reyes es la respuesta a una carta que le enviara a F. Hernández a Treinta y Tres para que estuviera esperándolo en el momento de su llegada. Siempre en la carta está la persona que la envía, pero ese gesto parece convocar la presencia con singular fuerza.

Otro sentido de la correspondencia de un escritor fue el que Elías Canetti hallara en su estudio sobre las cartas de Franz Kafka a Felice Bauer. Kafka conoció a Felice el 13 de agosto de 1912 en la casa de Max Brod. Al otro día ella viajó a Berlín y no se volvieron a ver hasta bastante tiempo después de haber iniciado su correspondencia. Kafka le escribe la primera carta el 20 de septiembre y muy pronto pasan a un intercambio diario. Canetti sostiene que para desatar su escritura Kafka necesitó las cartas que enviaba a Felice. Le daban “energía”: “no se trata de un epistolario fútil que sea un fin en sí mismo ni de una simple satisfacción, sino que está al servicio de su *escritura*” (110). En los primeros tres meses de intercambio, Kafka escribió *La condena*, *El fogonero*, cinco capítulos de *América* y *La metamorfosis*.

Canetti explica por qué Kafka necesita a Felice y la necesita lejos. Esa “energía” que durante un tiempo ella le da y la relación que debe instaurarse entre ellos para que eso sea posible tienen que ver también con uno de los miedos más arraigados en Kafka: el matrimonio, la incapacidad para ser sostén de otro, de una familia.

La relación entre Felisberto Hernández y Amalia Nieto es muy diferente, pero el recuerdo de Kafka y Felice surge porque es mientras escribe las cartas a Amalia Nieto que Felisberto toma la decisión de dejar el piano como medio de vida y dedicarse a escribir. Y eso es algo que

descubre en las cartas que le escribe a Amalia: mientras lo hace. Con ellas se ejercita como escritor, realiza un difícil trabajo de autoconciencia y prueba la soledad de la escritura.

Antes de terminar una carta del 9 de mayo de 1940 desde General Pico, le promete que le escribirá pronto “una carta larga, concentrado, y más que en ‘tono íntimo’, tratando de ‘concientizar’ todo lo que me pasa...”

En otra, escrita el 1 de junio de 1940, en Villegas, cuenta que dio un “concierto-conferencia”:

Me da vergüenza mandarte diarios, pero mucho te agradezco el interés que me demuestras, aunque sea por halagar mi vanidad; pero te juro que por ese lado no la siento. Tal vez la sienta mucho por el lado de ser capaz en lo que hace tanto tiempo o años tengo ganas de experimentar: el tacto del público, componer con el nuevo material de la palabra hablada, con la ilusión de tocar resortes misteriosos.

Como señalara José Pedro Díaz, estas cartas hacen presente el tiempo en que Hernández empezó a tentar las repercusiones de la palabra hablada en el público y adjuntó a los conciertos unas charlas o conferencias. En la carta recién citada parece importante la precisión de que la “vanidad” viene por la palabra hablada. Las cartas transmiten en forma muy vívida las penurias del músico que debe crear y ofrecer su espectáculo a gente “cazada” en su inocencia. Un público que Felisberto Hernández había aprendido a conocer y que, más allá del cortocircuito que inevitablemente se producía entre las expectativas de uno y otro, estimaba. Hay un balance permanente de sus pasos de artista, un proceso de reflexión sobre su tarea que muestra que no era nada ingenuo. Apreciaba a los lectores y escuchas entendidos porque sabía que lo que él hacía era para pocos, y también disfrutaba al encantar a un público no preparado. Más de una vez se refiere al hecho de haber cautivado con su charla.

Ha sido muy citado también el fragmento en que escribe de sus cuentos: “yo los he sentido siempre como cuentos para ser dichos por mí, esa era su condición de materia, la condición que creí haber asimilado naturalmente...” (1983: 213). En otro lugar interpreté la sustancia oral que Felisberto Hernández quiso para sus cuentos como una forma de nostalgia de una oralidad primaria que compartió con su coetáneo Paco Espínola.⁴ La carta que cito a continuación me hace pensar que el intento de encontrar una salida a partir de los conciertos-conferencias fue el último muro levantado para defenderse de la soledad de la escritura.



4. C. Blixen, “Felisberto Hernández y una media ilusión”, *Revista de la Biblioteca Nacional 4/5. Escrituras del yo*, Montevideo, 2011.

Transcribo un fragmento de la carta del 21 de agosto de 1940 desde Las Flores:⁵

Estoy muy cansado; después te diré por qué. Quiero ensayar una forma fácil, cómoda, hasta subconsciente [sic], si es posible, de escribirte. Porque como cada vez me es más angustioso el momento o la función de escribir –y eso no puede ser– quiero encontrar, muy especialmente o únicamente para ti, la manera de escribir que me dé el placer de decirte o de estar contigo en esta forma; placer que necesito hasta donde ni yo mismo puedo suponer. La tensión que sé que tengo que poner al escribir, al coordinar o “formar” las frases, o los pensamientos o simplemente los hechos, me da una depresión espantosa. Teuento todo esto para que sepas por qué no te escribo tanto como desearía comunicarme contigo y decirte todas las cosas; no se te ocurra que quiero hacer composición literaria; precisamente quiero hacer todo lo contrario, quiero abandonarme encima del papel, sacarme esa prevención y hasta no tener el trabajo inhibitorio de escribir o expresar [...]. Cuando leo una carta tuya, vivo despacio todos los asuntos y aunque después no conteste o comente todo lo que en ella dices, puedes estar segura que la leo y requeteleo; pero sería imposible escribir todos los pensamientos que cada cosa me provoca y *precisamente*, el trabajo de síntesis bastante falso e incompleto que hay que hacer al referirse a los pensamientos que uno tiene de una cosa, *ese es* el trabajo angustiosísimo que al principio no podía decirte. Y todavía después de leer la carta, los pensamientos siguen hasta que no pueden más y uno por algo tiene que quedarse un poco triste en el fondo. De todas las cosas, uno se queda un poco triste; pero de lo que leí que me escribirías me quedé con una sonrisa de placer. [...] He tenido en estas últimas semanas, tal estado de desasosiego, de angustia, de imprecisión e inhibición para todo lo que debo hacer, que no me acuerdo de haber pasado nunca por tal crisis. He tenido que plantearme más seriamente que nunca ciertos problemas de mí mismo, que al ver sobre la vanidad de lo que uno quiere ser, los he dejado siempre para otro momento y los he mirado como con cierta culpabilidad e ironía; pero no tengo más remedio que convencerme que si no me arreglo bien por dentro no estaré bien nunca para las cosas de afuera, aunque ellas sean inconciliables; son inconciliables pero hay que realizarlas; como se pueda, pero hay que realizar un montón de cosas que *naturalmente* son heterogéneas. Y partir de la base de que son heterogéneas para una comprensión puramente intelectual. Al principio pensaba que mi deber de acción estaba en entregar todas las energías a esa lucha exterior y no solo miraba con una sonrisa la realización de las cosas mías, sino que la cosa se volvía más amarga al pensar que si yo escribiera estaría destinado a ser para pocos, para exageradamente pocos y como eso estaba en el renglón de placer de vanidad, debía cambiarlo por placer de acción y cumplir más honrosamente las necesidades mías y de los míos. ¿Y total? ¡Qué desastre! Tuve épocas en que me agrandé la persona que tiene fatalmente la función



5. Ocupa seis carillas en hojas formato carta y está escrita a máquina en tinta negra con interlineado de 1,5.

de pensar cuentos o de hacer cuentos con pensamientos o hacer las dos cosas en distintas proporciones. Y a esa persona no la puedo matar. Trataré de hacerla un poco más ágil y diluida, porque siento la necesidad del placer de vanidad y de vanidad entre seres que puedan satisfacérmela, y que no sean tan contados. [...] Y ahora, en esta pieza de este pueblo dormido con sueño de bruto, me he paseado como loco, pensando, *qué haría*, con esta confusa cosa que me viene atacando y que lo único que me traerá de bueno es una fuerte decisión. Y hasta ahora voy por aquí: por un lado, *escribir*; sea como sea. Si puedo diluir, agilizar, o, hasta donde pueda, adaptarme, bien. Y si no como sea: escribir, leer y pensar por ese lado. Por otro lado: mi defensa en un lugar estable, es muy difícil. [Todos los subrayados son de F. H.]

La dimensión de la crisis que está viviendo, la angustia de no conocecerse, el deseo de explorarse, todo eso es tal vez lo que le permite unir la conciencia de su sensibilidad “dislocada” y “absurda” con el placer y la voluntad de escribir, más allá de la soledad y la imposibilidad de resolver su situación económica desastrosa. La escritura es de tal manera un ejercicio de soledad que le escribe a Amalia que le cuesta cada vez más escribirle. Desde Treinta y Tres el 9 de mayo de 1941:

Nunca he repasado tanto ni con ese carácter de desesperado análisis todos los hechos o la evolución de mi vida. Pero todo esto es justamente lo que no puedo decirte en las cartas. Y sin embargo es el fundamento de mis días acá en los huecos del trabajo y hasta mientras trabajo. Me da más que nunca vergüenza escribir, pues si empiezo a “meter” las ideas o pensamientos en las cartas, voy caminito a quedarme solo como cuando escribo las *otras cosas* [...]. Ya he estado a punto de romper ésta varias veces porque veo que sigo con lo que pienso y dentro de mí mismo como un loco. Pero quiero dejarlo una vez para que sepas cuál es mi ánimo y mis problemas de todo el día. Contarte cosas de aquí me parece de lo más tonto, pues sería mentira la atención que le dedicara, porque vivo extraño a todo y porque siento lo que pensarás de mí y lo que pienso yo mismo fuera del literateo. Hasta me parecen ridículas las esperanzas. Me pongo en acción con todo el ímpetu que ya conoces en mí; pero si te hablara de eso sería tan estúpido y aburrido que me repugnaría contártelo. En las cartas se cuentan o bien hechos –que no tengo ninguno para contar porque paso encerrado estudiando– o las cosas de adentro a las que les tengo que disparar como a lo enfermizo que deshace e inhibe para la acción. Las cosas de afuera que podría contarte, son tanto de aquí, como podrían ser de cualquier lado, porque no vivo lo mío, porque todo lo siento provisorio y ajeno, hasta que no resuelva por mí mismo la vida que yo me pueda costear incluyendo a ustedes en mi propia vida. [...] En lo que estudio de piano –por contarte algo– encuentro que toda la vida me faltaron automatismos seguros, o simplemente, seguridad. Causas: que iba siempre más adelante la inhibición o el deseo de abarcar cosas superiores y no me detenía a concretar lo que ya había trabajado, no lo fortalecía reafirmándome, consolidando lo hecho; y porque la acción de concretar, de fijar, era inferior en función de espíritu, a la de comprender



o estar o trabajar en lo más vivido por la imaginación cuando avanza o se adelanta a lo que se hace. [...] Ojalá que sepas, te des cuenta que si no te escribo mucho, no es por olvidarlas, sino porque el papel de la carta es el más antipático juez ante quien no tengo más remedio que confesarme. Pero ya puedes creerme que trabajo a romperme la cabeza y que tengo para ustedes los mejores sentimientos que he conocido en la vida.

El artista viajante y la vida precaria

Jorge Panesi en su libro sobre Felisberto Hernández plantea que los cuentos de Felisberto “contienen siempre el diseño, la imaginación o el pensamiento de relaciones económicas”. Crea el concepto de “lo inquietante económico” y habla de “una estética de la precariedad económica”. Analiza, por ejemplo, las imágenes –pertenecientes al mundo del dinero, del “socio” y el “prestamista”– que aparecen en la segunda parte de *El caballo perdido*, e interpreta cuál es la “transacción” que se produce hacia el final de la obra:



[...] develar los pasos anteriores, pero dando esta vez un salto que muestre, no los hilos del recuerdo que se pierden en raíces improductivas, sino los hilos de la escritura con todas sus raíces materiales (con los límites del re-memorar subjetivo –lo “previo” al relato– con los límites del discurso narrativo y la perplejidad de un sujeto que invariablemente se pierde y recupera así como pierde y recupera su recuerdo dentro del relato) [14].

Hernández tuvo la experiencia en sus giras de músico de algo similar a lo que hoy se llama el trabajo de producción de un espectáculo, y apostó hasta los años cuarenta a esa manera de vivir. Con obsesiva persistencia ató la dimensión material a la artística-espiritual. Los fracasos reiterados en sus intentos de lograr mantener una familia no lo llevaron a la resignación. Como informara José Pedro Díaz en la biografía sobre Hernández, en los años de esta correspondencia Hernández pensó en “la taquigrafía como un medio de vida” (55). Aunque en otro momento pensara en “la taqui” como un instrumento para captar la velocidad del pensamiento, parece sintomático que cuando está pensando en una estrategia para ganar plata, porque no puede seguir con los conciertos, la alternativa sea un sistema de signos, que Hernández volverá casi secreto⁶ y que le permitirá fantasear con la posibilidad de mantenerse con algo que lo acerca a la escritura, que es lo que realmente lo atrapa en los años cuarenta.

6. Juan Grompone lo develó hace muy poco, como se puede ver en “Para leer a Felisberto: las dos etapas de su taquigrafía”, *Revista de la Biblioteca Nacional 4/5. Escrituras del yo*, Montevideo, 2011.

Las cartas dan testimonio de una gran crisis existencial, que conoce altibajos. El 23 de marzo de 1940, desde Bahía Blanca, le escribe a Amalia Nieto dando muestras de una entereza y un afán de pelea inusuales en lo que se conoce hasta ahora de Hernández:

Hay en todo esto algo más terrible de lo que parece: la separación. Todo lo que se diga parece flojo; uno se queda solo e intimamente se siente más de lo que uno sabe esos perjuicios: es algo que va minando. Sin embargo, echando la vista atrás, encuentro preferible y mucho más digna esta situación, que la de vivir muriéndose la energía [“y” tachada] aburrido y angustiosamente pasado, de estar quieto y a expensas de los demás. En fin, da asco y da temor de que, sin uno darse cuenta, pueda perder poco o mucho de la vergüenza y la dignidad. Ahora, con respecto a lo que yo pueda pasar por mí mismo, por la realidad que me rodea, por lo que es en sí esta experiencia, haciendo momentáneamente, artificialmente –aunque eso es imposible de separar– la separación del conflicto íntimo, con esta lucha en el intercambio con el mundo, te diré que eso no me hace sufrir lo más mínimo; y las causas creo que son las siguientes: una, es que tengo imposibilidad, que no me puedo hacer el comentario, no puedo representarme a mí mismo en el concepto de que soy desgraciado, de que me encuentro en tal o cual situación, etc... Le tengo un asco y un terror espantoso a esa clase de muerte con que se complacen en entregarse ciertos individuos; me sobra carga y vigor para desear morir en cualquier otra forma que no sea esa. Pero ¡qué digo de desear morir! es que hay para mí todo lo contrario: el placer de pelear (cuidado con tomar esto al pie de la letra, no quiero pelear contigo, entiéndase muy bien), el placer de buscar los resortes de este mecanismo que es el intercambio con la gente y toda la realidad exterior. Cuando estaba en Tandil les indicaba a los muchachos esto día y noche: que el tiempo más perdido, más peligroso y más improductivo, es cuando uno se detiene a pensar en lo mal que le va y entregarse a la desesperación idiota. Al destino, o la vida o lo que quieran llamarle a eso objetivo que no somos nosotros, se le importa un puto de las quejas. Hay en la lucha algo parecido a aquella síntesis del toreo: “O te quitas tú o te quita el toro”.

Poco después, el 4 de abril de 1940, desde Bahía Blanca, le escribe en un tono muy diferente y plantea con lucidez la idea de estar cayendo en su propia “trampa”.

No solo fumaba como murciélagos sino que me compré un índice muy lindo (porque sabrás que me atacó muy fuerte la taquimanía y me encontré con más velocidad y descansando más cómodamente sobre los automatismos que tenía y sobre el trabajo que se había hecho en el tiempo que la dejé o la practicaba poco). Bueno, allá trabajé algo así como un animal, en una gran pieza que tenía tres camas, que estaba solo y utilizaba la del medio porque era la más ancha. Mas me repantigaba de noche con libros que compraba y taquigrafiaba, pues fuera de los momentos de acción tenía muchas horas libres; y de noche cuando [“en” tachado] el



cine era barato, no leía. Me cuesta hacerte estas confesiones de derroche, pero me aburría o me hubiera aburrido y pensado muchas macanas si no fuera por la taqui, lecturas y el cine [...]. Encontré esta ciudad con un ritmo parecido al de Tandil, con la velocidad y el egoísmo de las gentes. Las noches me eran fatales: pensaba que había caído en una trampa; que buscando una solución de vida me separaba de ustedes y era peor [...]. Bueno, en la noche me asaltaban los cálculos también; claro que la trampa me la había tendido yo mismo, porque la situación de Montevideo había llegado al colmo de lo indecoroso y por nada del mundo iría a vivir en las mismas condiciones. Entonces empecé a pensar que una gira con exposición y concierto sería de una gran novelería para la gente; tuve muchos días la tal chifladura y no la he dejado del todo.

Más allá de las posibilidades concretas que tuvo y que pudo o no aprovechar en el empeño de realizar su vocación, Felisberto Hernández parece estar siempre “en otro lado”. Esta situación “fuera de lugar” no parece circunstancial sino una forma de su subjetividad y de su literatura. Escribió en casa de otros (de su hermano Ismael, de Paulina Medeiros, de Reina Reyes,⁷ en cafés, habitaciones de hoteles y pensiones, en la librería que tuvo,⁸ en el barco que lo llevó a París). Al dedicarse a la escritura suspendió sus recorridos de músico viajante, pero su manera de ser itinerante solo se metamorfoseó.

Su vida precaria no dependió solo de sus dificultades económicas, sino que fue su manera de ser en el mundo. La literatura no fue un sustituto ni un bálsamo, y sin duda no fue una solución económica. En los años cuarenta descubrió que las palabras –a diferencia de la música– le permitían realizar una elaboración estética de la inseguridad de la vida y la incertidumbre del conocimiento. Como el chiste sobre la madre de Marx que dice que se quejaba porque su hijo había escrito *El capital* en lugar de hacer un capital, Hernández nunca pudo vivir de la literatura, pero como muestra Panesi en el fragmento citado, pudo apropiarse simbólicamente del lenguaje del mundo de los negocios para pensarse a sí mismo en relación con la escritura.

7. Reina Reyes (1904-1993) nació y murió en Montevideo. Fue una importante pedagoga, además de periodista y legisladora. Tuvo una relación amorosa con F. H. entre 1954 y 1958. Publicó con Ricardo Pallares las cartas que intercambió con F. H. en *¿Otro Felisberto?*

8. Norah Giraldi cuenta que en 1940 se pone al frente de una librería, El Burrito Blanco, que instala junto con su esposa en el garaje de la casa de los Nieto, en Pocitos. “Felisberto utilizaba las largas horas vacías de clientes para escribir” (61).

Carta al padre

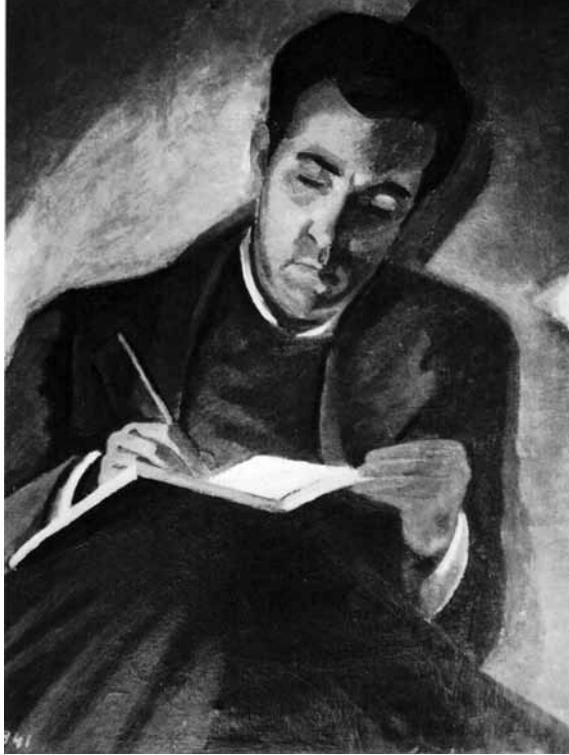
Kafka no entregó a su padre la famosa carta a él dirigida en la que hizo un balance de su relación que informa poco sobre Hermann Kafka y que se lee como parte de la obra del escritor. No existe o no se conoce una similar escrita por Hernández, pero las cartas a Amalia Nieto permiten atisbar una relación difícil y ambigua. Los testimonios y las obras de Felisberto Hernández hacen pensar en una vida familiar más festiva, más distendida y amable que la de Kafka. La autoridad no está en el centro del conflicto filial (podría estar como ausencia, más que como agobio) pero, con humor y sin dramatismo, el peso de una deuda, real y simbólica, parece marcar la relación padre hijo. Las deudas y la lejanía aparecen como formas reiteradas en la manifestación de los afectos de Felisberto. En una carta a Amalia del 17 de abril de 1940, desde Bahía Blanca, alude a “las deudas que dejé”.

En un texto del que hay dos versiones, “Mi primer concierto en Montevideo”,⁹ el narrador dice querer ser “alguien” tocando el piano para vengar al padre perseguido por los acreedores. Y también aludiendo a su primera esposa, María Isabel Guerra, y su hija Mabel:¹⁰ “Si yo lograba destacarme no me faltarían amigos que influyeran en las autoridades para que me ayudaran a vivir en Montevideo con mi mujer y mi hija” (1974: 85).

El padre de Felisberto Hernández murió el 23 de febrero de 1940 en Montevideo. Su hijo recibió la noticia cuando estaba de gira por la provincia de Buenos Aires. El padre de Amalia Nieto murió el mismo año, en noviembre. Desde Treinta y Tres, el 9 de diciembre de 1940, Felisberto se lamenta de no haber podido ir al entierro y escribe a su mujer: “No vaciles un segundo en vender el piano”. No es el único momento en que menciona la venta, pero me interesa subrayar la contigüidad de la muerte del padre y la venta del piano porque quiero dejar planteado que las cartas y algunos textos de Felisberto Hernández parecen dibujar un nudo afectivo entre el padre y el piano y que tal vez la muerte de Prudencio Hernández haya sumado otro elemento a esa crisis de los años cuarenta que, lenta y rotunda, llevó al músico a elegir ser escritor. Tal vez la muerte del padre, del suyo vuelto a morir en el de Amalia, cancele –no materialmente, pero sí espiritualmente– las deudas que tenía que pagar con el piano.

9. Véanse *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones* (1974) y *Obras completas*, Tomo II (1982).

10. En 1919, en Maldonado, F. H. conoce a María Isabel Guerra. Se casaron en 1925 y se instalaron en Montevideo. El comienzo de *Tierras de la memoria* narra el momento en que F. H. parte hacia Mercedes en 1926. Deja a su esposa en “una pesada espera”.



Han quedado dos inicios de *Tierras de la memoria*, la novela inconclusa. Uno, desecharo, cuenta cómo a los 14 años al escuchar en un teatro tocar a un pianista descubrió el deseo de hacer lo mismo: “aquello tenía gracia y la gracia era intencionada. ¡Qué lindo si yo lo pudiera hacer!” (1974: 99). El padre no aparece en esa escena, en cambio sí está en la que quedó como comienzo de *Tierras...*: el tren que va a partir dando inicio también a la narración. El padre lo va a despedir y su figura es el nexo entre los dos viajes que la narración superpone: el del adolescente que se fue a la aventura chilena a los 14 años¹¹ y el del adulto que va a ser padre y parte en busca de sustento. La narración hace simultáneos los dos desgarramientos (no dramáticos o no contados dramáticamente). Desde el presente de la escritura –posiblemente el año 1943 cuando el padre ya había muerto– el adulto y el adolescente se superponen en la figura del padre, en sus ojos, en su cuidado, en las recomendaciones que no alcanza a dar. La presencia del padre refuerza una secuencia genealógica, distinta de la que señalamos al comienzo del trabajo: el que parte va a ser padre y carga con la duda sobre si va a ser capaz de mantener a su familia.



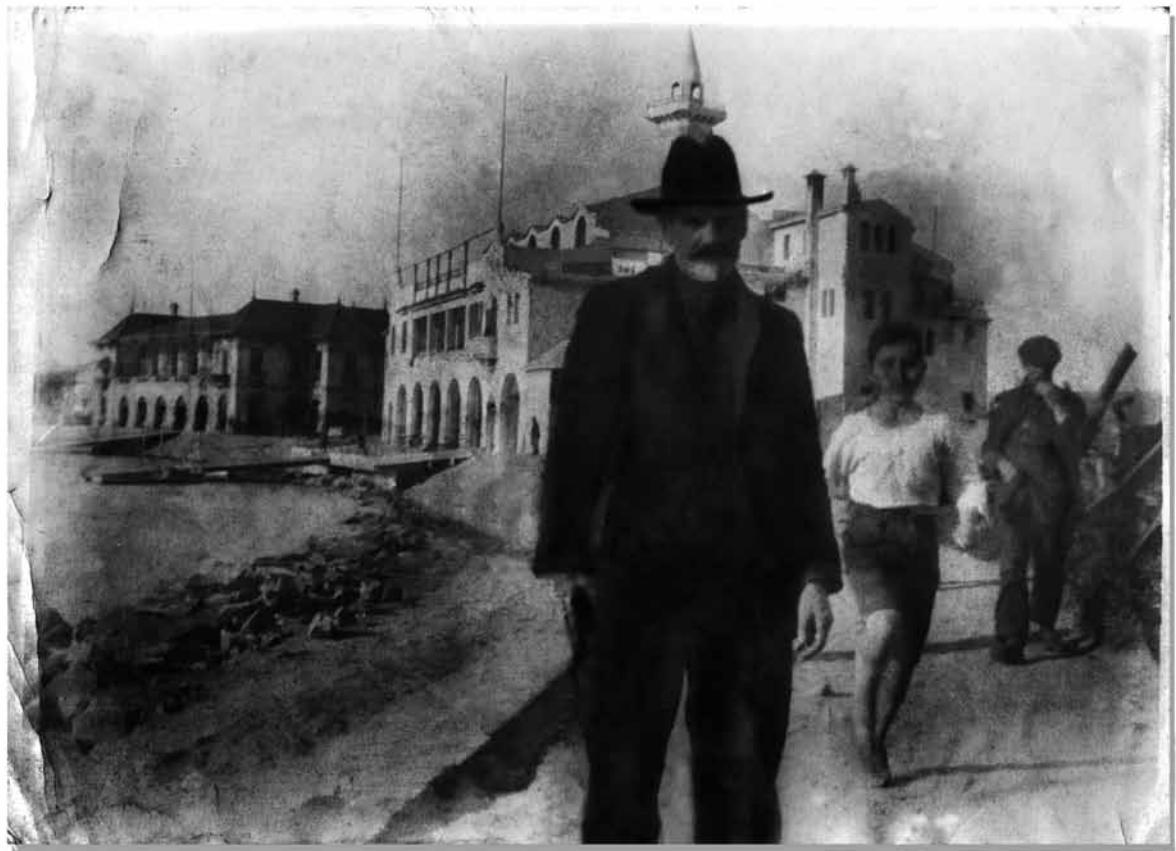
Retrato pintado por
Amalia Nieto.
Galería Jorge Mara.

Es también significativo que en *Tierras de la memoria*, por ejemplo, el narrador recordando su concierto en Mendoza se queje del esfuerzo que significaba el piano, de la desproporción entre su dedicación y los resultados que obtenía. La escritura, entonces, es también una liberación, aunque lo sumergiera aun más en la precariedad como forma de vida.



11. La misma edad que el muchacho que escucha el concierto en el pre original citado.

- CANETTI, Elías. "El otro proceso. Las cartas de K a Felice", en *La conciencia de las palabras*. México: FCE, 1992.
- DÍAZ, José Pedro. *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Plantea, 2000.
- ECHAVARREN, Roberto. *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- GIRALDI, Norah. *Felisberto Hernández. Del creador al hombre*. Montevideo: Banda Oriental, 1975.
- HERNÁNDEZ, Felisberto. Prólogo de José Pedro Díaz. *Diario del sinvergüenza y últimas invenciones*. Montevideo: Arca, 1974.
- . *Obras completas*, Tomo II. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz. Montevideo: Arca-Calicanto, 1982.
- . *Obras completas*, Tomo III. Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz. Montevideo: Arca-Calicanto, 1983.
- LADDAGA, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- MEDEIROS, Paulina. *Felisberto Hernández y yo*. Montevideo: Libros del Astillero, 1982.
- PALLARES, Ricardo y REYES, Reina. *¿Otro Felisberto?* Montevideo: Banda Oriental, 1994, 2^a edición.
- PANESI, Jorge. *Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1993.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.



Recordar los recuerdos

La previa a *Los fuegos de San Telmo*

en José Pedro Díaz

Alfredo Alzugarat

Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional



185

En 1942, en el primer cuaderno de su Diario, José Pedro Díaz, con apenas 21 años, escribió:

Imagino estos días la realización de una novela cíclica que comenzaría con la visión de la Italia meridional, de Nápoles, del pueblo pescador de Marina di Camerota, con la primera generación americana y su ascensión y que terminaría con temas autobiográficos de la infancia hasta la juventud, donde quedaría en cierto modo abierta para posteriores desarrollos.

Era el comienzo del camino hacia *Los fuegos de San Telmo*. Aunque no pasara de una simple intención, la preferencia por la escritura autobiográfica con la recreación de los primeros años de vida y la atracción por el pasado familiar, en particular por la ascendencia italiana, ya estaban presentes. Había una historia que pedía ser contada y el flamante profesor, adicto entonces a escritores y a estructuras literarias vigentes en la primera mitad del siglo, no puede imaginarla de otro modo que no sea una saga lineal, un *roman de famille* como el que cuenta la historia de los *Buddenbrook*, de Thomas Mann, o la de los *Thibault*, de su querido Roger Martin du Gard.

Un personaje, entrañable para él, lo convoca desde el inicio de los tiempos: el tío Domenico D'Onofrio, hermano de su abuelo Pedro, un pescador analfabeto que ha poblado su niñez de relatos, verdaderos o imaginarios, sobre una aldea remota en el sur de Italia, entre montañas y mares de aguas transparentes. José Pedro Díaz conservó hasta sus últimos días una vieja fotografía en la que aparece un niño de pantalón corto, trotando al lado de un adulto de ropas oscuras y sombrero gacho,


En el puerto: el pescador Domenico D'Onofrio frente a la cámara, el niño de la derecha puede ser José Pedro Díaz.
"Por allí entramos al puerto, y apenas pasamos junto al Rowing se nos abrió a la izquierda la ancha libertad de la bahía." *Los fuegos de San Telmo*, pág. 27, en edición de Arca, 1964.

en la rambla portuaria, casi a la altura de la calle Río Branco. La tradición familiar establece que ese niño puede ser José Pedro y que el adulto es, sin duda, su tío, el pescador.¹ Es probable que ambos, desde Paysandú casi Cuareim, donde viven en una misma casa la familia paterna y la materna, hayan caminado hasta llegar a ese punto en que han hecho un alto en su marcha. Están cerca del muelle Mántaras, donde los espera la barca de uso diario. Tras ellos se distinguen algunos edificios típicos de la zona en esa época: el Montevideo Rowing Club, el Club de Regatas a lo lejos.

En la foto están los dos: el preceptor y el aprendiz, el contador de historias maravillosas y el oyente soñador, el pescador analfabeto y el futuro escritor. La foto es de 1928 o 1930 y pertenece al mismo tiempo en que José Pedro estuvo enfermo, nunca nadie supo de qué, y su tío lo visitaba por las tardes y colmaba sus horas con aquellos relatos. El mismo tiempo en que su madre, mientras le arreglaba el cuarto, le recitaba viejos romances españoles; el mismo en que su padre le leía *Ismael*, de Eduardo Acevedo Díaz. Un tiempo que evocaría hasta el fin de su vida, hasta su último libro, *La claraboya y los relojes*.

Sin duda, la pasión por el mar, presente en la vida y en la obra de José Pedro Díaz, se inauguraba de ese modo. Esa pasión lo llevaría en su juventud a inscribirse en el Club Náutico, en el Buceo, y a construir una barca en el interior de una biblioteca en su casa de verano en Playa Verde, como ha testimoniado María Inés Silva Vila. De mil maneras distintas el mar quedaría registrado en sus textos, en muchas de las miniaturas de *Tratados y ejercicios* o como un fondo ineludible en el escenario de *El habitante*. Incluso *Los fuegos de San Telmo* en algún momento será concebida como parte de una trilogía que integraría *Partes de naufragios* y finalizaría con “Navegaciones”, un libro que nunca se escribió. Algún día, en la vida real, atravesará ese ancho mar para viajar a Europa y llegar hasta la tierra de sus ancestros, hasta esa aldea de la que tanto le hablaba el tío Domenico y que él debía conocer.

Porque esta es una historia de inmigrantes.² De inmigrantes pobres que nunca tuvieron tiempo para ilustrarse. Tío Domenico debió ser muy parecido al personaje del cuento “¡Maní!”, de José Pedro Bellán, que describe la rutina diaria de otro inmigrante italiano, Luigi, quien tras trabajar ocho horas diarias colocando adoquines en el pavimento público, completa su salario como vendedor callejero de maní tostado. Díaz dedicó a Bellán numerosos estudios de enfoque biocrítico inten-

1. Tomado de un e-mail de Álvaro Díaz Berenguer al autor, 12 de septiembre de 2011.

2. Según el Censo de 1908, del millón de habitantes que residían en el país, 17 por ciento –unas 182 mil personas– habían nacido en el extranjero. En Montevideo esa cifra significaba un 30 por ciento de la población. Hacia 1914, italianos y españoles eran el 85 por ciento de los inmigrantes de origen europeo. D. Bouret y G. Remedi, *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Banda Oriental, 2009.

tando recuperar el valor de su obra narrativa y de su temprana temática urbana. En “Retrato de un inmigrante a través de un escritor uruguayo”, trabajo crítico que diera conocer en 1992, califica a “¡Maní!” como una “hermosa viñeta” que subraya la injusticia social sostenida por la ignorancia, la dolorosa discriminación que pesa sobre quien no puede siquiera orientar su vida porque es demasiado ignorante, porque nunca estudió, porque, apresado por la necesidad, nunca pudo distraer un momento para ilustrarse. Con el pregón de la mercancía que ofrece como estribillo, el narrador reconstruye la trayectoria de vida de Luigi, mientras el personaje recorre quilómetros, a veces bajo lluvia. Cuando retorna a su casa, entrada la noche, su mujer estará “dormida ya, cansada de los trajines del día” y Luigi podrá al fin alcanzar el “único placer de su vida: caer sobre algo y poder dormir sin sueños”. “Venido a América para hacer fortuna, trabajó los campos, cosechó trigo, maíz. Levantó una casa. Generó siete hijos...”, resume hacia el final el narrador. Díaz, por su parte, concluye afirmando:

De este relato no sé qué valorar más, si la calidad como de aguafuerte que tienen algunos párrafos que nos hacen ver la silueta del “manisero” [...] o la serie de toques con que a lo largo de su relato el autor nos hace sentir el lugar modesto pero fundamental que ese hombre y su mujer ocuparon en la formación de nuestra sociedad.³

De acuerdo al árbol genealógico de José Pedro Díaz, Domenico no tuvo descendencia. Sin duda, la atención a su sobrino debió cubrir esa paternidad ausente.⁴ Le transmitió, sin quererlo, un vívido legado cultural, un puñado de anécdotas y algunas historias de caballeros andantes que había aprendido en sus tiempos de conscripto (“El rey de la barba florida”, aventuras de Fioravanti) y que contaba a su manera. Sobre todo a través de la oralidad, agudizó su sensibilidad infantil, generó el gusto por lo imaginario y a la vez encendió la mecha de su imaginación. “Todos los días lo esperaba; lo esperaba porque le contaba historias y porque lo quería, y no sabía que al amarlo no sólo amaba a él, sino también a un mundo al que por él ingresaba.”⁵ Es ese afecto el que explica que esa oralidad del cocoliche, representada en Domenico, pese más que el lenguaje escrito a la hora de asomarse al mundo de la literatura. En muchos pasajes de su Diario, sobre

3. “Retrato de un inmigrante a través de un escritor uruguayo”, en *Presencia italiana en la cultura uruguaya*. Montevideo, Centro de Estudios Italianos-Universidad de la República, 1994.

