

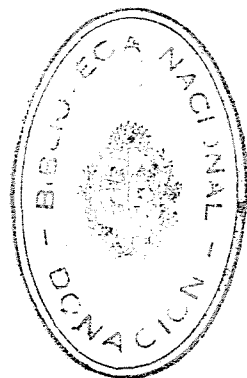
26

REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL





MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA



DOCTORA ADELA RETA

Secretaria de Estado

BIBLIOTECA NACIONAL

LUIS ALBERTO MUSSO

Director General

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

**Nº 26
Diciembre 1989
MONTEVIDEO**

Revista de la Biblioteca Nacional. — Año 1. N° 1 (1966) —
— Montevideo : BN, 1966 — . —

v. : il. : 25 cm

Irregular.

ISSN 0544—9189

1. URUGUAY—ENSAYOS. I. Montevideo. Biblioteca Nacional.

La Revista de la Biblioteca Nacional es una publicación de este Instituto. Se establece canje con publicaciones similares. Dirigir la correspondencia a: 18 de Julio 1790 — Casilla de Correo 452. Montevideo - Uruguay.

Proemio

Consecuente con el cometido que corresponde desempeñe una publicación de esta clase hemos introducido notas referidas al quehacer del libro.

Estimamos conveniente ofrecer a los lectores materiales descriptivos de nuestras colecciones. Así insertamos, como primera contribución, un índice parcial de mapoteca.

Es propósito de la Dirección General editar en próximos números, o en forma monográfica, resúmenes sistematizados de distinta índole en concurso con las obligaciones consubstanciales de una institución destinada a la asistencia documental.

Nuestra primordial preocupación es prestar fehaciente accesibilidad a los caudales de diversas clases que integran el acervo de la Biblioteca Nacional, principal manera de secundar a los investigadores en sus pesquisas literarias, históricas o científicas.

Se ha iniciado un vasto plan de catalogación analítica sobre publicaciones periódicas nacionales para permitir llegar a los artículos de destacados publicistas que, por falta de índices, permanecen latentes, pero fuera del alcance de los interesados, perdidos aquellos entre el cúmulo de páginas de grandes revistas. Se ofrecerán dentro de esas pautas, bibliografías por temas y autores, guías, cronologías, catálogos, nomencladores, inventarios y repertorios semejantes pues estimamos que el esfuerzo dedicado a ello redundará ampliamente en beneficios a los solicitantes.

En el último cuatrimestre del año se restablecieron los horarios normales para cumplir plenamente con el público; se dispusieron rampas para cómodo ingreso de minusválidos; mejoramientos de comodidad en salas; aceleración de entrega de materiales, por ello hemos comprobado considerables aumentos en las estadísticas concernientes a la afluencia de lectores, esta, la mayor recompensa anhelada por los bibliotecarios. El Registro de Derechos de Autor se ha puesto al día acelerando las tramitaciones; se ha luchado por la protección de fachadas del monumental edificio que nos alberga, contra desaprensivos embadurnamientos.

Llegue nuestro profundo agradecimiento a todos aquellos que han prestado apoyo moral a la obra emprendida en esta casa exclusivamente dedicada a la cultura.

El Director General

Las ediciones furtivas de Claudio García

JULIO SPERONI VENER

La sola enunciación del título de esta nota puede inducir al lector desaprensivo a considerarlo una amonestación al librero montevideano; muy por el contrario, constituyen un homenaje a su obra de sembrador de cultura. En verdad, sus afanes editoriales sólo conocieron el límite, fatal, que impone al hombre su desaparición física. Editar, sacar a luz libros y más libros fue su lucha, su obseder, su deleite, y como corolario su ruina económica. Como Orsini Bertani, socios, algunas veces, en la aventura editorial, Claudio García llevaba dentro el vicio de publicar. ¡Extraña pasión —que tiene su lazo con la bibliofilia— esta suerte de editar! ¡Qué satisfacción debió sentir don Claudio ante la impresión del libro! Como el bibliófilo huele, con fruición, el papel del libro añoso, también el librero-editor en el taller dilataría sus narices al olor a tinta; la acompasada caída de los tipos en la caja, el acezar de la impresora debió ser música grata a sus oídos, mientras sus ojos se recrearían en los pliegos de papel impreso que pronto darían vida —espíritu y forma— a un nuevo libro.

Con este aliento, la empresa editorial de Claudio García fue una aventura quijotesca, con rentabilidad negativa. Sin balance positivo, con amor y comprensión por los valores de la palabra escrita, cumplió en nuestro medio intelectual, en prolongada labor, la noble función —diferida entonces por las instituciones públicas competentes— de difundir obras de escritores nacionales y extranjeros en un esfuerzo editorial sin precedentes en el país.

“Como editor —se ha dicho—, le corresponde el esfuerzo más extraordinario cumplido en nuestro país” “...cumpliendo a su costo la labor de difusión del libro de escritores nacionales y extranjeros que formarán la cultura del ambiente”. (1)

Don Claudio editaba impróvido, su impulso editorial no se movía por intereses materiales. “Pasó casi cuarenta años con el «vicio» de editar, sin preocuparse poco ni mucho de la utilidad y sinsabores que esta tarea le reportara”. (2) Sobrepassa, quizá, el medio millón los volúmenes publicados por “La Bolsa de los Libros”, su sello editorial —representativo de toda una época de la producción intelectual del país—, donde cuentan los temas más variados, alcanzando todos los aspectos del saber posibles de ser difundidos, y donde junto a la firma del escritor ya consagrado aparece la del autor novel, que sacaría del anonimato a más

de un valor real. Nada escapó a este vasto quehacer. Derecho y legislación, poesía, novela, sociología y crítica literaria, manuales técnicos, cartillas y textos escolares, ciencia ficción, obras del pensamiento clásico y de nuestros autores vernáculos, (3) sin olvidar el libro de cocina o el tema picaresco para la circulación privada. Su variedad temática —como bien dice Más de Ayala— desborda toda clasificación.

La serie “Biblioteca Rodó”, (4) su más calificado esfuerzo editorial, da a la imprenta ciento cincuenta títulos de autores nacionales, mientras su “Colección Cultura”, destinada también a cubrir los programas de la enseñanza secundaria y preparatorios, difunde valores universales en cerca de ochenta obras. (5)

Cuando faltaba un libro, y se trataba de difundir la obra —publicada o inédita de un autor— había que darlo a luz, sin tener en mayor cuantía sus intereses materiales o los de terceros. En su laico apostolado de sembrar la cultura, no habían barreras. Los derechos de autor no fueron óbice para este empeño; no contaba el lucro en sus propósitos editoriales, y libros que se vendían a pocos centésimos no redituaban ganancias al autor ni al editor. (6) Y es así que entre las centenas de ediciones de “La Bolsa de los Libros” hay algunos títulos impresos sin autorización de su autor o de sus causahabientes, y este hecho, paradójicamente, lejos de ir en detrimento de la ética del editor constituye por las circunstancias en que se dieron a la imprenta, un elogio a su labor editorial.

Si, según el Evangelio, el justo peca siete veces al día, don Claudio debe ser absuelto de culpa y pena. A aclarar la razón de estas ediciones que titulamos furtivas tiende esta nota, y también como contribución a la bibliografía nacional. Son testimonios de quienes le conocieron y que damos a la estampa para que disipen toda mancha en la trayectoria del editor montevideano.

La reimpresión —lícita o fraudulenta— de una obra es, sin duda, signo de éxito editorial. En noviembre de 1897 apareció en Buenos Aires un libro “novedoso” y hasta extraordinario, no sólo por su contenido sino por su aspecto exterior... en todo difería notablemente de las ediciones usuales de las obras poéticas de la época. Nos referimos a “Las Montañas del Oro” del entonces novel poeta Leopoldo Lugones. (7) Estas condiciones, el enigma de su tirada (se la supone de 300 ejemplares) lo convirtió muy pronto en un libro raro, y como libro raro era deseado. El demonio, ángel malo, tentó entonces a don Claudio, quien cometió, al parecer, su primer pecado dejándose llevar por su pasión editorial. En efecto, en 1919 imprime la segunda edición de “Las Montañas del Oro” que lleva esta portada: Las Montañas del Oro. Poema. Tiene Tres Ciclos I Dos Reposorios, I Lo Hizo Leopoldo Lugones en M.DCCC.XC. VII. Y lo reimprimió con un juicio de Rubén Darío en la ciudad de Montevideo, la “Editorial Rioplatense” Buenos Aires 214 en M.CM.XIX. No perdía el tiempo el editor; este libro fue estampado, conforme al colofón, en tres días. Lugones protestó, vino a Montevideo, y a nivel parlamentario se presentó un proyecto de ley de propiedad in-

telectual. Poco después, un órgano de prensa inició una campaña en apoyo a esta iniciativa. No obstante ello, Claudio García siguió editando sin inmutarse.

Dijimos anteriormente que Orsini Bertani fue en alguna ocasión socio de don Claudio en la contingencia editorial. Es de conocimiento que en el Montevideo de principios del siglo circulaba el denominado libro amarillo, o sea la novela popular barata, cuyo contexto provenía generalmente del exterior. Se leía entonces —por citar un ejemplo—, a Gastón Leroux en “El misterio del cuarto amarillo”. Pero la comunicación con Europa era lenta y aquí el lector estaba impaciente por el desenlace. No sabemos con certeza de quien fue la idea, si de Bertani o García, pero el caso es que se encargó a Leoncio Lasso de la Vega de escribir “El perfume de la dama vestida de negro”, que epilogaba la novela, datada en 1908.

No eludió García la publicación del libro prohibido, contrario al pudor, leído a hurtadillas en los hogares o en los parques públicos; “El vicio en París”, de Víctor Margueritte, es un ejemplo. Pero fue más lejos: datado en 1922 y para la circulación privada, conforme advierte, imprimió “Nomenclatura y apología del carajo” original del poeta satírico Francisco Acuña de Figueroa. El prólogo de este folleto es atribuído a Gustavo Gallinal, que lo considera un texto de erudición lexicográfico.

En 1923 publica una “Selección de poesías” de nuestra genial Delmira Agustini; lo hace con el colofón de Editorial Luz, Santiago de Chile. No sabemos a ciencia cierta de la reacción a nivel familiar de esta edición pirata que, no obstante, difundía un alto valor literario.



Caricatura de Claudio García
por Julio E. Suárez, publicada en la
revista satírica “Peloduro”, en
homenaje al librero-editor al
producirse su deceso

Don Claudio — Por J. E. Suárez

No tenemos el texto a la vista, pero sabemos que las "Poesías" de Rafael Obligado estuvieron en la mira de don Claudio. En efecto, en 1923 aparece en Buenos Aires la edición definitiva de esta obra que conforma en su prólogo el pecado, con dureza; "*un editor rapaz de Montevideo [refiere a C. García] traficó a mansalva con las Poesías, estampándolas en libraco mísero, con más erratas que versos*".

En 1924 desaparece físicamente María Eugenia Vaz Ferreira, la gran enamorada de las sombras. En el mismo año, Barreiro y Ramos, en cuidada edición, da a la stampa "La Isla de los Cánticos", la obra póstuma, acaso esencial, de la poetisa. Don Claudio, ni corto ni perezoso intuye que son necesarias nuevas ediciones, y subrepticamente imprime "Selección de poesías" con el sello editorial *ADELANTE* que fecha en Buenos Aires, 1924.

Las Montañas Del Oro. Poema,
Tiene Tres Ciclos I Dos Reposi-
orios, I Lo Hizo Leopoldo Lu-
gones En M. DCCC. XC. VII.

Y lo reimprimió
con un juicio de Rubén Darío
en la ciudad de Montevideo,
la "Editorial Rioplatense"
Buenos Aires 214
en M. CM. XI'

Portada de la segunda edición de "Las Montañas del Oro"
impresa por Claudio García en 1919

También en 1924 da a luz "Selección de poesías" de Gabriela Mistral. Lo hace ahora con el sello editorial de "La Bolsa de los Libros", pero sin autorización de la autora, que le da un sermón por intermedio de su secretaria, sin perjuicio de sentar su protesta en sucesivas ediciones.

Otros episodios que dicen de esta manía editorial de don Claudio quedan en el tintero, ya que harían interminable esta nota. No obstante, hay uno que no podemos eludirlo ya que alcanzó trascendencia internacional. El hecho no está claro, pero lo registramos a título de una mayor información. En el suceder de la Segunda Guerra Mundial, "La Nación" de Buenos Aires publicó una serie de artículos que despertaron inusitado interés. García los recortaba a diario. ¿Para qué los recorta? inquirió su socio Andrés Castellano. Para publicarlos, respondió prontamente don Claudio, que no tardó en concretar su intención. (8) Al efecto, alrededor de 1940 (no lleva año de impresión) estampó con su sello editorial el libro de André Maurois, intitulado "Lo que le ocurrió a Francia", que nos cuenta de las intrigas palaciegas de Elena de Portes, la enigmática cortesana de fatal gravitación en la política francesa del decenio del 40. Maurois, representado por un Sindicato de prensa, pidió una fuerte indemnización, pero los sentimientos aliadófilos de C. García se interpusieron para finalizar este trance editorial. (9)

Han transcurrido muchos años, pero como un desafío al tiempo, que todo deja atrás, el quehacer cultural de don Claudio sigue impermeable. Su librería editorial de Sarandí y Misiones, figuradamente, continúa abierta. Y para finalizar, estas hermosas palabras de Isidro Más de Ayala: *"Hemos pasado esta mañana fría por el mismo lugar. El mismo viento helado sube por la escollera y se mete por Sarandí enfriándolo todo. Y traído no sé de dónde, se introduce en mi cabeza un pensamiento persistente: el viento sigue todavía, pero el molino ya no está"*.

NOTAS

(1) Isidro Mas de Ayala. Apuntes para la biografía del librero-editor. En: "El Plata", Montevideo, 27 de julio de 1949.

(2) Nicasio García Berisso. Evocando a Claudio García. En: "El Fogón", año I, No. 1, Montevideo, marzo de 1956.

(3) C. García estimuló igualmente nuestra literatura autóctona, editando la casi totalidad de las obras de carácter nativo.

(4) Nicasio García Berisso, op. cit.

(5) Nicasio García Berisso, op. cit.

(6) Sus ediciones se vendían a \$ 0.30, 0.40, 0.50, alguna vez 0.70, excepcionalmente, 1.00 el volumen, con descuentos a profesionales y estudiantes.

(7) Miguel Lermon. Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones. Buenos Aires, Maru, 1969.

(8) Palabras de C. García a través del testimonio de Andrés Castellano, que vivió sus afanes y sus aprietos económicos por tres décadas, primero como empleado y luego como socio.

(9) Don Claudio editaba ciertas obras a escondidas de sus amigos y colaboradores, que se enteraban de ello cuando aparecían. En: "El Fogón", op. cit.

Notas para un Estudio de la Obra Narrativa de José Pedro Varela

LEONARDO ROSSIELLO

Sarmiento y Varela, he aquí dos figuras claves para el diseño y desarrollo de dos proyectos de nación, y de país. Dos proyectos similares, y en buena medida, complementarios. Los puntos de coincidencia ideológica entre estos dos héroes culturales son muchos, aunque no están suficientemente estudiados.

Señala con acierto Jesualdo Sosa (1958: 1), que la mayoría de los críticos y biógrafos de Varela están de acuerdo en constatar la influencia de la obra y la personalidad de Sarmiento en nuestro Reformador. Lo que resulta menos conocido, por no decir desconocido, es la influencia que el gran pedagogo argentino ejerció sobre el Varela narrador y ensayista. Creemos que esto es así porque la propia obra narrativa (y en buena medida la ensayística) de Varela es, todavía, desconocida.

Hemos demostrado en nuestro libro (ver nota 1) que Pedro José Varela (2) comienza a publicar trabajos literarios en época tan temprana como en marzo de 1863: acá se ubica (a lo que sabemos), la primera colaboración del futuro Reformador en revistas literarias. No es esta; pues, la poesía de ocasión aparecida un año más tarde en *El Iris*, como erróneamente afirma Jesualdo (1958: 7).

Esta primera colaboración de Varela es una pieza narrativa; un cuento relativamente largo, publicado en folletín. Aparece en la revista *La Aurora* (3), en los Nos. 6 (marzo de 1863), pp. 200-203; 7 (abril), pp. 237-241; 8 (mayo), pp. 283-286 y 9 (junio), pp. 328-330. Su título es "Elena", y aparece firmado "F. de O.". El diccionario de Scarone (1942) no registra el seudónimo, y en ningún lugar de la revista hay pistas que permitan determinar la autoría. No obstante, un estudio comparatístico de la temática, de los motivos, y del estilo, permite establecer que el autor es nuestro Reformador. Pero por si existieran dudas, el propio Varela, tres años más tarde y en el curso de una polémica pública sobre el chileno Francisco Bilbao y el catolicismo, revelará ser "F. de O.". (4)

El cuento, narrado en primera persona, se desarrolla en Montevideo. Se divide en diez partes de desigual extensión, y narra una historia de amor y desengaño. No carece la pieza de interés literario; el uso de *leit motifs*, de retrospectivas y otros recursos revelan una intencionalidad artística conciente, que el estilo recargado de la retórica romántica logra por momentos ocultar.

Algunas secuencias del relato reflejan a través del protagonista rasgos físicos, culturales y psicológicos del autor real, vale decir, son autobiográficos. Otro aspecto interesante lo constituye el hecho de que encontramos en "Elena" una de las primeras descripciones de nuestra narrativa, si bien parciales, de lugares de Montevideo y sus alrededores.

Otros relatos de Varela aparecen en *La Revista literaria*. (5) Allí publicó, además, poesías, artículos (tenía a su cargo la sección "La Semana", donde oficiaba como cronista social y articulista de costumbres), y ensayos. Entre estos últimos se encuentra "Los gauchos" (6), un trabajo donde expone ¿sus? ideas sobre nuestros habitantes de la campaña, y que tiene el mérito de expresar, ya con meridiana claridad, conceptos claves que luego desarrollaría en sus obras sobre la educación. Este trabajo, escrito por el reformador a los veinte años, puede ser leído como comentario, referencia y elaboración de los conceptos fundamentales que Sarmiento expresara dos décadas antes en su *Facundo*, especialmente en lo que se refiere al binomio Civilización vs. Barbarie, así como ideas concernientes a la educación del pueblo. He aquí algunas de ellas:

[...] después de 50 años de civilización y progreso [...]: aun hoy, millares de gauchos pasan su vida en la ociosidad, que, [...] es fuente de todos los vicios y todos los males. [...]
Políticamente considerados, los gauchos son elementos disolventes. Debido á ellos, elemento bárbaro siempre pronto para todo lo que sea violar los derechos y la justicia [...] es que se han sucedido [...] ésos motines [...]. (7)

Para Varela, la razón de esta situación está en que "la civilización y el progreso que han llegado a las ciudades americanas se han detenido en ellas, sin extenderse hasta sus campiñas". Varela expresa ideas eminentemente sarmientinas; desarrolla acá algunas propias, ideas que luego, antes y durante el gobierno de Latorre, llevará a la práctica:

[...] si por medio de escuelas esparcidas profusamente en nuestra campaña, se diera alguna instrucción a nuestros gauchos [...] las absurdas ideas que hoy abrigan desaparecerían de su mente, y con ellas, quizá su funesta ociosidad.
No necesitamos poblaciones excesivas; lo que necesitamos, es poblaciones ilustradas.

