



# 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 uruguayo. Sin duda, conforma una buena base para entender el cuestionamiento severo que lleva a cabo Julio Herrera y Reissig de la nación uruguayo 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 “misonéismo” 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 controversialmente 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 victoriosamente 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).

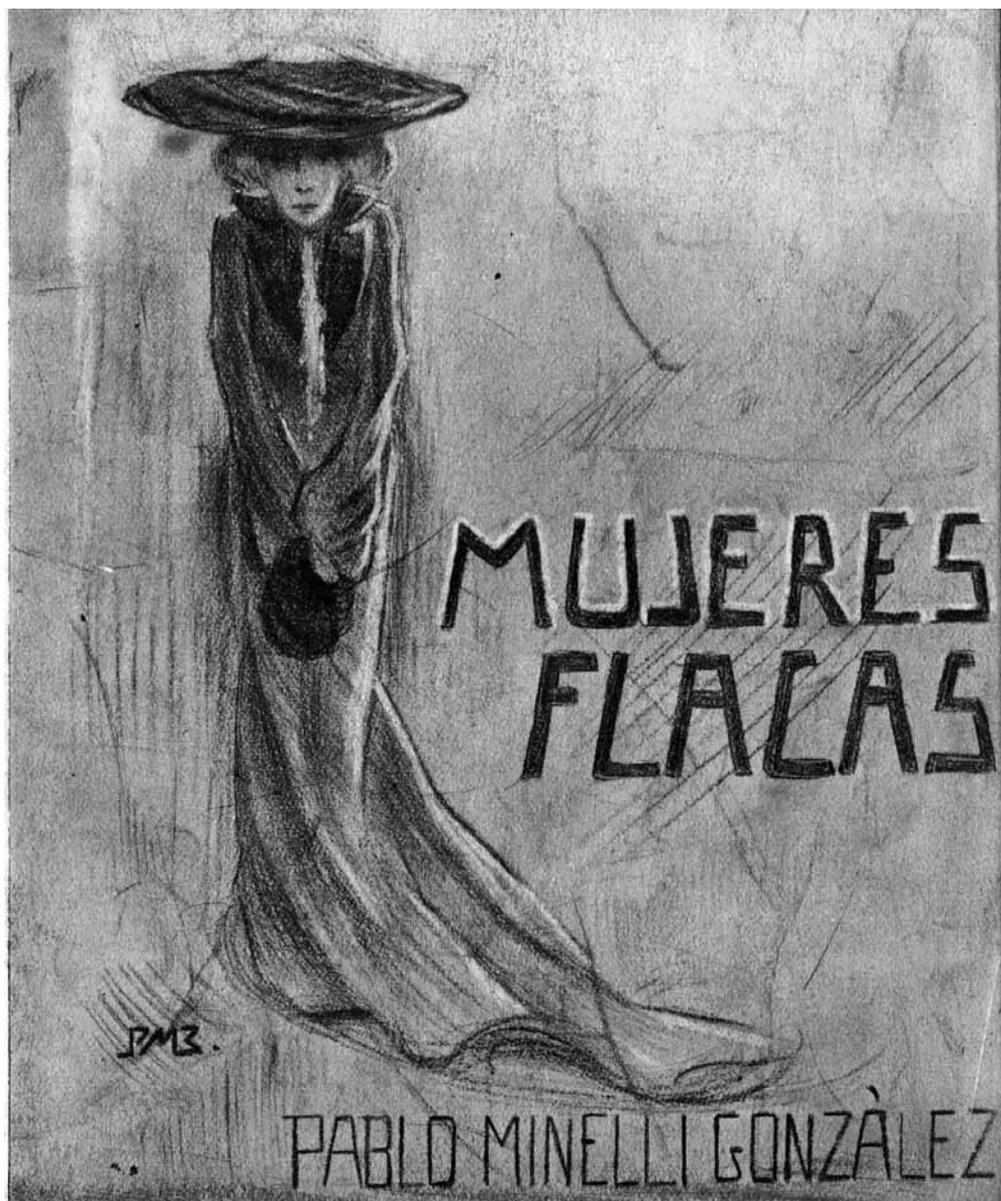
De hecho la declaración parte del aserto de que existe un resucitado dentro del sujeto que emite el discurso, y de ello da cuenta la nota al pie de página que agrega: “Mi Lázaro, distinto del hierosolimitano, es perfumado y arrogante... tiene algo de don Juan, y es risueño como Anaxágoras”(666). El Lázaro 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 atañe 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. Coinciden 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 álter 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 pintarrajeada* (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: “Pirueté 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 macábrica 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 morbosismo, 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 eurocéntrico 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, instaure una discursividad que se apropia 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 des-territorializada 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.