4. “*Tutti come figli. Tutti*. Yo quería tener hijos, ma non pude... Y ahora todos, tú, Minye, campioni, *tutti come figli*”, les repite a José Pedro y a Amanda Berenguer en su agonía. Diario de José Pedro Díaz, Cuaderno V, 15 de julio de 1949.

5. J. P. Díaz, *La claraboya y los relojes*.

todo al contar de sus viajes por España e Italia, Díaz destaca su admiración por esa expresión coloquial, tan llena de vida y frescura, que encuentra en campesinos analfabetos y en gente sencilla que sale a su paso.

Tres sombras tutelares, cuyo recuerdo permanecerá durante toda la vida de Díaz, afloran ya en el Diario: el serigrafista Leandro Castellanos Belparda, amigo a quien acompañará en una exposición en Buenos Aires en 1938 y que será el ilustrador de las ediciones de *La Galatea*; la magisterial presencia del español José Bergamín, de quien siempre se considerará alumno, y la figura entrañable de quien lo encaminó hacia la magia de la literatura: su tío abuelo Domenico D'Onofrio. Pero, mientras en el Diario la presencia física de Leandro Castellanos Belparda y de José Bergamín se pormenoriza en encuentros cotidianos en Montevideo y aun en Europa y en los diversos proyectos que compartían, la del tío Domenico se reducirá al momento de su agonía y muerte. Por ese motivo urge su evocación, la necesidad de volver a él, de reconstruirlo a través de la memoria y la imaginación a la vez que de exponer esa herencia fabulosa de historias y de emociones primeras que tanto habían contribuido a la formación de su ser.

Existirá con respecto a tío Domenico la conciencia de una deuda, de una deuda que tiene que ver con su identidad pero sobre todo con su vocación. Para pagar esa deuda no basta la sola memoria de su tío, no basta con convertirlo o inmortalizarlo en personaje literario; será necesario, además de “recordar los recuerdos” de aquel hombre, exponer las consecuencias que esos recuerdos produjeron en su persona. Es decir, intuye que es perentorio recrear también sus propias emociones, las emociones vividas por el niño José Pedro ante aquellos relatos. Díaz tiene entonces por delante la tarea de recuperar tanto al tío entrañable como a ese niño que alguna vez él fue, a ese tío de ropas oscuras y a ese niño de pantalón corto que marchan juntos en la vieja fotografía, al que cuenta y a quien escucha, a los dos interlocutores de aquellos momentos imborrables. Probablemente Díaz haya alcanzado a esbozar estas ideas en un texto juvenil del que se hace referencia en el Diario, “Teoría y formas del recuerdo”, trabajo desaparecido que, a instancias de su esposa, la poeta Amanda Berenguer, debió refundir en otro escrito cuya elaboración es paralela al Diario: “Presente perdido”.

Se puede decir que en el Diario en particular ya comienza la búsqueda del universo de Domenico. El registro de los últimos momentos de la vida de su tío es un hecho puntual que se repetirá con escasas variantes en su novela,⁶ pero lo que más importa es el camino para llegar hasta

6. *Los fuegos de San Telmo*, episodio 18: “Ahora desciendo hacia el mar (Ellos hablaban con sus muertos)”, pp. 85-87.

esa obra, los renovados proyectos de una escritura que tenga a su tío y a él mismo como protagonistas, los esbozos primarios de un texto que culminará muchos años después, en 1964. Ello lleva implícita la necesidad de conocerse a sí mismo, de dialogar con su conciencia, la producción de una escritura autorreflexiva que es también metanarrativa ya que, de acuerdo con Enric Bou “el escritor a menudo se presenta a sí mismo en el acto de escribir, o en reflexión acerca de lo que escribe o cómo escribe”.

Expresa Díaz el 26 de septiembre de 1946:

Ojeo esta libreta con cierto placer. Siento verdaderas algunas de las proposiciones fundamentales de “Teoría y formas del recuerdo”. Soy más yo cuando me recuerdo, cuando me miro al pasado. No siento hallarse en este diario, ciertamente, lo que creo de mí, pero advierto o creo advertir una dirección ya indicada, vale decir, ocasionales intersecciones con la línea de mi ambición. Ambición no es la palabra exacta: habría que expresar ambición y simultáneamente mi camino fatal, justo e inalienable, grande posiblemente, pero, ante todo, mío.

Y el 27 de agosto de 1947:

189

[...] el tema de es(t)e ensayo podría ser el relato del abuelo al borde de mi cama: la narración de las viejas novelas de caballerías, mi enfermedad, el relato que va proporcionando hitos a su desarrollo [...]. En este relato me encierro detrás de mí mismo [...]. Un final dramático: ¡pero el recuerdo también se desvanece! Yo vivía confiado en recordar y ahora siento que me quedan jirones que no puedo recomponer. Si el recuerdo se me pierde, ¿qué queda de mí?

Hasta entonces todo continuaba en una intención, una exposición de preguntas conjeturales y a la vez angustiantes, pero existe ya la sensación inequívoca de que se está encaminando hacia la realización de una novela que comprende por entero a su persona, aunque la perspectiva aún continúa proyectándose de manera indirecta, extradiegética. En enero de 1949 Díaz recibe la visita de un sobrino de Domenico, Carminiello, residente aún en Marina di Camerota, y pocos días después se instala por primera vez en Playa Verde, en la casa de verano de Leandro Castellanos Belparda. El 12 de marzo anota desde allí:

Pienso en Marina di Camerota: Cuando Carminiello me ofreció ir a buscarme a Nápoles si yo iba a Italia, tal idea tomó cuerpo en mí, y se hizo profundo sentimiento, porque aludía al ondulante camino que mi memoria realiza viniendo desde mi infancia cargada de las palabras de mi tío abuelo: de manera que ir a Marina di Camerota y dormir en una casa de piedra, de algunos pescadores que se llaman acaso D’Onofrio, es una manera de

realización de mi ser ya esbozado, y así yo me realizaría en el camino o en la dirección que ese camino de la memoria ya señala.

La invitación de Carminielo había quedado en su interior a la expectativa hasta que la cercanía del mar la despertó. Al camino de la memoria se suma ahora la posibilidad del camino real, la visita a la aldea primigenia. El viaje hacia el origen, recorrer a la inversa el itinerario que alguna vez hiciera su tío, es ya una tentación.

Sin embargo [añade, y la cita es extensa pero ineludible por su importancia], estoy seguro de que ese viaje mío sería una desilusión, un dolor y una ausencia: la ausencia de la memoria buscada. Todo yo estaría, mientras durara el viaje hasta el Mediterráneo, y aun hasta Nápoles, en la suma tensión y a la vez en el absoluto desapego que significaría el ir hacia el fin de la propia vida, como si de pronto, por ese viaje, mi vida tuviera, ya, una finalidad concreta, visible y a ella por lo tanto me entregara: y sin embargo, una comezón me iría agitando y me haría imposible una tan total entrega, porque algo me advertiría, sin duda, en lo más hondo e irracional del alma, que el futuro no se puede asir en el presente, sino que hay que dejarlo llegar hasta el pasado, y, una vez allí, dejar que se nos entregara con la inevitable nostalgia –¡otra vez!– de lo perdido. Por eso, cuando yo llegara a Marina di Camerota, y viera desde lo alto el camino polvoriento y el manto de ceniza con que los olivos ciñen las pocas casas, cuando viera la casa de piedra de dos plantas y la vid, que crecida a su puerta ofrece su fruto en la azotea, cuando viera el mar, desde lo alto, transparente hasta muchas brazas de profundidad, sentiría toda aquella luminosa presencia como cerrándose a mi alma por los sentidos que me la separarían y me la harían más distante y no más presente, como ocurre con los presbíteros a quienes inútilmente se les acerca a los ojos una piedra preciosa para que vean su lumbre, ya que solo pueden gozar su verdadera luz si se les aparece lejana, allá en el extremo del brazo extendido, y al borde de tener que dejarla caer.

La última parte de la futura novela ya está palpitando en su pensamiento pero intuye que el viaje hacia el origen será “una desilusión, un dolor y una ausencia”. Se impone ya la conciencia de que es posible que existan dos Marina di Camerota, la del pasado, idealizada a través de los relatos de su tío, y otra, la que teme descubrir en un futuro próximo, sin la presencia de Domenico. “Algo le advertiría”, sin duda, al realizar ese viaje, “que el futuro no se puede asir en el presente, sino que hay que dejarlo llegar hasta el pasado”. Surge como necesario contemplar el universo de la aldea desde la ilusión que aporta la distancia temporal, la distancia de los presbíteros para observar un objeto. Pero ¿cómo impregnar la Marina di Camerota de ahora, rebosante de ausencia, con la que fue, con la que contó su tío y él vivió a través de su tío? Se contesta Díaz:

A mí me bastaría con dejarme vivir sin saberlo, entregado al enceguecimiento de la luz presente, y esperar. Y así, después, podría tener para mí

al caserío y al mar, pero no más cercanos, sino más hondos, ya que en las oscuras y lejanas formas de la memoria me quedaría estratificada otra manera de color, forma y vida coincidentes con aquellas que hace tanto tiempo empezaron a grabarse en mí.

Aunque técnicamente aún no está planteado el desafío que supone la superposición de planos temporales, el traslado ágil y abrupto o la imbricación de un tiempo en otro, esto aparece intuido como única solución. Su reflexión queda al borde de descubrirlo. Añade entonces:

Pero si la presencia de Marina di Camerota sería sin duda muy desagradable para mí, sería al menos un dolor, el dolor de la ruptura entre la memoria y el presente, que al fin y al cabo es susceptible de dejar también su estrato en la memoria, de su pasado, y valioso hasta hacernos, hasta llegar a ser nosotros mismos también.

El joven de 28 años que es Díaz sabe que todo se cifra allí: el pasado y el presente, la presencia y la ausencia, la nostalgia y el dolor, componentes que se entremezclan e interpelan en lo hondo de su ser. La experiencia valdrá la pena, aunque sea por experimentar ese dolor. Pero su introspección, que intenta percibir hasta los mínimos movimientos de su conciencia, lo lleva a otra razón más profunda para temer: la violencia destructora o aniquiladora con que podría imponerse el presente, el presente huidizo, también él inexorablemente obligado a convertirse en memoria.

Pero hay algo posiblemente más doloroso, porque es además destructor, y en vez de irnos dando materia para vivirla, puede írnosla quitando. Así sentí yo, algunas veces, yendo por las carreteras. Algunos momentos de placer sentí cuando tomaba la realidad desde tal ángulo que se me profundizaba hacia atrás, hacia el pasado. Tal acontecía, por ejemplo cuando habiendo hecho alguna vez mi camino en ese sentido, volvía otra vez a recorrerlo, pero en sentido contrario, de manera que nada de lo que yo veía era lo que había visto y era sin embargo lo mismo, de manera que al mirar todo quedaba iluminado con luz de memoria, y cada nueva visión del paisaje que el camino me proporcionaba esfumaba inmediatamente sus contornos por la violencia que sobre ella ejercía otra visión algo desplazada o diferente. Ello me hacía entrar en una particular excitación. Pero cosa muy diferente ocurría si tenía yo que recorrer muchas veces un mismo camino, y cada vez que lo recorría. Porque al repetir, así, idénticas figuras que se sobreponían me acercaban infinitamente al pasado hasta el punto de que, al fin, el pasado se actualizaba totalmente, quedaba permanentemente oculto por la violencia con que el presente se imponía; era, el presente, cada vez mas verdadero, y me impedía así, por ello, sentir ya la caudalosa onda que yo sabía que fluctuaba detrás.

El símil del viaje en auto, producto de su experiencia, transparenta ya la tensión entre el ir y el volver: el mismo camino recorrido en uno

u otro sentido, el ir y el volver, con sus hallazgos y desplazamientos, superposiciones e irrupciones, palpita en la geografía, en el tiempo y en el interior del propio ser. El escritor desandará los pasos del pescador; alcanzará un futuro que será presente y que a la vez se mezclará con su pasado; buscará el universo que lo vuelva a su niñez como hacía su tío, el pescador, cuando en sus anécdotas revivía la infancia en Marina di Camerota, y hallará un paisaje a la vez igual y distinto, que negará sus recuerdos. La fascinación por la vivencia del tiempo en su interior, con sus encuentros y desencuentros, es explorada por el joven escritor en “Teoría y formas del recuerdo”, en su texto inédito “Presente perdido” y en las páginas del Diario, constituyéndose en el fermento central de la que será su gran novela 15 años después. La obra de Marcel Proust, que relee en ese verano de 1949 junto al mar, planea tras sus meditaciones.

En 1951, en el transcurso de una estancia en Europa que se prolongaría por dos años, José Pedro Díaz y Amanda Berenguer tienen la oportunidad de realizar un viaje recorriendo Italia de norte a sur. Hacia mediados de agosto de ese año llegan a Marina di Camerota. Escribirá días después a su padre:

Es necesario decir que Camerota queda detrás de las montañas que aparecen al sur de Paestum y que el camino que lleva a ella es el peor camino de montaña que hicimos en toda Europa. El coche trabajó y gastó gomas como por seis meses de vida normal. Tuvimos que viajar durante mucho tiempo a 30 y hasta a 25 quilómetros por hora. Las montañas son allí hermosísimas, y los desfiladeros de piedra, y las laderas de grandísimos olivos altos y frondosos como plátanos, con cabras que a veces disparan haciendo sonar los cencerros y trepando por las empinadísimas laderas. Al fondo, junto al camino, pero 200 metros más abajo, corre el cauce casi seco de los ríos. El camino no tenía paredón, y a veces se encontraban trechos de muchos quilómetros (10 a 15) en que no se encontraban 15 metros rectos. Las vueltas son numerosísimas [...]. Al fin Camerota y luego Marina di Camerota, junto al mar. [...] La aldea es hermosa y está ubicada en un lugar de la costa de una belleza extraordinaria. El mar es de una transparencia increíble. Las barcas junto a las rocas dejan ver la sombra que hacen en el fondo del mar. Los farallones que rodean la ensenada muestran las aberturas de las grutas. ¡Qué sol! ¡Qué mar! ¡Qué piedras! Al otro lado esta ensenada es una playa de arena. Entre las dos ensenadas: una de rocas y una pequeña playa donde están las barcas de pesca, y otra de arena donde se bañan, está el pueblo

Marina di Camerota es un sitio aislado, casi inaccesible, lejos de las rutas principales, pero, como recompensa al viajero obstinado que logra

llegar a ella, regala a los ojos su paisaje natural “de una belleza extraordinaria”. Esta carta a su padre es, sin duda, la fuente escrita para su novela.

Pregunté por gente que se llame Di Muro o D’Onofrio y al final me llevaron a la plaza, a la casa de Carminiello. Eran más de las cinco de la tarde. [...] La gente nos miraba como a sapo de otro pozo. Nos recibió la mujer de Carminiello y su hija Julia. Sabían que llegábamos y nos esperaban para la fiesta de san Domenico (el 4). Nos hicieron tomar café en la casa. ¡Qué casa! Vinieron parientes. Nos llevaban a casa de otros parientes. Visitamos seis casas de corrido. En cada casa nos abrazaban y besaban y nos hacían tomar más café y gaseosa y café y gaseosa. Además sudábamos a mares y de cuando en cuando nos llegaban ráfagas del olor de Marina, el olor característico, que es olor a mierda humana fermentada. [...]

En Marina *no hay hombres*. Los hombres están en Venezuela (en Palinuro llaman a los de Marina los *carachesi*, porque todos están en Caracas). [...] Nosotros sabíamos que no había hotel. Nos dijeron que nos teníamos que quedar. Yo tenía miedo de largarme de noche por las montañas, y era tarde. Aceptamos. Por la calle se nos acercaba gente a preguntarnos si conocíamos a zutano o a mengano, que estaban en Montevideo. Yo les explicaba que Montevideo era más grande que Nápoles pero no entendían bien. [...] Dimos un paseo hasta la noche con algunos hombres que estaban de casualidad (acababan de llegar o se iban a ir a Caracas y eran casi todos parientes, de una u otra manera) y cenamos. Hicieron sopa de pastines porque estábamos nosotros (cuando están solos ¿qué comen?) y sirvieron la mesa para *dos*. Costó un trabajo bárbaro hacer que se sentaran también ellas. Tomamos un poco de sopa, queso, pan y nos fuimos, Minye y yo, a dar una vuelta, tratando de evitar, sin conseguirlo, el cruzarnos con una ola de olor. Volvimos y a la cama. Preguntamos por *il gabinetto* y Julia dijo, ah, no usamos, yo le voy a explicar. Y le contó a Minye que por nuestro cuarto (el de arriba) se sube a la buhardilla. Allá hay un cántaro que está casi lleno y a punto. Ese es *gabinetto*, wc, pozo negro, todo en uno. [...] No sé si tengo que explicar que todas están descalzas, que los niños andan con el culo al aire, que tienen las caras y las cabezas llenas de granos y costritas, que andan gateando y van dejando caer por detrás la caca, sin escándalo de nadie, que en ese caso se pasa un trapo por el suelo (en seco) y basta, que con ese trapo limpian al niño, que les dan de mamar cada diez minutos, que el pan revolcado por ese mismo suelo se lo dan al niño, que hay algunas pulgas [...]. Además no hay agua. Solo hay un pozo a 500 metros del centro del pueblo, donde todas sacan agua, cada una con su baldecito, y llenan el cántaro que luego llevan sobre la cabeza... En resumen: son como animalitos.⁷

Tan elocuente como lo de José Pedro es lo que escribe Amanda:

Es un pueblo abandonado, donde viven solo casi mujeres, porque los hombres se van a América y los que quedan (las mujeres y los hijos) viven con la



7. Carta de José Pedro Díaz a Fernando Díaz. Salerno, 19 de agosto de 1951.

extraña alucinación de América [...]. Todos muy amables y cariñosos con nosotros y nos ofrecían lo que tenían. Pero era la primera vez en nuestra vida que convivíamos con esa forma tan especial de la miseria.⁸

Muchas décadas después de la llegada de Domenico a América, José Pedro y Amanda se encontraban con las mismas causas, plenamente vigentes, que obligaron y seguían obligando a emigrar a miles de italianos. “Esa forma tan especial de la miseria” era la razón por la cual, un día lejano, Domenico llegaría a las costas del Plata. Cuarenta, cincuenta años después, Marina di Camerota continuaba siendo un pueblo lejos de la modernidad, anclado en la endogamia y en costumbres ancestrales, ignorante de toda otra forma de vida. Una aldea de pescadores como la de *Los Malavoglia*, que Giovanni Verga describiera en 1881. O como la que más de sesenta años después retrataría Luchino Visconti en *La terra trema*. Un territorio destinado a expulsar a su gente, sin hombres, en el que las pocas personas que permanecen viven pendientes de una América que no conocen, vagamente imaginada, donde van a parar los seres queridos que rara vez volverán a ver. Para esos pocos pobladores, José Pedro y Amanda eran los emisarios de esa América fantástica, una conexión directa con el más allá donde moran sus ausentes. Para José Pedro y Amanda era como retroceder en el tiempo, una experiencia única después de haber conocido las grandes urbes de Europa. Ante la posibilidad de que sus padres no hubieran entendido correctamente lo que les habían escrito, José Pedro aclara días después:

¿Pero a quién se le ocurre que nosotros nos sintiéramos mal en Marina? ¡Pero, por favor! ¡Al contrario! Esa fue una de las poquísimas veces en que se nos dará la posibilidad de vivir en un ambiente de aldea medieval. Nada más interesante para nosotros que ese viaje. Y en cuanto a la gente de allí, no hay que juzgarla con violencia, porque están en otro mundo, del que nunca salieron y no sospechan que se debe vivir de otra manera. Aquello de que tengan ahí un mar fenomenal y no se bañen de vergüenza, y si se bañan lo hacen cuatro o cinco veces en todo el verano, es significativo.⁹

La abundancia de detalles de las cartas no se corresponde con la parquedad del Diario. En él simplemente anota:

18 de agosto de 1951. ¡Marina di Camerota! ¡Qué extraño, qué diferente y qué familiar, sin embargo! Ahora las campanas llaman a misa. El cielo, azul, brilla ya fuerte. Son las seis y media de la mañana. Los gallos dejaron de

8. Carta de Amanda Berenguer a Rimmel Berenguer. Salerno, 20 de agosto de 1951.

9. Carta de José Pedro Díaz a Fernando Díaz. Roma, 4 de septiembre de 1951.

cantar, los niños todavía lloran. Algunas mujeres pasan por la plaza volviendo de la fuente con el cántaro sobre la cabeza.

No necesitaba más. Es a esta entrada del Diario a la que se alude en la novela:

Busqué mi libreta en la valija y me senté con la estilográfica en la mano y la libreta en las rodillas. Pero ¿qué podía anotar? Creo que lo único que me importaba era indicar una línea escribiendo: Marina di Camerota y la fecha. [...] Anoté que era de mañana. Que desde la ventana veía la plaza del pueblo; que a veces, en medio de la brisa, venía el olor repugnante que desbordaba de los cántaros [125].¹⁰

La tan añorada Marina di Camerota parece ir despojándose de detalles y centrándose en lo esencial, en lo necesario a la narración, al pasar de un texto a otro: la abundancia anecdótica de las cartas se reduce en el Diario al cielo, las campanas, los gallos, los niños, las mujeres con sus cántaros. De todo ello, el narrador de la novela solo dará cuenta, explícitamente, del recuerdo de cuando tomaba notas en su Diario. Entonces solo queda la plaza del pueblo, mil veces imaginada, centro de la vida anterior de su tío, punto de convergencia para todos sus habitantes. Añadirá la recurrencia al mal olor que despiden los cántaros, que aparece en las cartas y es ignorado en el Diario, ese “olor repugnante” que parece simbolizar el “dolor de la ausencia” que alguna vez había previsto, la ausencia de tantos, la ausencia de Domenico.

Díaz dejó constancia del sustrato real de la novela en un artículo en *Marcha*, titulado “De dónde los sacó. Escribir es confesarse”, en febrero de 1965, donde por primera vez dio a conocer el origen de su personaje. Pero *Los fuegos de San Telmo* no es un simple viaje hacia los orígenes, un mero reencuentro con tierras idealizadas y con parientes desconocidos separados por distancias y destinos. Si bien es inequívoca la correspondencia entre la narración, el Diario y las cartas, es indudable, como bien supo verlo Rosa María Grillo, que:

el texto está construido alrededor de apuntes [...], pero utilizados no integralmente, como testimonios directos o inapelables de aquellos días, sino reinterpretados y modificados por el narrador-demiurgo, quien rige los hilos de la memoria y puede hasta alterar o callar [...] los hechos reales.



10. Episodio 24: “El padre de Vicente”.

Para esta hispanista italiana no hay mejor ejemplo de lo que afirma que el título que el propio Díaz emplea para el episodio 13: “Mi recuerdo se confunde con sueños y con mitos”, y el comienzo del mismo: “Nápoles lo recuerdo ahora de manera diferente que hace unos años. Algo se modificó y, sobre todo, algo creció. Durante este tiempo se me hizo muy familiar la obra de un poeta que vivió allí unos días...”¹¹ Esta intromisión del narrador en el discurso de su relato indica un proceso posterior a las cartas y al Diario, un “presente de la escritura” de la novela, donde es posible verificar una selección de los recuerdos y modificaciones impulsadas por la experiencia vivencial y por el legado cultural del que Díaz continúa nutriéndose. En esa labor intelectual que lo caracteriza, Díaz acusa el impacto de Gerard de Nerval, un poeta a cuya obra dedicará buena parte de su esfuerzo y que se le convertirá en una obsesión similar a las que demostró tener con Felisberto Hernández, Gustavo Adolfo Bécquer y José Pedro Bellán.¹² Si en el paisaje de la Italia del sur y de las costas del Tirreno Virgilio estaba presente desde un primer momento, ahora le resulta inevitable sumar los versos del poeta francés. Concluye Grillo:



[se] revive aquel viaje desde una perspectiva vivencial y cultural más adulta –la etapa de la escritura– sea gracias a una visión de conjunto que el narrador solo ahora puede tener, o a una experiencia cultural –la lectura de Nerval– en cuyos versos a posteriori Díaz puede reconocerse y reconocer sus propias sensaciones y emociones.

No lo entendió así Mario Benedetti en su primera recepción al libro:

En el capítulo más débil (capítulo 13) se cita abundantemente al poeta de la *Eneida*, y de inmediato la narración se intelectualiza, se congela, pierde buena parte de su interés [...]. El viejo pescador quizás debió ser el único guía de esta excursión, el único Virgilio de este peregrinaje. El Virgilio literario es el que sobra.¹³

Es el propio Díaz quien dio la mejor respuesta a la observación de Benedetti. En un discurso que diera en octubre de 1997 con motivo de la publicación del libro en Italia, explicó refiriéndose a tío Domenico:

era un hombre puro, sencillo y profundo que, cuando contaba, hacía que sus palabras tuvieran un temple que emparentaba sus historias con los mi-

11. *Los fuegos de San Telmo*, p. 59.

12. Además del artículo “Gerard de Nerval”, publicado en *Entregas de la Licorne*, números 5-6, Montevideo: septiembre de 1956, Díaz dejó un extenso trabajo inédito sobre la obra del poeta francés.

13. “Cuando peregrinaje no es igual a evasión”, en *La Mañana*, Montevideo: 11 de diciembre de 1964. Después reproducido en *Literatura uruguaya del siglo XX* (pp.299-302).

tos clásicos. No en vano me contaba el peligro que significaba, en el mal tiempo, pasar el cabo Palinuro [...]. Así es de profunda la presencia del mundo clásico en estas tierras, y así se hizo de fuerte su presencia también en el espíritu de algunos de sus hombres [...]. Los grandes mitos que se nutrieron de esta tierra son de tal naturaleza que mantienen vivo su sentido y su valor no solo para la cultura italiana; Italia tiene presente en ella todo su pasado, y éste sigue nutriendo, como ven, otras culturas.

En el “presente de la escritura”, a la hora de revivir y transmitir las vivencias exteriores e interiores de aquel viaje, Díaz procederá con toda su erudición, con un profundo amor a la literatura que debió iniciarse, sin que nadie lo supiera, en los viejos relatos del tío Domenico. Ese sentido total de la novela, mucho más que un testimonio o simple viaje a los orígenes, es tal vez la causa por la que la fotografía que los instala a ambos al comienzo del tiempo, rumbo al mar, rumbo al puerto de Montevideo, nunca se dio a conocer. Publicarla hubiera significado en buena medida una reducción de la idea global de la novela. Aquel instante que congela la marcha de ese hombre y de ese niño no era más que el comienzo de un largo viaje, un viaje existencial, un viaje en la escritura y un viaje a las entrañas del propio saber donde, según Grillo, “recuerdos individuales se mezclan con reminiscencias culturales”.



BELLÁN, José Pedro. “¡Maní!”, en *El pecado de Alejandra Leonard*. Montevideo: Agencia General de Librerías y Publicaciones, 1926.

BENEDETTI, Mario. *Literatura uruguaya del siglo xx*. Tercera edición. Montevideo: Arca, 1988.

BOU, Enric. “El diario: periferia y literatura”, en *Revista de Occidente*, Madrid: números 182-183, julio-agosto de 1996.

DÍAZ, José Pedro. *Los fuegos de San Telmo*. Montevideo: Arca, 1964.

—. —. —. *La claraboya y los relojes*. Montevideo: Cal y Canto, 2001.

GRILLO, Rosa María. “Las voces de las sirenas: modelos y prácticas de escritura en *Los fuegos de San Telmo* de José Pedro Díaz”, en *El texto latinoamericano*, volumen II. Coloquio internacional. Madrid: Universidad de Poitiers, 1994.

SILVA VILA, María Inés. *Cuarenta y cinco por uno*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993.



La casa móvil

Amanda Berenguer ante la traducción

Ignacio Bajter

Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional

“[...] cuando pienso en la poesía de palpitación metafísica (precisión, misterios metafísicos), casi la otra dimensión – de los poemas de Emily Dickinson – caigo de asombro reverente ante el Idioma inglés – ¿Pero también la propia lengua inglesa ya universal se tragará a sí misma? ¿Y la ‘lengua terrestre’ será sin palabras?”

(Amanda Berenguer, de un borrador de carta.)



199

En un número de *Marcha* del invierno de 1959 Amanda Berenguer publicó “Emily Dickinson, la visionaria”, un texto que corresponde a los trabajos en prosa, escasos, que alteran las piezas de su obra poética.¹ Si el ensayista y un tanto olvidado lírico Gastón Figueira se arrogó, con “estricta justicia”, la introducción de Emily Dickinson en el ámbito literario de Montevideo de principios de los cuarenta (a través de conferencias, notas, prólogos, folletos), a Amanda Berenguer le pertenece el más incansante trabajo de traducción de unos poemas actuales y enigmáticos, escritos para el tiempo por venir, exigentes para la interpretación, una tarea que en la prensa de Uruguay continuó, años después, Ulalume González de León.²

En igual medida que la presencia constante de Delmira Agustini, desde las primeras traducciones al español Emily Dickinson forma la “compañía visionaria” –así diría Harold Bloom– que concede a la poeta “uruguaya y montevideana” un espacio, amplísimo, de visiones propias. La influencia de la poesía recobrada y borrosa, y de la figura espectral,


Amanda en el Cañón del Colorado, Arizona:
la experiencia más rotunda
del silencio.

1. Con el acápite “La poesía norteamericana”, en *Marcha*, número 973, año XXI, Montevideo, 21 de agosto de 1959, segunda sección, pp. 2 y 3.

2. “Emily Dickinson”, presentación, selección y traducciones de Ulalume González de León, en *Marcha*, número 1672, año XXXVI, Montevideo, 24 de mayo de 1974, p. 29.

no siempre nítida, de Emily Dickinson (1830-1886), trasciende el mero afecto y la amistad de lectora con que Amanda Berenguer veneraba a la solitaria dama de Amherst. Junto al “peregrinaje póstumo” de Emily Dickinson tendió los hilos de una soterrada relación literaria de la que no se ha calculado aún la magnitud de sus efectos. Desde una casa de Montevideo, conforme ampliaba una buena y justa biblioteca dedicada a Dickinson, Amanda Berenguer siguió de cerca los “poemas, cartas, anotaciones, cientos y cientos de páginas, de escritura apretada” que se publicaron en su integridad en la mitad del siglo xx. Es el principio de la *hospitalidad lingüística* “donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero” (Ricœur, 28).

Al lector de *Marcha* le informa que la copista Mabel Loomis Todd, enojada con Lavinia, hermana de Emily, a propósito del malentendido por la propiedad de un terreno, detuvo el trabajo de edición de los manuscritos de Dickinson y escondió un fajo de papeles durante cuatro décadas. En 1959 la obra de la poeta estadounidense acababa de establecerse definitivamente en su lengua y había accedido, fuera de las fronteras de Nueva Inglaterra, a una fama modesta y reservada.³ El nombre y los poemas de Emily Dickinson eran conocidos por los allegados a la residencia de Victoria Ocampo y, de este lado, por quienes frecuentaban la Biblioteca Artigas-Washington de Montevideo y tenían la suerte de seguir las eruditas orientaciones de Gastón Figueira. Berenguer registra que en 1945, cuando la editorial Centauro, de México, publica el primer volumen de Dickinson en español, “aparecieron bajo el título de *Bolts of Melody (Flechas de Melodía)*, 666 poemas nuevos, entre los que se encuentran algunos de los más importantes de toda su obra”. Por entonces leía las ediciones bilingües de *Emily Dickinson*, preparada por Alain Bosquet, y *Poemas*, en versión musical y formal, azotada por un horizonte de época, del catalán Marià Manent. Faltaban dos décadas para que Amanda Berenguer consiguiera, y quebrara por el uso, un ejemplar de la edición canónica de Thomas H. Johnson.⁴ El ejemplar de su biblioteca personal, que hoy pertenece a la Biblioteca Nacional del Uruguay, está tan maltratado como cualquiera de los libros de Delmira Agustini

3. En un artículo sobre Emily Dickinson que se referirá más abajo, José Pedro Díaz usó la retórica, la argucia periodística de la exageración: “se interesan ahora, a la vuelta de casi cien años, multitudes”.

4. Johnson, Thomas H., *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown & Company, 1960. La edición sigue aquella que el autor había publicado, en 1955, en tres volúmenes, la primera en reunir y respetar los manuscritos que habían dado lugar a quienes se acercaban a Dickinson “a un minucioso y a veces arbitrario trabajo”, como pudo advertir Berenguer. La última edición crítica conocida, *variorum*, en tres volúmenes, es *The Poems of Emily Dickinson*, de R. W. Franklin, Cambridge: The Belknap Press o f Harvard University Press, 1998. Franklin encontró otros poemas (la lista pasó de 1.775 a 1.789) y volvió a datarlos de acuerdo a la exhumación de Johnson.



I was small, a woman died, soft
in Rain walks, this simple path accompanying her death, 199
memory is full, 199
a night is almost done, 199
no one has given up one's life, 893
no roses cease to bloom, 199
in the stormy seas working, 893
if they come back, if blossoms die, 1993
we have ceased to care, 1996
we stand on the edge of things, 299
we hells no more although the moon, 119
as every bird is held in song, 1996
as I have but, I act in wood, 199
we could not dare to go, 1996
ships of purple gently kill, 1996
than art, that is home, 799
her my bark wind down at sea, 199
her they have forgotten, 1996
it is best? Heaven, 1998
it is the last - the moon or the peasant, 1998
it raises most, 1998
answers, 1998
it is alive, 499
we were fearing it, it comes, 1999
as an Indian passes, 1999
absticated anchors, 1999
court obtain without himself, 899
giant know, with house men, 1999
goes to drink must take his trial, 1999
can not found the heaven below, 1999
it walks my pillow nights, 1999
the east, 1999
never lost are unprepared, 799
never wanted suddenly, 1999
occupies this house, 1999
now no sunbird cannot stop, 1999
were "the Father and the Son," 1999
her disenchants, 1999
gulls of red, and those of red, 899
are the little birds, I looked, 1999
check it thin, 899
pink career may have a claim, 1999
do I love? you, sir, 499
in they shut me out of heaven, 1999
take it doubt, it happens to us, 1999
would we hours, who indeed, the
ights - wild nights, 1999
are really be a "nothing," 1999
is good - his last delight, 1999
under cultivation, 1999

The Complete Poems of Emily Dickinson

Edited by Thomas H. Johnson



que le pertenecieron. Fue comprado en Wooster, Ohio, y fechado en mayo de 1980, en el tramo final del viaje a Estados Unidos. *The Complete Poems of Emily Dickinson* y la antología *Poèmes* (1970), en francés, basada en Johnson, serán la referencia del trabajo de selección y traducción de “50 poemas”, un inédito hallado en el archivo de Amanda Berenguer de la Biblioteca Nacional.

En un estreno de valor como traductora, en el ensayo de Marcha incluye cinco poemas además de versos y estrofas de otros que cita en su análisis biocritico. Con un conocimiento incipiente y profundo, comprendió la poesía de Dickinson en su “palpitación metafísica”, y escribió para demostrarlo. No obstante el destino del texto fuera un lector efímero que recalca en una doble página que nadie recordará, Berenguer introduce –como parte de la obstinación, del rigor literario– una reflexión velada, que el tiempo hará explícita, sobre la traducción. Tiene el reparo de comentar que en el poema 1.084 (“At Half past Three, a single Bird”) los elementos léxicos dan forma a “una experiencia práctica de carácter mágico, una operación de alquimia”, y enumera expresiones (“silver principle”, “circumference between”) y palabras clave, esos *condensados de larga textualidad* (Ricoeur) que activan un gran mecanismo literario.