Habla luego de la necesidad de alfabetizar a la población rural, como una forma de evitar las "convulsiones políticas". Y agrega:

Es por medio de la educación del pueblo, que hemos de llegar á la paz, al progreso, y a la extinción de los gauchos.

Como se puede ver, la coincidencia ideológica con Sarmiento es total. Estas ideas, por otra parte, son propias de casi todo el estamento social patricio al que Varela pertenecía. Este sector estaba, en vísperas del primer gobierno militar, en vías de transformarse en la burguesía terrateniente, vinculada principalmente a la exportación y el comercio.

Vale la pena recordar que Varela compra en EE.UU. dos barcos que envía cargados de maderas y hierros a Montevideo, para la barraca de su familia.

Este ensayo a que nos hemos referido es punto de referencia importante para el estudio del cuento "Mirages", aparecido en el No. 12 de *La Revista Literaria*, el 23 de febrero de 1865, o, si se prefiere, el cuento resulta antecedente del ensayo. En efecto, el relato desarrolla el motivo del amor imposible para el gaucho, desde una óptica urbana y romántica. Este es, significativamente, el único de los cuentos de Varela donde no se utiliza un narrador dramático: el mundo ficticio rural está visto "desde afuera" por un narrador omnisciente que a cada paso trasunta su carácter urbano. Además de sus méritos intrínsecamente literarios, es de destacar el hecho de que se reivindica, para el gaucho, la posibilidad, el derecho y la capacidad de amar, por más de que se anuncia su fracaso concreto. Puede ser leído como antecedente de nuestra narrativa "gauchesca".

Otro relato de Varela, sumamente interesante pero que acá mencionaremos tangencialmente es "La semana de los muertos", un breve cuento que deviene alegoría de la sociedad montevideana, y que muestra, al igual que en los anteriores, una visión amarga y pesimista del mundo. Apareció en el No. 27, del 2 de noviembre ("Día de los muertos", de allí el título) de 1865.

El más interesante de los cuentos de Varela en *La Revista Literaria* es, sin duda, "La flor de la vida", publicado en folletín en los Nos. 38 (14 de enero de 1866), pp. 599 s.; 39 (21 de enero), pp. 614-616; 41 (4 de febrero), pp. 645-647 y 42 (11 de febrero), pp. 663-665. Se trata de un cuento "filosófico"; la acción y los personajes están subordinados a la visión absolutamente pesimista de la vida, el amor y los seres humanos. Dos jóvenes (Luis y el narrador), rivales en el amor por una mujer, pasan una noche en vela, meditando. Luis le cuenta al otro su "sueño-despierto": Luis se ha casado con Rosa, tiene dos hijos (Carlos y Elena) (8) pero no es feliz. Duda del amor de los suyos. Desea poder permanecer "muerto" durante algunos años y volver luego a la vida para ver si aún los suyos lo siguen amando. Su deseo es concedido. Permanece en la tumba veinte años; se levanta y regresa a la ciudad sólo para sufrir el desencanto más amargo. Decide suicidarse. Terminado el relato de su ensoñación, el narrador comenta en términos lapidarios y pesimistas las palabras de Luis:

[...] *es necesario que te convenzas que todo, todo cuanto hay de más grande y de más noble en la vida, es pequeño y rastrero, si se le considera en su verdadero valor.*

Agobiándola con su tremendo peso, la maldición de Dios pesa sobre la tierra.

La mano bienhechora del Señor, no nos acaricia nunca. El árbol de la existencia, es el árbol del sufrimiento y del mal.

Y la flor de la vida, la sola flor de la vida, es la desesperación!

Fruto amargo de un árbol maldito! (Op. cit., p. 665)

De hecho, todo el cuento trasunta necrofilia (la descripción de los funerales, del encierro en el ataúd, la misma idea del suicidio). El pesi-

mismo no deja ningún resquicio a la esperanza: "Espíritu o materia, todo lo que constituye el hombre, ha sido creado para el dolor". (*Op. cit.*, p. 664) Los ejemplos podrían multiplicarse; este cuento es una apoteosis de la desventura, el pesimismo y la amargura. Poco antes, José Pedro Varela había publicado la poesía "El suicida" en la misma revista. Los relatos anteriores, escritos entre 1863 y 1866, también muestran una visión pesimista. En "Elena" la protagonista, luego de haber traicionado sus promesas de amor eterno cae en desgracia, y el protagonista masculino enferma gravemente; en "Mirages" el gaucho Carlos será víctima del desengaño; en "La semana de los muertos" el discurso del Escepticismo (un personaje) es categórico, y el narrador finaliza su relato con las palabras "¡Ah! soy un cadáver!"

Tenemos motivos para suponer la existencia de una profunda crisis existencial en el José Pedro Varela de este período, lo que se ve confirmado por su alejamiento de *La Revista Literaria* dos meses después (abril de 1866), y su intención de "no dar nada a la prensa", como anuncia por carta. (*Op. cit.*, p. 844) Por otro lado, al año siguiente es enviado por su familia a Europa y los Estados Unidos, a completar su formación y realizar negocios a nombre de la barraca de su padre:

Como es conocido, Varela lleva consigo sus poesías, y también (lo que no es conocido) su cuento "La flor de la vida", que llamaremos LFV (a). Envía sus impresiones del viaje a *El Siglo* (9), tratando, dice, "(...) de ser, una máquina fotográfica que sólo muestra los objetos o las escenas que pasan delante de sí, pero sin darle formas extrañas ni adornos que no tienen". (10) Visita a Víctor Hugo, quien le asegura que él (Varela) es un poeta (11) y lo anima a publicar sus poesías. El Reformador las publicará en Nueva York, meses más tarde en la imprenta de un coronel cubano de nombre Juan Macías, con el título de *Ecos perdidos. Colección de poesías por José Pedro Varela*.

El título del libro oculta un texto del autor: "La flor de la vida", en lo sucesivo LFV (b). Un cotejo que realizamos, teniendo a la vista ambos LFV nos permite sostener que el último es una versión del primero. La radical diferencia de contenido y de sentido nos habilitó para desechar la hipótesis de que se trataba o del mismo cuento o de una variable del mismo cuento. LFV (a) es la "editio princeps" y LFV (b) la edición de última mano. No intentaremos demostrarlo plenamente en este trabajo; remitimos al estudio que hemos realizado en nuestro libro (cap. VIII "La flor de la vida": entre la desesperación y la esperanza"). Vale la pena destacar, en cambio, que las fábulas y las disposiciones de ambos son similares, y ambos corresponden a la estructura de "narración enmarcada". Si consideramos como cambio cualquier variación introducida en un texto, es decir, desde la supresión de una coma hasta el agregado o sustitución de uno o varios párrafos, entonces existen en LFV (b) aproximadamente trescientos ochenta. Si se tiene en cuenta que LFV (b) tiene cerca de novecientos ochenta líneas de cincuenta y seis espacios tipográficos, veremos que la magnitud de las correcciones introducidas por Varela es importante. Los cambios son también de orden cualitativo; desde los ortográficos, hasta los estilísticos. Hay supresión de largos párrafos e inclusión de otros. En términos generales el discurso de LFV (b) es más terso y más sobrio; mejor escrito. Pero no sólo

está mejor escrito. Estudiado como comunicación, es una versión diferente por cuanto comporta mensajes y significados disímiles, y, en varios sentidos, opuestos a los de LFV (a). Veamos el final del relato de *Ecos Perdidos*:

Nuestras dudas habían desaparecido. Las alas de un ángel acababan de rozar nuestras sienas.

Y el latido acompasado de nuestros corazones murmuraba en su lenguaje inexplicable: Ama y creerás: cree y serás dichoso! (Ecos perdidos: 158)

En realidad, uno no se explica que este cuento lleve igual título que su "editio princeps"; acá "la flor de la vida" no es la desesperación, sino su opuesto, la esperanza. La idea del suicidio, que en la otra se acepta, acá se rechaza. Esta posición no era la de dos años atrás. ¿Qué ha ocurrido en estos dos años que separan ambas versiones? En el plano político, la consolidación del gobierno del general Flores, la invasión portuguesa, el asedio y la toma de Paysandú, la guerra de la Triple Alianza. Nada que aliente el optimismo, por cierto. Pero Varela ha realizado su viaje a Europa, y en los EE.UU. ha conocido a Sarmiento personalmente. Lo ha tratado durante varios meses y ha recibido su influencia en el terreno de las ideas en torno a la educación, como atestigua el propio Varela en más de una oportunidad (12). Nosotros pensamos que Sarmiento ha influido también al propiciar los cambios de sentido que Varela introdujo en LFV. El libro está varios meses en la imprenta; las correcciones de pruebas se suceden, y mientras tanto Varela, hijo de emigrados argentinos a Montevideo, y sobrino del asesinado editor del *Comercio del Plata*, se relaciona con el embajador de Argentina en los EE.UU., y con su secretario, Bartolito Mitre, hijo de Bartolomé Mitre. LFV (a), con su indirecta apología del suicidio, y su pesimismo, no debió seducir, precisamente a Sarmiento. En *Ecos perdidos*, p. 113 s., el autor puntualiza, en su "Dos palabras", la intención y el significado de su composición lírica "El suicida", así como los de LFV. Se cura en salud, preguntándose: "¿Será necesario decir que las ideas emitidas por el personaje imaginario que habla en "El Suicida", no son las del autor?" Y, tras contestar negativamente, dice que, "como puede haber alguno que así lo piense, no estarán de mas estas dos palabras". Tras lo cual declara, en un pasaje que parece extractado del *Facundo* o de otra pieza sarmentina, que "En las Repúblicas del Plata hay una enfermedad moral [...] endémica de aquellos países". En otro lugar señala que [los hombres profesan] "una religión caduca que desprecian en el fondo de su alma [...]. Aprovecha para criticar la literatura francesa, "generalmente tan brillante en la forma como escasa de verdaderas creencias", y más adelante informa que con ambas composiciones ha querido "diagnosticar el suicidio". Varela, por más que le hubiera resultado fácil "agregando algunas líneas hacer bien palpable la lección moral que de ellos resulta", ha preferido confiar en la "inteligencia de los lectores, creyendo que es bastante señalar un abismo para que todos comprendan que deben alejarse de él". No era, dos años atrás, actitud del autor señalar "abismos" por la negativa. Sus escritos no eran expresión de estados de ánimo pasajeros, sino

expresión franca de toda una visión de la vida radicalmente pesimista. Varela aprovechó un cuento con ese *pathos* (LFV [a]) (ese "estado excepcional del alma, por el que casi todos pasamos en los primeros años", como expresa en otro pasaje de "Dos palabras") para transformarlo de acuerdo con su nueva visión del mundo, de los hombres, del amor, de la esperanza. El camino pesimista conduce al abismo. ¿Cómo evitarlo? En "Dos palabras" el Reformador nos da la receta:

[...] *reemplazar el escepticismo, ó mejor dicho, el indiferentismo que gangrena aquellos países por una religión viva que encarnándose en el hombre los siga en su peregrinación al ideal, transformándose y mejorándose con él.* (Op. cit., p. 114).

Como se ve, este eclecticismo pregonaba la necesidad de "creer", sin decir en qué, ni en qué consistiría esa "religión viva". Es muy posible que ni el propio Varela tuviese una respuesta unívoca, coherente y elaborada. En todo caso, el sentido del cuento en su versión definitiva, la circunstancia de su publicación y estas "Dos palabras" nos dan la pauta de que Varela está finalizando su etapa pre-reformista, y preparándose con una nueva actitud vital para las grandes transformaciones que pronto va a afrontar. La tensión entre un pesimismo amargado, por naturaleza pasivizante, y la tendencia de los personajes (y del autor) a la acción, no se compadecía con el futuro de nuestro autor. Todos sus cuentos reflejan, en mayor o en menor grado, la evolución de Varela hacia el racionalismo y el ateísmo idealista posterior. En LFV (b), el sentido final y las significativas "Dos palabras" a que nos hemos referido, coinciden con el optimismo y la fe en el cambio, la educación y el triunfo de la civilización de Sarmiento, quien recientemente ha publicado en Nueva York (Hurd y Houghton) la traducción del *Facundo*, hecha por la viuda del pedagogo Horacio Mann.

Es de destacar que los cambios introducidos por Varela se producen simultáneamente con el impacto que en él produce la experiencia de vivir en la pujante sociedad de los EE.UU. de entonces.

A fines de la década de los sesenta se avecinaba el acceso del Uruguay a la segunda Modernidad; es decir, la consolidación del estado, el fin de los caudillos, el alambramiento de los campos, el ferrocarril, la integración a un mercado internacional con una división del trabajo dentro de la cual al país le estuvo asignada la de proveedor de materias primas. En ese contexto la Reforma de la enseñanza se transforma en un paso ineludible, en la imprescindible pieza de la maquinaria que es un Estado moderno.

De retorno al Plata, en el mismo barco que Domingo Faustino Sarmiento, recién nombrado Presidente de la República Argentina, Varela, veintitrés años, ha completado su etapa pre-reformista. Con sus *Ecos perdidos* en su poder, se apresta a entrar en la recta final: sus diez años de lucha, los últimos antes de pasar a la Historia.

NOTAS

(1) El presente artículo está basado en nuestro libro, aún inédito, *Cuentos desconocidos de José Pedro Varela*.

(2) Tal era su verdadero nombre, según lo demuestra Diógenes de Giorgi en su libro, *El impulso educacional de José Pedro Varela*. Para más información sobre el particular, ver Saldaña, 1945: 1261.

(3) *La Aurora. Revista mensual de literatura*. Nos. 1-9. Montevideo, 1/10/1862 - 1/6/1863. Fue su director el amigo de Varela José Antonio Tavolara, publicista de origen español y futuro director de la Biblioteca Nacional.

(4) Se trata de una carta de respuesta a Alejandro Magariños Cervantes. Fue publicada en *El Siglo*, 2a. época, año 3, No. 666 del 27 de noviembre de 1866, p. 1. Por esa época era ese "el diario de mayor importancia de este país, no solamente por la autoridad de su palabra, sino por su circulación" (Herrera y Obes, 1942:269). La carta en cuestión, en los párrafos que atañen a la autoría del seudónimo (Varela había publicado una carta anterior firmada con el seudónimo "F. de O.") expresa: "Señor Vaillant, /Muý señor mío:/ una carta publicada en *La Tribuna del domingo*, con la firma del doctor Alejandro Magariños Cervantes, califica de *reptil alevoso y cobarde, que no se atrevería a faltarme el respeto cara á cara*, al autor de un artículo que bajo el epígrafe "Cuestiones religiosas" apareció en las columnas de *El Siglo* con la firma F. de O. [...] Ante el desprecio, ante el insulto mismo, hubiera callado mi nombre; ante la amenaza tan quijotesca como necia, no quiero ni debo hacerlo". Al final firma José Pedro Varela. Para un estudio de esta polémica, ver Jesualdo, 1958: 42-45, y sobre todo Ardao, 1962: 219-225. Sobre la autoría de "Elena", véase además nuestro libro, capítulo V, "Elena", o el desengaño".

(5) *La Revista Literaria. Periódico hebdomadario de literatura*. Montevideo, Nos. 1-53, 7/5/1865 - 29/4/1866. Director, Antonio Tavolara.

(6) El ensayo apareció en el No. 13 de *La Revista Literaria*, del 30 de julio de 1865, p. 206 s.

(7) Similares ideas expresa años después desde los Estados Unidos: "Para mí el salvaje, cualquiera que sea el color de su piel, llámese el negro en los Estados Unidos, el gauchó en la República Oriental, roto o el hueso (sic, por *huaso*) en Chile, el pampa en la República Argentina, el guaraní en el Paraguay, no forma parte de la asociación política.

A este respecto me parece que se confunden los derechos sociales y los políticos. [...] ¿Sabe más el gauchó o el negro liberto que el niño en materia política? [...] ¿Querrán ustedes decirme cual es el sistema político de los gauchos?" Y agrega el Reformador de la enseñanza más adelante: [Los negros, los rotos, los gauchos mueren] sin tener de hombre más que la figura" (José Pedro Varela. *Impresiones de viaje en Europa y América. Correspondencia literaria y crítica 1867-1868*. Recopilación y comentario de Nicolás Fusco Sansone. Prólogos del Ministro de Instrucción Pública Adolfo Folle Juanicó y Débora Vitale D'Amico. Montevideo, Impresora Uruguaya, 1945).

(8) Los nombres de estos personajes son los mismos que los de los protagonistas femenino y masculino de "Elena" y "Mirages" respectivamente.

(9) Estos artículos fueron recogidos en el libro *Impresiones de viaje en Europa y América. Correspondencia literaria y crítica 1867-1868*, ya citado.

(10) *Op. cit.*, p. 25.

(11) "Décima carta. Una visita a Víctor Hugo", *op. cit.*, pp. 85-92.

(12) Véase, por ejemplo, *Impresiones de viaje...*, pp. 19, 141, y 151.

BIBLIOGRAFIA (*)

- ARDAO, Arturo. 1962. *Racionalismo y Liberalismo en el Uruguay*. Montevideo, Publicaciones de la Universidad.
- LA AURORA. REVISTA MENSUAL DE LITERATURA. Nos. 1-9, Montevideo, 1 de octubre de 1862 - 1 de junio de 1863.
- COMERCIO DEL PLATA. Montevideo. Año 1-13, Nos. 1-3537; del 1o. de octubre de 1845 al 31 de enero de 1858. (Entre el 21 de marzo y el 2 de junio de 1848 no se publicó. Hay una segunda época entre el 14 de setiembre de 1858 y el 21 de julio de 1859).
- GIORGI, Diógenes de. 1942. *El impulso educacional de José Pedro Varela*. Montevideo, A. Monteverde y cía.
- EL IRIS. PERIODICO QUINCENAL DE LITERATURA. Años 1-2, Nos. 1-20, Montevideo - Buenos Aires, 15 de abril de 1864 - 31 de enero de 1865. (La segunda época, Nos. 21 y 22, 20 de julio y 1o. de agosto de 1865 se publicó en Buenos Aires).
- JESUALDO (Sosa). 1958. *Formación del pensamiento racionalista de José Pedro Varela*. Montevideo, Universidad de la República (Publicaciones del departamento de literatura iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo).
- LA REVISTA LITERARIA. PERIODICO HEBDOMADARIO DE LITERATURA. Nos. 1-53, Montevideo, 7 de mayo de 1865 - 29 de abril de 1866.
- SALDAÑA FERNANDEZ, José M. 1945. *Diccionario uruguayo de biografías 1810-1940*. Montevideo, Amerindia.
- SCARONE, Arturo. 1942. *Diccionario de sinónimos del Uruguay*. Prólogo de Ariosto González. 2a. ed. con un apéndice. Montevideo, Claudio García y Cía.
- EL SIGLO. 2a. época. Año 3, No. 666. Montevideo, 27 de noviembre de 1866.
- VARELA, José Pedro. 1868. *Ecós perdidos. Colección de poesías por José Pedro Varela*. Nueva York, Juan M. Macías.
- 1945. *Impresiones de viaje en Europa y América. Correspondencia literaria y crítica 1867-1868*. Recopilación y comentario de Nicolás Fusco Sansone. Prólogos del Ministro de Instrucción Pública Adolfo Juanicó y Débora Vitale D'Amico. Montevideo, Impresora Uruguaya.

(*) *Nota bene*: Incluimos en esta bibliografía las publicaciones, como el *Comercio del Plata*, que se mencionan tangencialmente, por considerarlas de interés para la consulta.

Dos Textos

JULIO HERRERA Y REISSIG

Si encontrara una posible analogía musical, diría que los dos textos presentados muestran dos tonos diferenciados en la prosa de Julio Herrera. El primero de ellos centrado en estrictas correspondencias entre las cosas, y fundamentalmente en el dinamismo del universo en tanto creación que posibilita la poesía. El mundo como un texto a leer y a integrar, la búsqueda de soluciones en esa conciencia desgarrada, en el torbellino de esa conciencia que piensa el mundo, soluciones que son pretensiones filosóficas o de trascendencia. Pero es que su validez radica en ese fluir de las palabras que conforman un lenguaje donde en algunos casos, tiene cierto equivalente con su poesía. El segundo texto muestra el tono dominante de *Los Nuevos Charrúas*. Las palabras en el papel se desplazan como una especie de catarsis o consuelo, con una referencia concreta, por lo general, a temas: sea el matrimonio, lo natural o el medio físico como expresión del carácter moral, lo político, lo administrativo, lo provinciano del medio, etc. Generalmente estos temas son aludidos dentro de un marco de referencias a los que Herrera hace permanente alusión, esto es, el tomar fundamentalmente como nuestros antecedentes o nuestros orígenes a los charrúas, y en segunda instancia a los inmigrantes de Galicia o gallegos. De estas dos líneas, a manera de matrimonio, surgirán lo que él denomina los *Nuevos Charrúas* que serán, por otra parte, sus contemporáneos. También el segundo fragmento permite ver ese distanciamiento en que se encontraba Herrera, o marginación, y en un momento llegará a invocar su abolengo patricio como rasgo diferencial frente a la mediocridad circundante. Pero se apreciará que esto aparece, si bien dentro de un marcado rasgo aristocrático (afín al Modernismo), en cierta medida con una ingenuidad muy señalada y hasta con un desliz paródico. Se trata, finalmente, de la prosa de un poeta que sigue operando desde su 900, como imagen o emblema de nuestra poesía.

Marcelo Pareja.

(Departamento de Investigaciones Literarias
de la Biblioteca Nacional).

PRIMER FRAGMENTO:

No hay entidades autónomas en la Naturaleza. Yo veo en todas las cosas, en todos los seres una misteriosa telegrafía, una correspondencia armónica que admira y aterrera.

El hombre, el animal, la piedra, la nube, la gota de agua, la planta tienen algo de común, algún carácter que los asemeja.

Por esto y por mi amor a la naturaleza, más que por razones de química he llegado a creer en la unidad de la materia, en la homogeneidad del principio eterno con que hizo el gran arquitecto su obra ciclópea. Por esto también he caído en contradicciones filosóficas, dejándome narcotizar por el absurdo a fin de no creerme nada y creerme todo al mismo tiempo. El espíritu de contraste me ha llevado a todos los polos de la contradicción y a todos los mundos de la embriaguez. He volado despavorido como el Euforión, de la íntima realidad para regresar más tarde a ella, aniquilado por la misma fuerza que me levantó. He querido nadar en el espiritualismo de Berkeley, para creerme luego un "polípero de imágenes" como diría Taine; he viajado en los círculos de Schelling y de Fichte, para caer en tierra bajo el plomo de Lucrecio: he subido por la escala del gran Darwin, desde el pólipo y el ganglio hasta el sublime arquetipo de la futura epopeya, y he vuelto jadeante a los divinos brazos de Spinoza... Oh, sí; he perdido la conciencia de mi yo, he sentido la sustancia única, he alcanzado a comprender la infinita geometría del infinito mecánico; he visto a Dios en mí, fuera de mí y en todo, y lo he creído, como los averroistas el espíritu del Mundo!.

La Naturaleza! solo la naturaleza es vida, ciencia, lógica, moral, arte y eternidad! Bien ha dicho el poeta en un arranque de panteísmo: hay momentos en que la naturaleza parece formar parte del alma y el alma parte de la naturaleza.

Goethe es un Dios cuando exclama por boca de Werther: Ah! cuántas veces desee volar a las orillas de la mar inmensa, beber la vida en la copa de delicias del Ser, causa de todo por sí y para sí!

Sublime hilozoísmo: ¿Quién en ciertos momentos de su vida no ha comprendido la Naturaleza como un todo único, como un cuerpo animado,

y una especie de ser vivo “cuyo espíritu es Dios y cuyo mundo es el cuerpo?”

Yo imagino que tienen sensibilidad la ola y el viento, la llama y la flor. Todo vibra, todo se mueve, todo nos dice alguna cosa vaga, todo tiene sus misteriosos absolutos, todo siente lo que nosotros sentimos, todo reclama el sublime bautismo de Claudio Bernard: “sentir es vivir”. El mundo es una inmensa sociedad de seres que se conocen entre sí. El insecto comienza en la flor, la flor con la piedra, el huracán en el mar, el hombre en el cielo, en la nube, en el campo. El alma es un espejo que refleja todo, y todo refleja el alma.

Los paisajes, ha dicho el autor de *L'Estetique Contemporaine*, “se hallan tanto dentro como fuera de nosotros; hay que humanizarlos y saberlos leer, hay que pensar más claramente el pensamiento vago de la Naturaleza”.

Por lo demás quién ignora la correspondencia mutua de las cosas—y la ley que subordina al hombre a los distintos efectos que rodean.

Ese poco de hierba sagrada que nos da el pan de la vida, según Munet, nos sugiere sus propiedades, se introduce en nuestros sentimientos y voluntad. El alma y el cuerpo son un terrón de arcilla. Esta planta, ese río, aquella montaña me han animado el cuerpo y me han educado el alma.

¿Qué es el hombre? El panorama que le rodea, el aire que lo enardece, la fiera que lo amenaza, el abismo que lo crispa, la fuente que lo deleita.

El hombre como todas las cosas es un producto variable de diversos factores; es un eslabón de tierra unido a los infinitos eslabones de la gran cadena que va desde los puntos matemáticos de Burcovich, desde las mónadas de Leibniz, hasta las más inmensas ciudades astronómicas.

La naturaleza física es madre, legisladora, artífice y maestra de todo lo que existe desde la hormiga hasta la humanidad.

La arcilla que huellan nuestros pies es semejante a la que contiene nuestro espíritu. Cada comarca tiene su arcilla de la que están formados sus hijos. Por eso ha dicho Taine: un hombre es un país, y un notable naturalista: los caracteres de un pueblo son los de la tierra en que ha nacido.

(de: Parentesco del hombre con el suelo. La civilización mineral y geológica en relación con el carácter, la cultura y el progreso de los pueblos. La piedra como expresión moral y artística del Uruguay).

SEGUNDO FRAGMENTO:

Dice el señor Figueira de los Viejos Charrúas que eran poco perseverantes; sólo en el espionaje y en la caza demostraban tener mucha paciencia.

¡Qué decir de los uruguayos! Habrase visto unos hombres más volubles, más inconstantes. Hoy adoran el ídolo que escupirán mañana.

Los hombres hacen durante la semana, no sé si una muda de ropa, pero sí puedo asegurar que varias mudas de ideas...

Los hombres se abrazan al día siguiente de haberse escupido, y vice-versa. Existen malabaristas sobresalientes: prestidigitadores y juglares que no tienen rivales... Nuestros hombres son tan poco perseverantes y sinceros como nuestro clima, como nuestros vientos. En una de las cosas que no perseveran los uruguayos es en la higiene: cada día son más mugrientos. Conozco algunos transformistas de nuestro teatro político que en un abrir y cerrar de ojos han aparecido con distinto traje.

Como los Viejos Charrúas —los uruguayos sólo en la caza son perseverantes (entiéndase que en la de perdices oficiales) y en el espionaje... Oh, sí en el espionaje. Todos los uruguayos son espías, unos de otros. Los hombres cuidan a las mujeres ajenas (véase Literatura Colonial de Roberto de las Carreras). Este es el país de la intriga y la malevolencia.

La delación privada y pública asume grandes proporciones en esta comarca.

Si los Viejos Charrúas eran perseverantes en el espionaje, los Nuevos no le van en zaga. El espionaje nacional pago por el gobierno cuesta a la Nación sendos millones de pesos. La piedra y el chisme constituyen la mayor riqueza del país.

Dice Figueira hablando de los Viejos Charrúas: "Todos se consideraban iguales, sin existir otras diferencias que las establecidas por la sagacidad y el valor".

Exactamente lo mismo ocurre entre los Nuevos Charrúas. En nuestro país casi no hay clases sociales. Los guarda-bienes se ubican con los jóvenes que pretenden pasar por distinguidos. No hay mayor respeto ni consideración por la aristocracia —por la gente de alcurnia.

Yo que me vanaglorio de un apellido histórico ilustrísimo. Yo que pertenezco al patriciado desdeño con cierta especie de lástima a los que han salido del polvo de las calles, a los hijos de los sirvientes de mis abuelos —a los guarangos intelectuales cuyos progenitores se remontan al Hotel de Emigrantes— o a los antiguos gremios de zapateros. Nótese que no quiero ser charrúa y por eso no me codeo con los que están a mil metros bajo la tierra que piso. Entre los uruguayos no hay el menor desnivel. No existe el orgullo de sangre. Son muchos ganados confundidos en una sola tropa. Los apellidos a cual más estrambótico y original pueden dar fé de que este país es una fanfarria de rústicos exaltados campesinos, una truculenta mescolanza de gente adiposa que recuerda los tugurios ultramarinos.

Por mi parte reconozco en la democracia conventillera de los Nuevos Charrúas al comunismo indígena de que nos habla Figueira. Entre los Viejos Charrúas las diferencias de actividad tenían por base la astucia y el valor —y entre los Nuevos Charruás, el dinero y el título, dos zancos milagrosos para crecer de repente.

Si hay alguien que cree que los uruguayos no se distinguen en cuestiones de trato social y de urbanidad, se equivoca, de la manera que se ha de haber equivocado Figueira cuando asegura que entre los Viejos Charrúas no existían ni respeto ni urbanidad... El señor Figueira induce de presente a pasado: habrá visto que los Nuevos Charrúas no son muy etiqueteros y ha calumniado bajamente a los patriarcas de la tribu. Es demasiado partidario de la teoría de la herencia. Yo no creo en semejante atavismo. Hay que perdonarle sus exageraciones.

Tiene que admirar la semejanza de rasgos entre unos y otros. ¡Verdad que son hermanos, sin embargo! Según Figueira los Viejos Charrúas como los Nuevos “arreglaban las cuestiones personales, dándose de bofetones (por las calles no que no las había), rompiéndose los dientes o ensangrentándose las narices”. Es admirable que individuos de una misma raza no hayan adelantado nada en trescientos años.

Los Viejos Charrúas casi tenían el mismo talento de los Nuevos, por lo que respecta a cuestiones de arte. Dice Figueira que no existían en sus costumbres juegos, bailes, ni cantares, ni instrumentos musicales. Carecían de todo género de adornos. Sus sentimientos estéticos recién empezaban a manifestarse...

Los Viejos Charrúas como los Nuevos Charrúas tenían una diversión refinadísima; pero que desgraciadamente para ellos, no se efectuaba sino durante los días calurosos del verano: asómbrese el lector, se bañaban. Fuerza es reconocer que los Uruguayos se bañan, aunque más no sea que como diversión.... durante los tres meses del Verano —y sino me equivoco la mañana del mismo día en que se casan...

Como se ve los Nuevos Charrúas son tan divertidos como los Viejos... gracias a que la tierra se mueve.

Si alguno duda de que los Uruguayos son Charrúas blanqueados de civilización fíjese en que unos y otros poseen idénticos caracteres emocionales —igual temperamento.

Dice Figueira hablando de los Viejos Charrúas: "Nunca permanecían célibes. Se casaban tan luego sentían las necesidades sexuales".

Con nuestros modernos Charrúas sucede exactamente lo mismo.

La blanca teoría de las novias penetra con pudoroso recato en los harenes católicos de Montevideo. Un plenilunio beatífico de azúcar cándida alumbra con timidez las noches salvajes en que la intemperante virilidad del hombre eyacula poderosamente.

El matrimonio constituye un instinto. Para los uruguayos, casarse como quiera, con quienquiera y en cualquier condición es un ideal purísimo. Sé de un casado que tiene novia, para el caso de que se le muera la mujer con quien se unió, lleno de brío en segundas nupcias. Tiene una sangre intrépida; es valiente, le rinden ocultamente veinte y seis hijos. Sigue diciendo Figueira de los viejos o de las viejas Charrúas: La mujer jamás se rehusaba a unirse con el hombre que la pidiera, aún cuando éste fuera viejo y feo.

La galantería me obliga a decir que las uruguayas (1) son la antítesis de las Viejas Charrúas... A los hombres decrepitos y feos no hay uruguaya que los quiera mal. Entiéndase que si se casan es de lástima, por un sacrificio de virtud cristiana, jamás por el dinero ni por ninguna otra cosa...

Continúa Figueira: "Desde el momento en que el hombre buscaba mujer constituía una familia propia y podía ir a la guerra y asistir a las asambleas".

Nótese que los Viejos Charrúas adquirirían cierta majestad episcopal desde que se casaban. ¿Puede darse algo más parecido a lo que ocurre entre los Uruguayos? El hombre desde que se casa adquiere cierta gravedad curial, concejal, cierta flema de Ministro, cierta suficiencia de filósofo, de moralista, de juez, cierta austeridad de largas barbas y de ceño amenazante, cierta fauna jamona de vientre anciano, de buey babilónico, de ciliso pancreático, de penitente santurrón. Un casado son dos hombres, en vez de uno. Himeneo fecunda magramente la hombría, la

(1) Advierto que hago una generosa excepción con nuestras distinguidas mujeres al no calificarlas de Nuevas Charrúas. Creo firmemente que son de otra raza distinta a la de los hombres. Sólo se las podría llamar charrúas, por ser hijas o casadas con charrúas. (Nota del Autor).

hace doble, haciéndola pasar por una arista espejante, la estira, la almiodona y la pone tiesa... Entre los uruguayos el que se casa adquiere un nuevo sentido: el del juicio.

Es divinamente cómico que entre los Nuevos Charrúas ocurra exactamente igual que entre los Viejos... Es algo que petrifica.

Sacramentada la sensualidad, legalizado el lúbrico deseo, bendita la juega reproductiva, el tifón del erotismo sale zahumado de incienso, la aglutinación genitiva, es una ceremonia sagrada; el fálico trasiego es una casta caricia que mana hidromiel fecunda, néctar bilial.

Mientras permanecen solteros los Nuevos Charrúas se consideran unos niños, sin juicio, sin reflexión, de una gracia venusina: verdaderas formas perfumadas, son gente de zapateta, gachones mimosos, pero de ninguna manera hombres acabados —apenas si llegan a ser [...] masculinos, régulos de los salones, que no pueden sostener en su cabeza el yelmo de la responsabilidad.

Es preciso casarse. El matrimonio es una orden severa. El título de casado da ciencia, virtud y expectabilidad.

A Julio Herrera y Obes su celibato mentiroso, testarudo, mujeriego y despilfarrador casi le cuesta la Presidencia, la más hermosa de sus Queridas, su mejor conquista...

Dice Figueira de los Viejos Charrúas: su carácter era taciturno. Hablaban en voz baja. Desconocían por completo la más ligera carcajada. El conjunto de todos los rasgos daba a su fisonomía un aspecto serio y a menudo feroz. Esto explica que los uruguayos o sea los Nuevos Charrúas sean graves, siendo tan superficiales. Los uruguayos no comprenden la ironía. Es gente triste que se aburre. Les falta el sentido de la risa. Son unos salvajes taciturnos. No se ha heredado lo humorístico del carácter español. La risa en literatura o en lo que sea parece cosa nimia. Los uruguayos son serios como los cuernos de Moisés, una pitonisa puesta en el trípode. Lo que más se alaba en un hombre es la carencia de movilidad en la fisonomía. El ceño metafísico y los lentes doctorales constituyen una recomendación de talento y de honradez. Una mujer que ría demasiado es ligera, sospechosa, maligna, nadie la compra en la feria matrimonial. Ahora doy en la cosa del por qué las señoras, ni en la vejez, tienen arrugas en los costados de la boca: si nunca ríen... Es preferible llorar, mecerse los cabellos, hacer penitencia, castigar el cuerpo. Reina entré las mujeres el odio extraño contra la carne. Se odia con entusiasmo al tercer enemigo del alma. Dice Figueira, hablando de los Viejos Charrúas, que la Mujer venía a ser esclava de su marido. Ella confeccionaba los utensilios, preparaba las pieles, armaba el toldo y cargaba con él cuando era necesario, etc. Exactamente igual a lo que pasa en nuestro

país, con las infelices mujeres que se casan.

Cuando hablé del instinto matrimonial de los Neo-Charrúas y de los harenes católicos de Montevideo olvidé hacer constar que la mujer uruguaya, una vez que ha casado se convierte en esclava de su marido. Ella cría a sus hijos, se encarga de los quehaceres domésticos, colabora en las tareas de sus sirvientes, lava, plancha, frega, sacude: remienda o limpia la ropa de su hombre cuando no le hace camisas; y se pone al corriente del arte culinario para hacerse agradable al paladar del sultán, digo del *patrón*... Hasta con el paladar gustan los maridos a sus mujeres...; Es un refinamiento!

(de: *Los Nuevos Charrúas. Etnología; Medio sociológico*).

Feliberto Hernández: Menos Julia, los artificios del juego

MABEL FERNANDEZ - BRYLUK

“...te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos *el inocente juego de la «piedra libre»* si al movernos entre las letras, escondemos las armas”. PI 112 Tal es el comienzo de “El taxi”, tal los comienzos, las llamadas “Primeras invenciones”. Tal la entrada, su propuesta flagrante, por un lado la “materialidad” de las letras: ellas son de por sí *cuerpos*, con ojos y agujeros, las órbitas de lo circular, hoyos, orificios: puntos de pasaje y de contacto y lo angular, cruce de líneas.

Angular como punto de “cruce”, también, como lugar de concentración de dos “miradas”, el que mira desde un presunto “detrás” quien narra, el que mira desde un delante quien lee, detrás y delante que se anulan, pasan a una superficie “frontal”, campo propicio al desafío. Figura del desafío y del enfrentamiento que se diseña al declararse pero se “borra” en la “aparente inocencia del juego”.

El cuerpo y el juego aparecen indicados. En la ambivalencia del cuerpo que oculta al yo y el yo que esconde y muestra el cuerpo, los no tan inocentes juegos se declaran. Táctica y sintáctica exploración del orden, la narración hecha “cuerpo” y “de cuerpos”, convertida en frontera y superficie de arenas movedizas la escritura felisbertiana surge de un perpetuo juego/desafío, ni cándido ni candoroso, entre un seudo/ocultamiento y un seudo/desciframiento de y en superficie, en discurso. Como punto de partida de muchos relatos el interrogante pone en marcha, en funcionamiento un mecanismo de concentración y dilatación que permite la producción del texto. Interrogante sobre el yo y sobre el/lo otro.

Menos Julia extrema esta noción de ocultamiento, la exacerba en los vericuetos de una ficción que la muestra, la trabaja multiplicándola, la dice/marca. Si ocultar es poner una cosa para que *no sea “vista”*, la función del yo, del narrador es darla vuelta, dar la visión, narrar el ocultamiento. Testigo “ocular” e impertinente, quien mira, detrás, quien, a su vez se esconde para “ver”. El texto produce un constante vaivén de perspectivas especulares, entre el túnel y “el mirador”, entre el otro que se hace ciego y el “yo” que se hace vidente conjetural y perspicaz cuya mirada es mortífera. Mirada de basilisco la hernandiana, la que pasiviza, mata a los “sujetos”, al “otro”, pulsión de muerte latente acechadora y achechante. El “yo” se declara entre y en la manipulación atenta, de los sujetos y de los objetos, en su combinatoria y su “contacto”, en el

sutil pasaje y desplazamiento de uno a otro, declaración de un yo constituido en un lenguaje manifiesto y exhibido como única materialidad que se posee.