Si funciona la metáfora agrícola o la imagen botánica, de espacio más restringido, “Emily Dickinson, la visionaria” abre un campo o por lo menos un jardín interior. De seguro esa lectura crea –en términos muy personales– una “tarea doméstica” que para Berenguer será heurística, cíclica y anonadante. Desde entonces la traducción es una

Maltratado por el uso, uno de los libros más importantes de la biblioteca de Amanda y en el que basó su antología y traducción de 50 poemas.

investigación poética, un tratado de lo literario en fase mínima, una especulación en las fronteras del lenguaje. Los manuscritos de su trabajo como traductora de Dickinson, y luego la colaboración epistolar con quienes llevaron sus propios textos a otras lenguas, sobre todo al inglés, muestran los intercambios de una economía semántica en la que “lo literario es cada palabra”.⁵ En la serie de folios de “50 poemas” permanece, como rastro sui generis, la experiencia de composición del traslado y el hábito interpretativo de la supresión, la duda, la permutación.⁶ La traducción “explicita”, “hace tangible todo lo que puede de las inherencias semánticas del original” (Steiner, 317). Cerca de 2000, acabada la depuración de los borradores de los años ochenta, con un campo de significados aún abierto, esboza un prólogo, cierra la selección y da el trabajo por perdido.⁷ De regreso de Estados Unidos e instalado como redactor cultural de *Correo de los Viernes*, Díaz había publicado algunos poemas junto a una nota de prensa sobre Dickinson, y había anunciado en una página posterior la publicación bilingüe del conjunto en la versión de Berenguer, que sometió a un comentario esclarecedor: no se trata de “normalizar la escritura de la estadounidense”, sino de mantener la “revolucionaria libertad de sintaxis”.⁸ Aunque la autora refiriera en público y de manera insistente al más privado de sus trabajos, “50 poemas” fue olvidado en alguna habitación de la casa.⁹

5. Una consideración de Pascal Quignard cuando presenta al romano (Marco Cornelio) Frontón en *Rhétorique spéculative*. París, Éditions Calmann-Lévy, 1995.

6. El traductor tiende a ocultarse, a no dejar huellas: “No sabemos prácticamente nada del proceso genético que ha presidido el trabajo del traductor, ignoramos los principios a priori o puramente empíricos, las astucias y rutinas que han guiado su elección de tal equivalente y no del otro, que lo han hecho preferir un cierto nivel estilístico, que han cedido el lugar a una palabra ‘x’ antes que a una ‘y’” (Steiner, 313).

7. En un cuaderno Papiros del instituto Mi Casa, Posgrado A, iniciado en 1998, anota como parte de una consideración sobre el orden y el caos (folio 72): “Sigo ordenando, apilando papeles. Poemas de Emily Dickinson, Biografías de Emily, traducciones de Emily, *The Complete Poems of Emily Dickinson* – Emily en las páginas y afuera entre nosotros”. Entrada del 13 de marzo de 1999.

8. Díaz, José Pedro, “Emily Dickinson: sus cartas al mundo”, en *Correo de los Viernes*, número 53, año II, Montevideo, 26 de marzo de 1982. En un folleto que publicó dos años después, *Emily Dickinson en América Latina. Crítica, traducción, influencia, espectáculo*, Figueira refiere a la particularidad de estas traducciones, que conocía, sin agregar algo más profundo que lo escrito en *Correo de los Viernes*. El primer artículo de Díaz sobre Dickinson, otra manera de hablar de su mujer Amanda Berenguer, es “Después de cien años”, en *Correo de los Viernes*, número 6, año I, Montevideo, 30 de abril de 1981.

9. En una entrevista decía: “Bueno, esos 50 poemas los perdí, creo que estaban bastante bien traducidos, los perdí en esos viajes que uno deja las cosas en un lado y alguien las cambia y las perdi”. Guerra, Silvia, “Amanda Berenguer. La mesa, una danza loca de electrones”, entrevista con la autora en *Tsé-Tsé*, número 17, Buenos Aires, 2006, pp. 79-93.

Existe un puente posterior y en otra dirección a la inaugurada con las primeras traducciones del inglés: *Maldoror*. En el primer número de esta publicación que en sus inicios tuvo por buzón de correspondencia la dirección Mangaripé 1619, de Montevideo, está la clave de la traducción, el uso político: “hacer estallar la idea misma de propiedad o de dogma”.¹⁰ Esta línea, por sí misma, da razón al nombre de la revista y al pasaje entre dos mundos. Berenguer traduce del francés, para la sección “Poètes africains et malgaches”, a Rabearivelo, Léopold Sedar Senghor, David Diop. En el número 5, de 1969, intercambia traducciones a modo de editorial con Paul Fleury, con quien comparte, luego, versiones y comentarios de los poetas anónimos de mayo del 68 (la literatura de pared, la expresión callejera). También traduce “Un chiffre”, de Roger Caillois, un texto breve aproximado a algunas páginas de *Tratados y ejercicios*, que José Pedro Díaz acababa de reunir y publicar en Xalapa con aprobación de Sergio Pitol. En los restos mínimos de las cartas de Fleury dirigidas a Berenguer es natural el minucioso vigor del diálogo literario con la región francesa, el “ansia de comunicación”.¹¹

El inicio de *Maldoror* decide varios destinos. André Rougon traduce “Comunicaciones”, el poema que clausura un libro que, en perspectiva, es un cruce de trayectos en la obra de Berenguer, el inicio de un desvío prolongado hacia otra manera de escribir poesía, de crear contextos y acender una expresión versátil y menos decidida por la resonancia de cualquier tradición hispana.¹² A partir de *Quehaceres e invenciones*, de 1963, apresa otra dinámica en la matriz del español y modifica, de manera irreversible, las figuras de su imaginario. “Abrir las redes, propiciar la migración de los parámetros son funciones directas de la traducción”, propuso el erudito Steiner en términos elementales (311). Junto a otros textos de *Quehaceres e invenciones* y *Materia prima*, “Comunicaciones”, concebido como un cable lanzado al espacio, es el punto de partida y de

10. “Editorial” en *Maldoror*, número 1, Montevideo, 1967, p. 3.

11. En una carta sin fecha, el proactivo fundador de *Maldoror* comenta “Un chiffre”: “Querida Amanda, Roger Caillois vio tu traducción de su poema del número 5 de *Maldoror* y te lo agradece. Dice que es muy buena salvo en un caso: el verbo *battre* traducido por *vence*; se trata en realidad, creo, de *batir* (=agitar, como se bate la crema para hacer la manteca)”. Antes de la despedida, un comentario: “En general encontramos muy bueno el número 5 (algunos dicen que es el mejor) y se vende bien”.

12. En una carta fechada el 4 de junio de 1999, que le envió a Gustav Siebenmann, profesor suizo, hispanista, lo deja entrever al hacer algunas precisiones acerca de su poema “Contracanto”, escrito en 1948 e impreso en La Galatea en 1961. Muy amablemente corrige la alusión a su obra que Siebenmann hace en *Poesía y poéticas del siglo xx en la América hispana y el Brasil* (Madrid: Gredós, 1997). A Siebenmann le debe la traducción de poemas al “solemne alemán” en una edición inhallable en bibliotecas públicas, de 1996. “¡Qué alegría me produjo recibir el hermoso libro *Günther Uecker Aquarelle Uruguay 1996 – Erker y saber que estoy ahí*, seleccionada y traducida por Vd. – acompañando la edición de ‘las acuarelas’ – en medio de valiosos poetas uruguayos – (sólo me extrañó mucho la ausencia de Marosa di Giorgio, de originalísima poesía, llena de magia)”.





New York - Central Park - dic 1979
sobre la 5^a avenida
Amanda en faraón rojo -
Sara la flor José Pedro. -



llegada a otros territorios. Fue escogido por la profesora y traductora Nora Wieser, quien visitó Montevideo en 1976, para abrir los poemas de Berenguer en *Open to the sun. A bilingual anthology of latin-american women poets*. La correspondencia con Wieser, iniciada con el envío de la traducción de *El río*, inédita, es el principio de la colaboración de Berenguer con sus intérpretes (que puede dividirse en tres ciclos y dos épocas) y trama, por la generosidad de la profesora del Oberlin College de Ohio, la residencia temporal en Estados Unidos, el exilio académico de José Pedro Díaz y su entrada al espacio del inglés (1979-1980). Este viaje habrá de ser el mejor estímulo para que continúe, en Montevideo, con la traducción de Dickinson. Mientras duró, el *tour* universitario dio lugar a una secuencia de experiencias performáticas dominadas por la puesta del texto/imagen en *slide* y el trabajo de su voz con la resonancia de otras. El español era seguido de un “eco fuerte” del inglés en lecturas, charlas y presentaciones de las que no hay registros. En Estados Unidos la lengua la supera, reconoce su torpeza para oír, no entiende bien lo que escucha, trata al “idioma implosivo” con la distancia y el respeto que se dan a una lengua muerta. En su modesto “acercamiento” pudo saber que los poemas “sonaban dulces”.

La antología de Wieser incluye a María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou (divulgadas tempranamente en Estados Unidos por Luisa Luisi), junto a Nancy Bacelo y Cristina Meneghetti, nombres atendidos por primera vez. Wieser también alista a Alfonsi Storni, Gabriela Mistral, Claudia Lars, Cecilia Meireles, Olga Orozco, el llamado “Grupo de Nicaragua”, Rosario Castellanos, Eunice Odio, Blanca Varela, Alejandra Pizarnik y otras escritoras del continente. Inmejorable en la actualidad de 1979, el libro es un mapa de la traducción de poetas latinoamericanas en ámbito anglosajón. José Pedro Díaz, disimulando el estridente feminismo de aquel entonces, juzgó la publicación como “una fecha clave en el conocimiento y la difusión de la obra poética latinoamericana moderna, [...] una parte de la literatura que se abre al mundo inglés.”¹³

13. Carta del 5 de enero de 1980 en la que pondera a Nora Wieser dirigiéndose al profesor Nelson de Jesús, del Department of Romances Languages del Oberlin College.



Una historia de los paratextos de los libros de Amanda Berenguer puede sostener que el epígrafe de *Quehaceres e invenciones* –anotado en el artículo de Marcha– es una inscripción fundamental. La función del epígrafe es igual a la clave de sol en una partitura (la correspondencia es de Sofi Richeiro). Para el caso de Berenguer, el epígrafe de *Quehaceres...* es el umbral del reconocimiento de una experiencia ulterior: “Vivimos en peligro de magia”. Lo espigó de un “aforismo” de la edición de Alain Bosquet.¹⁴ Se trata de un verso frágil (“*We are always in danger of magic...*”) cuya historia fue recuperada en una nota marginal de la edición filológica de los manuscritos de Emily Dickinson que preparó Marta L. Werner.¹⁵ La “magia” empieza a urdirse en una casa de Montevideo, en el plano donde Amanda, íntima, extrajo la forma del mundo. La historia del epígrafe es la historia de una palabra venturosa y de una constatación duradera. En la segunda carta que envía desde Morgantown, Estados Unidos, a Amanda y Aurora Bellan, su madre y su tía, en medio de la excitación del viaje les hace saber: “después no me dormí hasta las 3 de la madrugada (valium por medio) pero no era nostalgia, ni angustia, me sentía bien pero pensaba –y todo es ‘vivimos en peligro de magia’”.¹⁶ Analizar el alcance de esta línea puede llevar a cualquier crítico a una emboscada. La magia, asociada al poder del lenguaje, veneno y fármaco, cura y enfermedad, era para Berenguer un tema de entre casa: José Pedro Díaz escribió el ensayo parcialmente conocido “Poesía y magia”.¹⁷ En “Dialéctica de la invención”, uno de los trabajos más estimables que haya hecho un escritor de nuestra literatura sobre la fase pretextual del poema, una “filosofía de la composición” a secas, Berenguer habla del asombro y del estado de pureza perceptiva (quizá ligado a la magia) que asocia a la *intuición* de Bergson: “perdida

14. “Nous sommes toujours en danger de magie.” En *Emily Dickinson*, presentación de Alain Bosquet (1957), p. 62.

15. “Es solamente [Millicent Todd] Bingham quien vincula este fragmento con las cartas a [Otis Phillips] Lord. El manuscrito está tan dañado que es imposible determinar si estas líneas son parte del borrador que está en el recto [anverso del folio] que comienza ‘El Espíritu no puede ser movido por la Carne’ (‘Spirit cannot be moved by Flesh –’), o parte de otro borrador quizás perdido para siempre. Thomas H. Johnson transcribe el texto del recto del manuscrito, pero, misteriosamente, no transcribe el texto del verso [contracara del recto].” En Werner Marta L. (ed.), *Emily Dickinson’s open folios: scenes of reading, surfaces of writing*. Michigan: The University of Michigan Press, 1995, p. 274.

16. Carta del 28 de agosto de 1979.

17. Díaz, José Pedro, “Poesía y magia”, en *Anales de la Universidad*, número 164. Montevideo, 1949, pp. 53-121. El autor indica en su ejemplar que el trabajo es parte de un curso dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias.

en medio de un tiempo y de un espacio, y de una forma de conocimiento que no podía coordinar, que no engranaba con lo que ya sabía” (1966: 70). Siguiendo una señal de A. Weber, Díaz propone lo mágico (que convive con la lógica) como “una reacción defensiva de la naturaleza contra la inteligencia”, y señala a Bergson como el iniciador de la crisis del llamado “intelectualismo racional”.

Berenguer no esperaba por el pensamiento de otros. La indicación que escribe en “Emily Dickinson, la visionaria”, es de las observaciones más precisas sobre la literatura que iniciará, desde el epígrafe, en *Quehaceres...*:

Todo en ella tiende hacia la abstracción. El proceso mismo de su pensamiento pasa fácilmente de las sorprendentes e ingenuas cosas que la rodean, a una reordenación simbólica del confuso universo.

Y así a menudo su poema –desde el encuentro inicial de un hecho real, una sensación inmediata, una palabra desconocida oída en boca de alguien o recogida del diccionario– llega, después del intrincado proceso poético, a la formulación de una “expresión mágica” que da la altura del poema y al mismo tiempo lo sobrepasa. “Vivimos siempre en peligro de magia”, dice textualmente Emily Dickinson, y su obra es, quizá también mágicamente, la comprobación de esto mismo.

En las imágenes primarias de “Un experimento” relaciona la ciencia y la poesía que, como un puente entre la naturaleza y lo ignorado, “siempre está en situaciones límite donde las cosas dejan de ser como son” (Berenguer, 1966: 75). Si se sigue “Dialéctica de la invención” se encuentra que el pretexto de “Comunicaciones” viene de la lectura de la novela *La nube negra* (*The black cloud*), del astrónomo Fred Hoyle, de la mezcla de “nociones científicas y la servicial magia con sus consecuentes invenciones” (Berenguer, 1966: 76). El poema ligado a la traducción (“todas son huellas de la eternidad”) se concibe en el deseo apremiante de recibir lo extranjero, lo lejano y desconocido. Con sus palabras: “Del mundo de la ciencia-ficción había pasado sin pensarlo al más estimulante, íntimo y humano de los estados de ánimo: la aprehensión de lo exterior, de lo extraño, de lo ajeno a nuestra naturaleza, la revelación de lo otro” (76).

El pasaje entre lenguas, el cruce de fronteras y lugares, la habitación paradójica, tiene como fin “abrir nuevos espacios de comunicación”.¹⁸

18. Así se lee textualmente en un borrador de carta del 27 de abril de 1987 a Lori Carlson, quien medió la traducción de dos poemas (“Moebius Strip” y “The Blow”, por Deborah Bonner) para *The American Poetry Review*, número 2, vol. 16, Philadelphia, marzo/abril de 1987, pp. 16-17. En la correspondencia con otros traductores Berenguer insiste en este punto. En la carta del 30 de julio de 1984 que inaugura un breve intercambio con Michelle Ann Mudd, , quien llevó al inglés poemas de *Identidad de ciertas frutas*, comenta: “Esa es la mejor de las labores, la de la comunicación”.

Esta actitud hermenéutica es temprana y está presente en las traducciones de los primeros poemas de Dickinson, contemporáneos a un artículo de Roman Jakobson en el que éste reconoce que Norbert Wiener (cuyo *Cibernetica* formó parte de la biblioteca de los Díaz-Berenguer) destruye la oposición entre el trabajo de los matemáticos y los filólogos (Jakobson, 79).¹⁹ La comunicación está supuesta en el acto de traducción. En la fórmula invertida por Steiner en el epílogo a *Después de Babel*, “La traducción se encuentra del todo implícita en el más rudimentario acto de comunicación” (544). No quiere decir que Berenguer haya entendido la traducción literaria como una intermediación instrumental entre la obra y el lector que desconoce la lengua de origen, término con el que el vigente Walter Benjamin ataca a los malos traductores. En su caso, la esencialidad de comunicar, de poner en común, sucede a través (y fuera) del texto como un encuentro existencial y ético de igual naturaleza que la amistad. Con la misma emotividad (y la inocencia) con que decía ser amiga de Emily Dickinson, el 15 de marzo de 1993 le escribe a Marilyne-Armande Renard, quien preparaba la edición bilingüe *Poésie uruguayanne du XXe Siècle*, “considéreme su amiga”. Son los otros, en su caso los lectores de “fuerza poderosa y secreta” (así diría Gabriel Marcel), quienes actualizan la lengua y sus signos y dan existencia al poeta y al poema. Berenguer extremó esta idea que, en “(imagen virtual)”, de *La Dama de Elche*, condensa en el verso “cuando estoy sola / no soy nadie”.

En las anotaciones prácticas sobre traducir, acepta con naturalidad la acción paralela que a esta altura –agotadas las referencias a Ezra

19. En cuanto al libro de Wiener, seguido por Jakobson, no es posible referir a las ediciones que pertenecen a la biblioteca de los Díaz-Berenguer (en fase de procesamiento en la Biblioteca Nacional) pues los ejemplares, en español y en francés, permanecen por ahora en la cámara de los libros enfermos.

AMANDA BERENGUER: two poems translated by Deborah Bonner

Amanda Berenguer, born in Montevideo, was associated with the group of Uruguayan writers and intellectuals known as the “Generación del ’45.” Her poetry and prose have enjoyed wide publication in Uruguayan periodicals and anthologies, as well as receiving critical attention in many publications in Uruguay, the United States, and Europe. Her works include *Espacio por la muerte de Paul Valéry* (1945), *La invitación* (1957), *Contracorriente* (1961), and *Materias Prime* (1966).



Amanda Berenguer

Moebius Strip

Slowly I stroke
a Moebius strip I feel
that brief stay-at-home vertigo
or shudder in this cage I touch
that bird on the outside, oyster on the inside
consecutive and beating
I follow its unilateral ambiguous surface
hermaphrodite
inside and out all at once

THE AMERICAN POETRY REVIEW

Literary Couple Likes North America

Woolsey, Ohio - *The Daily Record* - 18 de febrero - 1980

BY CATHY CROCKER

Jose Petro Diaz and his wife, Amanda Berenguer, are a literary couple from Uruguay — a small country of three million people which borders Brazil and Argentina.

They came to the United States in August 1979 when Diaz received a Fullbright professorship in conjunction with the University of West Virginia, Oberlin College and The College of Wooster.

Since January the couple has been residing in Wooster.

During the winter and spring, Berenguer's colleagues at the Wooster college, Diaz, conducted courses in Latin American and French literature and worked towards the completion of his latest book on the theory of the novel.

Berenguer is a widely acclaimed poet in the Latin American countries. During her stay in Wooster, she has worked on translations of her poetry and gathered material for future writing.

Together they have travelled across the United States to lecture to the students and faculties of Spanish departments in numerous colleges and universities. During spring break, Diaz had speaking engagements at Yale University, Indiana University, Arizona State University and UCLA.

THE COUPLE speaks little English. During the interview

with The Daily Record, Stephen Johnson, a professor of Spanish at The College of Wooster, served as interpreter.

The bilingual, four-way conversation was lively. There was no language barrier. With the help of Johnson's lucid translating, the couple in rapid Spanish and not-so-rapid English spoke of their literary works and of their impressions of life in Wooster and in the United States.

Recently, a complete collection of Berenguer's poems from 1940-1979, entitled "Poesias," was published. Her work is subtle and imaginative — beyond any brief summary.

"In poetry all is important — no themes," she explains in broken, yet clear English. "All is the theme of poetry."

A collection of her poems will appear in a bilingual anthology of Latin American women poets, "Open to the Sun," co-published by Oberlin College and an influential Uruguayan press.

The Ministry of Education in Uruguay has honored Berenguer with several national awards for her poetry.

DIAZ is both teacher and professor. He began teaching at the University of the Republic of Uruguay in 1941 and recently retired to concentrate on his writing.

He has spent much time in

the European cities of Paris, Bordeaux, Florence and Italy, where he both taught literature and engaged in research for his own writing.

In his first novel, "The Saint Elmo's Fire," published in 1965, Diaz was concerned with the absence of immediate roots among the Uruguayan people — for Uruguay is a nation of immigrants as is the United States.

The novel, a psychological exploration for his lost ancestors, contrasts and compares the life of his ancestors in Italy with the life of people today in Uruguay.

Other Diaz novels are "Shipwreck Reports" and "Exercises on Treatises." He also has written numerous critical works, one of which is the definitive study of Boccher, a 19th century poet.

DIAZ speaks with enthusiasm of his affiliation with The College of Wooster. "I found the students to be tremendous people — tremendous heart and warmth among students."

In comparison with Uruguayan students whose education is based on the French model, he comments that "North American students seem to have a less rigorous background — gaps in their academic training."

"On the college level the (American) student has much to learn," Diaz adds.

"ENORMOUS," "warm"



JOSE PETRO DIAZ and his wife, Amanda Berenguer, a literary couple from Montevideo, Uruguay, point out their homeland in South America. Since January, Diaz has been a Fullbright Professor at the College of Wooster in Latin American and French literature.

and "friendly" are recurring American words, in the couple's dialogue a reservedness, Americans, as they speak of their impressions of their first visit to the United States.

"Even though we came from foreign, different culture — what surprised us was the warmth of the North Americans," explains Diaz.

Berenguer adds, however, that along with the warmth and friendliness of the

Berenguer describes living in the U.S. as a "profound experience." At home in Montevideo, Uruguay, she and Diaz will have a chance to absorb the impressions and happenings of the past year.

Not until they have the added perspective of time and distance, do the two United States tourists understand the impact on their lives of living in the United States.



210

Pound, Jakobson, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Tomás Segovia, Nicanor Parra — es irrefutable: la traducción es "transposición creadora", "recreación", "transcreación", incluso "transtraición". En la "soledad compartida", el traductor trabaja en "el ejercicio de comprensión en los niveles más hondos del lenguaje".²⁰ Sin frecuentar, quizá, textos teóricos (si es aceptable llamarlos de esta manera) sobre la traducción, capta en la práctica el fondo común de las discusiones fundamentales entre lingüistas y filósofos, con perspectiva del orden de la hermenéutica, la teoría de la recepción estética y la deconstrucción. Como epígrafe del poema "Visita al Sr. Significado", de Casas donde viven criaturas del lenguaje, sabio desenlace de su obra, conserva en inglés los versos del poema 258 de Dickinson: "But internal difference, / Where the Meanings, are —". En una de sus versiones, "una diferencia interna, / donde los significados, están —". Aunque existen otros, dispersos, la más importante entre sus especulaciones es un texto inédito en el que el arte poético es arte de magia: "Apuntes sobre el traducir".²¹ Allí advierte el peligro de que "lo mismo" puede ser expresado en diferentes idiomas y al fin decir cosas que no son rigurosamente las mismas". Ricoeur, cuando trata la comparación de Steiner "Understanding as Translation" ("comprender es traducir"),

20. Carta de Berenguer a Nelson de Jesús del 5 de enero de 1980.

21. Texto en prosa, inédito, del que existen dos versiones (seis folios manuscritos). Escrito en los primeros años ochenta, en la época que, en paralelo, traduce la parte principal de "50 poemas" y escribe *Identidad de ciertas frutas* y *La Dama de Elche*.



la formula de una manera que Amanda Berenguer habría aceptado: “Es una *locura* lo que se puede hacer con el lenguaje: no solamente decir lo mismo de *otro modo*, sino también decir *otra cosa que lo que es*” (56). En el prólogo a “50 poemas”, niega al profesor de inglés que decía que lo difícil no es traducir a Dickinson sino entenderla: “y le respondí, si es así, yo la entiendo, la siento a Emily un alma afín, lo que sí me resulta difícil es traducirla”.²²

En una carta al profesor Siebenmann, en la que habla de la pasión por traducir a Dickinson, dice que la puesta del texto es “por fatalidad intraducible”. Sin haber oído a Jakobson, extrajo la razón de la imposibilidad: la poesía es dominio de la paronomasia (la ligazón entre lo fonémico y lo semántico es intraducible). Este a priori es superado por el *idioma total* conformado por cada lengua (Ricœur lo llama “fondo común”). En la balanza que equilibra palabras de distintos idiomas, los niveles del trabajo son dos: la reconstrucción intuitiva de una “lengua originaria”, y la recreación, con severidad lógica, de la “lengua *universal*” (Ricœur, 35). El abundante y obsesivo intercambio con sus traductoras al inglés revela su potencial literario, la fineza con la que trata objetos, significado y sentido. El análisis de la correspondencia con Nora Wieser y sus estudiantes, luego con Michelle Ann Mudd y Margaret Sayers Peden, da lugar a una investigación concentrada en los procedimientos poéticos. En un intercambio con Mudd, a propósito de diez poemas de *Identidad de ciertas frutas*, Berenguer anota, por poner algunos casos,

En la isla Ellis. El viaje fue un exilio académico para José Pedro Díaz, y para Amanda la entrada al espacio del idioma inglés.

22. Berenguer, Amanda, “Emily Dickinson”, prólogo de “50 poemas” (cinco folios manuscritos).

que “La palabra *sins* [pecados] tiene una connotación religiosa directa que no me gusta. Prefiero *blames* [...] sombra *shadow*, no *darkness*, que es una palabra más rígida, y de significado diferente [...] cerradura-Mecanismo con llave que sirve para cerrar una puerta, etc. Cerradura –*lock*, no *closure*– prefiero la palabra que da una imagen concreta”.²³ En las primeras cartas con Wieser establece el método amable de la siega: “11^a línea [del poema “Solemn inventory”] – en lugar de *branches*: *wreaths* / porque en la palabra *ramos* está incluida la noción de flores, y también tiene una connotación fúnebre, que me interesa mucho mantener (flores para después de la muerte)”.²⁴

Berenguer comprendió que traducir poesía es atravesar “los espacios mentales del poeta”, los “signos objetivos”. Los ejemplos en los que ella misma atraviesa los espacios mentales de sus intérpretes son innumerables y de alta dotación semántica. La historia de la traducción al inglés concluye con el poema “The Magellanic Clouds”, que comenzó en 1983 y fue aceptado diez años después por Bruce Morgan, editor de una revista de Champaign, Illinois.²⁵ Uno de los poemas más queridos por la autora había cruzado todo el cielo de los fracasos editoriales mientras se depuraban sucesivas versiones. En el trabajo de modificar “Las nubes magallánicas”, que traspone todas las capas de la materia lingüística, Berenguer logra una investigación verbal, plástica, arquitectónica y musical: “Cada lengua confiere naturalmente un color, un espacio, un sonido, una concisión, un recato, una frondosidad, un brillo, una reverberación que le son propios –” (“Apuntes sobre el traducir”). Y también propone características de la voz: “Existen idiomas dulces, otros claros abiertos, otros apretadísimos casi gorjeos, otros duros y terribles, idiomas crispados, ansiosos –”. De esta manera divide los signos que, en sumatoria, son *la ley del original* que posibilita la traducción (Benjamin): “lo que hay en una obra literaria –y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial– ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, ‘poético?’”(Benjamin, 77). En la zona de los significados suspendidos por la traducción, Berenguer entrevé la cualidad poética: “Y cuando se llega a eso y se está en el secreto, quizá ese secreto pueda ser trasladado sin perder el secreto, y ¡atención! no olvidar, sin perder el secreto”.

En la relación entre el sistema de alta precisión de la lengua y lo que allí se mantiene velado, halla lo traducible y lo intraducible, la traición y la fidelidad, esa “capacidad del lenguaje para preservar el secreto en contra de su propensión a traicionarlo” (Ricœur, 57). En la búsqueda

23. Carta a Michelle Ann Mudd del 14 de septiembre de 1984.

24. Carta a Nora Wieser del 13 de agosto de 1977.

25. *Tamaqua*, Spring 1993, Volme Four, Issue One, Champaign, Illinois, pp. 96-109.

constante del *eco del original*, Amanda Berenguer creyó “nefasta” la necesidad de algunos traductores de descifrar el sentido de un texto cuando éste se encuentra cerrado: esa forma anula “la dosis de ambigüedad tan necesaria para ser veraces”. El ensayo desde el que es inevitable leer a los traductores del siglo xx supone que cuanto más elevada es una obra “conservará el contacto fugitivo con su sentido y más asequible será a la traducción” (Benjamin, 87). La sutil compañía de Dickinson, “algo como ‘Emily’”, y la práctica y el aprendizaje de una interpretación reiterada enfrentan a Amanda Berenguer a una prueba de magia, a la infinitud de lo cotidiano y a la forma del gran arte.



(1)

Apuntes sobre el traducir -

No hay mejor lector que el traductor -

Traducir es hacerse la ilusión de estar en la flama del creador. Un mejor, que de alguna manera, otros hacen con otra lengua si un camino junto a otro que lo fue abierto la primera vez -

A veces al traducir se pueden atestar los mecanismos de creación del texto - Y cuando se llega a eso y se está en el secreto, quizás ese secreto pueda ser trasladado sin perder el secreto, y atenuarse abrider, sin perder el secreto -

Traducir el texto es también traducir al creador -

Pero hay que trasladar de una lengua a otra, ~~manteniendo~~, para no perder el espíritu del texto, y muy en fuera y ~~de~~ ^{un poco} original de fuente del lector en la lengua traducida, como decíamos. Hay que trasladar también el espíritu y la letra del otro idioma - Así el mundo se engranará en frases sintácticas nuevas que llevan su核实 original -



*Es el amor
Love*

Si el aire

If the air

cierzo aire sorpresivo y verde
a certain air of surprise, a green air,
vocal alicto en ah!

vowel breath in ah!

errata dulce entre las hojas
sweet error among the leaves
del cielo hoyalchado
of the leavened sky

te roza la piel y te la eriza
grazes your skin and bristle it,
epidermis de arena y de frutilla
skin of sand and strawberry,

preguntas : ¿dónde estoy? ; qué pasa?
you ask : where am I ? What's happening ?

alegrate estás en hebrando

Be glad : you are threading
la aguja de la tierra
the needle of the earth,

a flor de piel a todo pulmón respira
skin deep, at the top of your lungs
esta fruta de amor

breathing this fruit of love,
y este aire pulsátil queriendo
this pulsing air loving

NB

215

"Es el amor / Love" y "La guerra florida / The war is bloom", poema que Berenguer tradujo en colaboración con Luis Harss, primer anfitrión en Estados Unidos. Amanda Berenguer compuso estos poemas-imágenes intercalando versos manuscritos en las dos lenguas, para ser leídos en público y proyectados en pantalla.

te quiero amor los quiero y estoy
I love you love them and am,
con la centrifuga algaratia
with the centrifugal joy
del querer entre las manos
of love in my hands
para arrancar la manzana
about to pluck the apple
del arbol calcinado
from the flaming tree

y poder compartirla bocados a bocados
and share it bite to bite
porque necesito a los necesitados
because I need the needy :
es la juventud
It's youth,
¿verdad terribles jóvenes?
isn't that so, terrible youth?
y el aire de nuevo me hace temblar.
And the air again makes me tremble.



La guerra florida.

The war in bloom

El amor es una guerra
Love is a war
florida
in bloom
después
and then
el hacha de piedra
the ax of stone
del sacrificio
of sacrifice
vivisecciona el destino y extrae
vivisects destiny and extracts
palpitante palpitante
throbbing throbbing
en corazón victorioso
a heart victorious
del pecho de los vencidos
from the breast of the defeated
que cae chorreando
a heart that falls bleeding
por una larga gradería
down a long flight of steps.

Montevideo, 13 de agosto de 1977

Querida Nora:

Recibí con entusiasmo y gran alegría las traducciones de mis poemas. Además, el agradecimiento no solo llega a tí, sino también a Priscilla. ¡Qué hermosa tarea la de traducir! Uno nunca comprende hasta tan hondo lo que está escrito y lo que quiere decir. Las palabras son tan sutiles, que cuando las pasamos a otra lengua, esa sutileza se vuelve un verdadero problema a resolver. Y en eso está el encanto. No saben cuánto se los agradezco.

A mí, al mismo tiempo, me puso en situación de encontrar la salida para algunas palabras ambiguas (utilizadas expresamente) y que en otro idioma obligan a la decisión en un sentido o en otro. Creo que a Vds. les pasará lo mismo. Y yo digo ya de la sintaxis. Por eso, ayudándome con diccionarios y de algún amigo, hemos estado repasando las traducciones.

Me gustaría hacerte algunas anotaciones, ajustes, del sentido de las palabras que, me doy cuenta, yo sólo puedo, autora, explicarte.

La primera es simplemente una errata; en mi nombre, título de la introducción, donde dice Berenger debe decir Meneguer.

En la última línea de esa introducción, donde dice: "the shout of the page", en lugar de page mejor leaf, por el doble sentido de hoja de árbol y hoja de libro que me interesa mantener.

En el poema Communications:

2^a línea - impersonalizar el sujeto en la expresión "do you feel?"
4^a línea - lo mismo (impersonalizar el sujeto: you)

7^a línea - en lugar de western sky; crepuscule o dusk

A partir de la línea 8^a y como en el original el texto repite expresamente, con pequeña variante, la misma frase, creo que debe repetirse también en la traducción, y no eliminarla:

We are here, thrown to the earthly night,

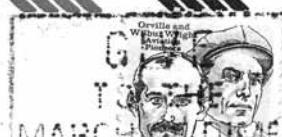
squeezed, here,

in the earthly night,

here, in the earthly night.

14^a línea Impersonalizar el sujeto como en 2^a y 4^a líneas.

24^a línea - en lugar de numerous: enumerated.



(2)

Como a partir del 25º verso o línea, el que dice:
horns of the hunt, to the world,
comienza el ensamblaje de dos pequeñas secuencias que pueden
leerse verticalmente, separadas por las comas que figuran en la
mitad del verso, creo que hay que hacer algunas variantes:
 mm linea 27º - después de la coma y en lugar de futile:
uselessly (adverbio)
29º línea - son dos frases separadas por la coma:
 bells for the fog, a phosphorescent skin,
30º línea - idem:
 pleas for help, and poisoned,
31 º línea - falta la traducción de llamando después de la coma.
No sé por qué.

Perdón, Priscilla por tantas variantes; tu resolverás si tengo
razón o no. Sé que también hay que tener en cuenta cómo suena
el verso.

El resto está muy bien y me parece que con esas variaciones el
poema quedará manteniendo todo su sentido.

219

Poema Housework

1º línea - donde dice dilapidated, preferiría dismantled
12. línea - en lugar de pages, leaves, por la misma razón que
apunté anteriormente.

Perdóname Priscilla por tanto trabajo, pero creo que es impor-
tante el ajuste de sentido. Desde ya te quedo muy agradecida. En
todo caso escríbeme tú también.

Ahora te toca a tí, querida Nora.

Poema The two times table:

5º línea - en lugar de virgin birth, parthenogenesis (la palabra
técnica)

19 y 20 líneas, que comienzan I have the apprentice...,
para mantener la expresión, muy significativa de "aprendiz de
brujo", que viene de mm una balada de Goethe que el músico
francés Paul Dukas popularizó, podrían ir de esta manera, ¿qué
te parece? Al menos es este el sentido que yo busco:

19º línea - I have the sorcerer's apprentice quotient

20º línea - numberless.