*Incorporarse al juego: La entrada en y a partir de los cuerpos.
De la animalidad. Marca y fractura*

Como un no dejar títere con cabeza, el comienzo, la entrada al texto es el plano fijo de una cabeza que se recorta, aislada, separada, de una inmovilidad y una quietud de muerte. Está doblemente ausente, en otro lado: por su ensimismamiento, en la clausura que la abstrae y por su lejanía, es una cabeza infantil en el pasado de la escuela. Cabeza pasiva, vacía, "apoyada" en la pared, la cabeza "padece" la invasión del pelo: este es *el sujeto*: "le había invadido/le tapaba/le cubría/se había echado encima/le bajaba/hasta metérsele". 42. (1) Pelo convertido, hecho superficie enredadera sobre la cabeza hecha pared, cuerpo petrificado y en silencio. Entre hiedra e hidra, la decapitación inicial es fundante de cabezas que se multiplicarán constituyendo una serie "animalidad" que el texto trabaja y una serie "vegetal", sembrada, diseminada en el relato. En el flash-back iniciador, en el veía, primer verbo originario que se " nombra", asistimos al regodeo de la distorsión: el "objeto" distraído que atrae la mirada del "yo".

Cabeza "sin rostro", lo "monstruoso" pareciera ser el resultado de ese límite preciso, en el corte superior/inferior y en la ausencia correlativa, la anulación, el borre de límite: la invasión de lo que ocupa un territorio, lo que cubre/oculta, se "narra". Cabeza "enmascarada".

El "yo" propone contar a un objeto/amigo: "pensaba que el gran objeto del túnel era mi amigo" 51 "Entonces pensé que había rozado un objeto del túnel" 58 pero entre el torbellino de visiones y contactos, entre lo desplazado y lo invertido, se explora otra múltiple relación: de la inclusión y exclusiones del juego. De la inclusión/exclusión del yo y los otros.

Las marcas inaugurales preceden, hay un "corte" declarado como si la entrada en cada territorio fuera posible únicamente a partir y sólo a partir de la "muerte", [la enfermedad, la fractura, la manía]. Las diferentes entradas que se producen en el texto están inauguradas por estas menciones relativas a los "cuerpos", como anomalías significativas. Como opuesto al "homalós": lo liso, lo igual, lo plano, la mirada hernandiana pareciera consagrarse al despliegue de estas marcas, contorno de lo rugoso, de la inadecuación. La mirada hernandiana telescopia lo que "sobresale", lo que resalta y se singulariza. Narración que es una constante alteración, entre los sujetos pasivos y los objetos activos, ambas entidades se hacen "cuerpo" y toman "peso" en su ficción, grávidos, prolíficos.

Las entradas en Menos Julia indican y señalan la primera puesta en contacto con una ruptura del "equilibrio", metafórico en la noción de enfermedad y en la de fractura, entrada en el desorden, desbarajuste y tumulto de los cuerpos, "enfermedad" no visible, fractura "marcada". Un vaso de agua y una píldora son los primeros objetos que las manos de

una de las empleadas del bazar acerca al otro. Una taza de caldo lo que la esposa trae para el personaje del sub-relato, "fracturado". Píldora para una enfermedad "invisible" y querida que se "hace" cuerpo. El otro promete decir su "mal" a condición de que el narrador pueda «agravarlo». El intercambio: "una silla nacarada". Entrada en el pacto que es la significante *agravación*, por un lado escribirlo, narrarlo con *marcas incógnitas* en una superficie, casi esculpir, casi labrar, cavar y dar "relieve", por otro hacerlo más "grave", darle "peso" de objeto que gravita, además de cambiar el tono, o darle tono. Esa será la "tarea" del "yo" que hundirá sus manos sus miradas sus oídos en el material ofrecido, en ese cuerpo "ajeno" que rastreará, siguiendo sus "huellas", "sin comprender": "así como en aquel tiempo yo lo seguía sin comprender, ahora debía hacer lo mismo" 44 El "seguir"/estar detrás, posición de objeto, atribución precisa de un lugar ambiguo, *del que el yo se escabulle*.

Texto extremado en cabezas y manos, del yo y del otro diseñan una coreografía entrecruzada, texto excesivo en "marcas" que refulgen, apología del contacto, del roce: entre lo que por una parte se disemina, se dispersa y por otro se reúne, se congrega. El texto devela sus mecanismos cuenta literaturizando este encuentro de sujetos más objetos. "Yo miré la silla y no sé por qué pensé que la enfermedad de mi amigo estaba sentada en ella" 43 El "yo" escinde, separa, convierte en "cuerpo" la enfermedad, la hace "visible". La instala "pasiva" en una silla, ocupante de territorio, exorbitada y exorbitante como alteridad que "extraña", salida, sacada del cuerpo del otro, hecha objeto y sujeto se narra.

La llegada a la quinta también está precedida y casi presidida por una marca inaugural, por una mención a la fractura, esta vez es "la cabeza del león" la que se cayó, cuerpo estatua, de piedra venido abajo: "al llegar a ella las muchachas hicieron exclamaciones de pesar: al costado de la escalinata había un león hecho pedazos: se había caído de la terraza" 45 El ex-clamar el "pesar" marca de la agravación, de lo que se cae por su propio peso. Es el material de la estatua lo que será reutilizado como objeto del túnel, en uno de los desplazamientos señalados, escombros materiales que se "a/luden", con los que se juega, se entra en contacto. Otra cabeza animal, operadora, desplegada.

En el subrelato, último objeto del túnel, la historia/leyenda vuelve a remarcar que fue a partir de la "fractura" del otro amigo que se produjo "el primer encuentro", primer contacto fantasmado con la esposa: "Una vez a él lo tiró un caballo de madera" "el caballo era de madera carcomida por la polilla; de pronto se le rompió una pata y en seguida se cayó el jinete y se rompió un brazo" ... "entonces con ese motivo fui a la casa y conocí a la esposa" 56 Doble fractura, el sujeto "caballo de madera" produce el corte del objeto jinete, ambos se vienen abajo en fractura y quiebre, significativo esparcido, diseminado. La fractura como desorganización, conmoción y tumulto, caballo y jinetes grávidos, caballo de madera/ficción. El caballo de madera es la propia ficción que se dice fractura, sustentadora del peso de un cuerpo que ya no le corresponde. La narrativa hernandiana "re-incorpora" como conflicto esta tensión entre adecuación e inadecuación, la reactualiza, haciendo brillar el mundo con otros equilibrios. La fractura cuenta y se cuenta como mecanismo, como "motivo", y "móvil", a la vez en movimiento, en desplazamientos

incesantes, significación indetenida, leyenda. Leyenda que resuena como fábula en el subrelato, entre la manía de la lectura y el desprecio por el trabajo con el "cuerpo" de la gimnasia con el cuerpo, el otro, para cumplir con las imposiciones de su rica y lejana tía que "le pedía que hiciera gimnasia" decide recurrir a un artificio, crear una ficción. Se hace sacar "fotos", vestido, *disfrazado* de deportista. Foto que lo muestra, pero lo hace "ver" otro, lo oculta. Foto que una vez más inmoviliza y fija, punto de concentración de la mirada que ve un cuerpo *doblemente oculto*. "Orgullosa" con su sombrero de "alas" anchas, subido en el caballo de madera, entre lo alado y lo terrestre, las distancias se recorren en el texto. Resquebrajamientos. Entre las "reproducciones" foto/caballo/cuerpo-disfrazado, la madera "carcomida", triturada y que tritura, olor a madera que Alejandro, otro que se "deshace", ama "entre libros". Ecos propios que se organizan en la narración en la "corporeidad" de la fractura/fragmento. Triturar que se ejerce en el túnel, cuerpo que ingiere y digiere, transforma "ya en una hora el túnel nos ha digerido a todos", en objetos "comestibles", "triturables". Túnel, inmensa fractura, cuerpo con boca y cola, que absorbe, traga.

Despliegue de reflejos túnel y sótano, los dos amigos se "repiten", se doblan, invirtiéndose; el relato contado en el túnel explicita la primera experiencia "vívida en el extranjero", experiencia en la que el otro participó como testigo acompañante: en este caso el otro personaje fracturado, no puede "tocar", está marcado, inmóvil: con una venda blanca, como en el túnel se "marca" la ceguera al hacerse gallo-ciego, metafórica venda blanca que "cubre" los ojos. Es importante ver como la representación de los dos personajes está dada en el plano del discurso por una voz y por una mirada que "viene" desde atrás: "visto de atrás, con una manga del saco puesta y la otra no, parecía que llevara un organillo y adivinara la suerte". (56) *Mirada posterior y transgresiva, diseñada desde un atrás que mira y transforma al "que no puede tocar" en instrumentista y "adivinator"*. La venda opera como nuevo disfraz que oculta y al mismo tiempo señala el cuerpo. Lo momifica, lo inmoviliza para hacerlo resaltar, *la mirada es el hilo conductor, hilo "blanco" que ariadamente se desenvuelve y se difunde en el relato*. Como atracción de la mirada, como punto de concentración las vendas componen una figura sugestiva: "yo pensé que todos los concurrentes habían tenido fracturas y me los imaginé en la penumbra que había en aquella pieza con piernas y brazos en blanco y abultados por las vendas". (56) Las vendas transformadas en sujeto activo, exorbitadas y proliferantes. El "yo" que diseña piensa e imagina extrae de sus límites las vendas y estas pasan a invadir los otros cuerpos pasivizados, las vendas enmascaran, señalando un nuevo "blanco".

Superficies cubiertas, clausuradas, la mirada choca contra ellas, interrumpiéndose, percibiendo el límite y procediendo a una incesante anulación, a un perpetuo contacto y puesta en relación. Choque contra superficies-cuerpos superficies vacías, vaciadas a partir de las cuales va gestándose, espectacularmente, la ficción. El "yo" se superpone en la acción del ver y del narrar, como luz intermitente, se auto señala, se auto-refiere.

*De la toponimia del juego
Constitución de fronteras*

La línea que diseña el linde, que lo circunda y crea, esa línea que es podría decirse puro borde, al mismo tiempo incluida y excluida, al mismo tiempo dentro y fuera, lugar de separación y de contacto, lugar de cruce y de pasaje, es donde se sitúa el yo. La figura de la escisión se gesta y es su nominación la que va determinando superficies que corresponden a uno u otro; atribución de territorios, que cada uno se adscribe, que cada uno ocupa. El espacio que se "ocupa" es importante. La mesa del "comedor" tiene "dos cabeceras separadas", como el túnel [el cuerpo que come, otro "comedor"] una marcada, incisiva línea divisoria derecha/izquierda.

La determinación del espacio fija las "fronteras", constituyendo superficies que están "marcadas". Como mecanismo constitutivo la *mención del "topos"*, su circunscripción se indelimita, prolifera, invade. La división mil/multiplicada, escinde, corta. La toponimia además pareciera resaltar el nombre del espacio frente a la anonimidad de los personajes, nombres que se "borran". Los personajes se definen por el "lugar" que ocupan.

Delimitación de territorios, los lugares están nombrados señalados con precisión: entre la esfera del comercio ciudadano, reino de la compraventa, el bazar y el lugar del "descanso" sabatino y dominical, la quinta, "interior". "Quinta" es de por sí un número quebrado, fraccionado, en sí parcela, y parte. Parte central en el relato, el ritual se produce en/in-fracción.

Subdividida en casa, jardín, túnel, "mirador" y arroyo: la quinta *es fracción* que se fracciona. Señalización de las fronteras, territorios escindidos, la casa se divide en un arriba/abajo y conforma con el jardín una obvia escisión interior/exterior. Exploración de y en superficie lo que se toca son las superficies de los objetos y de las caras, lo que se ve es el cuerpo del otro, límite y frontera, cuyo vaivén entre composición y desintegración el relato narra. En el se alternan, coexisten dos series: lo que se separa, se a/isla, determinación de territorios, por un lado, legislación de lugares propios, y por otro lo que se confunde/fusiona/mezcla. Los lugares de pasaje.

Hay una ceremonia de legislación que declara la "bipartición". El yo del narrador y el otro escriben especularmente sobre "papeles" las condiciones de las que depende que el narrador "se quede". *Las condiciones escritas* son: "quisiera pasarlo encerrado en una habitación", límite de un "adentro" que le corresponde al "yo" y "necesito andar solo por la quinta durante todo el día" 50, afuera del otro, territorio opuesto que posibilitará el espectáculo: Siempre del otro lado, separado del yo: "como *nuestras cabeceras estaban cerca* nos alargamos los papeles *sin mirarnos*". 50 Punto de unión y de separación, el pacto se declara.

Cabezas y cabeceras que pululan en el texto, cabezas que se grafican "dadas vuelta", mirando para horizontes diferentes y "no mirándose".

Frente a las clausuras topinímicas el relato desarrolla una serie

significativa compuesta por todo lo que entra y sale, en desplazamiento entre túnel/mesa/sueño, lo que no se “fija”, en movimiento constante. El “yo” ocupa la habitación superior, la que está superpuesta, arriba, tomando el lugar “vecino” que obliga al otro a sutiles desplazamientos: el yo perturba con sus ruidos [pasos gritos], pro-voca al otro. Provocación delicada, la incitante presencia del cuerpo, que el otro “rechaza” y silencio. Los pasos se doblan, se repiten, como los gritos, atraviesan la frontera, se exorbitan, son marcas que “resuenan”, “repercuten”. Choque frontal que se realza, si el otro lo hace callar y lo inmoviliza, el yo convertido en objeto para el otro, lo trastoca, lo reconvierte.

Las figuras femeninas funcionan a la vez como un bloque, conjunto indefinido e indistinto. A distancia, en el túnel, en la mesa, casi ausentes, clausuradas, forman un grupo “a parte”, están en/frente, enfrentadas y/o borradas “Las cuatro muchachas se sentaron en una *cabecera* y los tres hombres *en la otra*. *Entre los dos bandos* había *unos metros* de mantel blanco” 45 “*En la otra* cabecera las muchachas hablaban y se reían sin hacer mucho barullo y *de este lado* mi amigo me decía...” 46 Doble cabecera, monstruo bicéfalo, con una cabeza masculina y otra femenina, los metros del mantel, los metros del túnel, siempre están indicando y solapando este enfrentamiento.

El territorio que le corresponde a Alejandro, en medio de una codificación tan precisada parece brillar por su ausencia, por una precisa “imprecisión”: es quien alternativamente ocupa el territorio femenino, en el autobús, paseos, bazar, el grupo de los “empleados”/objetos. A la vez no integrado al grupo masculino, se distancia: en la mesa no habla, está a la vez ausente y se “ausenta”. Alejandro se presenta impenetrable para el yo: “Y no sé si pensaría: «No me tomo la confianza que no me dan» o «no seré yo quien les de confianza a estos»” 46 En la ambivalencia de ser superior o inferior, entre el respeto del lacayo y la soberbia y el desprecio del artista.

Alejandro cuyas patillas y mejillas infladas hacen pensar en las velas de un “*barco pirata*” es el encargado de “esconder” los objetos como los tesoros en otra isla túnel. El que trabaja en la trastienda, el “que está atrás” se “nombra”.

La figura del esconder, de las escondidas, recorre todo el relato, estableciendo un paradigma. Como narración de un “ocultamiento”, lo que el yo se propone es des/ocultar, “dar vuelta”, mostrando, narrando. Las escondidas/el ocultarse “se marca” como mecanismo que genera el texto, la entrada en él, la entrada en el “juego” “no inocente” pasa por el desplazamiento de esta noción que contornea, que se “perfila” haciéndose “superficie”, no sólo se esconden objetos, no sólo se esconden caras en un túnel: todo el relato oculta y muestra. Muestra las fronteras y las anula. Si el túnel es uno de los escenarios donde “se juega a las escondidas”, a su vez está escondido “boca” y “cola” designadas: “¿Ves aquella cochera con una *puerta grande* cerrada? Bueno; *dentro de ella está la boca* del túnel” 45 “*Allí está escondida la cola* del túnel” 45 *El túnel es un nuevo territorio* “clausurado” que se recorre y como punto de concentración lo que entra y sale de él aparece “marcado”. *Dentro y fuera del túnel operan diferentes series*: lo que se ve, se toca y se dice/oye. El que ve, los que tocan, los que hablan/callan. Preguntas y

respuestas que en eco aparecen reiteradas como equívocos constantes, no se dice lo que se dice, se dice lo que no se dice, el yo comprende "mal" lo que dice el otro/el otro comprende "mal" lo que dice el yo.

Los sujetos objetos/discursos son "cuerpos" que se muestran/se dicen diseñados y sometidos a este doble pliegue y despliegue: entre el cubrir y el desnudar, la ambigüedad del equívoco: equivox-vozes, lo que llama y dice otra cosa. El discurso nombra desnudando, transformando en visible y tangible y legible el ocultamiento.

Si el otro encubre el yo lo hace también: el yo se "traga" las palabras del otro "tragué sus palabras con un trago de saliva", el yo obedece y "se calla", se atraganta de sus palabras que "explotan", para el tercer testigo, el lector.

Declarar el ocultamiento es también declarar una "ausencia". El "otro" es ante todo quien está a medias ausente, representado como tal, en otra parte, siempre en otro lugar, entre la indefinición y el borre, distraído, con la única posibilidad de su palabra autoritaria. A distancia del "yo", fantasma ambulante.

Alejandro, el que no "está", el ausente, ensimismado y silencioso, provoca la simpatía del yo, su igual. Danza fantasmagórica, entre las presencias incisivas convocadas en el túnel: objetos expuestos en un mostrador que no muestra, caras conocidas que se borran.

Toponimia: territorios del cuerpo/ gestos del cuerpo

Diseminación de cabezas, de cabeceras, de manos y de caras, desplegadas y escandiendo el relato, constituyen un cuerpo significativo: territorios que el "yo" explora y cuenta como otras superficies en oscilación, distanciadas y opuestas, diferentes de sus propios territorios.

Ver: no ver: no verse las caras

Desde la primera visión de la cabeza, invadida por el pelo, hasta el cierre: "y de pronto escondió la cara" 58, la cara del otro aparece como el lugar vacío. La cabeza "envuelve", metonimia de un cuerpo sin rostro. "Como escondiendo la cara en la oscuridad le oímos decir: Menos Julia" 55 Ocultamiento del rostro que el yo borra, que el yo declara como ausente. Frente a la cara de Alejandro que él describe, cara flaca, apretada: "las patillas negras estaban rodeadas de la vergüenza que le había subido a la cara", 44 los rostros de las chicas: "me fijé en las caras de las muchachas", 44 y la suya propia "la muchacha me dio un beso en la cara", 52, cara recompensada. Si dentro del túnel el otro toca caras, para "desconocerlas", (2) para esfumarlas: el yo lo somete al mismo tratamiento. El ver y el tocar las caras establecen un constante vaivén, se refuerzan y reelaboran en el sueño/pesadilla en que el yo se hace objeto del tocar "sentí que unas manos me tocaban la cara" / "no quise contarle el sueño porque temí que pudiera ocurrírsele tocarme la cara". 55 El yo se sueña en horror objeto, sueño "que esconde" al otro, el ser pasivo entrevistado "percibido" en la pesadilla lo obliga a "gritar" con voz

descompuesta, el tocar del otro se diseña operativamente como borrar, es su equivalente.

En el pacto sobre las condiciones el amigo "*empezó a acomodar los divanes de manera que cada uno mirara en sentido contrario y nosotros no nos viéramos las caras*" 50, *El otro y el yo están "de espaldas", sin "verse" las caras, dados vuelta, invertidos*. Gesto significativo, las caras "se dan vuelta", doble faz que estalla en el "sentido contrario", en los sentidos contrarios que deambulan en el relato.

Intercambio de papeles, intercambios de roles: mirar en sentidos contrarios, legislación que el relato muestra en la escisión que lo conforma: bi-partito. Entre el yo y el otro también se reparten los sentidos: tacto/vista. El otro "no tiene" ojos: no mira, no ve; el yo es puro mirar, voyeur en las penumbras.

El único objeto que en el túnel *el yo no "reconoce"* es el vidrio: lugar de la mirada, destinado al ver, al ver/se, espacio vacío que agita y conmociona aquí, corta y escinde: inquietante vidrio que puede "ser" retrato o espejo: "¿Aquello sería un retrato? ¿Y cómo podía saberse? También podía ser un espejo... Peor todavía. Me encontraba con *la imaginación engañada* y con cierta burla de la oscuridad" 53 Enfrentamiento generado frente a otra superficie, retrato o espejo del cuerpo, de los cuerpos: retrato que es reproducción del cuerpo, pero ¿de qué cuerpo? Espejo que refleja un rostro, *rostro ¿de quién?, qué y a quién muestra el espejo* en la oscuridad, a quién muestra/esconde el retrato? Pregunta infinita que el texto despliega en sus múltiples integrantes, inversiones y desplazamientos. En el ocultamiento, doble esconderse en la oscuridad, que se señala, se inscribe, para hacer fulgurar las preguntas del ¿qué es? ¿quién es? Otra entrada en los espejos, otros mundos que se manipulan y contorsionan, horror del vidrio que siempre muestra un rostro, horror de los espejos vacíos, de los retratos que reproducen seres disfrazados. El vidrio figura la distorsión en su definición y borre, como las preguntas puntúan el relato, lo escinden como el vidrio, obsesivamente marcan el qué y el quién, el dónde y lo esfuman, lo desvanecen, en fluctuación. Cambios de perspectiva del "spec" imaginario que explora y elabora combinatorias infinitas. Otra circulación de los cuerpos y de las voces, fantasmáticas y especulantes mirada otra la que se genera en la penumbra del *Nadie encendía las lámparas*. "Nadie", sujeto negado, marca de una ausencia, la imaginación engañada sujeto activo dado vuelta.

La representación del otro está descompuesta entre cabeza/manos, estas irrumpen en el relato, interrumpen creando una concordancia y una disonancia entre lo alto y lo bajo, dicotomía de lo aéreo, cabeza nube y manos que se posan "su mano empezó a revolotear sin saber dónde posarse" 43 "su mano se había posado en el borde de un jarrón; levantó el índice y parecía que aquel dedo fuera a cantar" 43 "mi amigo ya tanteaba los árboles y las plantas" 47 y manos que "escarban", que "dan vuelta las violetas".

Mano que es lugar de las marcas, de los rastros y de las huellas, esta y sus figuras se demarcan y diseñan a lo largo del relato, como extremos recorridos. Manos que vacilan en un revoloteo incesante, hechas señal entre lo fragmentado y la inclinación, en su disyunción. El yo

sigue el camino “iniciador” en el túnel pero rechaza el contacto, una vez más constata las distancias entre sus manos y las del otro: “mi amigo estaba demasiado adelantado en aquel mundo de las manos”. 53 El yo participa en el tocar “distráido” por los resplandores, tratando de adivinar, de oír, imaginando en la penumbra, rechazando el contacto en crudo, su “tocar” es pasivo, su “mirar” activo.

Las manos del otro están vacías, incompletas, a la búsqueda del objeto. Definidas por su indefinición, a la espera de “que se le acerquen objetos o tal vez caras” para completarse, manos en suspenso: entre la detención, la pausa y el espasmo, “perverso: este poder de vacilación objetiva con el cuerpo”. (3)

Frente a los fragmentos dispersados, hay un punto de unión “manos/cabezas”: “*Recogió las manos, pero lo hizo con el movimiento de cabezas que se escondieran detrás de una ventana*”, 44 juntura, punto de articulación, las manos parecen atisbar, como la mirada desde un “atrás” que se muestra. El yo transfiere al otro su “movimiento”. Las manos repiten, reproducen la figura de las “escondidas”, en “movimiento” y en desplazamiento rítmico del relato.

Porque el “yo” se esconde. Detrás de la ventana de su habitación, en el túnel es su figura la que se diseña, para ver, para escuchar. Es la mirada del “yo” la que “revolotea” aprehendiendo, en la comprensión que se transforma en un puro abarcar de superficies y de “gestos”, gestos que acechan otros gestos. Ob/gestos, objeto, la mirada persigue el punto de “mira”, blanco de atracción como el mantel y la sábana: “hice gestos de espía”, “me llené de sospechas” “él dobló para un lugar donde había ropa tendida y puso una mano abierta *en medio* de una sábana *que yo supuse húmeda*” el “yo” se delinea, traza una marca “en medio” el yo conjetural, que supone y superpone, agrega la humedad, dice su voz, la humidificación de su palabra. “A mí se me ocurrió algo que no pude dejar de hacer: *quedarme en el túnel*” 55 La posición táctica y estática del “yo”, su propio juego esconderse en el lugar de las escondidas, hacerse invisible al otro: “*Yo trataba de hacer coincidir mis pasos con los de él*” 56 “Yo temí que mi amigo lo fuera a buscar y tropezara conmigo” 56, el yo se hace sujeto que inmanita, toca y absorbe el subrelato contado a Julia. Transformado en objeto invisible se debate en esta perspectiva única que lo posibilita, “esconderse” para enunciarse. Encubrirse y descubrirse, transformando en *objeto* al otro.

Texto múltiplemente equívoco “y de pronto vi sobre un camino un hombre agachado, buscando algo entre plantas rastreras... dio unos pasos de costado, sin levantarse” 51 Nuevo camino nocturno, otro túnel cuya linealidad se quiebra, ceremonia secreta, que se “desnuda”. El otro flexionado, hincado espejea la posición femenina “tocado” por la mirada del “yo”. Si las manos del otro se “siembran”, aquí se siembran para “arrancar” dar vuelta las violetas. Otro rebajado, posición animal que refuerza su representación, “oí pezuñas que bajaban la escalera” 55, sobre él reina esta constante referencia a la animalidad y a los destructores instintos. El yo tiene miedo que el otro lo confunda con un ladrón y baja a avisarle “que no es él”, pero encuentra “vacía” la cama de su amigo. Presencias y ausencias deladoras.

Constante vaivén de perspectivas, la narración “muestra” pendu-

larmente al que esconde y al que se esconde todo "ocurre" en ese punto de cruce: estar detrás/estar delante. En el camino de vuelta es el yo quien viaja ahora detrás "Ninguno de ellos me miraba y yo viajaba como un traicionero". 57

Punto de entrecruzamiento geométrico, línea que atraviesa el relato, el yo se ubica en la frontera prolífica que lo surca y la investiga como lugar del contacto: separación y unión, entre lo que comunica y lo que incommunica. La ventana como "hueco" que permite el pasaje, la comunicación interior-exterior, el piso de la habitación, ruido de pasos que repercuten: límite superior/inferior, la frontera del túnel, lateralidad sinuosa. Entre fragilidad y transparencia el orden/las órdenes se alteran. Lugares de pasajes que refulgen en el choque de los territorios clausurados.

Territorio túnel: registros

"Todo ocurrirá en un túnel" / "Me avisarás antes de que el ómnibus pase por él" El túnel se escinde ya en su primera mención entre un "en", la fijación, la concentración del "todo", para el otro, y el *pasar por*, para el yo. El túnel es uno de los lugares por los que "se pasa", por el que sujetos y objetos se desplazan.

Espacio del "pasaje" es paralelo al arroyo, corre en su misma dirección, como lugar irreversible, irrevocable. Arroyo y túnel son concavidades que se espejean, encauzando una linearidad. Univocidad marcada que pareciera contradecirse en el "ir a ciegas" "a tanteos", entre la orientación y la desorientación, el túnel confunde y desubica, como vía por un lado, como "desvío" por otro. Escenario escindido, bipartito, entre la izquierda y la derecha, el lugar es "importante", está legislado, "la posición" que el otro adjudica al "yo" "no debes perder en ningún momento *tu colocación que será entre Alejandro y yo*" es la del "entre" intermediario. El yo ocupa el centro en esta hilera, en este trío donde ninguno ve la cara del otro, mirada posterior que va a la espalda: yo que se "interpone" intercala entre los dos ¿Yo anterior, central, posterior? Yo delante/detrás de y en la enunciación que "distingue", oculta y declara. ¿El "yo" se declara "verbo" entre sujetos y objetos de la frase túnel? El "yo" corta, "interrumpe", séquito quebrado. Como lugar de concentración y dispersión, el túnel es cúmulo de objetos y de muchachas, alejadas, desunidas. Invisibilidad que constituye el "juego", territorio de las "inversiones", los objetos aparecen y se esconden sobre un *mostrador* que no muestra, las chicas, hincadas religiosamente en los reclinatorios, pasaje paródico de lo intocable al ritual donde el tocar se erige en marca. Ritual profano, fuertemente codificado el otro dicta las reglas que lo conforman: prescribe y proscribte, admite la entrada, la iniciación del yo, proclama las órdenes. expulsa. "destierra" a quien no las respete: los reglamentos del no hablarás, no harás preguntas, no tocarás más que lo que esté a tu izquierda resuenan con otro registro en el túnel.

Reglas del juego que el otro dicta y el yo quiebra, ocupando el lugar que no le corresponde, perdiendo su colocación al "quedarse en

el túnel”, y siendo rozado por una de las muchachas “Fue ella quien me rozó” 54 Jugar a las escondidas y a las adivinanzas, tocar y descubrir los cuerpos, tocar/nombrar la palabra. En el constante proceso de en y desenmascaramiento, el despliegue del esconder/adivinar puntúan, se recorren, ubican, desubican. Ubicación que se señala, las muchachas se autoindican: “la luz aparecía a intervalos regulares, como la de un faro” 56, pharos/isla orientación y marca de los límites, que atrae la mirada. Entre las precisiones de las marcas, la delimitación de posiciones opera el equívoco, el otro toca para confundir el yo para diferenciar. El túnel es cuerpo que digiere en una hora, tiene boca y cola, cuerpo inmenso, devorador, cuerpo que traga y expulsa.

Dentro de él los objetos forman un cuerpo fragmentado, puestos en relación, en sucesión, “los objetos que yo había reconocido estaban *en este orden*”, en el discurso. Cuerpo ininterrumpido en la primera sesión, escindido en la segunda, vacío en la tercera: hecho de relato, contacto incisivo del otro y Julia y pura oralidad, escala de registros.

Si el túnel es un cuerpo la mayoría de los objetos que Alejandro “selecciona” tienen que ver con el cuerpo, lo aluden/juegan con él [aludir que es lúdico, ludir que es rozar], por su propia materialidad y comestibilidad, puestos en escena “en crudo”, manoseados por el yo al que repelen: “fue muy desagradable la sensación al tantear su cuero frío y ganulado” 49, animalidad muerta/viva que se dibuja entre la primera y la última sesión, que envuelve al yo, despliegue desplazado, en reelaboración entre las cenas y los sueños. Los alimentos que el yo “reconoce”, lo vegetal/animal que se ingiere: zapallo, harina, tomate, pollo pelado [en una caja de botines], huevo de gallina. El interior del cuerpo la “vejiga inflada”, órgano que antiguamente llevaban las máscaras y los bufones, *para golpear como broma*. Prendas de vestir y objetos que “cubren el cuerpo”, medias, zapatos de niño, guantes [que pasan a ser cáscara de banana en el sueño], serie material y corporal. Lo que aprisiona: la jaula vacía, las esposas, significante que resalta graciosamente su ambivalencia.

Entre el orden y el desorden los objetos dicen, instalados, se diseña *en el medio* otra figura la máquina de escribir, el libro abierto, los impertinentes, la máquina para imitar al viento, el vidrio. Los objetos se “leen” ofrecidos en una circulación y una elaboración diferente. Mundo clausurado, las intromisiones “impertinentes”, lo que es para la mirada, para el ver, para oír, corta, fractura, literaturiza, en este relato objetal disperso y fragmentado entre lo que es y no es para las manos; la tangibilidad de los objetos “invisibles”, que se contornean y alborotan. La estatua, la cabeza de león “reaparece”, puro “material”, puro polvo harina/arena, material que se desplaza se “reutiliza”. “Cabeza de león” fracturada, rota, des-hecha, que había presidido la llegada a la quinta, materia “informe ahora, desplazada, como el pollo, los guantes, las entradas y salidas del túnel se declaran. Circulación otra la que resalta, los objetos dicen y desdicen su “utilidad” su funcionalidad en el vaivén, torbellino de la significación; en el tangible lenguaje en que manos y bocas tocan, hablan. Alteración y cambio, reubicación de formas informes. Hay un refulgir que resalta en/versus/y contra la identidad, la identificación. El relato pone en cuestión, muestra y actualiza,

entre otras, esta problemática. Alejandro "firma" esta "composición", firma de la forma, de la polifonía de retazos. Los "objetos" instauran un desafío, componen una figura, cuerpos fragmentados, aislados y reunidos, "recompuestos", instalados en un orden de sucesión, los objetos se suceden, dispuestos en cadena y cadencia. Producción tensa a la que da lugar el texto. Entre la materialidad por ella, y el vacío, el relato se genera, cuerpos: lo material y los materiales, la ley, y la escritura, la visión y la audición resplandores que producen.

Equívocos — Lugares y Nombres vacíos — Los nombres

Menos Julia es ante todo un texto dialógico que surge y trabaja a partir de la pregunta/respuesta. Pregunta que se erige como marca, reconvertida, trastocada en respuesta, en distorsión que la figura y la prorroga como interrogante. "Pero... ¿qué cosa es esa?" 43 inicia el acercamiento, y no obtiene respuesta, "¿por qué se ponen paños negros?" 44 "¿Comprendes?" 44 El otro prohíbe las preguntas dentro del túnel "sería conveniente que no le preguntaras nada a Alejandro" 49, pero las preguntas pululan, proliferan. Ecos dentro del túnel ¿Qué ocurre? ¿Qué te pasa? ¿Qué tenía aquella primera caja? ¿Qué es esto? ¿Una cabeza de muñeca, un perro, una gallina? ¿Quién eres tú? ¿Quién hizo andar la máquina? hasta el cierre del ¿quién es? y yo le contesté" y fuera de él donde hay resonancias constantes del qué es y quién es. Entre lo que se dice y se calla, se constituye una figura equívoca, la del equívoco. Lo que el yo y el otro "intercambian" son preguntas y respuestas que siempre dicen otra cosa u esconden otra cosa. El "yo" se declara por la "sonrisa artificial" con la que responde al otro en un paralelo diálogo gestual. La sonrisa es una nueva máscara que esconde y "muestra", se muestra, mueca significativa, artesanal.

"La conversación era tonta y me prometí dedicarme a comer" 46 El "yo" oculta, clausura su pensamiento de la misma manera que su sueño. Idas y vueltas de discursos que giran alrededor del desnudar, "Después yo sacaría los guantes como si desnudara las manos" 55 El relato declara y proclama estas "confusiones" y ocultamientos, *provocantes*. El tomar a pie de la letra confunde, y lo que confunde comunica: "los vecinos se meten con la radio"/ por qué los dejas entrar? Por el contrario cuando se dicen cosas diferentes se comprenden: "deben haber andado perros por la quinta.../ Fui yo". 52

En una danza coreográfica si el otro no quiere ver en el túnel, y hace ocultar objetos en él, los otros se ocultan, se "alejan", bajan los ojos, organizan sus propios juegos secretos que lo eluden, lo expulsan: "vi venir hacia mí a una de las muchachas. Creí que me quería decir un secreto y puse la cabeza de costado; entonces la muchacha me dio un beso en la cara" 52 "nos dijeron que estaban jugando a las prendas". 52

Punto de cruce el "yo" registra los múltiples círculos concéntricos que definen a los personajes, distanciados, alejados.

Alejandro "anda en amores con una muchacha a la que nunca vio ni sabe cómo se llama" "la que se equivocó de llamado siguió equivocándose todas las noches". 47

La que llama se "confunde", sin nombre llama al otro nombre, Alejandro. Este sustituye al otro a quien en principio se le destinaba la comunicación. Es significativo que Alejandro, experto en números, entre en contacto con la que se equivoca y los marca mal, como si la comunicación fuera solamente posible a partir de lo equivocado, equi-vox, el equívoco, voz que llama dice otra cosa.

El llamado telefónico espejea el juego nocturno del no ver y oír y preguntar, por supuesto "¿quién es?". Alejandro "nunca vio", no conoce la cara de la muchacha, subrayado del "*apenas la toca con los oídos*" referencia constante a la voz, a lo que se toca y a lo inequívoco de las intenciones". Equívoco que refulge en todo el relato, en el tocar con los oídos que alude doblemente a este complejo sistema de intercambios que el texto despliega como un abanico. Si la muchacha sigue equivocándose el contacto sigue siendo posible. Contacto de voces, caras ausentes en un diálogo nocturno, en otro túnel, en el aparato de "reproducción" de la voz. Comunicación que parece contemplarse, cuestionarse y basarse en los equívocos, lugar de la confusión, pareciera surgir producirse por el desvío. Dualidad, quién está del otro lado, quién habla? ¿Qué dice?

Lugar vacío que se llena de voz, de voces "anónimas", la radio perturba con los chillidos, la máquina para imitar el viento, que produce su voz pero no "es para las manos", los lugares aparecen y se exploran, signos ambiguos, máquina de utilería. Caras y cuerpos que se ocultan detrás, sin nombre. Frente a los ruidos, la música: el disco que se escucha y se marca incisivamente en sus surcos y en su firma. Nombres que aparecen significativos Schubert y Debussy, "don Claudio" "te invito a oír el cuarteto de don Claudio. Me hizo gracia la familiaridad con Debussy" 50 Si el otro posee a los artistas, el yo le borra su nombre, lo anonimiza.

Los hombres se saben o no se saben, se dicen o no se dicen, las muchachas en bloque son anónimas, menos Julia, único nombre femenino [JLA y ALJ], como Alejandro ambos tienen nombre y sus nombres los aíslan y los singularizan.

Los nombres de los otros están doblemente vacíos: surgen de una categoría relacional, dependiendo del locus que ocupan en el texto, relación de contigüedad, o jerárquica, o familiar, categoría generalizada que los declara y los esfuma, los anonimiza.

Nombres y lugares, ámbitos vacíos, presencias y ausencias que se señalan en un constante desplazamiento, el yo "da vueltas" para señalar la silla nacarada, completada por la enfermedad, la silla que ocupa Alejandro: "después mirando la silla vacía de Alejandro me dijo" 46, la cama "vacía" del otro. Cuerpos ausentes y presentes que se cubren y descubren, que ocupan un espacio. El "yo" se señala en la coreografía que enuncia y denuncia la busca constante de un emplazamiento en la toponimia del "juego" donde "asistimos a la combinación de la casilla vacía, y el desplazamiento perpetuo de una pieza". (4)

NOTAS

(1) Los números de página remiten a *Primeras Invenciones*, y a *Nadie escendía las lámparas*, vols. I y III de las *Obras Completas*, Arca, Montevideo, 1969/67.