Poema Solemn inventory

Se llama así el inventario que hace un escribano de las perte-
nencias de una persona fallecida. (Esto simplemente a modo de
aclaración)

A. Berenfuer
c/o LUIS HARSS

306 Fayette St.

Morgantown, W. Va. 26505

ZIP CODE



Sras. Amanda y Aurora Bellan

Yi 1344 piso B apt. 6

Montevideo

URUGUAY

28 de agosto 2d9

South America

- BENJAMIN, Walter, “La tarea del traductor” [1923], en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur, 1967, pp. 77-88. Traducción de H. A. Murena.
- BERENGUER, Amanda, *Casas donde viven criaturas del lenguaje*. Montevideo: Artefato, 2005.
- *Dicciones*. Montevideo: Ayuí (disco), 1973.
- *Quehaceres e invenciones*. Montevideo: Arca, 1963.
- *La Dama de Elche*. Barcelona: Fundación Banco Exterior, 1987.
- *Las mil y una preguntas y propicios contextos*. Montevideo: Linardi y Risso, 2005.
- *Materia prima*. Montevideo: Arca, 1966.
- BOSQUET, Alain, *Emily Dickinson*. Millau (Aveyron): Pierre Seghers, 1957.
- DICKINSON, Emily, *Poemas*. Barcelona: Juventud, 1957. Selección y versión de M. Manent.
- *Poèmes*. París: Aubier-Flammarion, 1970. Introducción y traducción de Guy Jean Forgue.
- FIGUEIRA, Gastón, *Emily Dickinson en América Latina*. Montevideo: Biblioteca Artigas-Washington, 1984.
- *Poesía estadounidense contemporánea (estudio y antología)*. Montevideo: Congreso por la Libertad de la Cultura, 1960.
- GUERRA, Silvia, “Amanda Berenguer. La mesa, una danza loca de electrones”, en *Tsé-Tsé*, número 17, Buenos Aires, 2006, pp. 79-93.
- JAKOBSON, Roman, “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción” [1959] y “La lingüística y la teoría de la comunicación” [1961], en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 67-94. Traducción de Josep M. Pujol.
- JOHNSON, Thomas H., *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston: Little, Brown & Company, 1960.
- PAZ, Octavio, *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- POUND, Ezra, *El abc de la lectura* [1934]. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1968. Traducción de Patricia Canto.
- RICŒUR, Paul, *Sobre la traducción* [2004]. Buenos Aires: Paidós, 2005. Traducción de Patricia Willson.
- SIEBENMANN, Gustav, *Poesía y poéticas del siglo xx en la América hispana y el Brasil*. Madrid: Gredós, 1997.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* [1975]. México, Fondo de Cultura Económica, 1980. Traducción de Adolfo Castañón.
- WERNER, Marta L. (ed), *Emily Dickinson's open folios: scenes of reading, surfaces of writing*. Michigan: The University of Michigan Press, 1995.
- WIESER, Nora Jacquez, *Open to the sun. A bilingual anthology of latin-american women poets*. Van Nuys (California): Perivale Press, 1979.



Ejercicios de estilo y traducción: Idea Vilariño / Raymond Queneau

Beatriz Vegh

Universidad de la República

“¿Cómo cantamos si cantamos como?”

Ida Vitale



Tratando de decir lo traductivo

223

Tanto el concepto y el término de traducción como las correspondientes prácticas traductoras han sido objeto de incontables análisis y reflexiones desde lo lingüístico, lo literario, lo filosófico, lo cultural. Y esos muchos acercamientos con frecuencia se cruzan o superponen al examinar el fenómeno desde muy variadas perspectivas, “tratando de decir” de algún modo la realidad de la cosa, como el Benjy faulkneriano de *El sonido y la furia*.¹ Pero la cosa traductiva, término, concepto, o praxis, como la realidad para Benjy, no se deja moldear fácilmente en palabras ni pensar cartesianamente de modo claro y distinto.

Así, desde la operatividad de lo hermenéutico, desde el giro lingüístico de los sesenta o el giro cultural de los ochenta, todo a lo largo del siglo xx las posturas en torno a “Die Aufgabe des Übersetzers” (Walter Benjamin, 1923),² es decir, en torno a “La tarea del traductor”, se suceden, se solapan, polemizan o, de tanto en tanto, se concilian.

Puntualicemos que en el título elegido por Benjamin para su ensayo, aun hoy considerado referente obligado de toda indagación en profundidad sobre el punto, la palabra alemana *Aufgabe*, alegre y consensuadamente traducida al castellano por “tarea”, significa también, dentro



Raymond Queneau brinda junto a rubia no identificada, en la época en que retó a Idea Vilariño a traducir sus sonetos intraducibles.

1. “I tried to say but they went on, and I went along the fence, trying to say, and they went faster.” *The Sound and the Fury*, Nueva York, Vintage International, 1990, p. 52.

2. Texto-prólogo a su traducción de *Les tableaux parisiens*, de Baudelaire, al alemán.

de esa exuberancia polisémica que suele afectar y beneficiar lo verbal, “renuncia” y “abandono”. Así Benjamin –otro Benjy– también “trata de decir”, en términos nunca definitivamente aseverativos, la compleja relación entre pensamiento, comprensión, traducción e interpretación implícita en todo traslado idiomático. Y su propuesta de pensar la traducción como la posibilidad que le es dada (*aufgeben=dar*) al traductor de restituir de algún modo la lengua única y pura perdida, se formula en su obra con matices de religiosidad y misticismo.

En esa misma década y en la siguiente, el Borges de “Las dos maneras de traducir” (1926), “Las versiones homéricas” (1932) y “Los traductores de *Las 1001 noches*” (1935) multiplicará análisis y abrirá todo un abanico de posibilidades prácticas y teóricas a esa misma y plurivalente tarea de traducción, ya no desde la religiosidad y el misticismo, como Benjamin, sino desde el humor irreverente que es a menudo su modo de pensar. Así, apenas tres años después de la publicación del ensayo benjamíniano, su artículo “Las dos maneras de traducir” se abre denunciando y cuestionando el difundido “juicio condenatorio” que suele existir acerca de los que practican esa tarea: “Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno, y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y la mentira. Se les infiere la sentencia italiana de *traduttore traditore* y esto alcanza para condenarlos”. Y su cuestionamiento a dicho presupuesto se explicita en esas mismas páginas en una vindicación de las bondades de la tarea traductora como escritura variacional del original, que opera, nos dice, entre la literalidad preferida por traductores “románticos” y lo perifrásitico practicado por traductores “clásicos” (1997:256-9). Vaivén quizá consustancial en todo tiempo a la práctica de la traducción.

Como veremos más adelante, la forma compositiva de los *Ejercicios de estilo* de Queneau (1947), de los que Vilariño traduce extractos –y aquí nos ocuparemos especialmente del titulado “Oda”–, es la de variar un tema único en 98 diferencias. Lo que se correspondería tanto con el pensar benjamíniano (el tema único de los *Ejercicios...* haría presente lo prebabélico de una lengua adánica pura) como con la postura borgeana (lo variacional como inherente a toda traducción).

Posteriormente, a partir de los años cuarenta del siglo pasado hasta ahora, muchos pensadores han escrito páginas fermentales continuando esta reflexión en torno a pérdidas y ganancias, literalidad y perifrasis en el oficio de traducir: Roman Jakobson, Haroldo de Campos, Hans-Georg Gadamer, Antoine Berman, George Steiner, Paul de Man, Jacques Derrida y, más cercanos en el tiempo, más comentados y discutidos actualmente, en el marco del giro cultural ya mencionado, Itamar Even-Zohar y su concepto de polisistema, Hans J. Vermeer y su teoría del *skopos*.





Pero claro está que no fue en el siglo xx que empezó esta línea de reflexión intensa y en cierto modo sistemática sobre teorías y prácticas inter o intraidiomáticas. Sin remontar demasiado en el tiempo, fácilmente se encontrarán antecedentes significativos en el Renacimiento europeo del siglo xvi, por ejemplo, siglo de luchas interlingüísticas a la vez que nacionales y religiosas. Mencionemos en Francia las incipientes teorías de la traducción de Etienne Dolet y Joachim Du Bellay, cuyos presupuestos, bien asentados en escritos y manifiestos, se muestran afines a lo que será el pensamiento cultural antropófago brasileño en la pasada década del 20 o a las muy actuales teorías culturales funcionalistas y polisistemistas anteriormente mencionadas que consideran la traducción como función domesticadora de las producciones del otro extranjero. Se trata en todos los casos de totemizar, mediante el traslado idiomático correspondiente, el tabú que un texto en idioma extranjero representa, y de ese modo cumplir una función cultural apropiadora e identitaria a la vez, colectiva, regional, nacional.

En efecto, tanto Dolet como Du Bellay promueven una política de devoración y prolífica canibalización de los textos en lengua extranjera –en su caso el latín “universal”– como práctica de transculturación, como *Aufgabe* en los tres sentidos mencionados de este término: tarea, abandono, deber. Una devoración cuya función es la del florecimiento de la escritura en lengua francesa vernácula, siguiendo los pasos de lo realizado por los latinos al canibalizar lo griego. Cito a Du Bellay en su programático manifiesto *Defensa e ilustración de la lengua* (1549):

Imitando a los mejores autores griegos, transformándose en ellos, *devorándolos*; y después de haberlos *digerido* bien, convirtiéndolos en *sangre y alimento*, y proponiéndose, cada uno de ellos [los escritores/traductores en lengua latina] según su propio temperamento y el asunto que le interesaba elegir, el mejor autor, cuyas virtudes más excepcionales y exquisitas observaban diligentemente, y aplicaban, como *injertos*, como dije antes, en su lengua [236, mi traducción y mi énfasis].

Se propone entonces una ingestión cultural y lingüísticamente purificadora, antecedente si se quiere de la *reine Sprache* benjaminiana y su pretensión de verdad. Tres años antes, en 1546, Dolet, filólogo humanista, impresor, editor y traductor, muerto en la hoguera como hereje en la Plaza Maubert de París por un supuesto error en su traducción a lengua vernácula de un diálogo de Platón,³ ya había puesto por escrito “La manière de bien traduire d'une langue en autre”. Y cierto léxico de violencia atraviesa sus consejos: se trata de practicar la “violación” del

3. Se trata del diálogo seudoplatónico “Axiochus”, célebre en el primer humanismo, y del pasaje siguiente: “Quand tu seras décédé, elle [la mort] n'y pourra rien [...] attendu que tu ne seras rien du tout”. La censura entendió que “rien du tout” no figuraba en el original, iba contra la intención del autor, ponía en duda la inmortalidad del alma y solo podía haber sido dictado por la herejía (Delisle, 146).

latín por parte del francés, lengua receptora, evitando así “depravación”, “esclavitud”, “sumisión” de la lengua vernácula al latín universal (14-21).⁴ Algo muy afín, como se dijo, a las teorías funcionalistas contemporáneas que promueven en primer término, como función-meta, el *skopos* de apropiación cultural por des-extranjerización del texto importado.

De anfitriones e invitados: la “Oda” Queneau / Vilariño

Ya lejos del peligro inquisitorial que llevó a la hoguera a Dolet por su manera de cumplir con la tarea traductiva y que ha mutado en peligros menos cruentos para los traductores pero bien presentes en el actual mercado librero, la comunicación en la diferencia que define todo traslado idiomático también ha sido expresada en términos de hospitalidad.⁵ Y también en esos términos, que no están reñidos con el de apropiación en tanto indicativo de lo propio, quisiéramos acercarnos a algunas de las traducciones Queneau / Vilariño.

En todo episodio de hospitalidad el anfitrión tiene sus propios códigos, el huésped los suyos, pero los códigos de uno y otro se modulan en vistas a convertir las diferencias en conciliación y encuentro convivial. Sin desestimar sus propios códigos lingüísticos y culturales diferentes de los del autor a traducir, el traductor asume el rol del anfitrión que se *apropia* del texto extranjero invitado y lo vuelve *propio* en la lengua receptora, modulaciones, correspondencias y variaciones mediante o, en terminología de Du Bellay, digestiones, devoraciones e injertos mediante.

Idea Vilariño (Montevideo, 1920-2009), poeta, escritora, docente y ensayista, fue además traductora del inglés y del francés. Sus numerosas traducciones de obras de Shakespeare para Norma, Losada y Banda Oriental, así como su traducción de *The Purple Land / La tierra purpúrea*, de W. H. Hudson para esta última editorial, son bien conocidas.

Su relación lectora y traductora con Raymond Queneau (Le Havre, 1903-1976) es de muy larga data. Su primer entusiasmo queniano Vilariño lo ubica a comienzos de los años cuarenta, cuando encuentra en una librería montevideana una novela recientemente publicada en Francia: *Pierrot mon ami* (1942). La adquiere de inmediato, la lee con



4. En “Prácticas de desfiguración traductora de Étienne Dolet a Manoel de Oliveira” (*Territorios comparados de la literatura y sus lindes: diálogo, tensión, traducción*. Comp. A. Crolla. Santa Fe: Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral, 2011) trato este punto desde lo traductivo inter-semiótico literatura-cine.

5. Aunque, como me recuerda Ana Inés Larre Borges, dos traductores de Los versos satánicos (1988), de Salman Rushdie, fueron asesinados en los años siguientes a la publicación de sus respectivas traducciones: Hitoshi Igarashi (al japonés) en Tokio; Ettore Capriolo (al italiano) en Milán; su editor noruego, William Nygaard, fue tiroteado y gravemente herido en Oslo; en Sivas, Turquía, 37 personas murieron en un atentado organizado por manifestantes que protestaban contra Aziz Nesin, traductor de Rushdie al turco.

entusiasmo y descubre en su escritura novedades de interés, un tono peculiar. Pocos años más tarde, en 1954, en su primera estadía parisina, conoce personalmente al escritor; éste la desafía a traducir al castellano dos sonetos de reciente composición, inéditos en Francia hasta 1958, que Queneau considera –así se lo dice a la poeta uruguaya– “intraducibles”. Idea acepta el reto, los traduce y les ofrece montevideana e inmediata hospitalidad en la revista *Número*, que dirige por esos años conjuntamente con Mario Benedetti y Emir Rodríguez Monegal.⁶

En *Número*, entonces, se publican, en diciembre de 1955, en texto bilingüe, los dos sonetos quenianos venidos directamente del Barrio Latino en las valijas de Vilariño. Son los primeros textos que se conocen de este autor en castellano, según la detallada bibliografía que figura en los *Cahiers de l'Herne Raymond Queneau* de la editorial Gallimard (1975). El primer soneto figura sin título en ambas versiones (se titulará “Dans cette solitude” en su publicación francesa); el segundo figura con su título en francés (“Mon comportement pendant l'exode”), aunque sin título en castellano.⁷ En *Número*, acompañan los poemas de Queneau con la traducción de Idea artículos en torno a Borges (Rodríguez Monegal), a la rima en Herrera y Reissig (Vilariño), a la obra de E. M. Forster (Benedetti), a la literatura hispanoamericana en breviarios (Rodríguez Monegal), textos de Horacio Quiroga, de Cesare Zavattini y de Luis García Berlanga, poemas de Carlos Brandy y reseñas de libros de Alfonso Reyes, Adolfo Bioy Casares, Eudora Welty, Otto F. Bollnow y José Pedro Bellán. Detallo el índice de este número porque es representativo del abanico de intereses literarios de la revista, que explica la presencia, por primera vez en castellano, a propuesta de Vilariño, de textos de Queneau.

Unos años antes, en 1952, en el obituario a Paul Éluard que escribe para el semanario *Marcha*, la poeta uruguaya cierra así un texto particularmente duro sobre el poeta fallecido: “cabe agregar que cualquiera de sus compañeros de la *Révolution surréaliste* (Breton, Aragon, Queneau, etcétera) fue más original, más arriesgado, más interesante en cualquier aspecto (cosmovisión, revolución estética, novedad de lenguaje) que él” (15). Originalidad, riesgo, interés, son entonces valores que Vilariño destaca en la cosmovisión, la estética y el lenguaje de Queneau y explican su gusto en traducirlo. En 1973 Vilariño trasladará al español, para la editorial Losada en Argentina, la novela de Queneau *Le vol d'Icare* (1968) con el título *El rapto de Ícaro*.⁸

6. Datos recabados por B. V. en entrevista telefónica con Idea Vilariño el 13 de noviembre de 2007.

7. Estos dos sonetos formarán parte del volumen *Sonnets* (1958) y más tarde de la segunda sección del muy popular *Le chien à la mandoline* (1965).

8. En el marco de una investigación colectiva en torno a “Las traducciones oulipianas en Argentina”, dirigida por la profesora Patricia Willson en el Instituto Superior de Lenguas Vivas Juan Ra-

La calidad de traducción de esta novela viene, creemos, del logro de Vilariño al trasladar al castellano en todo momento el peculiar balance entre el despliegue de la peripecia metanarrativa (el Ícaro protagonista busca liberarse de las imposiciones de su novelista intradiegético y sus páginas se vuelan) y el uso sutil y permanentemente juguetón del habla cotidiana y de la escritura fonética (“soy cruciverbista”, dice L. N. –Hélène en variación queniana–). El texto castellano restituye dicho balance y recrea así un idioma conciliador y compartido: se respetan los códigos del huésped –reflexión metapoética, polisemia verbal y juegos de oralidad en clave de humor– y al mismo tiempo se modulan desde lo propio en una nueva puesta en palabras.

Desde el título se señala esta óptica de hospitalidad traductiva. En una reciente edición española *Le vol d'Ícare* se traduce por *El vuelo de Ícaro*. Ahora bien, uno de los principios rectores del código estilístico de Queneau es el uso polisémico de las palabras, que potencia cada una de ellas a una lectura en diferentes registros, permitiendo así al texto ironizar, desestabilizar, generar incertidumbre, practicar el humor. Y el título en francés es claramente polisémico: *vol* significa tanto “vuelo” como “robo”. Si en castellano se traduce como “vuelo” se cancela fatalmente uno de los dos sentidos y se mantiene únicamente el más obvio: el Ícaro mítico volando con sus alas pegadas con cera, etcétera. Vilariño en cambio busca respetar la polisemia del texto invitado y la recrea con humor en el inventivo título *El rapto de Ícaro*. En la novela, el personaje-escritor desconoce el porqué de la desaparición de su personaje titular: ¿corriente de aire que se llevó volando la hoja donde figuraba?, ¿robo de un novelista amigo envidioso o plagiario? ¿rapto de independencia de Ícaro que le permitirá acceder a otras es- crituras, es decir, a otras vidas y escapar del manuscrito en el que su vida estaba escrita –en el sentido más fatalista de la expresión–? El título de Vilariño hospeda y respeta el juego variacional y verbalmente fundante de la novela invitada; hospitalidad y respeto que se cumplen gracias a la violación de la literalidad de una traducción poco conciliadora, como hubiera sido *El vuelo de Ícaro*.

Pasemos a la traducción de la “Oda”, de Queneau, tomada de la tercera incursión de Vilariño en la obra del francés, cuarenta años después de su traducción de los sonetos para *Número y*, esta vez, para la editorial

món Fernández (Buenos Aires), Julia Bucci presentó un interesante trabajo sobre esta traducción, titulado “El Queneau oulipiano traducido en Argentina: el traductor como escritor”, en las Primeras Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria (Universidad de Rosario, 2006). Inédito. Claro que en el caso de *El rapto de Ícaro*, al ser la edición argentina (Losada) pero la traducción uruguaya (Vilariño), el proceso de importación y domesticación literarias de la obra de Queneau es bicultural argentino-uruguaya o uruguayo-argentina, según los términos polisistemistas en teoría de la traducción seguidos mayoritariamente por este colectivo de investigación.

caraqueña Pequeña Venecia, que publica una selección del volumen *Exercices de style*.

Según los términos de la propia editorial Pequeña Venecia en su sitio de Internet, el proyecto de la colección en la que Idea traduce a Queneau nace a finales de 1989 y tiene como objetivo primero crear un espacio no oficial para la edición de poesía seleccionando títulos que den cabida a la producción venezolana y universal, y destaca especialmente el oficio del traductor de poesía, que permite el acercamiento a otros cuerpos poéticos no castellanos.

Los *Exercices de style* de Queneau constituyen un juego poético variacional inspirado al escritor por la audición en concierto de *El Arte de la fuga*, de Johann Sebastian Bach. Y se presenta como un antecedente directo de los juegos de escritura practicados luego dentro del grupo Oulipo. El principio formal de la fuga musical consiste en presentar breve y sintéticamente al inicio de la obra un tema simple que es retomado sucesivamente por y en distintas voces vocales o instrumentales siguiendo una autoimposición compositiva estricta en cada uno de los desarrollos, lo que va generando un contrapuntístico y complejo diseño. Queneau traslada (¿traduce?) al sistema semiótico verbal este principio rector musical: un primer texto muy breve (“Notations”) propone un tema de pocos y sencillos elementos seguido de 98 variaciones, cada una de las cuales obedece a una seleccionada imposición (*contrainte*) formal.

El procedimiento se corresponde, como dijimos, a lo practicado luego por el grupo Oulipo, acrónimo de Ouvroir de Littérature Potentielle (Obrador de Literatura Potencial), del que Queneau fue cofundador y Georges Perec e Italo Calvino activos integrantes. Desde 1960 hasta ahora los “talleristas” se reúnen regularmente para promover e intercambiar producciones del tipo que emblematiza precisamente *Exercices...* y que responden a estrictas reglas formales lingüísticas o matemáticas, aparentes hándicaps o trabas que se vuelven procedimientos de creación escritora.

Para mencionar una producción oulipiana con incidencia en el ámbito artístico uruguayo varias décadas antes de la traducción de Vilariño de 1995 me remito a la novela *El caballero inexistente* (Calvino, 1959). La autoimposición generadora de la novela figura ya en el título y la explica su autor en el prólogo: dar vida ficcional a un personaje que se define como “inexistencia provista de voluntad y conciencia” y se muestra por “un procedimiento de contraposición lógica a otros personajes (es decir partiendo de la idea para llegar a la imagen, y no viceversa, [...] Agilulfo, el guerrero que no existe, tomó los rasgos psicológicos de un tipo humano muy difundido en nuestra sociedad”. Ahora bien, en un reciente artículo de la *Revista de la Biblioteca Nacional*, Luis Bravo, citando y comentando fragmentos del diario de un

joyencísimo Ibero Gutiérrez, incluye en su artículo la foto de la escultura “El caballero inexistente”, de Germán Cabrera –primer premio del Salón General Electric 1964–, con la que Gutiérrez, alumno y admirador del artista uruguayo, cierra ese año el Libro I de dicho diario (101). Al inexistente personaje titular del caballero Agilulfo en la ficción, cuya armadura se ve “reducida a una envoltura, a chatarra vacía” (*El caballero...*, 23) responde literalmente la (¿oulipiana?) escultura de Cabrera, efectivamente pura chatarra que retoma el pensamiento lúdico rector del personaje de la novela.⁹

El tema propuesto en el texto liminar de *Exercices...* es entonces, como se dijo, breve y sencillo como lo es el tema musical disparador en *El arte de la fuga* de Bach. También es deliberada y humorísticamente insignificante y banal: alguien sube a un repleto autobús S, en París, con los consiguientes inconvenientes, luego pasa por la estación Saint-Lazare, donde tiene un igualmente anodino intercambio de palabras con un amigo acerca de un detalle vestimentario.

Entre las 19 variaciones a esta historia traducidas por Vilariño figuran: “Interrogatorio”, “Sueño”, “Alejandrinos”, “Interjecciones”, “Torpe”, “Ignorancia”, “Precisiones”, “Sorpresa”, “Titubeos”, “Exclamaciones”, “Injurioso”, “El aspecto subjetivo”, “Otra subjetividad”, “Carta oficial”, “Oda”, “Inesperado”. Los sucesivos títulos van marcando los caminos que la voz discursiva correspondiente se obliga a tomar y a seguir en cada una de las variaciones.

Extraña y erróneamente, en la edición de Pequeña Venecia el tema inicial disparador –en el original francés– de cada una de las variaciones aparece... como variación número 12. Se destruye así lo que Bach y Queneau intentaron exitosamente construir: un tema y las sucesivas variaciones que deben responder a una limitación o imposición formal para ejercitarse un tipo de escritura, un estilo. En Bach, el término “arte” en el título de la obra *El arte de la fuga*, modélica para *Exercices...*, designa un quehacer, una serie de ejercicios concebidos por el compositor alemán para ejercitarse a sus discípulos en el difícil arte del contrapunto. Y en el Queneau de *Exercices...* el quehacer es igualmente propedéutico, estilístico y, como “El caballero inexistente” oulipiano, *avant la lettre*.

La “Oda” es la variación número 59 dentro de las 98 del texto francés y la número 19 dentro de las 20 seleccionadas para la edición caraqueña, y cuenta la historia así:

9. El actual “secretario provisionalmente definitivo” o “definitivamente provisional” del grupo, Marcel Bénabou, dirigió un taller oulipiano en Montevideo en agosto de 2007 (véase Mario Trajtenberg, “Los juegos del lenguaje”, *El País Cultural*, 7 de abril de 2008).



Ode

Dans l'autobus
dans l'autobon
l'autobus S
l'autobusson
qui dans les rues
qui dans les ronds
va son chemin
à petits bonds
près de Monceau
près de Monçon
par un jour chaud
par un jour chon
un grand gamin
au cou trop long
porte un chapus
porte un chapon
dans l'autobus
dans l'autobon

Oda

En el autobús
en el autobón
el autobús S
el autobuzón
que va por la calle
por el callejón
siguiendo su rumbo
o sin ton ni son
pasa por Monceau
pasa por Monzón
un día caliente
día calentón
iba un cuellilargo
iba un gandulón
con un sombrerús
con un sombrerón
en el autobús
en el autobón.

Sur le chapus
sur le chapon
y a une tresse
y a une tron
dans l'autobus
dans l'autobon
et par dlassusse
et par dlasson
y a de la presse
et y a du pron
et lgrand gamin
au cou trop long
i râle un brin
i râle un bron
contre un lapsus
contre un lapon
dans l'autobus
dans l'autobon
mais le lapsus
mais le lapon
pas commodus
pas commodon

Sobre el sombrerús
sobre el sombrerón
se puso una trenza
se puso un cordón
en el autobús
en el autobón
y además de eso
además de esón
hay mucho apretuje
hay mucho apretón
y aquel cuellilargo
aquel gandulón
protesta un poquito
protesta un montón
contra algún lapsús
contra algún lapón
en el autobús
en el autobón
pero aquel lapsús
pero aquel lapón
nada comodín
nada comodón

montre ses dents
montre ses dons
sur l'autobus
sur l'autobón
et lgrand gamin
au coup trop long
va mett ses fesses
va mett son fond
dans le bus S
dans le busson
sur la banquette
pour les bons cons

Sur la banquette
pour les bons cons
moi le poète
au gai pompon
un peu plus tard
un peu plus thon
à Saint-Lazare
à Saint-Lazon
qu'est une gare
pour les bons gons
je rvis lgamin
au cou trop long
et son pardingue
dmandait pardong
à un copain
à un copon
pour un boutus
pour un bouton
près d'autobus
près d'autobón

Si cette histoire
si cette histon
vous intéresse
vous interon
n'ayez de cesse
n'ayez de son
avant qu'un jour
avant qu'un jon
sur un bus S

le muestra sus dientes
sí, su dentición
sobre el autobús
sobre el autobón
y aquel cuellilargo
y aquel gandulón
dentro del bus S
dentro del buzón
va a poner su cola
pone su colón
en el de los bobos
del bocalicón.

Y sobre ese asiento
del bocalicón
iba yo el poeta
de alegre pompón
un poco más tarde
un poco un montón
y allá en Saint-Lazare
que es una estación
tanto pa la dama
como pa el varón
vide al cuellilargo
a aquel gandulón
y su sobretodo
pedía perdón
a su amiguito
a su amigón
por un botoncito
por un gran botón
cerca del bus S
cerca del buzón.

Si esta mi historia
si esta mi histón
os interesare
os interesón
no tengáis descanso
no tengáis descón
hasta que algún día
hasta que algún dión
en un autobús S



sur un busson	en un autobuzón
vous ne voyiez	lleguéis a mirar
les yeux tout ronds	con ojos de asom
le grand gamin	a aquel cuellilargo
au cou trop long	a aquel gandulón
et son chapus	con su sombrerús
et son chapon	con su sombrerón
et son boutus	y su botonsús
et son bouton	y su gran botón
dans l'autobus	en el autobús
dans l'autobon	en el autobón
l'autobus S	el autobús S
l'autobusson	el autobuzón.

En la carrera de Raymond Queneau, *Exercices de style*, publicado en 1947, representa un salto a la notoriedad en ámbitos literarios y un comienzo de éxito entre un público lector más amplio que comenzó a interesarse en su obra. El libro sorprendió y sedujo. En París se volvió número de éxito en *caves* y teatros de bolsillo del Barrio Latino. En esos 99 textos breves quedaba materializada verbalmente la posibilidad de contar al infinito la misma historia, implementando simplemente (o no tan simplemente), para cada uno de ellos, un nuevo dispositivo en el procedimiento relator: “Litotes”, “Anagramas”, “Contratapa”, “Alejandrinos”, “Apócope”, “Exclamaciones”, “Ampuloso”, “Filosófico”, “Desenvuelto”, etcétera. El libro termina y no termina, ya que el lector puede muy bien buscar una nueva constricción y someterse a ella para contar a su manera propia y diferente el tema propuesto, “tratando de decir” a su vez lo ya contado. El texto resultaba además divertido. El propio autor destaca algunos de estos ingredientes cuando declara: “Mientras escribía mis *Ejercicios de estilo*, me divertí mucho, me divertí como un artesano que hace un trabajo complicado para distraerse” (citado en Bergens, 215, énfasis de la autora). Trabajo artesanal característico de las prácticas oulipianas.

Retomando la figura de la hospitalidad y sus términos para decir lo traductivo al examinar la “Oda” Queneau / Vilariño, puede ser de interés recordar aquí el hecho bien conocido de la diversidad en la distribución semántica de las palabras dentro de una lengua dada, como en el caso arriba mencionado de la inadecuación “vol / vuelo”. Así es que en francés, contrariamente a lo que sucede en español o en inglés, una misma palabra, la palabra *hôte*, recubre a las dos personas y las dos instancias del momento hospitalario: anfitrión y huésped. Esto habilitó a Albert Camus a construir uno de sus relatos de *El Exilio y el reino*, titulado

precisamente “L'hôte”, en torno a esta doble valencia de un término único. El relato se desarrolla en la Argelia de los años cincuenta y la palabra titular puede referirse a uno u otro de los dos protagonistas del relato: el maestro francés y el campesino argelino. El lector podrá decidir cuál es el invitante y cuál el invitado; decidir si el anfitrión es el colono francés y el invitado el nativo argelino o viceversa.

En un libro titulado precisamente *De l'hospitalité*, Jacques Derrida comenta con gran aprecio este relato de Camus y propone sus propias reflexiones en torno a un concepto de hospitalidad cuyo deber ser define en algún momento como un modo de “inventar [un] lugar de encuentro como un acontecimiento único”, lugar de encuentro donde “tengo que hablar o escuchar al otro ahí donde, en cierto modo, el lenguaje se reinventa”. Y menciona lo cuestionable de la traducción en inglés del título del relato de Camus. Al traducir el título “L'hôte” (bivalente en francés) por “The guest” (“El invitado”), “la traducción inglesa –dice Derrida– falta a la hospitalidad al perder un recurso del texto de Camus. Esta pérdida afecta no solo una palabra sino toda una dimensión del relato y una lectura posible. Es un buen ejemplo de cómo una traducción puede ser un fenómeno de hospitalidad o de rechazo, un desconocimiento de la hospitalidad” (131-40). Atendiendo a la problemática inmigratoria, Derrida coincide con los presupuestos de Paul Ricoeur sobre la tarea de la traducción como tarea abierta al recibimiento del otro, del otro idioma, del Otro, como signo de conducta ética y responsable que supera lo que de agónico suele tener esa traslación que exige ante todo un trabajo de duelo por la inevitable pérdida y la aconsejable renuncia al ideal de la traducción perfecta (Ricoeur, 7-20).

Como los dos personajes en el relato de Camus, Queneau y Vilariño pueden ser a la vez o sucesivamente, a elección del lector, anfitriones o huéspedes de un mismo texto. Decidamos que Vilariño es anfitriona y Queneau huésped, postura que muy bien puede tener un lector/concedor/admirador de la poeta que lee *Ejercicios de estilo* desde “Idea”. La “Oda” de Queneau es un poema de “Idea”, la anfitriona, donde se reconocen sus dotes de dueña de casa y sus atenciones ante el huésped: prolija versificación, asonancias, rima y ritmos equivalentes y adecuados, inventiva traslación del léxico del francés al castellano. Hay un innovador lenguaje poético en el registro de lo lúdico-coloquial y la lengua popular, poco transitado en la poesía de la uruguaya. Y, como dijimos ya, artesanía y diversión son posturas del huésped que la anfitriona con gusto hace suyas al traducir el tema inicial dentro de las reglas formales del género y de lo cotidiano y anodino del tema igualmente impuesto por esa variación. Única resistencia de la traductora a allanarse a lo libertario formal de la oda original: el signo de punto que Vilariño estampa al final de cada una de las tres estrofas no figura en el texto francés, ya que

la ausencia de toda puntuación forma parte de las imposiciones a las que se somete el escritor en la fabricación de su oda. Podemos pensar también que fueron agregados por la editorial, autora de un prólogo muy poco receptivo de las novedades contenidas en lo que está publicando.¹⁰

Veamos ahora concretamente qué sucede con la traducción de los topónimos, una instancia a menudo crucial en traducción: ¿qué hacer cuando la toponimia inscribe una dificultad fónica, ortográfica, cultural, para el texto de llegada?, ¿cómo actuar en el dilema que opone el deseo de extranjería a la pulsión de apropiación? En la “Oda” hay dos topónimos que ubican el episodio en París: el parque Monceau y la estación Saint-Lazare. Ambos pertenecen indiscutiblemente al código Queneau: lo urbano parisino que recorre y sustenta igualmente gran parte de su obra, poesía o prosa y se inscribe en sus textos también como biografema. ¿Cómo negociar con estos topónimos?, y de un modo más general, ¿cómo acoger a un huésped tan fijado en un escenario que es extraño al de la anfitriona, al de su lector hispánico, sudamericano, caraqueño?

Podemos aquí recordar lo que sucede en un caso muy mentado en traducción rioplatense: la última hoja del *Ulises* de Joyce traducida por Borges para la revista *Proa* en 1925. En este final del monólogo de Molly, Borges suprime todos los topónimos ingleses, y así es que desaparece espectacularmente y sin dejar rastro Howth Head, el emblemático lugar de encuentro amoroso en Dublín de Molly y Bloom. Del mismo modo desaparecen Duke Street y Larby Sharons, pero en cambio se mantienen los hispánicos: Ronda, Algeciras, la Alameda, Gibraltar. La traducción se vuelve acto político. Se podría hablar, respecto a este acto borgeano, y una vez más en palabras de Ricoeur, de “rechazo solapado de la experiencia de lo extranjero por parte de la lengua receptora” (10). Solo que en el caso de Borges no hay nada de solapado. En la década del 20 se trata de vanguardias criollas, de antropofagia, de irreverencia como resistencia a lo idiomático tradicional de una lógica colonial. Y las políticas de traducción se alinean a estos parámetros.

En la década del 90 otras son las preocupaciones, y la hospitalaria Vilariño respeta la distancia del código topónímico parisino de su invitado y mantiene tanto el parque “Monceau” como la estación “Saint-Lazare” para escenario del poema. Ambos lugares, con su ortografía y su fonética que vocean su parisianismo, guardan y a la vez comunican su extranjería desde un deseo de apertura cultural por parte del acto traductor.

También Derrida recuerda que en la palabra respeto se encuentra la palabra respuesta, la intimación a responder. La “Oda” en castellano de Vilariño parece responder, de un modo hospitalario y desde una cultura

10. El marco editor caraqueño tan explícitamente cerrado a los juegos de escritura de Queneau y la calidad de traducción de Vilariño justificarían ampliamente una reedición más hospitalaria de estos *Ejercicios*...

rioplatense gozosamente receptiva y apropiativa, al llamado y al deseo que representa siempre un texto a traducir, en este caso la “Oda” de Queneau.



BENJAMIN, Walter, “La tâche du traducteur” (trad. Martine Broda), en *Poésie*, número 55, 1991.

BERGENS, Andrée, *Raymond Queneau*. Ginebra: Droz, 1963.

BORGES, Jorge Luis, “Las dos maneras de traducir” [1926], *Textos recobrados*. Buenos Aires: Emecé, 1997, pp. 256-9.

BRAVO, Luis, “El diario adolescente de Ibero Gutiérrez: múltiple editor y aprendiz de artista”, en *Revista de la Biblioteca Nacional*, 4/5, 2011, pp. 89-101.