(2) Enrique Pezzoni en "Feliberto Hernández: parábola del desquite", *El texto y sus voces*, Sudamericana, Bs. As., 1986, ha observado ya la relación entre los significantes "más caras"/máscaras, así como otros aspectos de Menos Julia.

(3) En Gilles Deleuze: *Logique du Sens*, Les Editions de Minuit, Coll. Critique, Paris, 1969: "Ce qu'on appelle pervers, c'est précisément cette puissance d'hésitation objective dans le corps, cette patte qui n'est ni droite ni gauche, cette détermination par cascade, cette différenciation ne supprimant jamais l'indifférencié qui se divise en elle, ce suspens qui marque chaque moment de la différence, cette immobilisation qui marque chaque moment de la chute" p. 326.

(4) En Gilles Deleuze, op. cit., p. 81.

Prólogo a una antología crítica de la poesía uruguaya (1900-1985)

ROBERTO APPRATTO

Este trabajo fue leído por el autor en la Sala Acuña de Figueroa de la Biblioteca Nacional el 5 de junio de 1987, con la participación, entre otros, de Amanda Berenguer, Washington Benavides, Marosa di Giorgio, Elías Uriarte y Marcelo Pareja.

La creación poética es siempre sincrónica. Encarar una antología de poemas desde un punto de vista sincrónico es, por eso, un acto de metalenguaje: al repetir esa actualización inherente a la creación poética, el proceso de selección se convierte en una operación crítica que hace coincidir momentos separados cronológicamente en función de una actitud ante la poesía. La postura asumida como eje de la antología es una crítica ante el lenguaje, una opción por el cuestionamiento y control de sus posibilidades que supone distancia respecto del material manejado y que puede, en algunos casos, aplicarse al concepto de "lo poético". Si este concepto responde a códigos literarios propuestos para determinadas épocas (y es, por lo tanto, mutable) dicha actitud crítica ante la poesía es una constante definida por la impugnación de los códigos en vigencia. Al mismo tiempo, si esos códigos son en definitiva modelos de pensamiento en que se expresa la ideología, oculta tras la noción de legibilidad (claridad, causalidad, recurso "canónico" a la expresión y al símbolo) la relación entre estos poemas y la lengua "oficial" de la poesía es también un cuestionamiento del contexto al que pertenecen, entendido como marco informado culturalmente por idénticas coordenadas. Es contra esa uniformidad que se dirige el cuestionamiento, utilizado aquí como hipótesis de trabajo, más allá de los diversos procedimientos empleados en cada caso, e incluso de los distintos grados de radicalidad de las prácticas consideradas. En definitiva, el punto de vista selectivo y la actitud valorada coinciden: la actualización sincrónica se propone como modelo de una lectura de la poesía uruguaya que nuclea algunos ejemplos en función de la mencionada actitud crítica ante el lenguaje.

Los poetas que integran esta selección son aquellos que podrían ser concebidos como modelos dentro del marco de la poesía uruguaya de este siglo. Modelos serían los autores de obras "autorreflexivas" en términos de Umberto Eco; es decir, que ponen al descubierto su estructura. De este modo se precisa la actitud crítica ante el lenguaje como una especulación en que se tiende a poner el acento sobre la especificidad del trabajo poético, esto es, sobre la materialidad de los signos. Es ahí que se produce un deslinde que excluye casos de una subjetividad extrema u otros en que el recurso a la codificación (incluso en intentos de aparente vanguardia) oculta la estructura, no la justifica, impi-

diendo la reflexión interna. Es por tanto una cuestión de acentos: la actitud crítica valorada es la que relativiza el impacto de temas o tonos afectivos, la que plantea el mundo semántico del poema en función de su construcción.

Modelos posibles son, entonces, en dos puntos cronológicamente distantes de la antología, Julio Herrera y Reissig y Enrique Fierro. Coinciden en el empleo de un metalenguaje textual, esto es, una reflexividad crítica que toma al lenguaje como referente. Operación que (en el caso de Enrique Fierro) hace del lenguaje un interpretante de otro discurso (que es un proceso mental de captación de la realidad) o (en Julio Herrera) centro de cruce y absorción de otros textos, al servicio de la materialidad, sobre todo sonora, del lenguaje. El resultado de ambas prácticas está en la oscuridad referencial, producto de una especulación con códigos de lectura que siempre distancia al significado aparente del texto.

Situación diversa de la de Ida Vitale, cuyo procedimiento reflexivo se presenta como una identificación yo-texto (fusión sujeto de la enunciación-enunciado) a partir de la cual se ejerce sobre el mundo. Adopta una estructura de discurso lógico enrarecida a nivel del enunciado mediante una sintaxis que fragmenta o conecta unidades de sentido siempre a destiempo respecto de las expectativas de lectura. Juan Cunha, por su parte, entabla una especial dialéctica entre el esqueleto rítmico y métrico y el motivo del poema, y una tensión manifiesta a nivel del discurso mismo (en tanto relato) lograda por medio de una linealización paratáctica (sin jerarquización de unidades) de datos por arrastre rítmico, que permite la integración de elementos y tonos diferentes y un permanente desequilibrio (paronomasias, aliteraciones, giros coloquiales): llamado de atención sobre la materialidad del texto que no es sino un desdoblamiento significante-significado. En Enrique Casaravilla Lemos, la enunciación entrecortada (cortes, pausas, estiramientos, acotaciones, desvíos, exageraciones, elipsis, redundancias, irrupción de líneas semánticas ya armadas pero ajenas al hilo discursivo, imágenes con su propio desarrollo y sintaxis, cambios en la construcción) contraviene la linealidad sintáctica así como las expectativas de redondeo estético clásico; es una arquitectura autónoma que obliga a ser vista en su extrañeza casi en bruto, y que transparenta el impulso siempre más allá de sus temas. Es una lectura de lo que se está diciendo, que emplea lo espacial y lo sonoro como dimensiones comprensivas suplementarias. Jorge Medina Vidal (como en parte Julio Herrera y Reissig) es un exponente de la intertextualidad, operación por la cual el texto poético integra otros textos a su factura. Se produce una relación multívoca en que se da forma concreta a la ambigüedad de significados. La singularidad del trabajo de Medina Vidal consiste en que el discurso atraído funciona como lugar literario textualizado; es decir, abandona la cualidad de signo evocador de contextos que posee el lugar literario para convertirse en articulación de significantes, produciéndose una topización o ubicación espacial del dato "extranjero". Por lo tanto, esos lugares literarios no son el motivo del poema, sino su lengua; así se justifican los cambios sintácticos y rítmicos que resultan de ese diálogo intertextual y que a menudo privilegian un giro o una palabra aislados en que esa lengua (signifi-

cante) se manifiesta. En los textos de Roberto de las Carreras, el metalenguaje es producto de la parodia basada por la exasperación de un estilo. Esta es dada por la utilización del lenguaje coloquial y se convierte en una crítica de convenciones epocales. La crítica de las Carreras está dirigida a toda una poética (la modernista) cuyo artificio (versificación, tópicos) expone, parodia y diluye mediante la introducción de una forma discursiva ajena a lo "poético". El uso de la coloquialidad y del razonamiento "en bruto" permite trascender los códigos evocados y alcanzar un alto grado de modernidad de estructuración del discurso, paralela a la del sistema de valores expuesto. En la poesía de Roberto Echavarran Welker, cada secuencia bifurca semánticamente la anterior, sistema al que debe agregarse el trabajo de condensación conceptual para producir una opacidad que, a la inversa de la síntesis en Fierro, se prolonga en períodos cuya continuidad depende solamente del ritmo que espacializa los paradigmas (tanto gramaticales como específicamente literarios) en saltos simultáneos hacia "adentro" y hacia "afuera" de la enunciación: es decir, un juego significativo que bascula entre las opacidades de lo precomunicativo (y por tanto, de lenguaje puro) y las de las imágenes post-verbales (es decir, intraducibles para una lengua lineal). El trabajo de Eduardo Milán consiste en una reflexión textualizada, un pensar el mundo iconizando (concretando) sus relaciones: reflexión interna, por dentro del texto, que cuestiona los modos (literarios) de representar la realidad y adquiere poeticidad en función de la captación simultánea de esas relaciones y de su crítica, convertidas en texto por medio de la iconización: fusión de metalenguaje y función poética. Para Elías Uriarte, el trabajo está en materializar, textualizar la reflexión: convertirla en hecho "necesario", cuya misma existencia imanta los términos del texto, los orienta en un impulso único. La limpieza con que selecciona los términos (palabras, pero también nexos, también campos semánticos en que se sitúan) es la garantía de la evolución del discurso lejos del lugar común (riesgo de la afirmación de tipo filosófico) en un haz autosuficiente que potencia sentidos y usos del lenguaje. En cuanto a Benavides, en su obra el referente es, como en Medina, cultural: pero la operación es perifrástica. Desde una distancia frente al objeto pasible de integración, se lo reduce verbalmente, en un ejemplo de logopea no en un sentido poundiano (perífrasis lingüística) sino conceptual. En Amanda Berenguer encontramos la preocupación por la palabra como unidad significativa y una actitud de extrañeza frente al poema, no como fenómeno sino como impresión: el texto genera una glosa simultánea a su construcción y que funciona como metalenguaje permitiendo, por su apertura, la integración de términos ajenos al discurso. Las imágenes en Marosa Di Giorgio pierden, en algunos textos, su condición de espectáculo unívoco (dirigido a la extrañeza del referente) merced a un razonamiento que las naturaliza, las convierte en texto sin representación: cuestión de lenguaje y no de imaginaria. Cristina Carneiro integra el contexto al que pertenecen sus referentes simulando su condición de texto "ajeno" cuya enunciación mimetiza: esa mimesis está equilibrada en el texto concreto por medio de un reconocimiento que determina saltos, cortes y asociaciones (sémicas o fónicas). Se produce así, una vez más, un enrarecimiento del enunciado, resultado del cruce entre un lenguaje que da la

versión objetiva de lo externo y otro que lo procesa coloquializándolo. En Salvador Puig, ese trabajo sobre el referente se verifica como operación mediatizadora que gradúa reflexivamente el discurso en cortes y yuxtaposiciones, desviando así la linealidad posible del enunciado. En el caso de Circe Maia, el discurso se construye como expansión textual de una secuencia de razonamiento que se superpone a la exposición de sus referentes: trabajo de análisis y elipsis mediante el cual lo "filosófico" desborda su condición verbal haciéndose procedimiento de texto, a destacarse por sí mismo. La invención anecdótica en Marcelo Pareja es producto, a su vez, del despliegue de procedimientos textuales (fragmentaciones, salidas de contexto, giros coloquiales, paronomasias, así como un uso extrainformativo de la redundancia, cercano al de Milán) en que se manifiesta la estructura: esa operación está centrada en la enunciación que desborda la información transmitida para generar, por velocidad rítmica, el espacio del texto a partir de relaciones propuestas en su mismo proceso. Por último, M. Olivar Aranda (heterónimo de Alvaro Miranda) ejemplifica otra posibilidad de ruptura: la correspondiente a la fabulación anecdótica, cuyo crecimiento y diversificación por imágenes se hacen paralelos a la generación de un ritmo unificador: la actitud crítica está en ese extrañamiento de la linealidad producido por la unión de desborde y ritmo.

Para finalizar, corresponde señalar que el criterio formal de esta antología establece restricciones dentro de cada obra. El espacio ocupado por cada autor depende, por lo tanto, de las variantes que en su obra asuma el discurso formal y que la antología ejemplifica como modelos posibles.

Delmira contextual

Discusión de la tesis de Ileana Loureiro de Renfrew

URUGUAY CORTAZZO

(Dpto. de Investigaciones de la
Biblioteca Nacional)

Con la aparición en Uruguay de *La imaginación en la obra de Delmira Agustini* de Ileana Loureiro de Renfrew (1), la bibliografía crítica sobre esta autora experimenta un cambio radical. Hasta el momento, la mejor crítica nacional a la que se podía acudir se limitaba, por un lado, a enfoques ensayísticos con ideas brillantes a veces, pero de estrechos fundamentos estéticos, poca consistencia argumentativa y una patética resistencia —o incapacidad— para especular sobre la sexualidad y su relación con el arte. Por el otro lado, contábamos con obras de divulgación pedagógica que seguían las pautas dadas por el ensayismo, muy especialmente el de Zum Felde. La crítica extranjera, reducida a los trabajos de Alvar (1958, 1971) y Stephens (1974), si bien significó un alza en la exigencia metodológica, no fue ni discutida ni integrada por los críticos uruguayos que prefirieron aferrarse a las soluciones caseras tradicionales. Después de los fecundos años 60 en que aparecieron, entre otros, los estudios de Visca (64, 68, 69), Silva (68) y Rodríguez Monegal (69), la crítica sobre Delmira vivió una situación de auténtico estancamiento.

La tesis de ILR viene a su modo a destrabar esta situación. Y aunque yo intentaré aquí impugnar sus soluciones, éste es un mérito indiscutible de su tarea, ya que de su lectura surgen tres resultados ciertos: a) la demostración de las insuficiencias de la crítica precedente para abordar la poesía de la Agustini; b) la necesidad de transitar otros caminos interpretativos y c) la delimitación precisa de algunos de los problemas que tiene que enfrentar la investigación actual de Delmira (estructura, unidad, tema, relación con el modernismo, etc.).

LA LEYENDA CRITICA

Con respecto al primer punto, ILR realiza por primera vez lo que yo llamo la delmirología: un estudio sistemático y una crítica de las principales posiciones hermenéuticas frente a la poesía de Delmira Agustini. La conclusión a la que llega es tajante: en torno a esta poesía sólo existe una leyenda y los estudios con que contamos “no son verdaderos estudios literarios” (p. 10), sino “pseudoeanálisis” de su obra (p. 47). Todo el capítulo I está dedicado a explicar en qué consiste esa leyenda y cómo va evolucionando históricamente. Tres son las causas que se determinan

como productoras del fenómeno: 1º los críticos, que emplearon suposiciones, teorías y métodos analíticos erróneos (p. 10), que los llevó a concebir la poesía como la reproducción de la síquis de Delmira y “analizaron la obra de Delmira como testimonio de la vida y/o personalidad de la autora” (p. 21). Esto los llevó a interpretar literalmente el texto (ps. 56-57), concluyendo que se trataba de “poesía pasional y erótica”. (p. 21). 2º La propia Delmira, que “ayudó a crear la ilusión de que su obra era el reflejo directo de su personalidad” (p. 21) y 3º la misma obra que crea “una ilusión de realidad” y que hizo olvidar a los críticos que se trataba de una ficción (ps. 23 y 57).

El análisis de la leyenda incluye también un inventario de los principales tópicos exegéticos: la precocidad (p. 25), la dualidad personal (ps. 25-26), la posesión lírica (p. 26), la pitonisa de Eros (p. 27), etc. Se esboza, además, una atinada periodización de la crítica: en la primera etapa se considera la poesía de la Agustini como la expresión de “una manera femenina —universal y atemporal— de sentir o explorar la sexualidad” (p. 29). En la segunda, que comienza en la década del cincuenta, “los críticos empezaron a analizar la poesía de Delmira como ilustración de los conflictos personales de la autora” (p. 29), cambio que se debió, entre otras cosas, a la aparición de nueva documentación sobre la escritora y a la influencia del psicoanálisis (ps. 30 y 35-36). Es en esta etapa que se interpreta el arte de Delmira como “el documento del fracaso personal de la poetisa” (ps. 37-38), por considerarse que no lograba su objetivo, ya se concibiese éste como sexo (teoría sexual del yo) o como trascendencia (teoría espiritual del yo). (ps. 36-37)

Comparto muchos aspectos de este análisis y creo acertado el juicio global de que “los críticos se acercaron a las realidades simbólicas del arte y la cultura desde la perspectiva de un realismo ingenuo” (p. 56). Pero creo necesario hacer dos observaciones por lo menos: 1) que la poesía de Delmira haya sido considerada como ejemplo de poesía erótica y que se haya hecho una interpretación literal de las referencias sexuales no es correcto. Un análisis de la delmirología, desde una perspectiva sexo-política, arroja un resultado contrario: la crítica, en su casi totalidad, ha resistido la definición de poesía erótica desde Zum Felde en adelante, y ha hecho un esfuerzo, inconsistente por cierto, para elaborar un significado metasexual, sea éste metafísico, religioso, místico, fabulado, mítico o, en el caso más moderado, trágico —un conflicto entre carne y espíritu que redime esta poesía de la caída sensual—. Zum Felde, cuya interpretación ha sido reconocida como la más “lúcida” y que ha indiscutiblemente dominado la crítica de Delmira, dice en su contradictorio *Prólogo* de 1944: “No entenderían a Delmira Agustini quienes la tomaran por una poetisa erótica, en el sentido corriente del término”. El “sentido corriente” de erotismo lo define en base a la obra de Anacreonte, Safo y Omar El Kayam como “apatencia de los sentidos”, “pasión de realidad terrestre y objetiva” y “sensualidad triste”. Frente a este erotismo, el de Delmira es calificado como “profundo” y este adjetivo se precisa como “no realista”, “forma ideal”, “evasión”, “sueño”, “fantasma”, “casi pensamiento”, hasta hablarse finalmente de “sentido trascendental” y “sentido casi religioso” (2).

Esto es así, porque para Zum Felde como para todos los críticos

uruguayos sin excepción, el sexo carece de profundidad y trascendencia, cualidades éstas que son exclusividad del espíritu. Y como el arte es concebido en tanto es producto del espíritu y no del cuerpo (3), una afirmación decidida de que la poesía de Delmira es erótica, conllevaría concomitantemente la negación de profundidad, tal como lo ha hecho con franqueza, por momentos torpe, A. S. Visca al reaccionar contra Zum Felde (4).

En rigor, pues, sólo a Visca le cabría la acusación de una interpretación literal, ya que la sexofobia que sostiene a la crítica delmiriana, ha impedido la interpretación decididamente sexual de su poesía.

2) La otra observación que quería hacer, nos llevará directamente al problema metodológico. En su denuncia de la leyenda, creo que ILR va demasiado lejos al explicarla por la "triple ilusión" de sexualidad creada por los críticos, la autora y la obra (p. 56). Esto trae como consecuencia la destrucción de todo tipo de control hermenéutico: el de las autoridades, el que ofrece la documentación histórica sobre el autor y el de la resistencia textual a las interpretaciones arbitrarias. Al hacer esto ILR se presenta como la única exégeta que sabe realmente a qué se refiere la obra. Y esta situación de privilegio se ampara en la utilización de un método —el contextualismo— que le permitirá resolver adecuadamente todos los problemas y determinar el verdadero significado de la poesía de Delmira:

El asunto de la obra, a la que ésta se refiere, es a la vida y naturaleza del arte y la imaginación de la que Eros es su metáfora central. (p. 15)

Eros, pues, no alude de ningún modo al sexo y la obra tampoco puede ser considerada como expresión de un alma femenina (p. 14). Eros, más que una metáfora es una cabal alegoría del arte y la imaginación. Y esta precisión tiene, como se verá, sus consecuencias.

LOS SUPUESTOS METODOLOGICOS

La posibilidad de llevar adelante la tesis del significado no-sexual de la poesía de Delmira (que como anotamos ha sido una tendencia tradicional en la crítica), se apoya en una serie de supuestos que responden al problema crucial de la referencia estética. Dicho de otro modo, la cuestión de las relaciones entre el arte y la realidad.