CALVINO, Italo, *El caballero inexistente*. Barcelona: Brughera, 1979.

CAMUS, Albert, “L'hôte”, *Théâtre, récits, nouvelles*. París: Gallimard (Col. Pléiade), 1962, 1607-21.

DELISLE, Jean y WOODWORTH, Judith, *Les traducteurs dans l'histoire*. Ottawa: Unesco-Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.

DERRIDA, Jacques, “Responsabilité et hospitalité”, *De l' hospitalité*. Mohammed Seffahi (ed.). Genouilleux: la passe du vent, 2001, pp. 131-50.

DOLET, Etienne [1540], “La manière de bien traduire d'une langue en autre”, *Clássicos da Teoria da Tradução* (vol. 2). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, pp. 14-21.

DU BELLAY, Joachim [1549], *La défense et illustration de la langue française*. París: Gallimard, 1967.

QUENEAU, Raymond, *El vuelo de Ícaro* (trads. Lucas Vermal y Elisenda Juliábert). Barcelona: Marbot, 2007.

——— “Oda”, *Ejercicios de estilo* (trad. Idea Vilariño). Caracas: Pequeña Venecia, 1995, pp. 43-9.

——— *El rapto de Ícaro* (trad. Idea Vilariño). Buenos Aires: Losada, 1973.

——— “Ode”, *Exercices de style*. París: Gallimard, 1947, pp. 96-9.

——— “Sonetos” (trad. Idea Vilariño), en *Número*, año 6, número 27, diciembre de 1955, pp. 122-3.

RICOEUR, Paul, *Sur la traduction*. París: Bayard, 2004.

VILARIÑO, Idea y AAVV, *Idea. La vida escrita*. Ana Inés Larre Borges (ed), Montevideo: Cal y Canto, 2007.

VILARIÑO, Idea, “Paul Eluard, 1895-1952”, en *Marcha*, 5 de diciembre de 1952.

VITALE, Ida, “Originalidad”, en *Procura de lo imposible*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 78.



Huir hacia adelante (cómo salir de las literaturas posautónomas)

Óscar Brando

Instituto de Formación Docente



239

Hace algunos años, precisamente a fines de 2006, dos críticas argentinas, Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo, reaccionaron de manera similar frente a la producción narrativa reciente. Las dos observaron que algunos libros que circulaban como literatura ya no podían ser leídos en la clave de las literaturas autónomas, aquellas que señalaban la distancia entre la realidad y la ficción. Josefina Ludmer (la primera versión circuló en Internet en diciembre de 2006) habló de “literaturas posautónomas”, refiriéndose a la ruptura del límite entre realidad y ficción (acuñó el término “realidad/ficción” para referirse a estos textos) y las llamó literaturas diáspóricas porque se trasladaban de un territorio a otro sin respetar la frontera. Sobre el presupuesto de que la economía es cultura y la cultura economía (señalado con esas mismas palabras por Fredric Jameson dos décadas antes¹) y de que la realidad es ficción y la ficción realidad, entendió que ya no importaba marcar esta diferencia ni saber si eran o no literatura: esos textos se instalaban en el presente y fabricaban presente.²



Martín Kohan.

Juan Carlos
Mondragón.

1. Sandra Contreras en “Cuestiones de valor, énfasis del debate”, *Boletín 15. Dossier: Cuestiones de valor*, del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Artes, UNR, octubre de 2010, se pregunta si esa realidad que Jameson venía analizando desde los ochenta para los países centrales llegó tarde a la periferia o si fue la crítica la que tardó en darse cuenta.

2. “Estoy buscando territorios del presente y pienso en un tipo de escrituras actuales de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas de la ciudad de Buenos Aires pero que podrían aparecer en cualquier parte de América Latina”, escribe Josefina Ludmer en el capítulo “Identidades territoriales y fabricación de presente. Literaturas posautónomas” del libro *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010. Luego de poner como ejemplos *La villa*, de

Beatriz Sarlo (2006), más cautelosa, habló de literaturas etnográficas.³

Sobre escrituras simbólicas o postsimbólicas, sobre el acceso a lo real

Ludmer comentó, sin embargo, que había autores que insistían en escribir como literatura y exigían ser leídos en esa clave. Citó los casos de Héctor Libertella, Sergio Chejfec y César Aira, que seguían creando la idea de un texto autónomo. Hay, decía Ludmer, un remanente de escritura que sigue utilizando los procedimientos de la autonomía, que sigue queriendo expresar “soy literatura” mediante rasgos de metatextualidad. De todas formas, argumentó que esas mismas escrituras ya no tenían un centro, una jerarquización, no podían integrar un canon a la vieja usanza.⁴

Pero admitamos que pueda existir, al costado de la literatura autónoma, una escritura que abandona la autonomía, a la que ya no le es posible escribirse como simbólica, que no puede librarse de la contaminación de la realidadficción o de esa calidad diáspórica que señala Ludmer. De todas formas, creo, esta escritura solo tendría interés si conservase en sí la marca de un duelo no resuelto, un estado de melancolía tanto por la muerte de la escritura simbólica como por la sospecha de su vida frágil.

César Aira, *Montserrat*, de Daniel Link, los lugares en la obra de Fabián Casas, María Moreno y otros agrega: “Del mismo modo que se identifica la gente en los medios (Rosita de Boedo, Martín de Palermo), en estos textos los sujetos definen su identidad por su pertenencia a ciertos territorios. Mi punto de partida es éste. Estas escrituras no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente y en una realidad cotidiana para fabricar presente y ese es precisamente su sentido”.

3. Sarlo había comenzado su reflexión un año antes con un artículo en su revista *Punto de Vista*, número 83, diciembre de 2005, titulado “¿Pornografía o fashion?”. Quizá pueda decirse que Josefina Ludmer comenzó a proyectar la idea de la posautonomía en trabajos anteriores, tal vez desde 1994 (año en que coincidieron los libros *Las culturas de fin de siglo en América Latina*, coordinado por Ludmer, Rosario: Beatriz Viterbo, y *Escenas de la vida posmoderna*, de Sarlo, Buenos Aires: Ariel). El concepto no es ajeno a *El cuerpo del delito* (1999), un libro que se desliza por un corpus anticanónico y tiene un punto fuerte de exposición en “¿Cómo salir de Borges?”, publicado en la revista *Conflines*, número 7, Buenos Aires: segundo semestre de 1999. En diciembre de 2002 apareció otro escalón del tema, “Temporalidades del presente”, en *Boletín 10* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Arte, UNR. A partir del artículo de 2006 fue revisando el concepto en varias oportunidades –nuevas versiones, participación en coloquios y polémicas– hasta dejarlo depurado en su libro citado, *Aquí América Latina...*, en medio de otras reflexiones que le dan marco y lo contienen. A su vez, otros críticos se hicieron eco del asunto: reuniones de esas posiciones pueden leerse en *Los límites de la literatura*, de Alberto Giordano (editor), Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2010 y en el *Boletín 15*, citado en nota anterior.

4. Según Ludmer, los escritores del boom podían distinguir la realidad de la ficción integrando la realidad a sus mitos y cosmogonías todopoderosas: así daban a la ficción la idea de un poder de transformación de la realidad y alimentaban la fe en la literatura.

Pienso en el diario autotanatográfico de Arguedas, incluido en la novela de los zorros, o en cualquiera de los diarios de Levrero. El de Arguedas es paradigmático porque interviene una novela. Si en principio, por su calidad y por su intención, no es literatura sino terapia, pasa a serlo en la medida en que transforma la herida narcisista en la denuncia de la imposibilidad de escribir, de avanzar en la novela, y anuncia, mientras exorciza escribiendo, el suicidio y la muerte de la escritura. Los diarios de Levrero son siempre diarios de la desesperación del no escribir, nunca están separados de la pelea por/con la escritura: lo dice expresamente en “Diario de un canalla”, en *El discurso vacío* y en *La novela luminosa*. Este inmenso diario, solo se justifica como duelo de la novela inconclusa. La intensidad de esa escritura que se funde con la realidad, y que podríamos confundir con una escritura postsimbólica, proviene de la lucha por escribir: escribo esto porque no puedo escribir lo otro, y aquí dejo la huella, la herida, la marca tanatográfica.

La experiencia literaria: Felisberto y Saer



En cuanto a la capacidad de representación del lenguaje habría dos plenitudes posibles: 1) la del realismo, para el cual el lenguaje consigue representar la realidad porque existe un yo pleno, capaz de desaparecer detrás de la representación, extrañar el mundo en el lenguaje y darle forma a través de él; 2) la de la autorreferencialidad y los mecanismos metatextuales (este texto ya está escrito y es la copia o la traducción de otro; o el lector asiste, en abismo, a la escritura del texto), que también escamotea la responsabilidad de la autoría, dejando que, en apariencia, el texto se autogenera o muestre los mecanismos por los que produce su sentido.⁵

En la era de la subjetividad el sujeto no es pleno; no tiene la posibilidad de extrañar el mundo en el lenguaje y crear con ello una objetividad realista (Flaubert), ni puede crear mecanismos metatextuales poderosos (el *Quijote*) que eviten ver la huella de las pulsiones de un yo impedido de dominar la ficción. El autor debe reconocer los límites de su conciencia del mundo, no aspirar a la omnipotencia de querer representarlo ni dejar “que se represente solo a través de la palabra”, sino arriesgar un modo de representación que sea sobre todo atisbos

5. El non plus ultra de la reescritura es el plagio. Si la reescritura se propone como una invaginación de la literatura, su extremo último es el plagio. Éste desliteraturiza, toma lo ya hecho como realidad, lo incluye, crea presente dejándose escribir por lo ya escrito. Es un falso *ready-made* o un *ready-made* que no osa decir su nombre, un pastiche que quiere pasar por testimonio, ata los extremos de la pura literatura (Pierre Menard, cuyo texto del *Quijote* desconocemos) con su contrario, lo que no debe ser leído como literatura, porque no es simbólico sino la cosa misma.

de la realidad, advertencias de las zonas oscuras, manejo de lo fantasmático inconsciente, postraciones de los límites que una mirada puede tener sobre lo que percibe.

Alberto Giordano (creo que usando una mezcla de la idea de “experiencia” de Bataille y las reflexiones de Blanchot), en un estudio sobre Saer y Felisberto, dice que el realismo invoca una certidumbre acerca de lo que la realidad es, la servidumbre de la literatura a esa certeza. Al mismo tiempo advierte que la reducción de lo específicamente literario a la autorrepresentación –al trabajo reflexivo del texto sobre sí mismo, el autotematismo que importa un relato sobre la construcción del relato, la autorreferencia– también cae en otra certeza: la de que hay un “sí mismo” de la literatura y que ya se sabe en qué consiste; la que nos dice que hay un trabajo sobre la palabra y que sabe cómo hacerlo. En los dos casos, según Giordano, las certezas nos conducen a un modelo determinado de representación, olvidando que el signo inequívoco de lo literario es el vacío, la incertidumbre. Giordano dice que la autorrepresentación, en el polo opuesto al realismo, borra los vínculos con la realidad y que eso también la hace caer en el pecado de omnipotencia.



Realismo/autorrepresentación: los términos se oponen pero sobre la base de un predicado común: la creencia en la posibilidad de representar certezas (la de la realidad, la de la literatura) por el lenguaje. Concebida como una búsqueda de lo incierto, una revelación de lo que en las evidencias se enmascara, la literatura no encuentra en esta creencia ingenua más que un obstáculo. El poder de representación del lenguaje es, lo sabemos, el fundamento de todas nuestras evidencias (pienso en el hombre, en la comunicación, en el mundo).

Giordano encuentra una fórmula: la realidad no es ni simple ni compleja sino extraña, y de esa extrañeza quiere ser experiencia la literatura (la fórmula no deja de ser un poco retórica).

Neoepifanías: Mondragón y Kohan

Quiero aclarar, entonces, que no son los procedimientos metarreferenciales –así formen parte de su modelo– los que dan validez a la obra de los autores que me interesan como literatura: Martín Kohan, Juan Carlos Mondragón. Me importa de su obra la relación con una tradición en la que se reconocen y se insertan y a la que modifican.⁶ En el caso de Ko-

6. Un ejemplo notable es el de Borges, que cambió el sistema literario que organizaba el *Martín Fierro*: si “la vuelta” abría la tradición literaria argentina de la generación del 80 civilizando al gaucho, y preparaba su mitificación antirringa que culminaría con *El payador*, de Lugones, Borges discrepó con el carácter de epopeya del poema que pretendió imprimirle la lectura de Lugones

han está la evidencia de su libro sobre Walter Benjamin, su cultura judía, sus juegos con Borges. En el caso de Mondragón su relación con el relato puro (Quiroga), con el escritor de la imaginación moderna (Onetti), con los extrañamientos de Kafka. Al mismo tiempo ambos escriben sobre la realidad, los dos aluden a los vaivenes políticos de las últimas décadas. En otros cortes, Kohan se muestra más adherido a una tradición de cultura popular y de tradición judía; Mondragón hace estallar las referencias de la cultura de masas (la muerte de Elvis Presley, la memoria urbana) usándolas como epifanías.⁷ Los dos también recurren a los textos entrampados, a las suspicacias de la traducciones (*Bruxelles piano-bar*), de la caja de zapatos que contiene la versión secreta de una década indecible (*El viaje a Escritura*); o de la leyenda popular y la victoria moral (*Segundos afuera*) y las trampas de la fe y la derrota moral (*Dos veces junio, Ciencias morales*). Para los dos la realidad se insinúa como ominosa e irrepresentable. Kohan juega con el discurso histórico para poner en cuestión la construcción de la verdad; Mondragón reescribe sin cesar un libro (*Nunca conocimos Praga*) porque el viaje a la escritura no tiene estación última.⁸



Dicho de otra manera

243

Mondragón se pregunta e interroga desde su obra si se puede escribir cuentos sin Poe y sin Quiroga, al mismo tiempo que prueba cómo escribirlos con/sin ellos. *El misterio de Horacio Q* es la forma de reescritura que Mondragón encuentra para desviar una tradición inevitable, escribiendo, sobre los rastros atenuados del pasado, una literatura futura. Su reescritura del Mal, ahora que está de moda, ya ejecutada en *Aperturas, miniaturas, finales* a través de la figura de Lautréamont y soterrada en *Mariposas bajo anestesia*, se reitera en *Horacio Q*. Ataca las lecturas canónicas, vuelve a las advertencias malditas de Quiroga-Poe: la selva es, para Quiroga, su paraíso artificial.

y leyó “la vuelta” desde “la ida”, es decir, desarmó el código liberal descubriendo en sus entrañas la violencia de “la ida”: ficcionó en “El fin”, especuló en “El sur” y en “Historia del guerrero y la cautiva”, razonó en la página titulada “Martín Fierro” de *El hacedor* esa ambigüedad argentina ya anticipada por Sarmiento. Rehizo la tradición desde la literatura.

7. Aquí me arriesgaría a introducir el término neoepifanía como distinción. La epifanía de Joyce era la “repentina manifestación espiritual traducida por la vulgaridad de la palabra o el gesto”. Esta revelación insignificante era pretextual, exigía una reelaboración para obtener una significación completa y compleja. Joyce recorre el camino que va de la epifanía a la novela (*Ulises*), a su destrucción (*Finnegans Wake*). Las neoepifanías no se reelaborarían sino que serían integradas al texto, siempre y cuando su trivialidad contuviese, como utopía cifrada, una posible revelación.

8. Acudo una vez más al aserto de Blanchot: la muerte del escritor disimula que, por su tarea, su vida se desliza por la desgracia del infinito.

La otra interrogación de Mondragón es cómo imaginar después de Onetti, sin su influencia. Aquí la clave está en *Night and day*, una lectura parafrástica, homenaje y reescritura en los intersticios de *La vida breve* (cabe recordar aniversarios y dejar pendiente comparación de epistemes: Ludmer escribe su libro sobre Onetti cuando se cumplen 25 años de *La vida breve* y Mondragón cuando se cumplen 50). Pero mucho antes, desde el principio de su obra están, como en Onetti, Montevideo, que luego es Praga o Piriápolis o Madrid o Barcelona y que deviene Bruxelles, péndulo entre la invención sanmariana y la impresión de la zona de Saer sobre un lugar reconocible. Bruxelles habita en la “zona fantasma” de Monte o Lavanda, de la que solo se podría salir o entrar con una clave.⁹ La obra de Mondragón siempre está escrita en clave sin que estas claves propongan la solución. La mayor quizá sea la que está contenida en una caja de zapatos en *El viaje a Escritura*, uno de los proyectos narrativos más aventurados. No solo es clave sino la gran utopía, porque la caja contiene la verdad (lástima que irrepresentable).

Kohan nos hace otras preguntas. Cómo salir de Echeverría y Mitre, cómo salir de Borges, cómo salir de las culturas populares, de la cultura judía, de la literatura política, del relato policial (de Macedonio, de Puig, de Walsh, de Piglia). Su obra debe escribir a San Martín, reescribir a Emma Zunz, contar las derrotas (Firpo, las Malvinas, el sueño de la revolución) y las victorias pírricas (el Mundial del 78), recurrir a Benjamin para encarar el desafío de huir hacia adelante.



Huir hacia adelante

Si hubiera que elegir dos extremos, yo propondría la despersonalización de Kafka en la escritura del “él”, en los aforismos (con Benjamin y Blanchot como epígonos) y en el extrañamiento de todas sus experiencias: hasta el diario de Kafka es un diario del extrañamiento; y en el otro extremo las facilidades de una literatura del “yo” inmediato, antojadizo, que simula introspecciones para poder contarse a través de una escritura menesterosa. La alternativa a la posautonomía en Kohan, Mondragón y otros supone una serie de decisiones que son al mismo tiempo definiciones estéticas, redefiniciones de la literatura: no resignarse a ser productores de presente, a representar solo

9. En las revistas de Superman el maldito Mxyzptlk volvía a la zona fantasma si conseguían que dijera al revés su nombre; realidad y zona fantasma eran las dos caras de una escritura, traducción en “versé” o reescritura al dorso, lectura del otro lado del vidrio, escritura invertida, inversión de/ en la escritura. Ludmer, en su libro sobre Onetti, recuerda la escena en que Linacero escribe detrás de los panfletos de Lázaro y encuentra la idea de escribir en el reverso de la realidad y de la política. ¿De manera que si la literatura autónoma escribió en el reverso de la realidad y la política, la literatura posautónoma, al escribir en el reverso de la literatura, volvería a la realidad y la política?

las abolladuras del “choque de lo real”; no dejarse envolver por el encanto de la escritura autorreferida, con la clave –que ya no lo es de tan usada– de que esto que escribo está escrito, es una traducción, es una caja china, es una muñeca rusa, etcétera; ficcionalizar una identidad, aceptando que no se puede hacer otra cosa con un sujeto maltrecho, con una subjetividad insuficiente. De esa manera, sin los recursos que la autonomía proporcionaba, con los antecedentes de un derrumbe de esa actitud como creencia, sobre todo en cuanto a los poderes de la literatura y de su lectura, con un mundo más afectado por ese choque de lo real del cual los narradores no quieren escapar, la imaginación sigue siendo la guía, así sea construida desde la memoria o desde la fantasía. De Felisberto Hernández a Sebald se puede simular imaginar desde la memoria: hacer volver el pasado, asombrar a la conciencia por la presencia-presente de ese pasado y ponerla a reinventarlo, es decir, a escribirlo imaginándolo.¹⁰ Sebald declara su facultad de oscilar de lo real hacia lo irreal: las imágenes fotográficas que aparecen en sus libros, casi siempre sin leyendas debajo, aportan referentes que por su banalidad y su sobriedad no nos permiten determinar cuándo leerlas y para qué. Por su imperfección, por su inclusión en bruto, serían formas neoepifánicas.¹¹



Efectos de irreal

Quiero dejar anotadas algunas cosas sobre *Los emigrantes*, de Sebald. El misterio inicial es el de una memoria que se va a reconstruir en el viaje:

10. Un comentario sugerente hace Alberto Giordano en “Tal vez un movimiento”, *Revista de la Biblioteca Nacional 4/5. Escrituras del yo*, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2011: “Decía Mario Leviero que no se escribe a partir de la invención sino del recuerdo de visiones espirituales. Su *Novela luminosa* es, por el momento, la cumbre más alta que alcanzó entre nosotros esa vertiente de la literatura confesional en la que un yo corteja sus debilidades y fracturas hasta descomponerse y transfigurarse en un irrepetible cualquiera”. En ese mismo artículo se pueden leer comentarios muy aprovechables sobre el recuerdo en Felisberto Hernández, en particular en su obra *Tierras de la memoria* y la influencia en escritores recientes: “la perplejidad y la extrañeza con las que el narrador observa, sin ánimo justificatorio, los frutos de la estupidez, la dificultad para entender, incluso para pensar. El entorpecimiento del discurrir autobiográfico, por impericia, pero también por exigencias propias de lo que adviene como desconocido, es otra huella que identificamos con el nombre de Felisberto Hernández, lo mismo esos raptos de lucidez en los que la conciencia vislumbra algo gracias al embotamiento de la comprensión”.

11. Saer, en el fragmento “El parecido” de *La mayor*, imagina el movimiento inverso: de lo irreal a lo real. Una postal con un cuadro de Memling que pinta una muchacha está a punto de traerle un recuerdo, pero, antiproustianamente, éste no se produce hasta que la muchacha real aparece ante su vista. Entonces el narrador reflexiona, no sobre lo semejante sino sobre lo diverso y, como en la segunda parte del “Sueño” de sor Juana, querría descender sobre cada cosa para “darle su lugar con una voz ecuánime que las iguale y las recuperé [...] para que el mundo entero se contemple a sí mismo en cada parte y en el honor de la luz y nada quede anónimo”. Sería también una solución neoepifánica.

no sé por qué salí de Inglaterra o no quiero decirlo o no puedo o no sabría exactamente qué decir. El viaje lo conduce a su pueblo natal, W, pero además lo lleva por distintas rutas que son vitales e intelectuales. El viaje por el Lago de Garda resucita el viaje de Kafka y el cuento que Kafka escribe en correlato con ese viaje, “El cazador Grachuss”. Las formas de extrañamiento kafkianas, sus diarios, los aforismos, la escritura del “él”, la transformación de una experiencia en un relato fantástico sirven de modelo a Sebald, aunque Sebald utilice un “yo” plástico, proteiforme, imperfecto como las reproducciones fotográficas que incluye en sus libros. Pienso que los recuerdos de Felisberto Hernández, el diario de *La novela luminosa*, los sueños y los partes policiales en 2666, de Roberto Bolaño, las fotografías de Sebald son trozos de realidad que, a distancia de construir presente o realidad ficción como quería Josefina Ludmer, producen el efecto de irreal (Alberto Giordano). Si el realismo en términos de Barthes genera el efecto de real, la literatura debe ser la experiencia de una extrañeza del mundo que no puede representarse, de algo incierto e innombrable que la literatura revela en su incertidumbre: a eso Giordano lo llama efecto de irreal.

Le escribe Pichón Garay, desde París, a Carlos Tomatis en el cuento de Saer “En el extranjero”: “Se viaja siempre al extranjero. Los niños no viajan sino que ensanchan su país natal”. El hombre viaja con rastros que lo moldearon, que le vienen de lejos, y cuando esos rastros reaparecen el extranjero muestra su irreabilidad. El extranjero no deja rastros sino recuerdos, efectos exteriores que se proyectan sobre uno como una película sobre una pantalla y que cesan cuando la proyección termina y se vuelve a la oscuridad.¹² En “A medio borrar” Pichón Garay está a punto de irse de la zona y ya es un exiliado o un ser inexistente porque es confundido con su mellizo, el Gato Garay. El lugar exterior de su exilio

12. En el fragmento “Recuerdos” que, como los otros citados, pertenece al libro *La mayor*, piensa Pichón Garay que los recuerdos son nuestra única libertad mientras no los sometamos a la ficción de la cronología. Si se vuelven obsesión, si se nos presentan, martilleantes, una y otra vez a nuestra conciencia, sin contenido narrativo aparente, neutros y monótonos, nuestra conciencia los viste de sentimientos y categorías, como cuando a un perro vagabundo, que pasa a contemplarnos mudo, todos los días, ante nuestra puerta, terminamos por ponerle un nombre. “Una narración podría estructurarse mediante una simple yuxtaposición de recuerdos. Harían falta para eso lectores sin ilusión. Lectores que, de tanto leer narraciones realistas que le cuentan una historia del principio al fin como si sus autores poseyeran las leyes del recuerdo y de la existencia, aspirasen a un poco más de realidad. La nueva narración, hecha a base de puros recuerdos, no tendría principio ni fin. Se trataría más bien de una narración circular y la posición del narrador sería semejante a la del niño que, sobre el caballo de la calesita, trata de agarrar a cada vuelta los aros de acero de la sortija. Hace falta suerte, pericia, continuas correcciones de posición, y todo eso no asegura, sin embargo, que no se vuelva la mayor parte de las veces con las manos vacías. [...] Voluntaria o involuntaria la memoria no reina sobre el recuerdo: es más bien su servidora. Nuestros recuerdos no son, como lo pretenden los empiristas, pura ilusión; pero un escándalo ontológico nos separa de ellos, constante y continuo y más poderoso que nuestro esfuerzo por construir nuestra vida como una narración. Es por eso que, desde otro punto de vista, podemos considerar nuestros recuerdos como una de las regiones más remotas de lo que nos es exterior.”

cambiará de nombre. Pero ese nombre es una investidura (“Recuerdos”) o una apariencia porque “como de costumbre lo esencial no se ha dejado decir” (“En el extranjero”). Cada lugar disfraza la distancia de sí mismo con la familiaridad de un nombre propio. Lalo Lescano, que se queda, afirma que no hay regiones, que las regiones no pueden delimitarse con exactitud y que por lo tanto no se puede ser fiel a una región. (“Discusión sobre el término zona”). En “Al abrigo”, el mueblero que encuentra un diario íntimo escondido en una silla que compró descubre que nadie es como parece sino que es otro: él, su hijo, su mujer. Lo asalta un vértigo al pensar que “su verdadera vida transcurría en alguna parte, en lo negro, al abrigo de los acontecimientos y parecía más inalcanzable que el arrabal del universo”.

Sebald, Saer, Bolaño, Mondragón, Kohan, pero también Thomas Bernhard, Antonio Tabucchi, Cormac McCarthy, Enrique Vila-Matas, Isaac Rosa: con juegos autoficcionales, con recursos históricos, testimoniales y periodísticos, entrando y saliendo de una ficción en diáspora, ninguno de estos escritores se somete o se reduce a la idea de fabricar presente.





Desterritorialización y desubjetivación en *Shangai*, de Gabriel Peveroni

Roger Mirza

Facultad de Humanidades
Universidad de la República



249

Frente a una fuerte tradición teatral que arraiga la representación escénica en la voz y el cuerpo de un sujeto, en los rasgos de un habla, una gestualidad, un territorio localizado y una tradición, aparece un teatro experimental contemporáneo que propone un espacio concentracionario atópico, en el que predominan las disimetrías territoriales, los lugares y funciones en movimiento, la imposibilidad de concordia entre diversos espacios y sus significaciones, la anulación o diseminación de las referencias locales, con acciones sin causalidad y de direcciones múltiples, y la aparición de un sujeto cambiante, con líneas de fuga. Esa práctica teatral problematiza la noción misma de sujeto como centro organizador de experiencias y de decisiones, para explorar las zonas de la movilidad, la disimetría, el desarraigado. La realidad misma del escenario se convierte en una representación rizomática, como lo caracterizan Deleuze y Guattari (15-16), en continua transformación y con referencias múltiples y ambiguas. No es lo mismo ingresar a una sala a la italiana destinada al teatro que ingresar a un espacio vacío que los espectadores compartirán con los actores, o descender a un subsuelo donde se desarrolla una acción, en medio de los espectadores, como ocurre en algunos espectáculos contemporáneos.

La noción de extraterritorialidad aparecía ya en el conocido libro de Steiner en la década del 60 (*Extraterritorial*, 1969) para referirse a las literaturas producidas en el exilio y a las consecuencias literarias de los movimientos migratorios, a aquellas obras que se sustraen a las particularidades territoriales, contextuales y lingüísticas en que se produjeron,

una literatura descentrada con respecto a ese territorio y a esa cultura, como en el caso de Kafka y Beckett, entre otros, pero que apuntaban a la alegoría y a la condición humana en general. En cambio, la desterritorialización a la que nos referimos instaura no solo el desarraigamiento y la distopía de las situaciones, sino también la problematización del lugar del sujeto y un fuerte extrañamiento en la recepción, la ruptura de los reconocimientos y de las identificaciones, donde no existe como en el rizoma “ninguna unidad que sirva de eje, ni que pueda divisarse en el sujeto. Ninguna unidad aunque solo fuera para abortarla en el objeto y para ‘volver’ al sujeto” (Deleuze y Guattari, 14).¹

De este modo, la desterritorialización se conjuga con fenómenos de desubjetivación y adquiere características propias en el teatro, condensando algunos aspectos de la cultura contemporánea: el fin de los grandes relatos, la destrucción de la discursividad organizada y de las historias, uniéndose con el fin de las psicologías y las identidades unitarias, lo que incluye el teatro posdramático o posaristotélico y la posautonomía literaria que desdibuja los límites de lo reconocido como arte. Esa desubjetivación implica, al mismo tiempo y en forma paradigmática, una forma de subjetivación; porque en la propia construcción de subjetividad existe un movimiento de desterritorialización, en una cronología estallada que incluye las voces de otros que hablan a través de nosotros y de quienes heredamos no solo genes sino también expresiones, modelos, mandatos, sentencias que vienen de tiempo atrás y son transgeneracionales.

Shanghai, de Gabriel Peveroni,² se estrenó el 23 de junio de 2011 bajo la dirección de María Dodera en el Museo de las Migraciones-Bazar de las Culturas, un lugar que funciona como lugar de exposiciones, conferencias, seminarios y encuentros sobre el tema del título. La elección de ese lugar no es ajena a la propuesta de la obra y coloca al espectador, desde el comienzo, en un espacio de cruces, de tránsitos, que se conecta con la desterritorialidad y desubjetivación contemporáneas. Impresión que confirma el programa-texto con letras chinas en la tapa y que los espectadores pueden leer antes del comienzo de la función. En las acotaciones del texto se habla de un “no lugar”, y aunque se menciona “un depósito, un anexo”, la aclaración para “un experimento con chips de identidad que se realiza tal vez en el centro del mundo

1. “*Pas d’unité qui serve de pivot dans l’objet, ni qui se divise dans l’objet. Pas d’unité, ne serait-ce que pour avorter dans l’objet, et pour ‘revenir’ dans le sujet.*” La traducción es nuestra.

2. Elenco: Fernando Amaral, Noelia Campo, José Ferraro. Disc-jockey en vivo: Federico Deutsch. Escenografía e iluminación: Fernando Scorsela. Vestuario y maquillaje: Virginia Sosa. Música original: Federico Deutsch. Ayudante de dirección: Mariana Olazábal. Dirección general: María Dodera.

sin advertirlo” parece reforzar la impresión del espectador de entrar en un mundo abierto e indeterminado, una sala rectangular que comparte con los actores, un espacio atópico que remite a un lugar vacío e indiferenciado. Ya desde las acotaciones iniciales el lector se enfrenta a una situación fuera de todo tiempo reconocible y en un no lugar:

Menos que cero (la luz que lleva al depósito)

(No hay escaleras, no hay caminos aparentes que lleven a los túneles de Shanghai, “el lazo que une el significante al significado es arbitrario”, dice Arturo Lem; quiere decir que es posible que estemos en el centro del mundo sin advertirlo, donde todo y nada suceden en el mismo instante, un lugar subjetivo, un *no lugar*, un estado de cosas que se ve alterado por los experimentos en [kits, sic] chips de identidad que se realizan en el anexo.)

El espectáculo se inicia con un presentador, Arturo Lem, quien oficia de anfitrión y recibe a un grupo de pasantes/espectadores en la zona blanca, mientras a su espalda, “dos desconocidos –un hombre y una mujer, ambos jóvenes– se mueven sigilosamente en la zona oscura, manipulan unas cajas que están dentro de cajas más grandes”. Su primer parlamento, dicho de modo frontal y monocorde, que enuncia como un autómata, es un discurso enumerativo y repetitivo en que describe su función, que ya nos introduce en un universo particular:

Arturo Lem, autos, motos, bicicletas, edificios verticales, espejos, chips, teléfonos, plasmas esféricos, ropa, tarjetas inteligentes, chinos y no chinos, semáforos, policías, la imagen de Mao repetida una y mil veces... copias, clones, ser el otro, la otra cosa, la gran cosa, la clave del sistema está en las patentes, en los diseños que cotizan en la bolsa, en las traducciones certificadas, en los chips instalados en cada ciudadano para su control médico, y después de los chips vienen los kits de identidad [3].

Este inicio, que vacía de sentido el discurso por la mera acumulación indiscriminada de elementos dispares, donde la significación escapó a la cadena de significantes, produce la sensación de sinsentido en un mundo de copias, donde todo es intercambiable y todo es clon de otra cosa. Lo que disuelve, también, por su modo de elocución, toda afectividad y toda subjetividad de quien lo enuncia.

La acción consiste casi exclusivamente en la manipulación de cajas grandes, medianas, chicas, moverlas, abrirlas, cerrarlas; una acción aparentemente inútil, pero una sinopsis inicial del texto orienta al espectador (si leyó el texto antes de ingresar) y da una pista a posteriori como punto de apoyo para el proceso de apropiación y de resignificación de las acciones de la obra:

M y N son dos técnicos contratados para los primeros ensayos de identidad en Shangai. Se ven envueltos en una intriga entre sus jefes alemanes y funcionarios del Partido Comunista chino. Deben manipular una serie de kits que están en un centro de distribución. Arturo Lem es su jefe inmediato en los depósitos, un occidental de identidad confusa, trabaja como doble espía. Deciden llegar a la verdad, prueban los kits y descubren que están adulterados y que forman parte de una conspiración para sembrar el caos en las grandes metrópolis y al mismo tiempo detener el plan de las corporaciones estatales [3].

Salvo Arturo Lem –el vigilante–, los personajes –M y N– no tienen nombre propio ni identidad, y cuando aparecen otros, como Xiaomei, Joy, Alaia, Melina, Luca y Ziggy, puede tratarse de transformaciones de los mismos, chips con otras memorias y otras historias insertas en los anteriores. La memoria personal puede ser una u otra, ser inventada, insertada o real, sin discriminar; proviene de los chips que les han introducido con otros recuerdos de infancia y otros aspectos de la historia familiar que son elementos decisivos para la construcción de una subjetividad. Del mismo modo, su contexto social y su pertenencia a un lugar han desaparecido o son inestables.

La puesta en escena presenta, también, elementos espaciales y contextuales decisivos que apuntan a esos no lugares: la ausencia de todo elemento escenográfico y de todo elemento referencial; la luz determina y diferencia los espacios: zona blanca, zona oscura, y una ambigua “zona rugosa”. Del mismo modo, se oyen los sonidos de Shangai, como referencia a las megametrópolis contemporáneas y sus grandes concentraciones, los ruidos, tormentas, distorsiones eléctricas, vientos, gritos, además de una música manejada por un *disc-jockey* en vivo que desempeña una importante función.

La atopía se refuerza, además, por los nombres de los espacios aludidos: la zona blanca, la zona oscura, la zona rugosa, el anexo, el túnel, los depósitos, un gran sótano, un subterráneo, autopistas subterráneas que apuntan a las características que señala Augé (40-41) con respecto a los excesos en el uso del espacio en la civilización contemporánea, como la multiplicación de las concentraciones urbanas, las instalaciones para la circulación acelerada de personas y bienes, las vías rápidas, autorutas, aeropuertos, así como los grandes centros comerciales, que son no lugares, en oposición al concepto sociológico de lugar, asociado por Mauss a una cultura localizada en el tiempo y en el espacio, al sentido de pertenencia a un territorio, a una lengua y una tradición; lo que Dewey llama el *genius loci*, como condición esencial para la construcción de una subjetividad, de una cultura y del arte (10). Y cuya alteración produce efectos devastadores ya que la representación del individuo y su construcción identitaria dependen de una interacción del sujeto con el otro



y con los otros: el ego y el álder, el semejante y el diferente.

En la obra las identidades son múltiples, una proliferación inasible en la que cada cuerpo puede contener a diferentes sujetos, con diferentes memorias e historias familiares. La memoria es clave, pero los chips distorsionan todo: “Yo no soy yo”. No hay punto de referencia para medir las identificaciones familiares, sociales, identitarias. El texto cita las características de lo fractal: cada pedazo de un cuerpo tiene las mismas propiedades que el cuerpo entero y que el resto, la unidad del cuerpo, por lo tanto, desaparece, se vuelve un mero conglomerado de pedazos iguales entre sí y por lo tanto intercambiables. Cada uno puede ser un clon de otro y los clones se multiplican por millones.³ Las memorias también viajan, y pueden aparecer en un personaje recuerdos que no le pertenecen, que le han sido injertados por fuerzas que desconoce o son inalcanzables pero son las que manejan el poder:

“Se están haciendo las pruebas de inseminación de identidades, el primer gran paso fue la instalación de los chips [...] para la optimización de nuestros cuerpos” (10). Y más adelante: “Nuestros cuerpos están preparados para administrar tres o hasta cuatro identidades” (15). No solo los recuerdos, también se desestabiliza la identidad sexual. Un cuerpo puede ser resultado de un cruce de clones de diferentes sexos que coexisten y se manifiestan de maneras diferentes, a partir de ese mismo cuerpo. Por eso Arturo Lem es también Xiaomei, Yim, Ziggy. Mientras que M y N son personajes reducidos a dos siglas, pero también resultan ser Luca, Alaia, Joy, Melina.

Lem afirma: “Soy un expatriado como ustedes. No soy de acá, soy alguien que se perdió, que colecciona historias, soy alguien que está escapando y no tiene respuestas” (19). Sin embargo algunos fragmentos de historias permanecen y permiten arraigar a esos seres en experiencias humanas reconocibles, la pertenencia lejana a un país, como en el siguiente parlamento de Arturo Lem donde son claras las alusiones a Uruguay:

Mi nombre no es Arturo Lem, el verdadero no importa, fue hace mucho, vengo de un país que casi no existe en los mapas, un país sin identidad, un país atascado, construido sobre cadáveres y vacas, degolladores y vacas, bástardos y vacas, inmigrantes y vacas, inmigrantes hambrientos ignorantes, ciudadanos de segunda clase que se enriquecieron con las vacas, inmigrantes que se alimentaron de vacas, pero las vacas no fueron ni serán ilustradas ni valientes y ellos tampoco” [19].

Y en el mismo personaje, cuando se presenta como Xiaomei, apare-



3. Hay una clara intertextualidad con una serie de películas de ciencia ficción sobre réplicas humanas a partir de *Blade Runner*, dirigida por Ridley Scott y estrenada en 1982.





cen recuerdos de un episodio terrible de su infancia como niña: cuando presenció la violación de su madre por soldados japoneses y se salvó de ser violada, ella también, gracias a que un joven soldado se negó a hacerlo, como le ordenaba su jefe (25).

La confusión de identidades tiene efectos devastadores en lo psíquico que se agregan a los aspectos terribles de los fragmentos recordados de lo que ocurre en la ciudad: violaciones, asesinatos que se multiplican por decenas, cada noche. Pero también un número alarmante y creciente de suicidios y de atentados suicidas. Los personajes se debaten en medio de esos recuerdos y de la vigilancia de Arturo Lem. Son como las cajas: se golpean, se abren, se cierran, pasan de un lado a otro, no son sujetos identificables. Todo está igualado, seres, funcionarios, objetos, son intercambiables y pueden intercambiar posiciones. Las acciones de los personajes están desprovistas de finalidad, su trabajo también está vaciado de sentido.

Sin embargo, queda un resto de subjetividad y de memoria, el país de origen asoma por momentos en Lem, como hemos visto, aunque se superpone a otro (China y Uruguay); también en las memorias de M y N y en la superposición de recuerdos diferentes. Algunos hitos también permanecen, como una cena en Star Dust que sí ocurrió entre M y N y que pueden recordar como propio.

El desenlace es también imposible, aparecen cinco finales cuya ambigüedad e indeterminación dejan abierta su interpretación, aunque tienen como común denominador el fracaso de la rebelión y la muerte; e incluso la sugerencia de que los personajes hablan desde la muerte. En los cinco aparecen menciones al intento de sabotaje, al hombre bomba Joy y su atentado accidente, la investigación sobre el mismo, el reconocimiento a M y N como funcionarios del gobierno que saben más de lo que dicen, pero el quinto es el que aporta más elementos significativos y obliga a leerlos todos en forma acumulativa: la transformación de Arturo Lem, que recupera parte de su identidad como mujer Xiaomei, el reconocimiento final de M y N de que su intento de rebelión y sabotaje ha fracasado, de que han perdido la batalla, que están muertos y que dejan vivos al resto “para que haya testigos”.

Junto a la desterritorialización, la desubjetivación es otro rasgo central de la obra: los personajes no son sujetos identificables ni tienen clara enunciación identitaria, pueden ser clones cuyas acciones se disparan en forma indiscriminada y donde todo está igualado: seres, funcionarios, mercadería. Frente a la globalización y al debilitamiento o la disolución de signos identitarios, este teatro no propone solamente una territorialidad doble, un bilocalismo que confronta dos topías, como ocurre

de otro modo en *Chaika* (Montevideo, 2009), de Mariana Percovich,⁴ y en *Montevideo esquina Sarajevo* (Montevideo, 2003, con dirección de María Dodera), del mismo Peveroni, donde se cruzan tiempos y cartografías (sin llegar a la acronía ni a la atopía): un puente en Sarajevo en tiempos de guerra y el puente que une el Cerro de Montevideo a la ciudad, dos territorios y épocas diferentes y dos situaciones de violencia. Ni tampoco una extraterritorialidad ajena e inasible como en *Groenlandia* (2005) y en *Berlín* (2007), del mismo autor, también bajo la dirección de María Dodera, sino una territorialidad estallada con escasos restos de arraigo, como variante de un tema recurrente en nuestra producción dramática actual y que es retomado, por ejemplo, en *Pogled* (2011), de Solarich (bajo la dirección de Santiago Sanguinetti), donde se cruzan varios territorios geográficos, lingüísticos y de la memoria, en otra variante de la problematización de los territorios, aunque con permanentes movimientos de reterritorialización y resubjetivación a través de la apropiación de referencias históricas y fragmentos autobiográficos.



AUGÉ, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*. París: Éditions de Minuit, 1980.

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1949.

PEVERONI, Gabriel. *Shangai*. Montevideo: edición del autor, 2011.

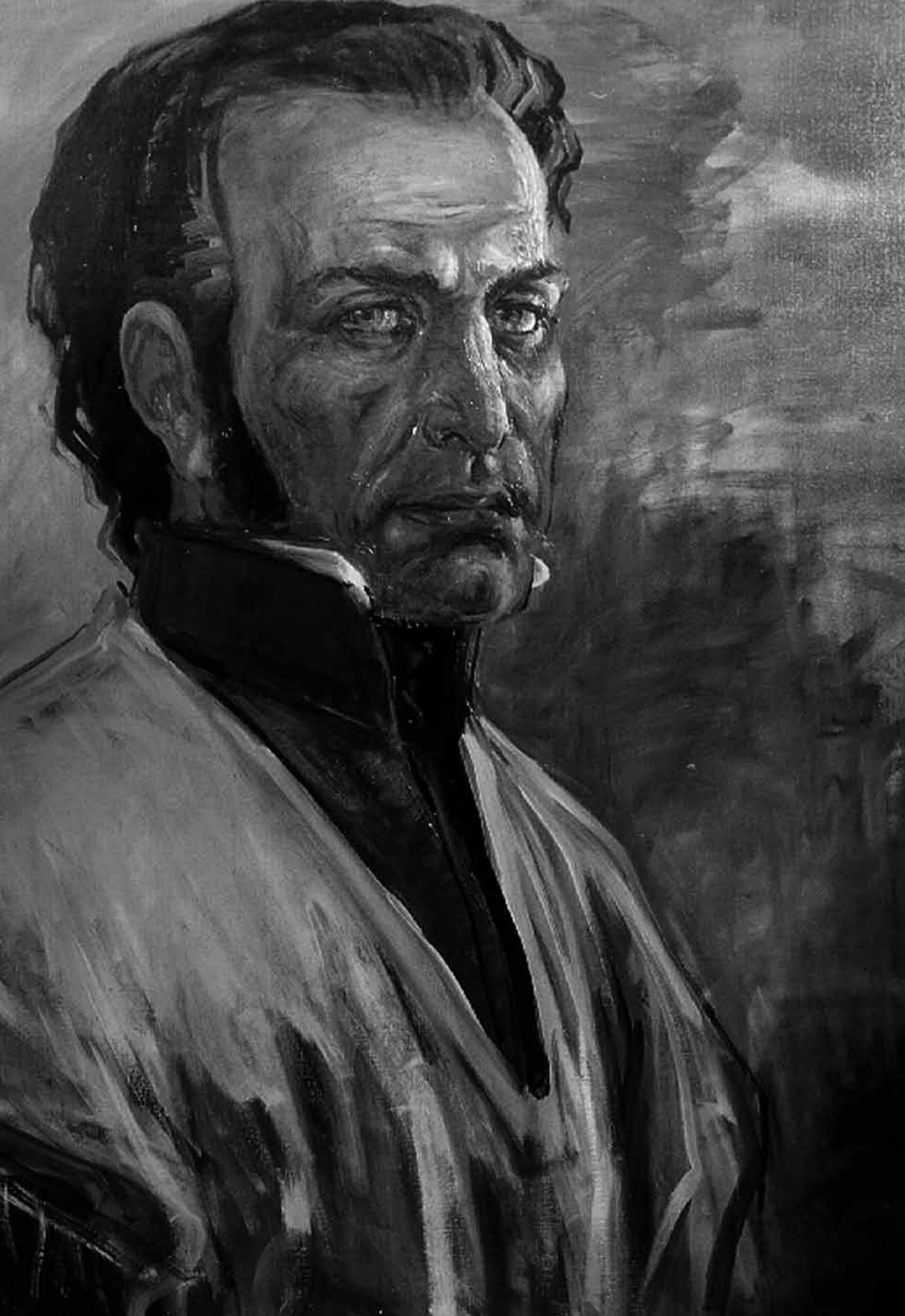
4. Escrita y dirigida por Mariana Percovich en base a *La gaviota*, de Chéjov. Véase nuestro artículo: “Teatralidad, transcripción y polisistema. El ejemplo de Chaika, (Montevideo, 2009)”, en Amerika (<http://amerika.revues.org/>, ISSN électronique 2107-0806).

HÉROE SIN ROSTRO

ARTIGAS 200 AÑOS DESPUÉS

*José Artigas
y
1880*







Uno, dos... ¿cuántos Artigas?

Laura Malosetti Costa

*Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas
Universidad de San Martín /
Universidad de Buenos Aires*

“¡Whisky para los vencidos!”
Cuarteto de Nos



261

Es ya casi un lugar común la desconfianza de los historiadores respecto de las imágenes como fuentes para el conocimiento del pasado político, social o cultural. Ellas resultan demasiado ambiguas. En general aparecen en los márgenes del discurso historiográfico, como ilustraciones de lo que la palabra demuestra y explica con mucha mayor precisión. La historia del arte, por su parte, se mantuvo durante mucho tiempo al margen de los debates historiográficos, aislada en la discusión y análisis de sus objetos en términos estilísticos o iconográficos. Hace poco escribimos sobre esta cuestión con José Emilio Burucúa en un encuentro de historiadores: ¿Qué valor tiene la imagen para el historiador? Su polisemia hace que se trate de objetos donde se concentra una cantidad enorme de hebras del tejido histórico. Porque la imagen tiene que ver con el mundo del sentido y también con el de la suspensión de la racionalidad en la emoción.¹

No cabe duda de que hay, sin embargo, un interés creciente por parte de todo el rango de las ciencias sociales en los problemas relativos a las imágenes visuales, que responde al lugar cada vez más central de la imagen en la escena contemporánea. En este sentido, la historia del arte ha retomado en las últimas décadas algunas líneas de sus más



Otro Artigas posible.

Boceto de
Luis García Sayago.

1. José Emilio Burucúa y Laura Malosetti Costa: “Una palabra equivale a mil imágenes. Polisemia, grandeza y miserias de las representaciones visuales”. Conferencia de impulso, mesa redonda “Las fuentes de la memoria y del conocimiento: los documentos visuales”. Taller Interdisciplinario Internacional “Al pueblo argentino de 2010”. UNSAM-UBA-Casa del Bicentenario, Argentina Ibero Amerikanisches Institut, Alemania. Buenos Aires, 27-29 de octubre de 2010 (mimeo).



EL GENERAL DR. JOSÉ G. ARTIGAS
Museo Histórico Nacional. Dibujo de A. Michon. Litografía de Godel.



JOSE G. ARTIGAS
Oleo de Juan Peláez

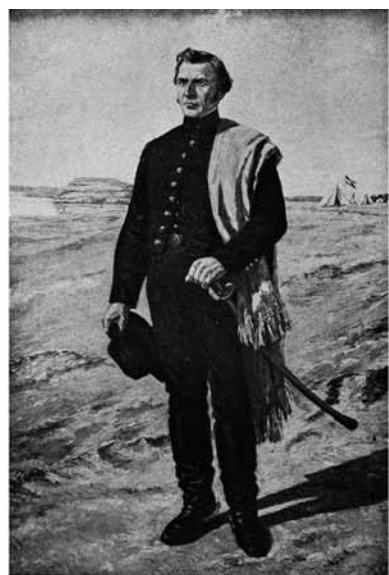


ARTIGAS EN EL PUENTE DE LA CIUDADELA DE MONTEVIDEO
Oleo de Juan Manuel Blanes



ambiciosas aspiraciones explicativas, así como las más incumplidas de aquellas aspiraciones, como la *Kulturwissenschaft* a la que dedicó su vida Aby Warburg y los investigadores de su instituto en las primeras décadas del siglo xx: una memoria cultural de la humanidad cuyo hilo sería posible seguir en la intersección de la palabra y la imagen.² Los estudios culturales se han visto enriquecidos y reorientados hacia los estudios de la cultura visual en los trabajos de teóricos e historiadores del arte como Georges Didi-Huberman, Hans Belting, W. J. T. Mitchell y Horst Bredekamp, entre otros. La historia social del arte, por su parte, atenta a la historia material de los artefactos visuales en la vida de las sociedades, ha aportado a esas vastas aspiraciones explicativas un punto de vista muy cercano al entramado de circunstancias que acompaña la vida histórica de las imágenes una vez lanzadas al ruedo de la historia. Su gran aporte –desde Nicos Hadjinicolaou hasta Albert Boime, desde T. J. Clark hasta Tom Crow y Petra Ten Doesschate Chu– ha proporcionado contundentes muestras del poder transformador que tuvieron algunas de ellas en el devenir de acontecimientos políticos, sociales y culturales. La ampliación de los objetos y métodos de la historia del arte, tanto como los de la historia “a secas”, ha generado nuevos cruces e intersecciones que contribuyen a iluminar aspectos antes poco atendidos

2. La obra de Aby Warburg ha sido objeto de innumerables estudios y análisis críticos recientes. En 2010 se publicó una traducción al español de su *Atlas Mnemosyne* (Madrid: Akal). Para una mirada crítica sobre el legado de Warburg véase José Emilio Burucúa, *Historia, arte, cultura: de Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: FCE, 2003.



ARTIGAS EN 1815
Óleo de Luis Oñate Rasetto



ARTIGAS CAPITAN DE BLANDENGUES
Óleo de Miguel Benzo



ARTIGAS CAPITAN DE BLANDENGUES
Óleo de José Luis Zorrilla de San Martín

del pasado político, cultural e incluso económico de las sociedades humanas, prestando atención no solo a la génesis de las “grandes obras” sino también a su circulación y su fortuna crítica; a los usos y resignificaciones de las imágenes, a sus poderes.

El poder de las imágenes no deja de ser un tema fascinante, tanto cuando se estudia el pasado como cuando se piensa en su lugar en las sociedades contemporáneas. En diferentes universos de ideas y creencias, ciertas imágenes visuales han demostrado tener una extraordinaria capacidad de atraer como un imán y de ser preservadas en la memoria. Pero no solamente eso; su capacidad para ser veneradas, despertar devociones y sostener creencias, generar violencia, ser odiadas y temidas, ubica a las representaciones visuales en un lugar activo en el entramado histórico. Ya no testigos ni documentos visuales de una época sino protagonistas o partícipes necesarios de ella. Hans Belting ha hecho algunos aportes decisivos a esta cuestión en su *Antropología de la imagen*, y varios autores han dedicado en las últimas décadas particular atención a esta dimensión de las imágenes en América Latina, estimulada en buena medida por la celebración de los bicentenarios, que comenzó en 2010 (y seguirá al menos durante una década). Cuestiones como la cultura visual en los tiempos de la revolución emancipadora, la construcción de la imagen de sus héroes y la historia material de sus símbolos y emblemas (percibidos habitualmente como inmutables y eternos atributos de las naciones) recobraron interés, no solo en términos de investigación

histórica sino también para artistas plásticos y cineastas contemporáneos.³ Exposiciones como *Menos tiempo que lugar*, que itinera por ciudades latinoamericanas desde 2010,⁴ *La obsolescencia del monumento* (2010) y *Panteón de los héroes* en Buenos Aires, y *Ficciones artiguistas* en Montevideo (ambas de 2011), así como el estreno de películas dedicadas a San Martín, Belgrano y Artigas en este mismo año, dan buena cuenta de este fenómeno.

La celebración del bicentenario de la batalla de Las Piedras vuelve a poner en foco la centralidad de la figura de José Gervasio Artigas en los debates historiográficos, no solo revitalizando las discusiones e intercambios en clave regional sino también proponiendo nuevas miradas sobre sus representaciones iconográficas. Artigas es uno de los héroes americanos cuyo retrato ha sido objeto de más discusiones y dudas. Y no hay héroe sin retrato, podríamos afirmar apropiándonos de la notable reflexión de Louis Marin sobre las relaciones entre representación y poder en *El retrato del rey*, aun cuando esas relaciones sean de muy diferente carácter en la figura del héroe republicano.⁵ El Museo Histórico Nacional presentó una exposición de la iconografía de Artigas que ofreció una excelente oportunidad para indagar sobre el lugar de esos retratos en la historia cultural de Uruguay.⁶

Desde que empezaron a fijarse los relatos nacionales, se construyeron panteones de héroes o “padres fundadores” de las naciones latinoamericanas. Un nuevo interés por identificar sus retratos y fijar una imagen canónica dio lugar a búsquedas y especulaciones que en algunos casos fueron difíciles. Durante mucho tiempo se interrogó a los retratos disponibles buscando en ellos el referente real, el ser humano de carne y

3. Algunos ejemplos notables en este sentido son las investigaciones reunidas en el catálogo de la exposición *El éxodo mexicano. Los héroes en la mira del arte*, realizada en México, Museo Nacional de Arte, 2010, con aportes de Jaime Cuadriello, Fausto Ramírez y otros. En Perú, un texto fundamental de Natalia Majluf: “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Majluf dirigió entre 2008 y 2010 un proyecto de investigación financiado por la J. Paul Getty Foundation, que integró junto a otros investigadores de Perú, Chile y Argentina: “José Gil de Castro: cultura visual y representación, del antiguo régimen a las repúblicas sudamericanas”.

4. *Menos tiempo que lugar. El arte de la independencia: ecos contemporáneos*, exposición colectiva de artistas contemporáneos latinoamericanos y alemanes, organizada por el Instituto Goethe, curada por Alfons Hug, se exhibió en el Palais de Glace de Buenos Aires entre el 25 de marzo y el 25 de abril de 2010. Desde entonces sigue circulando en varias naciones latinoamericanas.

5. Véase, en este sentido, la conferencia de Natalia Majluf “De cómo reemplazar a un rey. Retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia, 1808-1830”. Simposio Internacional Cultura Visual y Revolución: Hispanoamérica 1808-1830, Lima, Museo de Arte de Lima, 2010.

6. La exposición tuvo lugar en el Museo Histórico Nacional en octubre de 2011. Investigación y curaduría de María Fernanda González, Ernesto Beretta, Mirtha Cazet (Departamento de Antecedentes e Inventarios del MHN). En el catálogo se publicó el artículo: “Artigas: imagen y palabra en la construcción del héroe”, de mi autoría.



hueso que alguna vez posó (o no) ante el caballete del pintor o la cámara del fotógrafo, aun cuando la realidad del personaje pudiera encontrarse de un modo mucho más directo y preciso en sus palabras. No parece haber identificación ni identidad posible sin la imagen de un rostro, aun cuando sea incierto su origen y su relación con el referente. Persiste un deseo o una creencia en la posibilidad de encontrar una *verdad* en las facciones, que es tal vez resultado del interés y el profundo conocimiento que tenemos del rostro humano, la capacidad de leer o de imaginar en él sentimientos, valores e ideas.

Esa *verdad*, en el caso de Artigas, parece inaprensible, pues no fue retratado en vida más que una sola vez, a sus más de 80 años, en unas condiciones que hacen difícil imaginar cómo habrían sido sus facciones. El grabado publicado por Alfred Demersay en su *Histoire physique, économique et politique du Paraguay*, editado en París entre 1860 y 1864, resulta problemático, no solo por lo avanzado de la edad (y el deterioro) del modelo, sino también por la intencionalidad explícita del autor, quien no dudó en caracterizar a su retratado como un “jefe de salteadores de la más formidable especie”, que solo había usado la política para justificar sus “latrocinos” y crueidades (365-366).⁷

Hoy podemos formular otras preguntas con respecto a los retratos heredados. Parece más productivo preguntarse por las imágenes mismas en relación con la palabra y, en un sentido más general, con los movimientos de ideas: su capacidad para transmitir valores y provocar emociones, crear lazos de pertenencia y comunidades de sentido, alentar nuevas identificaciones e invitar a adherir a una causa política. En este sentido resulta más interesante que los numerosos intentos de “rejuvenecer” el retrato del naturalista francés que alguna vez lo vio en Paraguay, la imagen que pintó Juan Manuel Blanes, “Artigas en la Ciudadela”, ya que ha llegado a constituirse en la imagen más difundida y aceptada del prócer desde que se expuso por primera vez al público uruguayo en abril de 1908.

En la primera edición de su *Epopeya de Artigas*, en 1910, Juan Zorrilla de San Martín publicó a modo de prólogo una “Carta confidencial al señor ministro de Relaciones Exteriores” en la que exponía el propósito y las ideas rectoras de su obra, a partir del encargo de ese ministerio (fue un decreto de 1907) de proporcionar un canon a los escultores que concursaban para la realización de un monumento al prócer, largamente postergado.⁸ Ese prólogo terminaba justificando la necesidad de su



7. Véase un análisis detenido de este retrato en “Artigas: imagen y palabra...”, catálogo MHN.

8. Con respecto al concurso para el monumento en la plaza Independencia, véase Gabriel Peñaluffo Linari, “Pautas italianizantes en el arte uruguayo, 1860-1920”, en Sartor, Mario (coordinador) *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el bicentenario de la independencia*

imagen visual: “Ahora bien; solo hay un recurso, según se me alcanza, para llegar con la verdad triunfante, hasta la fantasía o el corazón de los humanos: el celeste poder de la belleza. *Vis superba formae*” (XI).

El tono cristiano e idealista de su traducción de la cita latina no resta fuerza a la idea general que exponía Zorrilla en esa suerte de explicación del propósito de su obra: la imagen que da un cuerpo sensible a las ideas. Unos párrafos más arriba sostenía: “He procurado que la verdad no permanezca inerte, como materia amorfa en el entendimiento de mis oyentes, sino que, penetrando en la interna sensibilidad, se transforme en *imagen*, y, llegando con ésta hasta el corazón, despierte en él *sentimientos* o *emociones*” (X).⁹

No eran aquellas, por cierto, ideas extrañas a una época en que una intensa actividad iconopoiética sostenía los esfuerzos de consolidación de las ideas de nación, apoyándose en imágenes heroicas de gestas y padres fundadores, no solo en América. El mismo Zorrilla citaba extensamente a Thomas Carlyle y tomaba como ejemplo a seguir el plan de enseñanza de Prusia, gracias al cual los sentimientos de amor a la patria y a sus héroes habían tenido una fuerte influencia en “la formación de la moderna Germania”.

Esta obra fundamental de la reivindicación artiguista, publicada por primera vez en el año del centenario de mayo y en el corazón mismo de un tiempo de celebraciones y efemérides de las naciones latinoamericanas, ha sido analizada y discutida con mucho acierto por parte de diversos autores que lanzan hoy una mirada crítica renovada a la historiografía de la región. Como observa Carlos Zubillaga, el texto de Zorrilla de San Martín excedió largamente ese propósito y adquirió un carácter de compromiso entre la historia y la épica que despertó largas e intensas controversias, no solo políticas e historiográficas sino también estéticas (217-240).

Zorrilla de San Martín había terciado en la polémica que se levantó cuando en abril de 1908 se exhibió por primera vez en Montevideo el “Artigas en la Ciudadela”. Explicó el proceso de creación de la pintura, que declaraba haber oído de boca del propio Blanes veinte años atrás, “Porque ha de saber usted que este retrato de Artigas está terminado desde esa fecha”, sostuvo, contradiciendo las opiniones acerca de que se trataba de un cuadro inconcluso.¹⁰ Pero terminaba afirmando que si bien era el mejor retrato de que se disponía hasta esa fecha, Carlos Ma-

latinoamericana. Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, 2011, pp. 358-361.

9. El énfasis es del original.

10. “El gran cantor de Artigas y los Treinta y Tres da su opinión sobre el cuadro de Blanes. Una entrevista con el doctor Zorrilla de San Martín”, *La Razón*, 20 de abril de 1908, p. 1, cc. 1 y 2.



ría Herrera estaba trabajando en otro retrato, mejor a su juicio, para el Club Oriental de Buenos Aires.¹¹ “Creo que Herrera –sostuvo entonces el poeta–, que es todo un artista y un maestro, hará algo muy bueno, y que confirmará la rectificación del tipo de Artigas iniciado por Blanes.”

No parece desacertado pensar que en la oportunidad del envío de las obras póstumas de Blanes desde Florencia (entre las cuales estaban el “Artigas” y la “Batalla de Sarandí”) haya tenido alguna injerencia Zorrilla, a partir del encargo que había recibido en relación con el concurso para el monumento. Las decisiones gráficas de la primera edición de la *Epopeya...* confirman el carácter inaugural que Zorrilla atribuyó al óleo de Blanes: éste ocupó la portadilla del primer tomo, pero además una versión en relieve dorado de las facciones de ese retrato (tal vez la de su hijo Juan Luis Blanes) fue la ornamentación de la tapa.

Por otra parte, en varios tramos de su obra, la aproximación emotiva del poeta a la figura de Artigas parece inspirarse en el cuadro de Blanes. En las primeras páginas presentaba al héroe como “un enigma. Un enorme silencio”. Y a continuación:

Se ha dicho que el silencio y el reposo son el estado divino, porque toda palabra y todo gesto son pasajeros. [...] el sol naciente le da en la cara, y dibuja con fuego sus contornos rígidos. Veréis en él los rasgos propios del mensajero, del héroe: la soledad, la visión profética... [6].



Las palabras de Zorrilla parecen aludir de manera directa a las características del cuadro de Blanes que más llamaron la atención en 1908: el hieratismo de la expresión (comentada como “una cara inexpresiva y sin ojos”), el aislamiento de la figura y la ausencia de gestos. Un articulista, que firmó Abdul-i-Achis en el diario, llegó a sostener: “Decir que Artigas es esa figura fría de mirada tosca y acerada, de aspecto repulsivo que vemos allí de brazos cruzados y que bien podría tener un puñal en la diestra, es entregarse a los detractores del ilustre jefe de los orientales”.¹²

A partir de estos comentarios es posible identificar algunas características de la obra de Blanes que, así como despertaron la polémica, parecen decisivas para la fortuna posterior de la imagen. En primer lugar el hecho de que el artista se apartó de la búsqueda de un “rejuvenecimiento” de las facciones del dibujo de Demersay. La comparación del cuadro con los dibujos a carbonilla que había realizado antes muestra ese apartamiento. Un boceto al óleo conservado en el MHN presenta un parecido notable con el boceto del rostro de Lavalleja (en el Museo

11. No hemos podido ubicar esa obra en Buenos Aires. Un boceto al óleo se encuentra en el Museo Juan Zorrilla de San Martín en Montevideo; seguramente fue el que reprodujo en su libro.

12. *La Razón*, 15 de abril de 1908, p. 2, cc. 1 y 2.

Blanes) para su cuadro del desembarco de los Treinta y Tres Orientales. El parecido entre los dos retratos también fue observado en 1908.¹³

En segundo lugar, la “ausencia de ojos”, el “silencio” en la expresión del retrato. Esa economía de gestos, la expresión “seca” y distante, una iluminación que hace pensar en la luz del sol naciente obligando al personaje a entrecerrar los ojos, plantean una distancia entre el personaje y el espectador que podría pensarse como una estrategia para alejarlo de la contingencia del retrato acercándolo a una imagen de tipo alegórico. En este sentido, el “Artigas en la Ciudadela” puede considerarse en relación con una serie de obras pintadas en Italia entre 1879 y 1882 en las que Blanes elabora un nuevo tipo de alegorías vinculadas con el lenguaje poético, proponiendo una suerte de didáctica referida a las guerras civiles y en particular a la Guerra del Paraguay, en términos de avance de la civilización sobre la barbarie: “La paraguaya”, “Así muere un oriental”, “La cautiva”, “El ángel de los charrúas” e incluso “Batalla de San Cala” se ubican en esa línea, que Gabriel Peluffo ha llamado de “realismo alegórico”.¹⁴

En ese sentido conviene considerar también la pose de Artigas, de pie y con los brazos cruzados. No fue esta una pose habitual en los retratos hasta el siglo XIX. La figura del Artigas de Blanes recuerda en algunos aspectos a su Lavalleja de 1878 pero también a su José Miguel Carrera en el sótano de Mendoza, otro héroe trágico –y tardíamente reconocido– de la “patria vieja” chilena. Pero a diferencia de aquellos, ninguno de ellos tiene los brazos cruzados.

En el tratado de *Iconología* de H. Gravelot y C. Cochin publicado en París en 1791, que recoge y discute la tradición emblemática (y en el famoso tratado de Cesare Ripa del siglo XVI), los brazos cruzados aparecen como atributo de la pereza, la inercia y el temperamento flemático (37, 68 y 89). Es decir, en ese muy difundido catálogo de fórmulas emblemáticas las connotaciones de los brazos cruzados eran, básicamente, la inacción y la pasividad.

Sin embargo, en el siglo XIX parece haber sido una fórmula adoptada para representar –en retratos de medio cuerpo y de tres cuartos– al héroe en reposo, con la mirada fija en el espectador. Napoleón, Wellington, Bolívar, Miranda y Garibaldi, entre otros, fueron representados de este modo en pinturas y grabados. El retrato de Artigas se inscribe en esta serie aunque con algunas variantes significativas en virtud del resto de

13. Teógenes, “Frente al nuevo retrato de Artigas. Minucias crítico-pictóricas. Un Artigas que se parece a Lavalleja”. *La Razón*, 11 de abril de 1908, p. 1, cc. 1, 2 y 3.

14. Véase Gabriel Peluffo Linari, “Iconografía alegórica de la cuenca platense en el siglo XIX”. Véase también Laura Malosetti Costa, “Juan Manuel Blanes y el lenguaje alegórico”, en AA VV, *Blanes, bocetos y dibujos*. Montevideo: Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, 1995, pp. 18-25.



los elementos que completan la composición. No se trata de un retrato que interpela al espectador con el aire satisfecho de un triunfador. La figura –ubicada de pie en el límite mismo entre Montevideo y la campaña– parece estar en actitud de espera. El puente de la Ciudadela con sus cadenas rotas, la luz del sol naciente en la que parece fijar la mirada, completan una imagen de Artigas que podría pensarse como una apelación a la unidad y la pacificación de la nación. Esta cuestión, por otra parte, fue el asunto más recurrente en la obra de Blanes.

Pese a haber sido recibido con muchos reparos, el “Artigas en la Ciudadela” terminó imponiéndose como la imagen más eficaz del héroe nacional, aunque no de inmediato.

El mismo Zorrilla de San Martín, en el tramo de su *Epopeya...* dedicado a presentar la iconografía de Artigas a los escultores que concursaban para su monumento, expresó claramente su preferencia y reprodujo en la página siguiente el “Artigas frente a Montevideo después de la batalla de Las Piedras”, que había pintado Herrera para el Club Oriental: una figura ecuestre muy bien lograda acompañada en el fondo de la composición por un gaucho y un indio.¹⁵ Las facciones aparecen como una nueva interpretación a partir del grabado de Demersay. La escultura de Angelo Zanelli que resultó vencedora en el concurso para la plaza Independencia, levantada finalmente en 1923, parece, en efecto, más cercana a la fisonomía del cuadro de Herrera que a ninguna otra.

Además de haber sido reproducido en todo tipo de soportes, desde los grabados que adornaron oficinas y despachos públicos, aulas escolares, etcétera, hasta manuales y cuadernos escolares, el cuadro de Blanes abrió el camino a una nueva serie de retratos de Artigas joven y de pie, que se inicia con el cuadro de Luis Queirolo Repetto de 1915 (en la Asociación Uruguaya de Fútbol),¹⁶ el “Artigas, capitán de Blandengues”, de Miguel Benzo en 1921 (Junta Departamental de Montevideo),¹⁷ el de Juan Peluffo en 1931 para el Palacio Legislativo,¹⁸ y finalmente el óleo de 1941 pintado por José Luis Zorrilla de San Martín como resultado



15. Zorrilla mencionó el dibujo de Demersay, las obras de Blanes y de Diógenes Hequet, y el busto que había hecho su propio hijo, calificándolo de “obra de niño”. “Pero es Carlos María Herrera –escribió– quien me parece haber sentido con mayor intensidad la persona de Artigas en el valiente cuadro que también os presento” (161).

16. Óleo/tela, 190 x 138. Número 32 del catálogo *Artigas en la historia y en el arte*, Montevideo, Comisión Nacional de Homenaje a Artigas, 1952. Queirolo Repetto había intervenido en la polémica sobre el cuadro de Blanes en 1908 argumentando que un cuadro suyo anterior estaba mejor documentado. “Buscándole el parecido al nuevo retrato de Artigas. Existe un nieto del prócer exactamente igual a él. La obra de Queirolo Repetto y su origen”, *La Razón*, 14 de abril de 1908, p. 1, cc. 5 y 6.

17. Óleo/tela, 200 x 125. Número 35, catálogo cit.

18. Óleo/tela, 300 x 200. Número 39, catálogo cit.

de su “estudio cronográfico” de las facciones del dibujo de Demersay y como parte de su trabajo para el monumento que realizó ese mismo año. Es posible reconocer en ese óleo, sin embargo, una clara deuda con el modelo de Blanes.¹⁹

La historia posterior del “Artigas” de Blanes, el lugar que tuvo re-significado en pósters, tapas de discos, volantes y piezas gráficas que acompañaron la recuperación del artiguismo por parte tanto del Frente Amplio como del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros en los años setenta aparece como una vía interesante para seguir indagando la eficacia del cuadro de Blanes para encarnar nuevas identificaciones y resignificaciones.



- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen* [2002]. Buenos Aires: Katz, 2007.
- DEMERSAY, Alfred. *Histoire physique, économique et politique du Paraguay*, Tomo II. París: 1860-64.
- GRAVELOT, Hubert François y COCHIN, Charles Nicolas. *Iconología* [1791]. Traducción, índice y notas de María del Carmen Alberú Gómez. México: Universidad Iberoamericana, 1994.
- MAJLUF, Natalia. “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú 1820-1825”, en *Visión y símbolos. Del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito, 2006, pp. 203-241.
- MARIN, Louis. *Le portrait du roi*. París: Éditions de Minuit, 1981.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, Juan. *Epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos del Uruguay*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1910.
- ZUBILLAGA, Carlos. “Un semillero de controversias. La Epopeya de Artigas, de Zorrilla de San Martín”, *Revista Complutense de Historia de América*, volumen 33, 2007.