Referencialidad modernista

Si la poesía de Delmira no se refiere al sexo es porque para esta exégeta, tampoco la poesía erótica modernista alude a lo sexual:

[...] hay que tener en cuenta que la veta erótica es una de las más fuertes en el modernismo y que el erotismo en esa poesía no alude necesariamente a lo que parece nombrar (p. 49).

Estamos aquí frente a un juicio de propociones, ya que una afirmación de este tipo, está cuestionando toda la visión del modernismo, tanto en su vertiente tradicional como en las interpretaciones más modernas, donde el significado sexual nunca fue puesto en duda (5). Sin embargo, ILR no abre aquí la necesaria discusión con las autoridades y se remite a elaborar una visión del modernismo que, a pesar de su indudable utilidad, es excesivamente limitada en tanto lo reduce a la problemática general del arte por el arte (6). No es de extrañar, entonces, que al emplear un trámite semejante, se llegue a la siguiente conclusión:

En consecuencia, el arte modernista tuvo como tema y preocupación fundamental el de definir la naturaleza de la conciencia y el arte a través de la percepción. (p. 69)

La historia del modernismo culminará, así, en el descubrimiento de la ficcionalidad del arte:

La desintegración final del modernismo ocurre cuando el poeta acepta el poema como ficción o ilusión. El poeta entiende que la palabra poética sólo puede crear una realidad visionaria y limitada, entendible dentro de sus propias coordenadas. (p. 72)

A mi modo de ver, ILR ha trasladado una de las filosofías del arte en la que el modernismo se proyectó a "tema" del movimiento. Pero aún aceptando esto, una explicación así no podría integrar, entre otras cosas, toda la temática del americanismo con todas sus derivaciones políticas, que no sólo hacen que el modernismo hispanoamericano sea hispanoamericano, sino que determina la cronología del movimiento: la segunda etapa se caracteriza por una ruptura con el galicismo mental, la reivindicación de lo hispánico y el interés por estrechar la distancia estética entre arte y realidad. La crítica literaria de José Enrique Rodó y su impacto en Rubén Darío son un ejemplo muy visible de ello.

Es cierto que ILR va a destacar con mucha fineza el acortamiento de la distancia estética en Delmira (ps. 44-45), pero lo que sucede es que, para ella, no importa el grado de separación que se establezca entre arte y realidad: el arte siempre permanece ficción: "todo el arte es no realista en último grado, es decir, imaginario" (p. 45).

Estamos, pues, aquí no sólo frente a la cuestión del modernismo, sino que entramos en la concepción general del arte que le sirve de apoyatura para elaborar su visión del modernismo y de la poesía de Delmira. Es necesario que nos detengamos en ella.

Ficción

Lo primero que debemos averiguar ahora, es cómo concibe ILR la ficción. La respuesta aparece en la página 57. La ficción es una "ilusión" y más concretamente una "ilusión de realidad" que crea la obra, para aparecer como "una lectura convincente de la vida". Hasta aquí

no habría problemas. Estos surgen, porque ILR va a enfatizar el término "ilusión" en el sentido de "no-realidad", para impedir que los poemas de Delmira se lean haciendo alusión al sexo. La sexualidad de esos poemas es, para ella, sólo una "ilusión de realidad" en la que cayeron todos sus críticos (p. 45). Las afirmaciones de que la obra de Delmira formula "el concepto del arte como ilusión o ficción" (p. 18) y que debe entenderse como "un mundo o mito poético auto referente" (p. 54), destruyen todo tipo de referencialidad con respecto a la realidad y clausuran su poesía en una especie de mónada sin conexión alguna con nuestro mundo. La desexualización de Delmira ha llegado así a su máximo grado de perfección o de paroxismo.

Entiendo que ILR está en todo su derecho de afiliarse a esta concepción idealista de la literatura, pero en realidad su filosofía no tiene la suficiente coherencia: 1º) porque Wellek y Warren, en quienes se apoya, no sostienen que la "ficción" sea un mundo desvinculado de la realidad. Al contrario: entienden que la literatura "ha de guardar relación identificable con la vida"; que la "ilusión" es una "concepción de la realidad" y que "lo acertado en el aspecto crítico es referirse a todo el mundo de ficción comparándolo con nuestro mundo como nosotros lo experimentamos e imaginamos" (7). 2º) Porque cuando trata de responder a la cuestión de qué tipo de relación existe, entonces, entre arte y realidad, afirma de acuerdo con el contextualismo: "el sistema total del poema se refiere al mundo exterior a él (empírico o cultural) aunque siempre indirectamente" (p. 12). Este supuesto se apoya, entre otros, en la concepción simbólica de E. Cassirer, que defiende el arte no como imitación, sino como "a discovery of reality" (p. 12). La referencialidad sería, entonces, para ILR indirecta y la función del arte, cognoscitiva. Teniendo en cuenta esto es necesario preguntarse: ¿concibe la exégeta el erotismo de Delmira como simbólico, es decir, haciendo referencia *indirecta* al sexo con la intención de descubrir allí una realidad hasta el momento encubierta? La respuesta es claramente negativa y, en este sentido, ILR no es fiel a la concepción a la que declara afiliarse. Para ella, la referencia no es indirecta ni "muy indirecta" (p. 52), sino que los poemas tienden a significar *otra cosa* que no es sexual:

Eros es verdaderamente la metáfora central de la obra de Delmira, pero esa obra no se refiere al amor, ni al sexo, ni a la vida, ni a la muerte, ni a los sueños. (p. 14)

El uso de términos eróticos era bastante común en la época y sociedad de Delmira, no para referirse al erotismo necesariamente, sino como vehículo para expresar otra cosa. (p. 49)

El entender el uso de los vocablos en el modernismo debe alertar al lector de Delmira que aunque no se pueda saber exactamente lo que, por ejemplo, la palabra "amor" designa en sus poemas, es probable que ella no aluda a lo que parece nombrar [...]. (p. 52)

[...] el tú y Eros no aluden a lo que parecen nombrar, sino a la vida y naturaleza del arte y la subjetividad. (p. 56)

La cuestión que se plantea ahora es ver mediante qué trámite de lectura se puede pasar del significado sexual del primer nivel —“lectura superficial”— al segundo nivel —“lectura más atenta”— (p. 54-55), donde se encuentra el sentido “vida y naturaleza del arte”, porque como lo confiesa la misma ILR “esos términos nunca aparecen en la obra” (p. 15).

Si esto es así, es evidente que el significado del segundo nivel está oculto y debe ser revelado mediante claves, por lo que cabe concluir que la estructura del sistema hermenéutico de ILR es alegórica y no simbólica (8). Ahora bien, como en el caso de Delmira esas claves no están en el texto, deben introducirse desde fuera apelando al sentido modernista de los vocablos, a la vida del poeta y comparando la estructura de su universo poético con otros modelos exteriores a la obra: el de la conciencia o el del mito (p. 15). Pero al hacer esto, ILR pone en peligro la autonomía de la obra, violando así uno de los principios esenciales del propio método que se declara utilizar. Dicho de otro modo, si para entender el sentido profundo de la poesía de Delmira, del cual no hay ningún indicio en la superficie del texto, hay que acudir, entre otras cosas, al significado históricamente perimido de ciertas palabras en el modernismo, debería concluirse que su poesía no podría sostenerse en la actualidad. Pero como efectivamente lo hace, la exégeta se ve obligada a pensar que todos los lectores han incurrido e incurren en un terrible equívoco al no poder descifrar que Eros significa Arte e Imaginación. El prestigio actual de Delmira se apoyaría, pues, en un error de lectura. La “fama literaria legítima” (p. 20) que ILR se propone fundar, implica la destrucción de la lectura sexual de los poemas.

Eros: ¿tema o contexto?

¿Por qué se arriesgaría Delmira a ocultar tan soterradamente un significado noble y permitido para la cultura y la moral dominantes bajo una envoltura tan provocativa y menospreciada? ¿Qué sentido tendría exponerse a la reprobación social? Y más todavía: ¿por qué aventurarse a crear una gigantesca confusión que recién hoy sería aclarada? Aun aceptando la tesis de ILR, ¿no significa esto un desafío político a todo el sistema artístico y a la ética que lo sostiene? El sexo no es un tema literario neutro y si Delmira optó por él —alegóricamente o no— el sentido político de esta opción no puede ser descartado en el análisis. El sexo constituye una contextualidad literaria como cualquier otra, puesto que se vincula a una tradición estética oprimida y se articula a un debate que fue de trascendencia para el modernismo y muy particularmente para el modernismo uruguayo. El anarquismo sexual se desarrolló fuertemente entre el equipo intelectual del 900 y la defensa del libertinismo se hizo con clara conciencia política en los escritores modernistas. La relación de Delmira con el modernismo pasa por esta articulación. El no hacer esta vinculación —y hasta el momento no se la ha hecho— es un error metodológico serio y es, además, parte de una estrategia política represiva vigente hasta hoy. El contextualismo de ILR debe ser incluido también dentro de esta estrategia. Su omisión de la contextualidad sexual —en

tanto ésta se transforma en literatura que choca con normas establecidas—, prueba hasta qué punto para su método la cuestión carece de relevancia (el amor y lo erótico son un “hallazgo casual de Delmira”) (9), y cómo puede eludirse ascépticamente el punto, aún tratándose de una escritura que se presenta —en su superficie o en su fondo, no importa— como una espectacular transgresión del código literario.

Resistencias documentales

Antes de entrar en la discusión particular de la principal prueba presentada por ILR para sostener su tesis, es necesario observar que existe una documentación que se opone también frontalmente a su planteo y que no es tenida en cuenta en su investigación.

En lo que respecta a la documentación biográfica, disponemos de una carta, donde Delmira acepta entusiasmada la interpretación sexual que hace de su poesía Alberto Zum Felde en 1914 (10). Por otra parte, la escritora envió un poema erótico a Manuel Ugarte, aparecido después en *El Rosario de Eros*, que prueba no sólo que su práctica poética hace referencia a la sexualidad, sino que tiene sedimentos biográficos muy concretos (11).

La propia poesía, por su lado, ofrece un contraargumento interesante: en *El Libro Blanco*, Delmira tomó como tema el arte y allí aparece la problemática de la forma y la imaginación directamente sin utilizar ninguna envoltura metafórica erótica: “Rebelión”, “El Arte”, “Al Vuelo”, “Evocación”, “Ave de Luz”, son ejemplos claros de lo dicho. Además, la escritora personificaba la poesía, la inspiración y la fantasía en figuras mitológicas, cuya clave es explícita: “El hada color de Rosa”, “La Musa”, “La Musa Gris”, “El Poeta y la Diosa”, “El Poeta y la Ilusión”, etc. Esto prueba, a mi modo de ver, que Delmira no tendía a una escritura secreta y que el tema de Eros no es una metáfora que oculte otro significado, sino un tema enteramente independiente que constituye un ciclo autónomo claramente diferenciado del resto de la producción (12).

Si ILR no atiende esos poemas es porque su concepción de la unidad de la obra de Delmira se apoya exclusivamente en *Los Cálices Vacíos* (p. 42). Esta decisión es excesivamente riesgosa, pues impide ver las rupturas que hay en la obra y —en relación con la argumentación que nos ocupa— evita considerar que el tema artístico fue tratado por Delmira como tal y luego abandonado por el tema erótico.

LA PRUEBA LEXICOGRÁFICA

Hasta aquí la discusión ha estado centrada en torno a las cuestiones metodológicas generales de este trabajo. Es necesario, ahora, abordar el tema de la exégesis concreta de la obra de Delmira. Para ello voy a concentrarme en lo que considero la prueba capital que sostiene la tesis del significado no-sexual de su poesía: el estudio de “Una Chispa”. En rigor, este análisis es el único donde se nos permite observar la operación mediante la cual ILR articula el sentido literal del poema al sentido

profundo. Todos los análisis posteriores se fundan en la aceptación de éste (p. 74). Si se cuestiona la validez de esta prueba —como es mi intención hacerlo aquí— se invalida, pues, el sentido alegórico para toda la exégesis restante, que depende de esta demostración. Considerando, entonces, la trascendencia del punto, creo conveniente transcribir primero el poema, citar luego *in extenso* el análisis de ILR, examinar después sus insuficiencias, para finalmente proponer mi análisis de “Una Chispa”.

Una Chispa

Fue un ensueño de fuego
Con luces fascinantes
Y fieras de rubíes tal heridos diamantes,
Rayo de sangre y fuego
Incendió de oro y púrpura todo mi Oriente gris.
Me quedé como ciego...
¡Qué luz!... —¿y luego y luego?...
—¿Luego?... El Oriente gris... (13)

Al comienzo de El libro blanco hay un poema, “Una Chispa”, que es clave para entender lo que preocupaba a Delmira, como lo que ella intuía al comenzar su obra. “Una Chispa” describe una experiencia perceptual de iluminación que tiene el narrador. Ella consiste en el ciclo vital de una chispa que primero nace o aparece en un punto del horizonte gris, que luego brilla y al hacerlo su luz abarca todo el espacio, y que finalmente muere o desaparece quedando otra vez sólo un oriente gris ante el narrador-observador. Como la chispa aparece asociada con la palabra “ensueño”, que en el modernismo designa el acto creador, se puede asumir que la experiencia descrita es la de la creación poética. También es modernista la presentación de la creación como experiencia perceptual o visión que se da en la conciencia del poeta, designada en el poema como horizonte. Como en el modernismo la visión (acto poético) coincide con el nacimiento de la forma, se puede asumir que la chispa designa tanto el acto creador como el producto del acto, es decir, la forma. [...]

El poema parece sugerir que la subjetividad del poeta se funda en un acto y que lo que caracteriza a la conciencia es la temporalidad y la distancia. Es así porque es la chispa la que crea un tiempo sucesivo al dividir la experiencia en un “antes” y en un “después” del acto. El “antes” y el “después” es lo gris, el acto es la luz. Lo gris sugiere la existencia de una zona de vacío en la conciencia del poeta entre los distintos actos de creación. También, apoya la noción de que la subjetividad se define como distancia o ausencia entre lo que es (gris) y lo que fue y tal vez será otra vez (luz). [...]

En conclusión, el poema “Una chispa” permite asumir que al comenzar su obra Delmira intuía que la subjetividad y la creación se fundaban en un acto. Ese acto y la forma que de él surgió no eran

estables. Ni la forma era eterna, es decir, la luz no era inextinguible, ni el yo unificado. Delmira parecía intuir zonas de vacío o ausencia en la conciencia del poeta entre un acto y otro de creación. El concepto de temporalidad en la creación sugeriría que Delmira concebía a ésta como proceso, al que analizaba desde dos perspectivas: del creador y de la forma.

Si aceptamos que el poema sugiere lo expuesto en el párrafo anterior podemos entonces asumir que lo que preocupaba a Delmira era el problema de la unidad y naturaleza de la subjetividad y la creación. (ps. 72-74)

Lo primero que puede apreciarse con nitidez en el análisis de ILR, es que el sentido profundo del poema no se deduce de la estructura del texto. Si se interpreta que “la experiencia descrita es la de la creación poética”, no es porque haya indicios de ese sentido en el poema, sino porque una de las palabras que usa Delmira —“ensueño”— significa “acto creador” en el modernismo. La demostración, pues, de que los poemas de Delmira se refieren “a la vida y naturaleza del arte” no se encontrará nunca analizando su poesía, sino refiriéndola al modernismo a través de la articulación *ensueño=acto creador*. La prueba es lexicológica y es necesario evaluar su consistencia.

Lexicología modernista

La primera dificultad con la que tropezamos es que el único fundamento que ofrece ILR de su aserción, es decir que los modernistas designaban la experiencia estética con nombres como “visión”, “estado de poesía”, “éxtasis poético” o “ensueño” y que Delmira usó algunos de esos términos (p. 69). Como no existen hasta el momento estudios lexicográficos del modernismo, esa afirmación es, en rigor, una hipótesis no probada. Pero aún si existieran esos estudios, la demostración sería débil, porque cabe preguntarse si es válido como método, utilizar un sentido lexicológico modernista como clave interpretativa para cada uno de los autores de ese período. Esto significa suponer una univocidad en los términos propia más de un lenguaje científico que literario. Si definimos una lexicología modernista como un sistema de palabras que, dentro de este movimiento, adquirieron una inflexión semántica particular y privativa, eso no nos autorizaría a aplicar mecánicamente un sentido lexicológico dado a una palabra, cada vez que aparece en un texto concreto. Una teoría lexicológica elaborada, debe establecer por lo menos tres niveles de significación a tener en cuenta por la exégesis: el *sentido contextual*, es decir, aquel que tiene una palabra en un poema concreto; el *sentido de autor*, que sería la sumatoria de todos los sentidos contextuales que tiene una misma palabra en un escritor y, finalmente, el *sentido modernista*, surgido de la reducción de todos los sentidos de autor obtenidos para un mismo término. Por todo esto, el sentido modernista que puede atribuirse a una palabra, será necesariamente muy general y puede incluir más de una acepción. Su uso, en la exégesis concreta de

un poema, debe ser muy cauteloso, pues es necesario tener en cuenta las posibles desviaciones y excepciones contextuales (14).

Cuando ILR recurre a un problemático sentido general de la palabra “ensueño”, sin atender a los sentidos *contextuales* y *de autor* de este término, no sólo incurre en una ligereza operativa en lo que se refiere a la lexicología, sino que infringe las normas de su propio método: “referirse a otros poemas” cuando no hay claves suficientes en el poema que se estudia (p. 109).

Estas irregularidades metodológicas son, para mí, un indicio de que los poemas de Delmira no admiten la interpretación alegórica que propone ILR. Mi próximo paso es oponer, ahora, otro análisis de “Una Chispa” que demuestra —creo yo que con mayor probabilidad— que este poema preanuncia la revelación de la vivencia amorosa. Esta vivencia constituye el núcleo temático de la serie *Orla Rosa* con la cual liquidará Delmira los proyectos estéticos anteriores, iniciándose así el segundo ciclo de su producción que tiene por tema el Amor y luego Eros.

“Una Chispa” es, sin duda, un poema enigmático. No se puede saber con certeza a qué alude este “ensueño”. El título nos orienta hacia la posible causa natural que lo provoca: la visión de una chispa. Pero la ensoñación la amplifica de tal modo que la transforma en una violenta y devastadora luminosidad roja. Por un momento la estabilidad de la perspectiva gris, en la que se encuentra el yo, queda abolida. El poema se cierra con un diálogo, donde el yo cuenta a un interlocutor el reestablecimiento de la situación gris. La tensión entre el título —pequeñez de la chispa— y el desarrollo del poema —fenómeno de proporciones astronómicas—, así como la temporalidad cromática que lo estructura: permanencia gris opuesta a un bellísimo momento rojo, son claros indicios de que estamos dentro de un espacio simbólico: el yo habla de una iluminación interior súbita y arrebataadora. Pero: ¿qué tipo de revelación es ésta?

Para tratar de precisar este sentido es necesario a) determinar el significado de “ensueño” en *El Libro Blanco*; b) observar el modificador “de fuego” y sus ampliaciones, ya que lo que provoca la mayor expansión del poema es la descripción de la peculiaridad cromática del ensueño (vs. 1-5); finalmente c) analizar el valor de las oposiciones rojo/gris y luz/opacidad.