19. Óleo/tela, 216,5 x 113. Número 42, catálogo cit. En 1952 estaba en el estudio de su autor.

*Pintor
de
Goya*

**La figura histórica
en algunas de sus múltiples versiones.**





Óleo de José Luis Zorrilla de San Martín

IMPRESION HUECO-OFFSET DE COLOMBIA, S.A.

General José Gervasio Artigas

 Óleo de Carlos Ma. Herrera

Óleo de José Luis Zorrilla de San Martín

1861



Litografía sobre dibujo de Federico Renom

José Artigas

Jefe de los Orientales y Protector de los Pueblos Libres



“EL PROGRESO” DE PAYSANDU, HONRA CON ESTA SENCILLA MANIFESTACION LA MEMORIA DEL PRECURSOR DE LA NACIONALIDAD ORIENTAL.

Grabado de J. Lipsky

275



275



LIT. ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS, MONTEVIDEO

GENERAL D^N J. ARTIGAS

Grabado de L. Escuder (Escuela de Artes y Oficios de Montevideo, 1885)



Dibujo de Alfredo Michaud - Grabado de L. Bajac

1881



EB

277

Grabado de Orestes





Éxodus

Julio Osaba

Departamento de Investigaciones Biblioteca Nacional

*“Exodus, all right! Movement of Jah people!
Oh, yeah! O-oo, yeah! All right!
Exodus: Movement of Jah people! Oh, yeah!”*

Bob Marley

*“Ahora, pues, si ustedes me escuchan y respetan mi alianza los
tendré por mi pueblo entre todos los pueblos.”*



279

Éxodo, 19-5

Imposturas

Este artículo tiene como punto de partida una interrogación que encierra una impostura, contenida en el acto mismo de la pregunta, o sea, el mero pronunciamiento implica la duda. Preguntar cuándo fue el éxodo del pueblo oriental tiene (o debería tener) un efecto por lo menos inquietante asomado en la transparente obviedad; si la respuesta a esta interrogante se formula en términos de nueva interrogación, o sea: ¿1811?, la impostura y la duda estarán consumadas. De lo contrario, la memoria histórica (de la cual la historiografía y la historia enseñada¹ forman parte) verá salvaguardado uno de sus tópicos. Si opto por lo último este artículo no se escribiría, por lo que el texto que sigue estará signado por esa impostura. Para ello será necesario un acto de separación o desdoblamiento de las temporalidades presentes en la frase “éxodo del pueblo oriental”, por un lado la obvia y a la vista de 1811 (de la


“El éxodo del
pueblo oriental”,
óleo de Guillermo
Rodríguez (detalle).

1. Para un análisis de la tensión o distancia entre historiografía (la historia de los historiadores) e historia enseñada (la de los profesores) véase A. Zabala (11-36).

cual prescindiré para este trabajo), y la subyacente y opacada de 1885, la que denominaré como *lugar de la escritura* (De Certeau, 69 y ss.), en el entendido de que es en esta fecha que el episodio de 1811 (la marcha que emprendieron las familias y el ejército de la Banda Oriental en virtud del armisticio de octubre) adquiere su denominación y características clásicas en la memoria histórica.

Ahora bien, que Clemente Fregeiro es el autor intelectual de esa denominación es algo sabido, por lo que la clave del éxito de su versión no está en el reconocimiento de su autoría sino en el punto de vista de su escritura. Pivel Devoto lo expresa en estos términos:

El estudio de Clemente L. Fregeiro, fruto de la sabiduría de su autor y de las circunstancias que engendraron aquella inquietud por indagar acerca de los fundamentos históricos de nuestra nacionalidad, descubrió la real significación del hecho histórico memorable que desde entonces llamamos el éxodo [XVIII].



Fregeiro, en la interpretación documental a través de los anteojos de la nacionalidad, devela o descubre la “verdad”, lo que se configura como toda una teoría del conocimiento; el éxodo estaba ahí, anidado en los documentos esperando el foco adecuado para su puesta en relato a partir de la reconfiguración de los datos del pasado. Pivel en 1965 reconoce en Fregeiro su propio punto de vista, y al enlazar con éste fija 1811 como la fecha verdadera para el nacimiento de la nacionalidad oriental. La conclusión es un tanto obvia; solo en virtud de una mirada de tipo nacionalista no funcionará la impostura que propongo. Por otro lado, Pivel apunta al contexto en que Fregeiro escribe y en ese contexto de la escritura es que la impostura cobra relieve; por lo que, despojándome de los anteojos de tipo nacionalista, realizaré un análisis de Fregeiro enlazándolo con su época a través de la escritura. A todos los efectos de este artículo el éxodo del pueblo oriental comenzó a ocurrir en 1885.

Cuando el éxodo no existía

Si debemos a Clemente Fregeiro la fundación escrituraria del éxodo del pueblo oriental en una publicación de 1885, aunque reconoce antecedentes en Bauzá, quien calificó a la marcha como “una demostración inusitada [...] que recuerda aquellas peregrinaciones bíblicas en que las naciones emigraban a tierras desconocidas en busca de la libertad” (Pivel Devoto, XVII), ¿qué conocimiento se tenía en la década de 1880 sobre aquella marcha de 1811?

Pivel² cita memorias, crónicas y otros documentos que hasta 1880 referenciaban aquel evento y concluye: “de esta relación de obras y autores surge que en 1880 la emigración de 1811 era un episodio casi desconocido para el común de los habitantes del país” (XV). La exclusiva posibilidad de conocimiento de los hechos a través de los textos escritos es relativizada por Demasi, quien plantea: “las noticias de este suceso debían ser muy abundantes en las tradiciones familiares si tenemos presente la enorme cantidad de participantes; pero aparentemente se trataba de un episodio que, por diversas razones, no es grato recordar” (347).

Ambos historiadores expresan como una marca de sus propias épocas determinados convencimientos epistemológicos en cuanto al conocimiento histórico y también sobre una categoría más amplia, la memoria. Mientras Pivel se ciñe a los textos escritos como forma de circulación social del conocimiento, Demasi vincula la cantidad de participantes de la marcha con la posibilidad de transmisión social a través de la oralidad, que en un mundo predominantemente ágrafo se constituiría como la forma primordial de comunicación. Al final de la cita, Demasi plantea una nota inquietante en cuanto a la memoria social de la marcha, analizable a través del concepto de memoria herida (Jelin, 10), en tanto el recuerdo de determinados hechos representa un trauma tal que su puesta en relato se encuentra obturada.

De esta manera, antes de Bauzá y Fregeiro la marcha adquiere diferentes denominaciones por parte de los cronistas, en tanto que sus características varían según el emisor, desde la propaganda política de Cavia y el juicio de Vedia: “es de saber que al alzamiento del primer sitio Artigas arrastró con todos los habitantes de la campaña” (Pivel, X), pilares de la denominada leyenda negra (y de gran parte de la historiografía argentina del siglo XIX), hasta la memoria de Anaya, que en 1851 recuerda que a la marcha “clasificaron los payasos por la redota por decir otra cosa” (Pivel, XIV), los escritos de Isidoro de María y la obra de Berra (sobre la cual volveré), pero todos ellos representaban una “somera referencia, como se ve, sobre un hecho cuya significación aún no se había descubierto” (Pivel, XV).

1885, el sentido del pasado

Pivel se ubica en la tradición narrativa inaugurada por Clemente Fregeiro, quien en 1885 publica en los *Anales del Ateneo* un adelanto de una

2. El opus citado de Pivel tiene una versión previa bajo el título “El éxodo y la tradición nacional”, en el semanario *Marcha*, Montevideo, 20 de octubre de 1961, pp. 16-22. En ambos propone el concepto de pacto fundante de la nación. Para una crítica reciente de ese concepto véase A. Frega (2007: 147-151).

obra más extensa que se titularía “Artigas, estudio histórico”, que nunca llegó a publicarse. El capítulo editado se titula, obviamente: “El éxodo del pueblo oriental”. Fregeiro justifica esta denominación

como un merecido homenaje a los que realizaron, a costa de los más crueles padecimientos, uno de los hechos heroicos de los que pueden engreírse los descendientes de aquella raza de titanes, evocándolo como ejemplo digno de ser imitado en las grandes crisis por que algún día pueda atravesar nuestra patria [171].

Por un lado el autor fija la función pedagógica de la historia y su tema fundamental, la patria, pero además, al calificarlo de hecho heroico equiparable a la épica bíblica, construye un sentido totalmente diferente de los datos del pasado a partir de la refutación de antiguas versiones como las de Cavia y Vedia, así como la de su contemporáneo Francisco Berra. En 1881 Berra edita por tercera vez el *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay*, en donde enjuicia severamente a Artigas por su accionar en la marcha. Allí afirma que el caudillo gozaba de una “popularidad siniestra” en la campaña (92). De las consecuencias del levantamiento del sitio expresa, siguiendo explícitamente a Vedia, “las [tropas] de Artigas emprendieron su retirada, arrastrando por la fuerza y el terror a cuantas familias hallaron a su paso: el número de las personas así violentadas alcanzó a 14 o 16 mil” (95). Las visiones contrapuestas ponen de relieve la disputa por dar sentido al pasado, disputa que mirada desde el hoy pareciera inútil, en tanto que la versión de Fregeiro ha adquirido un estatus canónico tanto en la historiografía como en la historia enseñada, por lo que vale la pena establecer otra mirada que no dé por sentada la primacía de Fregeiro. Para ello convendría situar a estos escribientes en un determinado contexto epocal que explique, por un lado, algo que ambos autores comparten, que es la necesidad de construir discursos públicos sobre el pasado, y que, por otro, permita conjeturar sobre el lugar de la escritura.

El concepto de lugar desarrollado por Michel de Certeau puede sustanciarse en el siguiente párrafo:

Toda investigación historiográfica se enlaza con un lugar de producción socioeconómica, política y cultural. Implica un medio de elaboración circunscrito por determinaciones propias: una profesión liberal, un puesto de observación o de enseñanza, una categoría especial de letrados, etcétera. Se halla, pues, sometida a presiones, ligada a privilegios, enraizada en una particularidad. Precisamente en función de este lugar los métodos se establecen, una topografía de intereses se precisa y los expedientes de las cuestiones que vamos a preguntar a los documentos se organizan [69].



Tomaré una primera prevención en el análisis, De Certeau explica que el lugar social del historiador es la propia institución histórica regida por su ley; o sea, la academia en su más radical expresión es la que organiza metodologías, temas y escrituras. Si bien en el momento histórico al que me refiero no existen los historiadores profesionales ni una institución histórica organizada, es posible constatar un movimiento intelectual y político que ocupa ese espacio y que puede ser ejemplarizado en autores concretos (Bauzá, Fregeiro, Berra, Ramírez), instituciones dispersas (Ateneo, Club Católico, Sociedad de Amigos de la Educación Popular, Liga Patriótica de Enseñanza Popular) y también en el accionar gubernamental. De esta manera, con una institución histórica laxa y difusa, la forma en que se organizan intereses, metodologías, temas y escrituras no nos remite a un único centro sino a diversos intereses que incluso expresan sus contradicciones en forma de debate público, pero con un trasfondo común que tiene por objeto dotar de sentido al pasado. Así, se discutirá públicamente: Carlos María Ramírez lo hace primero con Berra y luego con el periódico *El Sudamérica*, de Buenos Aires, sobre la figura de Artigas y la fecha de la independencia. Los gobiernos dispondrán homenajes, monumentos y retratos,³ y aun con el intento de prohibición bajo el gobierno de Santos (Vázquez Franco, 279-281), Berra continuará publicando hasta 1895 su *Bosquejo histórico* que “por treinta años fue el texto fundamental en la enseñanza” (Ribeiro, 33).

El período abierto por Latorre y continuado por Santos (que la historiografía ha designado como militarismo) se caracteriza por la ausencia de guerras civiles, esas que José Pedro Varela cuantificó y cualificó.⁴ Este período de autoritaria calma se ha calificado retrospectivamente como el de la construcción de un primer imaginario colectivo nacional (Caetano, 82; Demasi, 341). Quiero poner el acento en lo de “primer”, puesto que los autores dan cuenta de la contextualización histórica de ese primer imaginario y de sus cambios posteriores; o sea, solo a fuerza de la negación de algunas de las voces de esta época encontraremos una plácida fundación.

Esta es una época en que la discusión intelectual entre nacionalistas y unionistas todavía está presente en el debate público. Si bien quiero apartarme de posturas maniqueístas al respecto, tomo la discusión como indicativa de uno de los temas de debate público de la época.



3. El episodio del éxodo también tendrá su iconografía en las pinturas de Diógenes Hequet, quien bajo el seudónimo de Wimplaine dibujaba además en la revista *Caras y Caretas*.

4. La cita es clásica pero no pierde fuerza en el contexto que propongo: “Así, pues, en 45 años, ¡18 revoluciones! Bien puede decirse, sin exageración, que la guerra es el estado normal de la República” (Varela, 15). En nota al pie agrega un levantamiento más, o sea 19.

Mientras el discurso histórico nacionalista (Bauzá, Fregeiro) territorializa la nación en el arco del Uruguay y el Río de la Plata, Berra sigue la pauta de la argentinidad expresando el carácter local de la revolución en la Banda Oriental; o sea, lo oriental subsumido en una identidad mayor: la argentina. Así titula al segundo capítulo de su obra: “Triunfo local de la revolución: La campaña oriental se adhiere a la causa argentina. Artigas” (89). Carlos María Ramírez, por su parte, en la refutación que hace de la obra de Berra en 1882 señala por un lado su locuacidad argumental al limpiar la figura de Artigas de las acusaciones de cruel y despiadado, pero a la vez se distancia explícitamente de los que “le han arrojado incienso a manos llenas, en páginas de carácter apologético” (24). De la misma manera, contra la corriente porfiadamente nacionista, acuerda que:

El doctor Berra tiene de su parte la vigorosa verdad histórica cuando afirma, en oposición a los apologistas orientales y a los detractores argentinos de Artigas, que Artigas jamás preconizó la independencia absoluta de la Banda Oriental; que jamás se consideró completamente desligado de la comunidad argentina y que, al contrario, pugnó constantemente por atraer a su sistema o sujetar a sus ambiciones a las demás provincias del antiguo Virreinato [25].

Por otra parte, a la par que a la figura de Artigas, el poder político hará homenajes a Joaquín Suárez y a Garibaldi, así como a los “mártires de Quinteros” y a Leandro Gómez (Demasi, 342), posibilitados por la coparticipación en el Parlamento de las dos grandes comunidades políticas desde 1872. Obras históricas, homenajes públicos, monumentos y pinturas forman parte de esa revisión y reinvención del pasado en la búsqueda de un relato incluyente que supere las diferencias y que a la vez delinee los bordes de la comunidad, en tanto que –como acota Duara– hay un cambio en la percepción de las fronteras de la comunidad, intentando hacer rígidas esas fronteras que otrora eran flexibles (Demasi, 345). Pero ese querer es de alguna manera bloqueado por voces discordantes (Berra, Juan Carlos Gómez), así como por una cierta indefinición en la reivindicación de determinados protagonistas. Como se ha dicho más arriba, Artigas comparte ese primer panteón con otros personajes, pero “no existe una idea clara de cuál es el papel que debe cumplir” (Demasi, 345). Aunque ya aparecen algunos rasgos que en las versiones posteriores resultarán característicos, como un Artigas respetuoso de las instituciones, y aquí el contexto determina las características del héroe, en tanto él es portador de los valores y las necesidades de la sociedad que lo instituye. De ahí su función social. Ese contexto está pautado por un Estado que afirma sus funciones (modernas); entre ellas, las de ordenar la campaña y proteger la propiedad privada resultan

centrales en la reforma del Código Rural. De esta manera, el Artigas del Reglamento de 1815, expropiador de tierras de los enemigos de la revolución, no resulta demasiado funcional al proyecto modernizador; en cambio el Artigas republicano y respetuoso de las instituciones que surge de las Instrucciones de 1813 se erige como modelo de ciudadanía deseable.⁵

En definitiva, en esta época que se cerrará con el período revolucionario iniciado en 1897, encontramos un movimiento intelectual y político dentro del cual es posible visualizar las diferentes posturas que confluyen en la reconstrucción del pasado en tanto necesidad del presente, en donde justamente la ausencia o debilidad de un centro canónico posibilita las voces discordantes.

El éxodo del pueblo oriental

En esa disputa por el sentido del pasado, Fregeiro fija los caracteres de la marcha que luego se volverán un canon tanto de la historiografía como de la historia enseñada. En primera instancia lo jerarquiza como un hecho digno de rememorar, superior en todo al recuerdo de las guerras civiles. Dirá en tal sentido:



Evocamos solo las tradiciones sangrientas de la guerra civil, silenciando o desnaturalizando aquellos hechos que, por su naturaleza, constituyen los únicos que nos pueden dignificar ante nosotros mismos y presentarnos ante los extraños [sic] como un pueblo digno de figurar con decoro entre las naciones libres y civilizadas [174].

Así, el éxodo junto a la “insurrección espontánea de 1811 a favor de la causa de mayo” y la “defensa nacional que hizo Artigas de 1816 a 1820” (174) son los hechos dignos de recordación.

Nótese que las guerras pasibles de olvido son aquellas catalogadas de civiles, las que se desarrollan dentro de un mismo país. Esta mirada es posible por las características de la época ya apuntadas: período de paz y coparticipación de los partidos en el Parlamento, y a la vez el autor enlaza con el discurso intelectual contrario a los enfrentamientos de las divisas tradicionales, del que también participan José Pedro Varela y Andrés Lamas, entre otros. El relato provoca una fractura con el pasado inmediato, y busca en un tiempo lejano los orígenes de la comunidad, de ahí que la vuelta a las guerras civiles imposibilite la construcción de un pasado común.

5. Véase A. Islas (353-366).

En tanto la guerra de Artigas contra las fuerzas portuguesas y eventualmente contra Buenos Aires adquiere un carácter de guerra justa, sustentada en el objetivo de la defensa nacional, armas y letras se conjugan en el intento fundacional (Achugar, 24 y ss.).

El primer dato a tener en cuenta es la existencia en 1811 de una nación, el pueblo oriental, que en libre decisión ha elegido a Artigas como su jefe y guía, encarnación del Moisés del Antiguo Testamento. Otra de las características del relato de la marcha es su espontaneidad, a contrapelo de las versiones según las cuales las familias fueron arrastradas por la fuerza. Pero el dato central asociado al concepto de nación –y esta es la “verdad” que descubre Fregeiro– es su característica de *emigración*: “el mes de enero de 1812 encontró a los orientales en tierra extraña [sic]; el éxodo estaba consumado. Pero la tierra de la promisión estaba allí, río de por medio” (173).

Al territorializar la nación, el autor construye una cartografía imaginaria, proyectando al pasado el mapa del Uruguay de 1885, haciéndolo coincidir con una porción del mapa del antiguo Virreinato del Río de la Plata, en donde el río Uruguay opera en tanto límite prefigurado e inscripto en la evolución histórica, y como contenedor de la nación que fatalmente se constituirá. Esta operación de “cartografiar tautologías” (Frega, 2001: 126) es plenamente ambigua, ya que “fijar en un mapa ese espacio nos da idea de estabilidad, una ilusión de permanencia que es ajena al vendaval que caracterizó al proceso revolucionario” (128). De esta manera el río Uruguay, límite natural por excelencia, se constituye en un límite simbólico, en un mojón identitario que señala un adentro y un afuera, en la demarcación del Uruguay antes de que Uruguay existiera, en una operación que mediante el relato suprime la distancia temporal entre pasado y presente, o sea una operación de *desdistanciación* que *reefectúa* el pasado en el presente (Ricoeur, 840). Esta concepción providencialista de la nación tiene su exponente más radical en la obra de Bauzá, quien desde el título *Historia de la dominación española en el Uruguay* prefigura la existencia de un territorio (nacional) bajo el yugo eventual de una potencia extranjera, originariamente habitado por los “indígenas uruguayos” (234).

Un último aspecto que resultará característico en la historiografía posterior es el referido a la cantidad de participantes en la marcha.⁶ Este dato da el tono a los cronistas de la leyenda negra, en tanto demuestra la dimensión de la残酷 de Artigas y su ejército, así como a la tradición fundada por Fregeiro, sobre todo en cuanto a la espontaneidad

6. Para una cuantificación reciente de las personas que participaron en la marcha véase A. Frega (2007: 141 y ss). Un documento hermosísimo sobre los integrantes de la marcha es el “Padrón de familias emigradas” levantado en el Cuartel General del Salto el 16 de diciembre de 1811, en *Archivo Artigas*, Tomo VI, pp. 98-154.



en la decisión de marchar, lo que legitima al jefe y a la vez dignifica al pueblo en marcha.

Así es como Fregeiro “descubrió la real significación del hecho histórico memorable” y “desde entonces el éxodo fue un gran fasto nacional” (Pivel, XVIII), repetido por la historiografía posterior y socializado por los textos escolares, pero en 1885 todavía debe coexistir con otras visiones del pasado. Solo cuando la institución histórica se constituya como lugar social –como lugar que organiza la escritura de la historia con su jerarquización de enfoques, metodologías y temas–, la versión de Fregeiro cobrará estatus canónico. Pivel es el síntoma de un espacio constituido y a la vez su legitimación. Berazza, en 1967, repasa la aceptación que la “esclarecida memoria” de Fregeiro ha tenido en la historiografía:

Los profesores Felipe Ferreiro, Eugenio Petit Muñoz, Juan E. Pivel Devoto, Ariosto Fernández, Edmundo M. Narancio, José María Traibel, Flavio García, María Julia Arda, Aurora Capilla de Castellanos, Vivian Trías y Germán D’Elía han mantenido en sus trabajos la tradicional designación dada por don Clemente L. Fregeiro [49, nota 45].

La enumeración pone de manifiesto el éxito de la denominación a lo largo del siglo xx, tendencia que no es opacada por el intento de ensayar otras formas de nombrar a la marcha de 1811. El propio Berazza propone llamarla la emigración, por ser la forma como la definió Artigas, pero conservando toda la argumentación (aunque laicizada) de la versión tradicional. Otro tanto ocurre con la denominación “redota”, en sus varias acepciones; se cambian las etiquetas para designar la misma cosa.⁷



El éxodo 2.0 (o la patria según Lisa Simpson)

La ubicua ciudad de Springfield se apresta a festejar sus 200 años. La inquieta Lisa, investigando para un trabajo escolar, encuentra en libros y documentos que Jeremías Springfield –fundador y héroe de la ciudad

7. No es la intención de este artículo hacer un seguimiento exhaustivo de toda la historiografía uruguaya referida al éxodo. La cita de Berazza quiere ser solamente un indicativo de la cuestión.

Para una mirada historiográfica explícitamente por fuera de los parámetros de la historia nacional, véase A. Frega (2007). Véase también A. Ribeiro, capítulo 5.

Para constatar la operación de cambio de denominación manteniendo los postulados clásicos véase C. Maggi (61-68). El autor justifica la denominación en la expresión acuñada por Anaya en sus memorias de 1851. Si hoy se abordaran esos escritos utilizando la memoria como herramienta teórico-metodológica (Jelin, 1) se podría llegar a conclusiones diferentes.

cuyo monumento domina la plaza principal– fue un pirata y un asesino que incluso intentó matar a George Washington. Lisa intenta convencer a todos de que Jeremías es un fraude, pero la ciudad ya ha desatado la conmemoración. Al encarar a la gente congregada en la plaza pública se encuentra con los mejores rostros de felicidad que jamás haya visto; hombres y mujeres de todas las edades, razas y procedencias están festejando embanderados. Lisa duda. Una anciana le da ánimo: “Piensa en Jeremías y te saldrán las palabras”. Lisa habla: “Quería decirles que Jeremías fue... Jeremías fue... grande”, y todo el pueblo aplaude. Cuando, a solas, le preguntan por qué no les dijo a todos lo que descubrió, responde: “El mito de Jeremías tiene valor, promueve los mejores sentimientos del pueblo, quien lo haya dicho: *un noble espíritu agrandece [sic] al hombre más pequeño*”.⁸

Lisa desmonta el relato hegemónico del nacimiento de la comunidad dando cuenta de las versiones contradictorias, pero a la vez da cuenta de que la instancia de la conmemoración es un momento en que ese relato es (re)instituido por la sociedad como una necesidad tanto para fijar los límites de la comunidad (un *adentro*, un *nosotros*) como para (re) generar valores sociales religantes objetivados en la figura del héroe. Al desnaturalizar el relato, Lisa plantea una impostura; solo luego de ello hace una opción política (moderna).

En este bicentenario, la etiqueta (historiográfica) éxodo puede servir para (re)pensar la comunidad, pero ello nos plantea un doble problema que es necesario atender: por un lado la impostura que planteo, su contenido ideológico y el lugar de la escritura (1885); por el otro, el presente desde el que (re) pensamos, o sea este presente. Beatriz Sarlo ha definido este presente como un momento de “estallido de identidades” (Alabarces, 18), por lo que es posible pensar que los mecanismos (modernos) por los cuales articular, pensar, definir y aun inferir la comunidad están en crisis y su eficacia estructurante puesta en duda (la escuela en primer lugar, pero la lista es larga). Quiero decir, también ha cambiado el contexto desde el cual pensamos el pasado, el presente y los hitos de nacionalidad tradicionales. La pregunta es: ¿existe en la actualidad una “máquina cultural”, según la frase acuñada por Sarlo (Alabarces, 18), capaz de instituir un relato inclusivo de la comunidad?

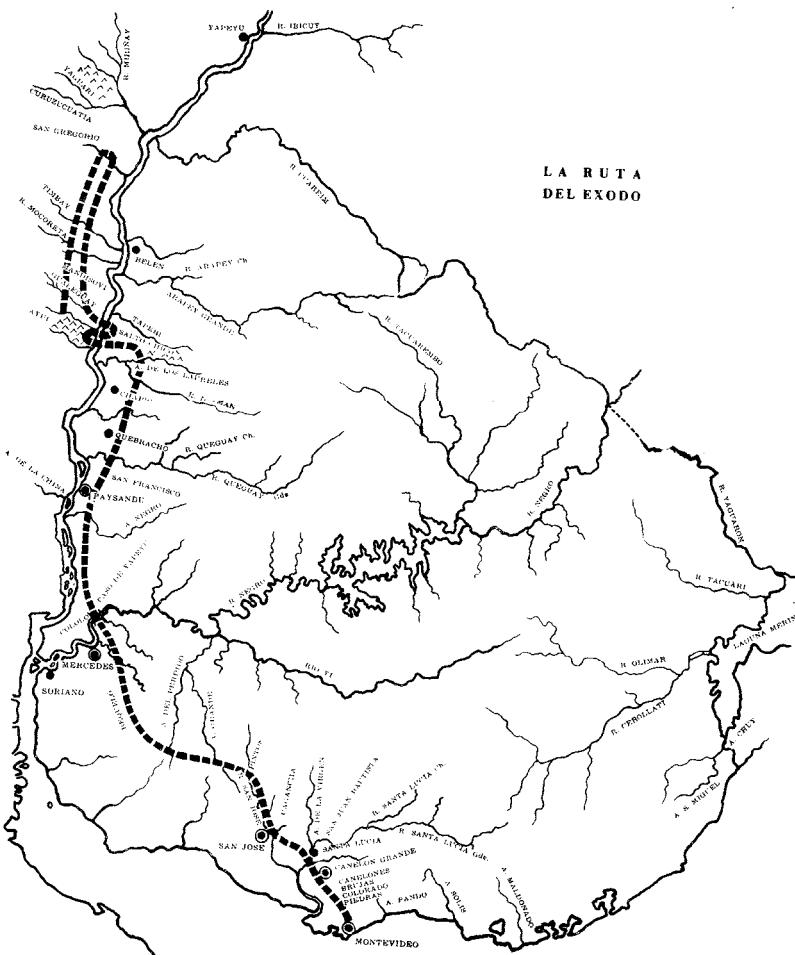
Teniendo en cuenta esto, la cuestión es qué tipo de mirada establecemos en este contexto sobre la memoria histórica y sus tópicos estructurantes. Establecida esa mirada que implica la intencionalidad del punto de vista, hay otra pregunta que cobra relevancia: ¿podremos ser Lisa?

El historiador argentino Fernando Devoto, consultado sobre el papel de los historiadores en los festejos del bicentenario, apuntaba:

8. *Los Simpson*. Temporada 7, capítulo 16: “Lisa, la iconoclasta”.

gj

Los historiadores no tienen que construir mitos, tienen que criticarlos. En general, las conmemoraciones, como el centenario, el bicentenario, son concepciones siempre arbitrarias. Es más una celebración del presente con la excusa del pasado. Entonces, en ese punto el historiador debería ser más bien, lamentablemente, un aguafiestas. Y, ¿quién quiere un aguafiestas? (*La Diaria*, Montevideo, 29 de abril de 2011).⁹



9. Véase el artículo “¿Quién quiere un aguafiestas?” El argentino Fernando Devoto y los desafíos de la historia y la universidad actuales”, de Santiago Delgado, en *La Diaria*, Montevideo, 29 de abril de 2011.

- ACHUGAR, Hugo. "La fundación por la palabra", en *La fundación por la palabra. Letra y nación en América Latina en el siglo XIX*. Montevideo: FCHE, 1998, pp. 5-37.
- ALABARCES, Pablo. *Fútbol y patria. El fútbol y las narrativas de la nación en la Argentina*. Buenos Aires: Prometeo, 2002.
- BAUZÁ, Francisco. *Historia de la dominación española en el Uruguay*, Tomo I [1881]. Montevideo: Colección de Clásicos Uruguayos, 1965.
- BERAZZA, Agustín. *El pueblo reunido y armado*. Montevideo: Banda Oriental, 1967.
- BERRA, Francisco. *Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay* [1866]. Montevideo: Librería Argentina de Francisco Ibarra Editor, 1881.
- CAETANO, Gerardo. "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del centenario", en *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis y afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992, pp. 75-96.
- DE CERTEAU, Michel. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- DEMASI, Carlos. "La figura de Artigas en la construcción del primer imaginario nacional (1875-1900)", en *Nuevas miradas en torno al artiguismo*. Montevideo: FHCE, 2001, pp. 341-351.
- FREGA, Ana. "El artiguismo en la revolución del Río de la Plata. Algunas líneas de trabajo sobre el 'sistema de los pueblos libres'", en *Nuevas miradas en torno al artiguismo*. Montevideo: FHCE, 2001, pp. 125-144.
- . *Pueblos y soberanía en la revolución artiguista*, Montevideo: Banda Oriental, 2007.
- FREGEIRO, Clemente. "El éxodo del pueblo oriental, 1811", *Anales del Ateneo*, número 43. Montevideo: 1885, pp. 169-182.
- ISLAS, Ariadna. "Ciudadano Artigas. Notas a propósito de la construcción de la ciudadanía en el Uruguay, 1888-1897", en *Nuevas miradas en torno al artiguismo*. Montevideo: FHCE, 2001, pp. 353-366.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2001.
- MAGGI, Carlos. "La redota (el éxodo)", en *Artigas*. Montevideo: edición de *El País*, 1951.
- PIVEL DEVOTO, Juan. "Advertencia", en Comisión Nacional Archivo Artigas, *Archivo Artigas*, Tomo VI, Montevideo: Monteverde, 1965.
- RAMÍREZ, Carlos María. *Juicio crítico del 'Bosquejo histórico de la República Oriental del Uruguay' por el doctor Francisco A. Berra*. Buenos Aires: Imprenta de *El Porvenir*, 1882.
- RIBEIRO, Ana. *Los tiempos de Artigas*, Tomo I. Montevideo: Planeta, 2009.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI, 1996.

gj

- VARELA, José Pedro. *La legislación escolar* [1876]. Montevideo: Sociedad de Amigos de la Educación Popular, 2006.
- VÁZQUEZ FRANCO, Guillermo. *Francisco Berra, la historia prohibida*. Montevideo: Mandinga Editorial, 2001.
- ZAVALA, Ana. “Enseñamos, narramos, teorizamos...”, en *Historias de la enseñanza de la historia. Historias que son... teorías*. Montevideo: CLAEH, 2005.





Conversaciones del general José María Paz con el general José Artigas en el Paraguay

Universindo Rodríguez Díaz

Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional

293

El tomo de *El Nacional* de 1884 con las entrevistas del general José María Paz al general José Artigas en Paraguay durante la Guerra Grande, mencionadas por Isidoro de María en su *Compendio de la historia de la República Oriental del Uruguay*, desapareció de los depósitos de la Biblioteca Nacional misteriosamente como lo registró Arturo Scarone en su estudio de la prensa periódica. Muchos años después, la Biblioteca consiguió algunos otros ejemplares encuadrados y en uno de ellos se halla el muy original relato de Uvano Cloni sobre el encuentro de los generales. Sin embargo, después de la consulta del profesor Óscar Mourat y de otros usuarios, en la década de 1960, este material también se extravió. En septiembre de 2000, buscando completar colecciones de la prensa periódica con Cristina Bello, de la sección Hemeroteca, logramos ubicarlo entre cientos de diarios no clasificados amontonados en un rincón del edificio de la avenida 18 de Julio. Desde entonces el artículo está a disposición de los investigadores, de los estudiantes y de los ciudadanos, nacionales y extranjeros, que pueden ponderar su validez e importancia para comprender mejor la actuación y el pensamiento de Artigas, Jefe de los Orientales y Protector de los Pueblos Libres.


Artigas,
obra de
Francesco
Paolo Parisi.
Fotografía de
Nancy Urrutia.

El 25 de septiembre de 1884, unos días después del 34 aniversario de la muerte de Artigas, el cronista que firma Uvano Cloni publica una original nota en la que cuenta a los lectores de *El Nacional* que dos dé-

cadas antes “en un hermoso día de primavera” viajaba en un ómnibus del Centro de Montevideo a La Unión y fue testigo de la conversación entre Lorenzo Justiniano Pérez (presidente del Senado) y José María Paz (general argentino unitario que colaboró con el gobierno de la Defensa contra Manuel Oribe). Según el cronista, el general le contaba al legislador uruguayo la importancia y las particularidades de las dos conversaciones que mantuvo con Artigas en Asunción en el año 1846. De acuerdo a Paz, el general Artigas en su humilde vivienda le había manifestado su preocupación por la situación interna uruguaya y su firme decisión de no volver: “¿Será posible –me decía– que no puedan entenderse unos con otros, los orientales? ¡Oh, esto es horrendo! Me ha dicho usted, general Paz, que hay extranjeros con unos y con otros. Está bien. Pero, ¿cómo es que se entiendan con éstos y no se entiendan con los suyos propios?”.

La relación de blancos y colorados con sectores extranjeros desconcierta y entristece a Artigas, que al final de su primer encuentro con el general Paz dice preferir “la muerte aquí, a vivir en mi tierra”.

Al otro día, según el relato de Uvano Cloni, volvieron a encontrarse los generales y montados en caballos aprontados por Ansina hicieron una cabalgata. La ocasión fue propicia, cuenta el general Paz, para que Artigas abordara otro aspecto central del ideario que compartía con el colectivo que lo acompañó durante su gobierno: la cuestión de la federación y su pelea contra “los manejos tenebrosos del Directorio” y su centralismo, que por entonces “distaba solo un paso del realismo”. Artigas explicita su pensamiento y algunas de las influencias políticas y jurídicas recibidas:

Tomando por modelo a los Estados Unidos, yo quería la autonomía de las provincias, yo quería que fueran estados, y no provincias, lo cual se aviene mejor con el sistema confederado, dándole a cada Estado su gobierno propio, su Constitución, su bandera y el derecho de elegir sus representantes, sus jueces y sus gobernadores entre los naturales de cada Estado. Esto es lo que yo había pretendido para mi provincia y para los que me habían proclamado su protector.

Artigas finaliza expresando al general Paz su oposición a los que:

[...] querían hacer de Buenos Aires una nueva Roma imperial mandando sus procónsules a gobernar las provincias militarmente y despojarlas de toda representación política, como lo hicieron rechazando los diputados al Congreso que los pueblos de la Banda Oriental habían nombrado, y poniendo precio a mi cabeza.

En el momento en que aparece este artículo en *El Nacional* no había aún un reconocimiento a José Artigas como uno de los líderes de la re-



volución rioplatense. Las aguas estaban agitadas y divididas. Para algunos, Artigas era un caudillo rural, bandolero, contrabandista e ignorante. Para otros, era el líder carismático y sabio que supo conducir y tener muy en cuenta el sentir, los anhelos y las esperanzas del pueblo oriental y adaptar propuestas políticas y jurídicas a la realidad de estas tierras.

Como un aporte a la necesidad de información y reflexión en el Bicentenario de los Hechos de 1811, transcribimos en anexo la crónica de Uvano Cloni sobre las conversaciones del general Paz con el general Artigas. En las *Memorias póstumas del brigadier general don José M. Paz*, publicadas en 1855 a un año de su muerte, hay una breve referencia a su encuentro con Artigas sin hacer mención alguna a las cuestiones destacadas del pensamiento del Jefe de los Orientales contenidas en la crónica de Cloni:

El año 1846 he conocido al anciano Artigas en el Paraguay después de 26 años de detención ya voluntaria, ya involuntaria, y de donde es probable que no salga más. Tiene más de 80 años de edad, pero monta a caballo y goza de tal cual salud. Sin embargo, sus facultades intelectuales se resienten sea de la edad, sea de la paralización física y moral en que lo constituyó el doctor Francia, secuestrándolo de todo comercio humano y relegándolo al remotísimo pueblo de Curuguaty; el actual gobierno lo ha hecho traer a la capital, donde vive más pasablemente. Su método de vida, sus hábitos y sus maneras son aún las de un hombre de campo [35].





Entrevista del general Paz con el general Artigas en el Paraguay *

Uvano Cloni



296

Era un hermoso día de primavera, de la sexta década del presente siglo, no podemos precisar el día ni el año; pero fue por aquel tiempo en que, para eterno arrepentimiento, lección y ejemplo, encontrábanse a cada paso escombros y ruinas en el camino de esta ciudad a La Unión, y que producían un efecto penosísimo en el ánimo de los viajeros al recordar éstos que aquellos sitios, yermos y solitarios entonces, habían sido en otra época el asiento, si no de un pujante imperio, de una población laboriosa y floreciente; mientras que por aquel tiempo sombras fúnebres de millares de víctimas parecía que giraban en torno de aquellas ruinas... En uno de los "ómnibus" que salió en aquel día, a eso de la una de la tarde, tomó el pasaje el que estos mal aliñados renglones escribe. A poco de andar notó éste que dentro de aquel mismo carruaje iban, entre otros pasajeros, dos personas muy distinguidas. En el momento en que se preguntaba a sí mismo ¿quiénes serán estos dos señores?, uno de ellos, aquel que con su brazo izquierdo tocaba su brazo derecho, le dirige la palabra al otro, que le quedaba *vis à vis*, como obedeciendo a un deber de urbanidad, preguntándole:

—¿Es usted el señor Justiniano Pérez?

—Sí, señor —le contestó éste.

—¿Y podré saber, a mi vez, con quién tengo el honor de hablar?

—Por qué no, soy el general Paz.

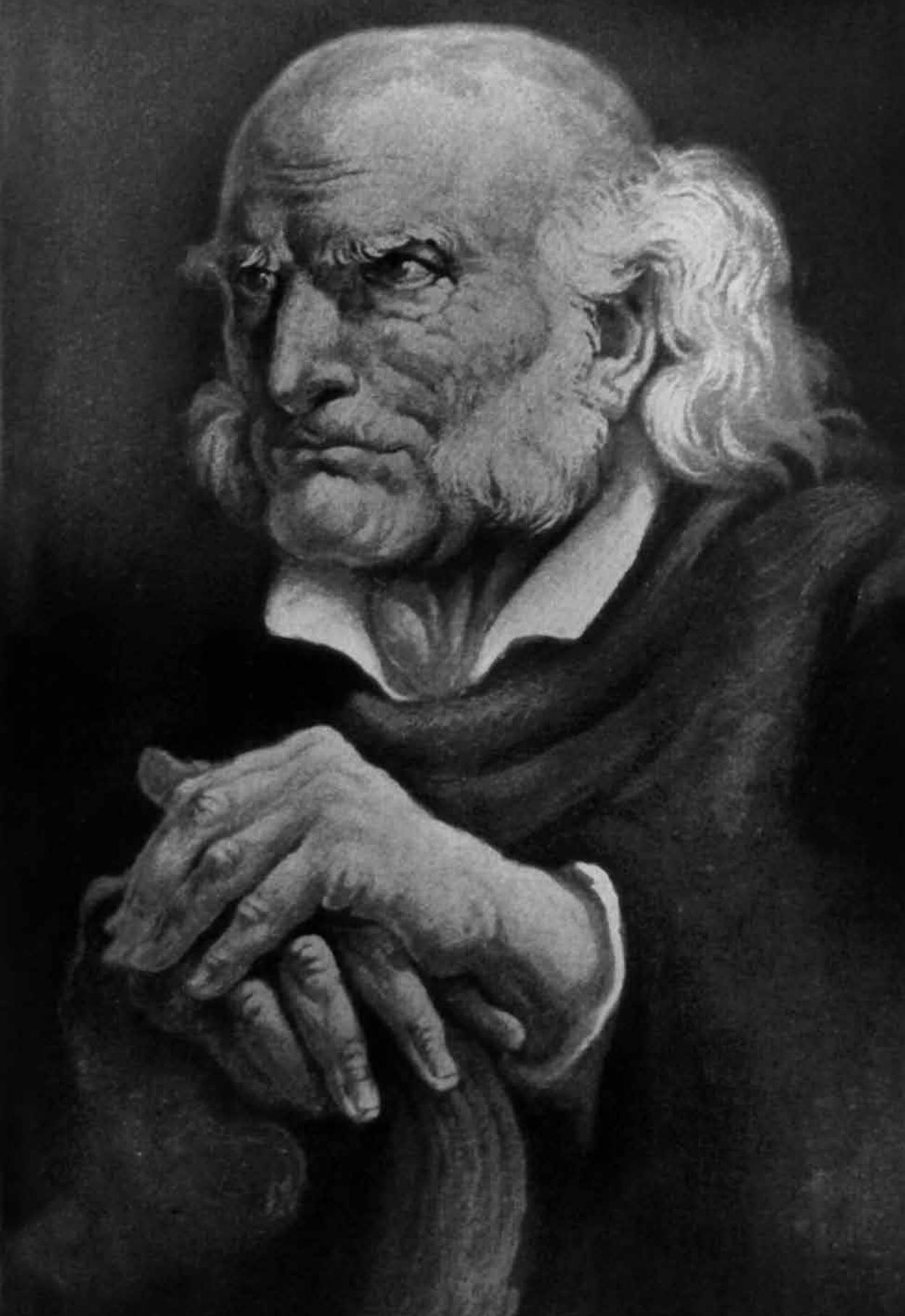
Enseguida se dieron la mano.

—Señor Pérez —dijo el general Paz—, creo que lo más agradable que podré decir a usted es darle noticias del general Artigas.”

—Efectivamente —repuso el primero—, tendré gran satisfacción en oírle.

—Después que terminé —dijo el general Paz— los asuntos que me

“prefiero la muerte
aquí, que vivir
en mi tierra”



llevaron al Paraguay, hace poco tiempo, creí que era mi deber no salir de aquel país sin ir antes a saludar y ofrecerle mis servicios al general Artigas. Tomé informes y fui en efecto a visitarlo a su residencia. Me encontré con un hombre verdaderamente anciano; pero en quien existía el más puro y sublime amor por su patria... Sólo tenía en su compañía a un negro, también anciano, que lo acompañaba desde tiempos remotos, y que me pareció ser oriundo de este país. Este negro hacía las veces de mucamo, cocinero, caballerizo y asistente del general, acompañándole cada vez que salía a paseo. A penas me había revelado a aquel venerable anciano cuando, entusiasmado, me asedió con preguntas. ¡Con qué atención oía, medía y pesaba mis palabras! Era una cosa verdaderamente edificante ver la animación y el rejuvenecimiento que recobraban de hito en hito aquel rostro y aquellos ojos. Parecía que concentraba todas sus fuerzas vitales en el sitio de la inteligencia, para manifestarme su angustia y su profunda tristeza por el estado de guerra en que se hallaban en aquel momento sus compatriotas. “¿Será posible –me decía– que no puedan entenderse unos con otros los orientales? ¡Oh, esto es horrendo! Me ha dicho usted, general Paz, que hay extranjeros con unos y con otros. Está bien. Pero, ¿cómo es que se entienden con éstos y no se entienden con los suyos propios?”

Para el general Artigas este punto era una cosa inconcebible, un misterio, una aberración. Él no podía explicarse cómo podían los orientales, con el ejemplo de la alianza de los escitas con los romanos, y la de los olmecas, toltecas o aztecas con Hernán Cortés, aliarse a extranjeros ambiciosos de su patria y relativamente más fuertes, para hacerse la guerra. “Esto, general Paz, me desconcierta, me entristece y me acibara la vida, a punto de preferir la muerte aquí, a vivir en mi tierra. Por otra parte, yo le he prometido al general Francia mi palabra de honor de no salir del Paraguay. Su gobierno ha tenido conmigo todo género de atenciones y hasta de acordarme una pensión. Felizmente hoy no la necesito, porque con los productos de esta chacra tengo lo suficiente para vivir, como usted lo ve, y hasta me permite hacer donativos a los pobres de mi vecindario.”

Efectivamente, señor Pérez, el general Artigas en su ostracismo atenuaba los efectos de su nostalgia cultivando y haciendo la tierra; e imitando en esto a Cincinato era llamado en su comarca el Padre de los Pobres.

Por no hacer –dijo el general Paz– demasiada larga mi visita, le pedí al general Artigas me acordara otra para el día siguiente inmediato, a lo cual accedió gustoso, agregando que saldríamos a dar una vuelta a caballo por los contornos de la chacra.

Al siguiente día fui a la cita, para darle al general Artigas mi adiós, quizás para siempre... Al poco rato de mi llegada a su casa vino el negro diciéndole al general que los caballos estaban prontos.



“Muy bien –contestó éste, y dirigiéndose a mí me dijo–: ¡Ea, general, emprendamos la campaña!” En seguida le acompañé hasta fuera de la habitación dándole, como era natural, la derecha, lo que notado por él me dijo: “No use usted ceremonia”.

Estaba el general Artigas con las riendas en las manos, agarrando con éstas la crin; fue el negro y le puso el estribo en el pie, dio un salto el general y quedó arriba.

Acto continuo, entonando la voz la dirige a mí y me dice: “Ahora sí, general Paz; ¡que vengan portugueses, que vengan porteños!”.

El general Artigas notó al momento que había alguna inconveniencia en esta última palabra y la corrigió diciendo: “No, que vengan realistas”. En el paseo, aunque someramente, algo se habló de política. El que había sido el primer jefe de los orientales y protector de Entre Ríos, Corrientes, Santa Fe y Córdoba habló en aquel momento, imitando con sus palabras el último canto del cisne.

Dijo: “General Paz, yo no hice otra cosa que responder con la guerra a los manejos tenebrosos del Directorio y a la guerra que él me hacía por considerarme enemigo del centralismo, el cual solo distaba entonces un paso del realismo. Tomando por modelo a los Estados Unidos, yo quería la autonomía de las provincias; yo quería que fueran estados y no provincias, lo cual aviene mejor con el sistema confederado, dándole a cada Estado su gobierno, su Constitución, su bandera y el derecho de elegir sus representantes, sus jueces y sus gobernadores entre los ciudadanos naturales de cada Estado. Esto era lo que yo había pretendido para mi provincia y para los que me habían proclamado su protector.

Hacerlo así habría sido darle a cada uno lo suyo, erigiendo al mismo tiempo un monumento a la diosa Libertad en el corazón de todos. Pero los Pueyrredones y sus acólitos querían hacer de Buenos Aires una nueva Roma imperial, mandando sus procónsules a gobernar las provincias militarmente y despojarlas de toda representación política, como lo hicieron rechazando los diputados al Congreso que los pueblos de la Banda Oriental había nombrado y poniendo a precio mi cabeza. El fusilamiento de José Miguel Carreras y el manifiesto de sus hermanos a los chilenos serán eternamente mi mejor justificativo”.

Llegado que hubo el ómnibus a La Unión, el general Paz y el señor Pérez se despidieron. Y el autor de esta narración, que no ha vuelto a ver ni a uno ni a otro de estos dos señores, ha conservado en la memoria las palabras del primero como un recuerdo imperecedero. Para terminarla agregará: nunca la historia será demasiado severa, por mucho que repreube y estigmatice las veleidades y tendencias políticas de aquel célebre director; al menos la historia nacional.

La Banda Oriental fue sacrificada, diezmada y desmembrada por la



mano de un conquistador extranjero para saciar el odio de aquel Directorio contra Artigas. Mientras tanto, forzoso es reconocer hoy que el general Artigas tenía razón, desde que, después de medio siglo de guerra civil, la República Argentina ha adoptado su sistema político, si no completamente, como lo hará más tarde en su mayor parte. Artigas debe ser considerado como el Bayardo de América. Por defender el suelo donde había nacido, peleó contra los ingleses, españoles, argentinos y contra los portugueses, durante 14 años. Estos últimos, aprovechándose de la ocasión que le ofrecía el tener la Banda Oriental sus mejores fuerzas en el Perú, a las órdenes del general San Martín, de hallarse Artigas en entredicho con el gobierno de Buenos Aires, no teniendo escuadra ni elementos bélicos suficientes, y con solo reclutas ignorantes y pobres, sin instrucción militar ni alianza alguna, invadieron la Banda Oriental con tropas regulares, sitiándola por mar y tierra y contando además con el criminal consentimiento del Directorio de Buenos Aires... Artigas y los suyos pelearon como espartanos contra los portugueses, como lo declara o confiesa el mismo mariscal Saldanha. Eran tales el empuje y el valor de estos indómitos proclamadores *da liberdade*, dice en su memoria este mariscal, que cuando “*ganhavamos nos as batalhas, saímos do campo, eu e os nossos, todos tingidos do sangue e molhos d'elles*”.

Los orientales somos hoy la víctima expiatoria del odio entrañable y tradicional del lusitano contra el castellano, y del odio de los Pueyrredones y sus acólitos contra Artigas. Ninguna de las repúblicas hispano-sudamericanas, limítrofes del Brasil, ha sufrido tanto las consecuencias de ese odio como la Banda Oriental. Véase un mapa geográfico de los terrenos al oriente del Uruguay y se convendrá en que la Banda Oriental tiene hoy apenas poco más de la mitad del área superficial que debería tener por derecho. Si Artigas hubiera vencido, la República Oriental del Uruguay tendría al presente 13 mil leguas cuadradas de territorio –que son las que corresponden por el Tratado Preliminar de Paz, celebrado entre las cortes de España y Portugal en 1777–, pero vencido Artigas, gobiernos de Portugal primero y los del Brasil después, han hecho de nuestra patria lo que han querido; sacando beneficio astutamente de nuestros extravíos políticos y de nuestra desunión.



gjli

- DE MARÍA, Isidoro. *Compendio de la historia de la República Oriental del Uruguay*. Montevideo, Imprenta de El Siglo, 1900.
- PAZ, José María. *Memorias póstumas del brigadier general don José M. Paz*. Buenos Aires, Imprenta de la Revista, Tomo 2, 1955.
- RAMÍREZ, Carlos María. *Artigas. Debate entre El Sud América de Buenos Aires y La Razón de Montevideo*. Montevideo, Imprenta y litografía La Razón, 1897.
- REYES ABADIE, Washington; BRUSCHERA, Óscar H; MELOGNO, Tabaré. *El ciclo artiguista*. Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Investigaciones. Colección Historia y Cultura, 1969.
- SCARONE, Arturo. *Artigas y la Biblioteca Nacional*. Montevideo, Biblioteca Nacional, 1923.
- SCARONE, Arturo. *La prensa periódica del Uruguay*. Montevideo, Revista Nacional, febrero de 1944.



Autores



303

Hugo ACHUGAR. Egresado del IPA en 1969; Ph.D. University of Pittsburgh, 1980, en Latin American Literature. Docente libre de la UDELAR, Emeritus Professor de University of Miami, enseñó en Northwestern University, University of Pittsburgh, Darmouth College, University of California at Irvine, Universidad Central de Venezuela, Universidad Católica Andrés Bello, de Caracas, y en universidades de Brasil y España. Ha publicado varios libros de teoría y crítica literaria, entre los que se destacan *La biblioteca en ruinas: reflexiones culturales desde la periferia* (1994) y *La balsa de la Medusa* (1992). Dirigió el Observatorio Universitario de Políticas Culturales de la UDELAR. Su último libro de ensayo, *Planetas sin boca. Escritos sobre arte, cultura y literatura* (2004), fue publicado en Uruguay por Trilce y en Brasil por la Universidade Federal de Minas Gerais. Es miembro de consejos editoriales en revistas de diversos países. Ha publicado ensayos sobre artes visuales y también poesía y narrativa. Sus dos últimas publicaciones en esos géneros son *Hueso quebrado* (poemas) y *Falsas memorias: Blanca Luz Brum* (novela).

Alfredo ALZUGARAT (Montevideo, 1952) es licenciado en letras por la UDELAR, narrador, profesor, crítico e investigador. Publicó los relatos de *Porque la vida ya te empuja* (1987) y, en 1996, *War (La guerra es un juego)*. También es autor del testimonial *Un vecino solidario: Germinal Azaretto* (2000) y de las investigaciones *Desde la otra orilla* (2007), *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007, Premio Ensayo Literario del Ministerio de Educación y Cultura) y *El discurso testimonial uruguayo del siglo*

xx (2009). Preparó y publicó la edición del *Diario de José Pedro Díaz* (Biblioteca Nacional-Colección Bicentenario, 2011). Como crítico colabora en la actualidad en *El País Cultural*. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.

Ignacio BAJTER es crítico literario, investigador, licenciado en ciencias de la comunicación por la UDELAR, con una formación orientada por la Cátedra de Semiótica y Teoría de la Interpretación y por el Seminario de Análisis de la Comunicación. Es crítico literario en *Brecha* y en publicaciones extranjeras como *Letras libres* (México), *El Malpensante* (Colombia) y *Quimera* (España). Desde 2010 integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Actualmente prepara la edición de *50 poemas*, de Emily Dickinson, una antología y traducción de Amanda Berenguer.

Carina BLIXEN es profesora de literatura egresada del IPA, investigadora en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Ha realizado crítica literaria en *Brecha* y *El País Cultural*. Ha publicado: *Isabelino Gradín. Testimonio de una vida* (2000), *El desván del Novecientos. Mujeres solas* (2002) y *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano* (2006). Coordinó la edición del libro *Prosas herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (Biblioteca Nacional-Ediciones de la Banda Oriental, 2011).

Alma BOLÓN se doctoró en ciencias del lenguaje en la Universidad de París III. Actualmente enseña lingüística en la Carrera de Traductorado de la Facultad de Derecho y literatura francesa en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; entre 2000 y 2010 enseñó estilística y análisis de textos en el Instituto de Profesores Artigas. Es autora de los libros *El olvido del lenguaje* (Publicaciones de la Universidad de la República, 2002) y *Onetti en la calle* (Amuleto, 2009), así como de artículos de su especialidad en revistas especializadas nacionales y extranjeras. Colabora regularmente con el semanario *Brecha*.

Óscar BRANDO (Montevideo, 1954) es profesor de literatura egresado del IPA. Crítico literario, colabora con los semanarios *Brecha* y *El País Cultural*. Fue coordinador de *El 900. Literatura uruguaya y sociedad* (1999) y de *Uruguay hoy* (2004). Trabajó sobre la Generación del 45, la literatura fantástica latinoamericana y obtuvo premios y menciones en los concursos del MEC y la IM por trabajos sobre José María Arguedas y Roberto Arlt. Publicó *Juan José Morosoli*.

Interiores (Paisaje, biografía y arte) (2009). Prologó para Clásicos Uruguayos el volumen *Un cuento con un pozo y otros escritos*, de Mario Arregui (2009). Dictó cursos de cultura uruguaya en diplomas del CLAEH. Actualmente da clases de literatura latinoamericana en Formación Docente y prepara una tesis de doctorado en la Universidad de Lille sobre la obra de Juan José Saer.

María Inés DE TORRES es doctora en literatura y cultura latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh (Estados Unidos), y máster en estudios culturales por la misma universidad. Es docente e investigadora en la Universidad de la República. Su trabajo, desarrollado dentro y fuera de fronteras, tiene un fuerte énfasis interdisciplinario. Desde hace más de quince años trabaja en temas vinculados a las relaciones entre cultura y política; políticas culturales; literatura y género, e historia cultural. Ha publicado los libros *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX* (1995), de próxima reedición por la Universidad de Quilmes (Argentina), y *La guerra de las palabras: escritura y política en el Río de la Plata* (2008, mención honorífica en categoría inédita y édita en los Premios Nacionales de Literatura).



Andrés ECHEVARRÍA (Melo, 1964). Poeta, escritor. Estrenó en teatro *La historia en dos cuerpos* (1992), *Homenaje al espejo* (1993), *Sonorama* (1994), *ZZZZZ...* (1995), *El re dio la nota* (1998). Publicó *Entrevista con el arte uruguayo* (2005), *Pasión y poesía de Jules Laforgue* (2006), *Señales elementales* (2006), *Los árboles de piedra* (2008), *Juana, escándalo en la luz* (2009, en coautoría con Jorge Arbeleche), *Las lenguas de diamante*, de Juana de Ibarbourou (2009, edición crítica codirigida), *La sombra de las horas* (2009), *Rapsodia de Juana de Ibarbourou* (2009, coautoría), Jules Laforgue, *Los Lamentos* (2010, edición bilingüe y prologada). Varias de sus obras han sido premiadas. Sus poemas y artículos han aparecido en diversas publicaciones de su país y del extranjero.

Norah GIRALDI DEI CAS es doctora en letras, con una tesis sobre Felisberto Hernández dirigida por Claude Fell en la Université de la Sorbonne Nouvelle-París, *Felisberto Hernández: musique et littérature* (París, Côté Femmes, 1994). Actualmente es catedrática de literatura de América Latina en la Université de Lille e integra el directorio del Centre d'Études sur les Civilisations, les Langues et les Littératures Étrangères, donde dirige un seminario de investigaciones dedicado a estudiar las transferencias, la circulación de modelos y saberes, las fronteras culturales y sociales y los intercambios entre las Américas y con el resto del mundo. En este campo se ha centrado su actividad y producción académica, que privilegia el estudio de la cultura uruguaya y la investigación sobre archivos de escritores “entre dos mundos” como José Mora Guarnido y

Carlos Denis Molina. Ha desarrollado su trabajo en redes de investigación y de cooperación entre universidades americanas y europeas, que también ha coordinado. Entre ellas “Héroes de papel. Avatares de una construcción imaginaria en América Latina”, *Revista Iberoamericana*, número 213, Pittsburgh, 2005; *Lieux et figures de la barbarie. Homenaje internacional a Fernando Aínsa, un escritor entre dos mundos*, Madrid, Iberoamericana, 2010; *Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano*, Berne, 2012. Auspició y coorganizó en la Biblioteca Nacional el congreso Navegaciones y Regresos, el Seminario Internacional de la red Neos-News (2011). Es, por otra parte, autora de varios ensayos recientes sobre las poéticas de la diáspora en el siglo xx, en Carlos Liscano, Juan Carlos Mondragón y Juan Gelman.

Edmundo GÓMEZ MANGO, escritor y psicoanalista uruguayo radicado en París desde 1976. Publicó en Montevideo: *Antología. Las flores del mal*, de Charles Baudelaire (traducción, introducción y comentarios de E. G. M., edición bilingüe), EBO, 1970 (última reedición: 2009), *Vida y muerte en la escritura. Psicoanálisis y literatura*, Trilce, 1999; *El llamado de los desaparecidos. Sobre la poesía de Juan Gelman*, Cal y Canto, 2004; *La desolación. Sobre la barbarie en la civilización contemporánea*, EBO, 2006, *Crónicas de la amistad y del exilio*, EBO, 2011. Publicó en París: *La Place des Mères*, Gallimard, 1999; *La mort enfant*, Gallimard, 2003; *Un muet dans la langue*, Gallimard, 2009. Es colaborador del semanario *Brecha* (Montevideo), de la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* (París) y miembro del comité de la revista *Penser/rêver* (París).

Alejandro GORTÁZAR (Montevideo, 1976) es licenciado en letras y estudiante del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Fue docente de literatura latinoamericana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR) entre 2003 y 2011. Publicó dos libros: *El licenciado negro Jacinto Ventura de Molina* (Trilce, 2007) y *Jacinto Ventura de Molina. Antología de manuscritos (1817-1837)*, este último en coautoría con Adriana Pitetta y José Manuel Barrios. Ha escrito también sobre aspectos de la producción cultural de los afrodescendientes en Uruguay y sobre escritores uruguayos como Eliseo Salvador Porta, Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti.

Ana Inés LARRE BORGES es profesora, crítica e investigadora. Integra el Departamento de Investigaciones Literarias de la Biblioteca Nacional y es directora de su revista. Desde 1986 dirige la sección literaria del semanario *Brecha*. Ha publicado trabajos de investigación en revistas nacionales y extranjeras, como *La palabra y el hombre* (México), *Badebec* (Rosario, Argentina), *Nuevo Texto Crítico* (Stanford, Estados Unidos), *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* y

Revista de la Biblioteca Nacional (Uruguay) entre otras. Entre sus publicaciones: *Richard Burton en el Uruguay* (1997), Prólogo a *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*, de Richard Burton (Buenos Aires, 1998), “Fuera de lugar: Hudson y los viajeros ingleses” (2005), *Cartas de amor de Delmira Agustini* (edición y estudio crítico, 2006), *Idea Vilariño: la vida escrita* (2008, comp. y autora), “Los paraísos perdidos” (sobre Idea Vilariño, 2007), *Juan Carlos Onetti, el escritor en el umbral* (2009), *La cara de la desgracia*, de Juan Carlos Onetti (edición crítica y estudio, 2009), “Darwin a caballo” (2010).

Laura MALOSETTI COSTA nació en Montevideo, Uruguay. Es doctora en historia del arte por la Universidad de Buenos Aires, investigadora independiente del CONICET, directora de la maestría en historia del arte argentino y latinoamericano en el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES) de la Universidad Nacional de San Martín, profesora de arte argentino y latinoamericano del siglo XIX en la UNSAM y de arte europeo del siglo XIX en la UBA. Autora de varios libros y numerosos artículos sobre arte argentino y latinoamericano, entre ellos: *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (2001), *Cuadros de viaje: artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)* (2008), y *Collivadino* (2006). Coeditora de *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar* (2005) y de *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires* (2009). Investigadora visitante en las universidades de Leeds y de East Anglia (Reino Unido), y del Institut Nationale d’Histoire de l’Art (INHA-París); profesora visitante de la Freie Universität de Berlín, Université de Paris Creteil, Universidad Autónoma de México, Universidad Adolfo Ibáñez, Universidad de Chile, Universidad de la República Oriental del Uruguay, de San Pablo en Brasil, de Mérida, Venezuela, entre otras. Ha sido becaria de investigación de la Universidad de Buenos Aires, de ARIAH (Association of Research Institutes in Art History) y becaria posdoctoral de la J. Paul Getty Foundation.



Roger MIRZA. Doctor en letras (teoría e historia de las artes) por la Universidad de Buenos Aires, licenciado en letras (UDELAR) y profesor de literatura egresado del IPA. Actualmente es profesor titular e investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR) y coordinador académico de la maestría en teoría e historia del teatro, en dicha facultad. Ha dictado conferencias y cursos de grado y posgrado en universidades de Argentina, Brasil, Canadá, España, Estados Unidos, Francia, Alemania y Uruguay. Publicó numerosos artículos en revistas especializadas nacionales y extranjeras, y entre sus principales libros se destacan: *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología* (coord.) (Madrid, 1992), *Florencio Sánchez entre las dos orillas* (coed.)

(Buenos Aires, 1998), *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay* (Montevideo, 2007), *Teatro, memoria, identidad* (ed.) (Montevideo, 2009), *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente* (coed.) (Montevideo, 2009), *El teatro de los sesenta en América Latina* (ed.) (Montevideo, 2011), además de traducciones de Mallarmé, Balzac, Colette, Koltès y Azama. Fue nombrado *Chevalier de l'ordre des arts et des lettres* por el Ministerio de Cultura de la República Francesa (2000) y recibió el Premio Internacional Armando Discépolo como investigador teatral, otorgado por la Universidad de Buenos Aires (2005).

Julio OSABA (Montevideo, 1972). Profesor de historia egresado del IPA, cursó asignaturas de la maestría de especialización en didáctica de la historia en el CLAEH. Ejerció la docencia en enseñanza secundaria. Es docente en la Licenciatura de Comunicación Social en la Universidad Católica. Ha publicado un trabajo sobre el Bicentenario y la construcción social de los héroes en *Historien de Pernambuco* y prepara una compilación de estudios académicos sobre el tema del fútbol. Otra área de investigación es la caricatura del siglo XIX en Uruguay. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

Teresa PORZECANSKI es escritora de ficción y antropóloga. Doctorada en trabajo social con posgrado en hermenéutica, licenciada en ciencias antropológicas y máster en sociedad de la información. Se ha desempeñado como investigadora y docente universitaria en Uruguay y en el extranjero. En 1992 obtuvo la beca Guggenheim y en 2006 la beca Residencia Bellagio. En ensayo publicó, entre otros títulos: *Curanderos y caníbales. Ensayos antropológicos sobre guaraníes, charrúas, bororos, terenás y adivinos* (1989), *Rituales, ensayos antropológicos sobre umbanda* (1991), *Historias de vida: negros en el Uruguay* (1994), *Historias de la vida privada en el Uruguay* (coord. en colaboración con J. P. Barrán y G. Caetano) (1996), *La vida comenzó acá: inmigrantes judíos en el Uruguay* (2005), *Historias de exclusión: afrodescendientes en el Uruguay* (2006), *Cuestiones del corazón. Ensayos antropológicos* (2007), *El cuerpo y sus espejos. Estudios culturales* (comp. y autora) (2008), *Somos cuerpo, itinerarios y límites* (2011), *Pensando el tiempo. Una antropología de la temporalidad* (2011), *Palabra, silencio y representación* (2011). En ficción narrativa: *El acertijo y otros cuentos* (1967), *Historias para mi abuela* (1970), *Esta manzana roja* (1972), *Intacto el corazón* (1976), *Invención de los soles* (1982), *Ciudad impune* (1986), *Mesías en Montevideo* (1989), *La respiración es una*

fragua (1989), *Perfumes de Cartago* (1994), *Nupcias en familia y otros cuentos* (1998), *Una novela erótica* (2000), *Felicidades fugaces* (2002), *Palabra líquida* (2006), *Su pequeña eternidad* (2007), *Irse y andar* (2011). Su obra ensayística y creativa ha recibido múltiples premiaciones y sus ficciones han sido traducidas a varios idiomas.

Mary Louise PRATT es doctora en literatura comparada por la Universidad de Stanford y ha desarrollado una carrera académica destacada en universidades estadounidenses y latinoamericanas. Recibió una beca Guggenheim (1987-88) y ejerció la presidencia de la Modern Language Association (2003). Actualmente es *Silver Professor* en el Department of Spanish and Portuguese de la New York University y directora del Departamento de Estudios de Cultura en la misma universidad. Se inició académicamente en su Toronto natal graduándose en estudios lingüísticos y derivó luego hacia un saber interdisciplinario en el marco de los estudios culturales. Su producción pone énfasis en las áreas de cultura y literatura latinoamericanas, estudios de género, y relación entre discurso e ideología. Es autora de un libro influyente, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (1992, 2010), que marcó un antes y un después en los estudios de género. Entre sus otras publicaciones cabe mencionar: *Amor brujo: cultura e imagen del amor en los Andes* (1989), *Women, Culture and Politics in Latin America* (1990), *¿Por qué la virgen de Zapopán fue a Los Ángeles?* (2003).



Universindo RODRÍGUEZ es licenciado en historia por la UDELAR y se especializa en la historia social de los trabajadores y en la investigación del pasado reciente. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Publicó *Los sectores populares en el Uruguay del Novecientos I y II* (1984 y 1989), *Juan Carlos Mechoso: anarquista* (2004, en coautoría), *El sindicalismo uruguayo: a 40 años del congreso de unificación* (2006, en coautoría), *José D'Elía, constructor de unidad, forjador de esperanzas* (2008, en coautoría), *Albañiles, esos obreros del andamio* (2008, en coautoría). En 2011 organizó la muestra *Afiches callejeros: la memoria en los muros*. Realizó los documentales *A las cinco en punto* (2004, en coautoría) y la serie *Memorias de luchas* (2006-2008, en coautoría).

Elena ROMITI es profesora de literatura iberoamericana en el IPA, de teoría literaria en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República e integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Algunos de sus libros son: *Literatura comparada. Don Quijote de la Mancha. Comentarios reales* (1991), *La narrativa uruguaya en los últimos años: sombras y espejos* (2000), *Los ejes ideológicos de Ismael: la solidaridad y el*

progreso (2007), Premio de la Academia Nacional de Letras 1988, *La literatura del margen: José Enrique Rodó, Henriqueta Lisboa* (2008), *Los hilos de la tierra. Relaciones interculturales y escritura: el inca Garcilaso de la Vega* (2009), Premio ensayo édito del Ministerio de Educación y Cultura (2011) y, en coedición con Song No, *400 años de Comentarios reales. Estudios sobre el inca Garcilaso y su obra* (2010). Ha publicado artículos de investigación en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima-Hannover), *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh) y *Revista de la Biblioteca Nacional* (Uruguay).

Beatriz VEGH es doctora en literatura general y comparada por la Universidad de París III-Sorbona y tiene numerosas publicaciones en ese campo. Titular de la Cátedra de Literatura Francesa y directora del Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades (UDELAR) entre 2003 y 2010. También docente de grado y posgrado en la carrera de traductorado de dicha universidad y actualmente docente estable del Cuerpo del Doctorado en Ciencias del Lenguaje de la Universidad Nacional de Córdoba. Ha promovido seminarios y coloquios internacionales en torno a diálogos y cruces entre la literatura hispanoamericana, especialmente rioplatense, y las de lengua inglesa y francesa, teniendo a su cargo en cada caso la edición del volumen correspondiente, dentro de la serie Montevideana, Editorial Linardi y Risso: *Dickens en América Latina* (2004), *W. H. Hudson y La tierra purpúrea* (2005), *Benito Cereno y Nostromo: imaginarios y Américas* (2006), *A la recherche du temps perdu y Ulysses en ámbitos rioplatenses* (2007), *William Faulkner y el mundo hispánico* (2008), *Los viajeros y el Río de la Plata: un siglo de escritura* (2010), *Sentir el lugar: diálogos Uruguay-Escocia* (2011). Sus traducciones literarias incluyen obras de Charles Baudelaire, Jean-Marie Le Clézio, Robert Pinget, Samuel Beckett, Bernard-Marie Koltès, William Faulkner y Marie-Claire Blais.

Índice de ilustraciones fuera de texto

Pp. 12/42: Felipe Fuentes(1993), *Ilustraciones en acrílico (originales en color-2011)* – p. 26: *Figuras jeroglíficas del Alto Egipto* (Según Joan Costa en “La imagen y el impacto visual”, Zeus, Barcelona, 1971) – p. 86: *Ilustración de Rodolfo Fuentes basada en un croquis del navío Beagle* – p. 104: Clemente Padín, Texto XV (1969), En “Clemente Padín”, Catálogo del Premio Figari, Montevideo, 2005 – p. 110: *Signografía X* (1970), Ibídem – p. 142: Carlos Federico Saez (1878-1901), *Retrato* (1889) de Julio Herrera y Reissig, Colección del MALBA, Buenos Aires – pp. 248/254-255: *Fotografías de Amilcar Persichetti* – p.259 *Estudios sobre la fisonomía de Artigas, Carbonillas de José Luis Zorrilla de San Martín* - p. 292 y contraportada: *Fotografía de Nancy Urrutia.- p. 297: Artigas en el Paraguay, óleo de José Luis Zorrilla de San Martín* - p.311 *La “manito” utilizada en las leyendas de las ilustraciones, es un dibujo original de Carlos Pieri.*