El ensueño en El Libro Blanco

Dos grandes niveles pueden distinguirse en este libro de Delmira, en lo que concierne a la palabra “ensueño”. En el primer nivel se designa mediante el término un espacio ideal —campo, cielo, reino— donde se desarrollan las representaciones artísticas. Ese espacio puede ser concebido en una proyección platónica como “cielos solemnes de la idea” (“Por campos de ensueño”, v. 14) o, más a menudo, sostenido por la fantasía que construye el “encantado reino/De fantasía” (“Evocación”, vs. 29-30). Es en “Evocación” donde Delmira elabora con mayor precisión las características de este ensueño. Allí se especifican los habitantes del “reino de fantasía” y los “ensueños” aparecen solidarios de las

“visiones” (vs. 9-12) y de los “fantasmas” (vs. 13-18). Mediante el accionar de estos tres personajes, el alma logra entrar en un estado de trance, bebiendo “el néctar del delirio” que ellos le proporcionan. Este efecto alucinógeno produce el desprendimiento del alma que accede así al “Reino feliz donde se ignora el Tiempo/Donde no alcanza la verdad amarga” (vs. 31-32). Tanto el “ensueño” como la “visión” aparecen caracterizados por su ausencia de corporalidad: “¡Venga febril el impalpable ensueño!/ ¡Venga incorpórea la visión fantástica!” (vs. 1-2). La vivencia que proporcionan los ensueños, a su vez, no puede ser vivida en la realidad cotidiana: “Vida incorpórea, irrealizable, única,/Vida de ensueños, ilusión, fantasmas!” (vs. 45-46). El “ensueño”, pues, tiene tres aspectos que lo hacen un fundamental opositor de la vida: no tiene consistencia material, carece de temporalidad y es irreal. Su lógica no responde a la lógica del mundo terreno. Por eso es un ámbito propicio para “el alma” (vs. 35-36). Si el “ensueño” llegara a fracasar en su propósito de elevar “el alma”, el yo tendría que beber en lugar de néctar, la “verdad”, que tiene un sabor “amargo”. En otro poema, cuando efectivamente se produce este fracaso, la “verdad” aparece como la sangre que surge de un abismo:

*Murió el Ensueño. Hoy pálido de duda
Bebo en mi copa sangre de la sima...
Hoy mi escarpelo sin piedad lastima
La vena azul de la Verdad desnuda!*
(El Austero, vs. 1-4)

El análisis lexicológico también arroja información sobre las características cromáticas de este “ensueño”: hay una marcada tendencia a presentarlo vinculado al blanco. El “Nemrod de los ensueños” persigue “corzos sedenos y albos” con lebreles blancos y montado sobre un “corcel de nieve” (“Batiendo la Selva”, vs. 1-4). En “Mis Idolos”, el yo lírico, antes de haber descubierto el nuevo dios caracterizado por su vitalidad, trabajaba “hilando/Los copos impecables de una seda de ensueños” (vs. 30-31). Los “ensueños” de “Evocación” son presentados como:

[...] *mis ensueños leves,
Los de las vestes de brumosas gasas;
Los que en el oro de sus rizos nievan
Copos de orquídeas enfermizas, pálidas!*
(vs. 5-8)

El blanco es en este primer libro de Delmira, que lo ha elegido como emblema, un símbolo de inocencia y de purificación de los pecados (“Al Claro de Luna”, vs. 9-14), de ahí que el “ensueño” en tanto enemigo del mundo esté ligado al blanco y pueda adquirir, con el mismo valor simbólico, el color propio del cielo: “Sobre el mar que los cielos del Ensueño retrata” ([Soneto], v. 1). Por otra parte, la luz asociada al ámbito de la ensoñación es también blanca y fría como la de los astros nocturnos: el poeta ve a la diosa “brillante como una estrella”, envuelta en “luz de plata”:

*Ebrio de ensueños, del hada,
—Es hada y diosa— y la helada
Luz de su mística estancia,
Alzo mi copa labrada
Y digo trémulo: Escancia!
(El Poeta y la Diosa, vs. 26-30)*

Son los “Príncipes raros del Ensueño” los únicos capaces de contemplar la “Musa triste” —“estrella fugitiva y blanca”, puesto que cualquier otro tipo de contacto con el mundo— “mirada”, “roce”, “eco”— produce la desaparición de esa luz prístina: “Y el alma blanca y limpia retrocede/ Como una flor de luz que se cerrara!” (“Mi Musa Triste”, vs. 35-42).

Este tipo de ensueño que acabamos de describir, puede ser denominado, entonces, *ensueño blanco*. Pero no es el único que aparece en esta obra. Frente a él encontramos otra categoría de ensueño al que llamaremos *ensueño amoroso* y que aparece en la serie *Orla Rosa*. En los siete poemas que la componen se introduce, por primera vez, el tema del amor humano. En el primero de ellos —“Intima”— el yo va a realizar una experiencia decisiva: intentará “beber” la “verdad” que hasta el momento había aparecido como una enemiga del ensueño. Y esta decisión se apoya en una voluntad, nueva para el yo lírico, de integrarse a la vida:

*Muero de ensueños: beberé en tus fuentes
Puras y frescas la verdad, yo sé
Que está en el fondo magno de tu pecho
El manantial que vencerá mi sed.
(vs. 12-16)*

Esta experiencia revela algo que está presentido en los versos citados: entre el “ensueño” y la “verdad” no hay oposición como creía “el alma”, sino coincidencia:

*Y cuando frente al alma que sentía
Poco el azur para bañar sus alas,
Como un gran horizonte aurisolado
O una playa de luz se abrió tu alma:*

*Imagina!! Estrechar vivo, radiante
El imposible! La ilusión vivida!
Bendije a Dios, al sol, la flor, el viento
La vida toda porque tú eras vida!
(vs. 29-36)*

El *ensueño amoroso*, por lo tanto, contradice al *blanco*, en tanto éste sustenta su ser en la oposición a la vida. Lo que ahora viene a descubrir el yo lírico a través de la experiencia amorosa, es una integralidad anteriormente desconocida: el mundo real no se opone al ideal, la ensoñación no es “irrealizable” como creía el yo de “Evocación”. El “Imposible” tiene aquí un cuerpo que puede ser abrazado y la “Ilusión” pue-

de ser "vívida". Lo existente en el mundo se revela, pues, con la misma posibilidad mágica que lo fantástico. El cuerpo, a los efectos de captarla, necesita desarrollar una percepción sensible tan afinada y liberadora como la del "ensueño". La "misteriosa exquisitez" de "La Copa del Amor" requiere "Dedos de ensueño y labios de armonía" (v. 24). En lugar de aquella incorporeidad blanca, el ensueño amoroso palpa, roza, sostiene.

Si con estos resultados, volvemos ahora a "Una Chispa", se advierte que la vinculación del "ensueño" con el rojo y el calor ("fuego", "rubíes", "diamantes", "sangre", "incendió", "púrpura"), aparta el término del campo semántico del *ensueño blanco*. El rojo vehicula en este poema un proyecto vitalista. Esta intención está reforzada por tres de las imágenes en que se encarna el color: fieras, rayo, incendio. Ellas articulan el rojo a un ámbito de agresividad animal y a fuerzas naturales poderosas y destructoras que fascinan al yo por su majestuosidad (rubíes, diamantes, púrpura). En [Soneto] se percibe con nitidez que el rojo se opone al "ensueño" celeste, estructurando el conflicto entre una concepción escapista y otra integradora. El poeta está en su "torre azul" alzada "Sobre el mar que los cielos del Ensueño retrata" (vs. 1-2) cuando:

*Súbito, extraña ave de plumaje escarlata
En la ventana abierta se detiene y me mira:
¿Qué haces? —dice: allá abajo es primavera! Inspira*

*Ansia de sol, de rosas, de follaje, de vida,
La mágica palabra! Vuela el ave encendida.
(vs. 5-10)*

Como consecuencia de este mensaje, el poeta abandona la torre, desciende y se embarca hacia la primavera.

En "Una Chispa" el rojo aparece contrapuesto al gris. Este color es el emblema de "La Musa Gris" y es un sinónimo de blanco. En efecto, esta Musa "Es blanca y es honda, muy honda y muy blanca" (v. 1), su espalda es una "torre de nieve" (v. 8), su "blanca silueta" es "Glacial y monástica" (v. 9) y es portadora de los sentimientos de tristeza (vs. 5 y 13), muerte (vs. 13-14), misterio (vs. 17-20) y spleen (v. 26), propios del invierno (v. 25). Más adelante el poeta revela explícitamente la simbología del gris:

*Yo adoro esa musa, la musa suprema,
Del alma y los ojos color de ceniza,
La musa que canta blancuras opacas,
Y el gris que es el fondo del hombre y la vida!
(vs. 29-32)*

El rojo también se opone al gris en "El Poeta y la Ilusión", donde una musa evidentemente adversaria de la *triste* y *gris*, se le ofrece como nueva inspiradora:

—Yo sé que tu vida es gris,
Yo tengo el alma de rosa, frescuras de flor temprana,
Vengo de un bello país
A ser tu musa y tu hermana!—
(vs. 5-8)

Como recuerdo de este encuentro queda en la alfombra de la habitación “un falso rubí muy rojo y un falso rizo muy rubio” (v. 14).

Un derivado del rojo —el rosado— tiene la misma función contradictoria frente al blanco/gris. En “pasó la Ilusión”, una maga de “rosados dones” (v. 6) sonríe al poeta, que queda intrigado por esta aparición momentánea, discordante con los colores del ambiente:

*Y ungido en la miel rosa de esa sonrisa es suave
El silencio en que envuelve su silueta de ave.
—¿Por qué vino en la tarde de marfil tan sombría?...—
En la bruma tan lejos la perdió la mirada.
(vs. 9-12).*

El color rosa es el emblema de la musa modernista (“El Haça Color de Rosa”) y se transformará al final del libro en el emblema de los poemas de amor. Ellos rodean como un borde encarnado un libro que se quiere fundamentalmente blanco.

Todos estos datos permiten extraer una primera conclusión: *el “ensueño de fuego” hace referencia a una experiencia vital súbita y conmocionante para el yo, y no puede asimilarse esta vivencia a las espirituales del ensueño blanco.*

La experiencia de que trata “Una Chispa” es, en realidad, muy próxima a la del amor, tal como se presenta en *Orla Rosa*. El modificador “de fuego” es utilizado tres veces en el poema “Amor” para caracterizar las distintas versiones de este sentimiento: “mar [...] de fuego” (v. 3), “cabeza de fuego” (v. 6) y “flor de fuego” (v. 14). Pero más significativo aún es el hecho de que el encuentro con el amor es presentado en *Orla Rosa* mediante el insistente símbolo de una deslumbrante apertura de luz sobre un horizonte que es o se supone sombrío:

*Como un gran horizonte aurisolado
O una playa de luz se abrió tu alma:*

.....
*¡Todas las llagas del pasado ríen
Al sol naciente por sus labios rojos!
(Intima, vs. 31-32 y 39-40)*

*Mi corazón moría triste y lento...
Hoy abre en luz como una flor febea;
(Explosión, vs. 5-6)*

*Luego, la puerta abierta sobre la sombra helante,
Tu forma fue una mancha de luz y de blancura.
Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante,
(El intruso, vs. 3-5)*

*Yo sé que volverás, que brillará otra aurora
En mi horizonte grave como un ceño sombrío:*
(Desde Lejos, vs. 5-6)

[...] *tú rompiste
El gran hilo de perlas de mi lloro,
Y al sol naciente mi horizonte abriste.*

*Por tí, en mi oriente nocturnal, la aurora
Abrió el temblor rosado de su tul;*
(La Copa del Amor, vs. 10-14)

*Como un gran sol naciente iluminó mi vida
Y mi alma abrió a beberlo como una flor de aurora;*

.....
*Y todo luce y vibra, todo despierta y canta,
Como si el palio rosa de su luz viva y santa
Abriera sobre el mundo la aurora de mi amor.*
(Mi Aurora, vs. 1-2 y 12-14)

Estas analogías contextuales autorizan a sentar una segunda conclusión: *la experiencia vital a la que alude "Una Chispa" presenta una estructura simbólica semejante a la del encuentro con el amor, tal como aparece en Orla Rosa.*

En síntesis: mi refutación de la prueba presentada por ILR se apoya en los siguientes resultados:

1o.) el término "ensueño" en *El Libro Blanco* no es unívoco. Además sus distintos estratos semánticos no son convergentes, creándose así significaciones conflictivas relacionadas con distintos proyectos estéticos que se excluyen;

2o.) en el caso específico de "ensueño de fuego", la frase hace referencia a una experiencia vital, muy probablemente amorosa, y no hay indicios contextuales que fundamenten una referencia a la creación poética;

3o.) el término "ensueño" en el poema "Una Chispa" aparece, por lo tanto, fuertemente desviado del supuesto sentido modernista que le atribuye ILR y

4o.) este poema por su estructura simbólica —oposición rojo/gris y luz/opacidad— puede clasificarse como un poema de transición: presagia una ruptura con la poesía espiritualista y preanuncia los poemas amorosos de *Orla Rosa*.

Quedarían todavía muchos aspectos secundarios y numerosos pormenores para objetar. Pero mi propósito ha sido solamente probar que la interpretación alegórica propuesta en esta tesis presenta fallas metodológicas y carece de pruebas textuales suficientes.

Creo necesario finalmente hacer una precisión: el rechazo del sentido alegórico promovido por ILR no presupone liquidar globalmente toda su exégesis. Gran parte de su análisis de las imágenes, puede ser

aprovechado si se lo desprende del significado alegórico. En este sentido, no cabe duda que este trabajo constituye el mejor esfuerzo, hasta el momento, de sistematización del universo imaginario de Delmira y será un punto de partida para cualquier profundización que se intente en el futuro.

Conclusión

A pesar de que el trabajo de ILR pone en evidencia las insuficiencias de la crítica anterior sobre Delmira, su tesis realiza la paradoja de llevar al extremo una tendencia manifiesta en esa misma tradición hermenéutica que combate: interpretar su poesía como apuntando hacia un ámbito no-sexual. El impulso espiritualista ha logrado, finalmente, desprender el arte de la Agustini de sus espinosas relaciones con la corporalidad y el deseo, para aislarlo dentro de una esfera donde la poesía especula sobre sí misma. Esfera sólo accesible a lectores que conocen la clave de esta lectura secreta.

Un resultado así se logra únicamente al precio de evitar reflexionar sobre el contexto cultural en que surgió esta poesía y el riesgo que significó el hecho de que una escritora eligiera construir su arte en torno a la sexualidad.

El tema sexual no es, sin embargo, un tema inocente. Sobre él pesa una permanente vigilancia y control, llegándose a veces hasta el extremo de la persecución judicial en caso de transgresión de los códigos permitidos. El tema sexual es, pues, un tema de alta politicidad. Y el modernismo uruguayo parece haberlo comprendido perfectamente, ya que es fácil observar allí la articulación que se establece entre erotismo y distintas vertientes del anarquismo. La "revolución sensual" que promovían los modernistas, amparó el proyecto poético de Delmira que fue editada por un anarquista (Bertani), promocionada y prologada por otro (Pérez y Curis) y apoyada muy de cerca por escritores erótico-libertarios (De las Carreras, Falco). Y estas vinculaciones no se agotan aquí.

Hasta el momento, la crítica no ha querido visualizar estas relaciones. Y este dato tampoco es inocente. La obra de Delmira, se quiera o no reconocerlo, compromete fuertemente al intérprete con esa politicidad: al atribuirle un significado a su poesía, el crítico está revelando, consciente o inconscientemente a qué ideología sexual se afilia y, en consecuencia la óptica social que legitima.

Es, pues, imprescindible hacer conscientes estas implicaciones —hasta donde ello es posible— e integrarlas al propio cuerpo metodológico. De este modo la interpretación política del eros delmiriano situaría su poesía en una renovada perspectiva: la de la liberación sexual y la recuperación, por otro, de la batalla que diera el novecientos uruguayo en ese sentido, ayudándose del movimiento modernista en lo literario y de ciertas corrientes libertarias en lo político.

Los estudios de ideología y política sexuales pueden ser el instrumento adecuado para liberar un significado que viene siendo sofocado hasta nuestros días. Y empezaríamos a comprender, además, las motivaciones sociales de ese sofoco.

RESUMEN

El artículo se propone refutar la tesis presentada por Ileana Loureiro de Renfrew, según la cual, la poesía de Delmira Agustini significaría una exploración de "la vida y la naturaleza del arte y la imaginación".

Se cuestiona para ello, su concepto del arte como ficción y su visión del modernismo, llegándose a caracterizar su método como alegórico. Teniendo en cuenta la documentación biográfica y literaria de que se dispone la interpretación alegórica es considerada impropia.

Finalmente se discute su principal prueba textual: el análisis del poema "Una Chispa", donde ILR considera que el término "ensueño" significa "acto creador". Se realiza, entonces, un análisis lexicológico de "ensueño" en *El Libro Blanco* y se determinan dos significados opuestos. Teniendo en cuenta este resultado, "ensueño" no significaría "acto creador", sino que haría referencia a una experiencia vital próxima a la amorosa, tal como apareció en la serie *Orla Rosa*.

Se concluye señalando la necesidad de interpretar políticamente el eros delmiriano, teniendo en cuenta la vinculación del erotismo con las doctrinas libertarias en el modernismo uruguayo.

NOTAS

(1) Montevideo, Editorial Letras Femeninas, 1987. Se trata de una tesis presentada en 1985 en la Michigan State University. Loureiro es uruguayo y está radicada en EE.UU. desde hace aproximadamente veinte años. Aprovecho para agradecer aquí su, para mí, inestimable presencia en las sesiones que dediqué a rebatir su tesis, en el marco de la investigación sobre Delmira Agustini que llevo a cabo en el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional.

(2) Cfr. *Poesías Completas* de Delmira Agustini, Buenos Aires, Losada, 1944, ps. 11-12 y 17-18.

(3) "Todo su erotismo es sueño; por eso, quizás, es poesía. Pues, es necesario que una su-
parrealidad síquica, una cuarta dimensión categorial, intervenga como factor estético, para que toda objetividad directa y toda apetencia primaria, se transfiguren en poesía; porque la poesía tiene una cosa en común con la Metafísica: que pertenece al reino de las esencias, aunque ambas vengan de él por distinto camino". Cfr. Zum. Felde, *op. cit.*, p. 14. La explicitación de este fundamento anti-corporal del arte se muestra con mayor claridad aún en el estudio de Emilio Oribe, en su teoría del "lirismo angélico": "Todo lirismo superior se eleva más allá del cuerpo". La explicación es idéntica a la de Zum Felde: lo estético surge porque la materia se transfigura en espíritu. Refiriéndose a la "virtud angélica" del lirismo, dice Oribe: "El bagaje material de esa poesía es casi nulo; el limo de la carne, especie de pecado original, que trae cada poeta en su destino, se ha transfigurado totalmente desde ya, haciéndose luz o música". Cfr. *Poética y Plástica*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1968, ps. 37 y 41. De ahí que, aunque el sexo aparezca en el arte, lo hace purificado por el encuadre espiritual: "El arte es uno de los modos más certeros de purificación de los instintos. No sólo los hace impecables sino que los torna sagrados". Cfr. Ofelia Machado Bonet, *Delmira Agustini*, Montevideo, Editorial Ceibo, 1944, p. 211.

(4) Negando la existencia de "resonancias metafísicas" en Delmira, dice Visca: "Su poesía está sembrada de alusiones a la Muerte, al Tiempo, al Dolor, al Misterio... Esas alusiones no pasan de alusiones, que llegan en algunos casos, a constituir metáforas intensas o sorprendentes. [...] Pues bien: esas alusiones, esas metáforas pueden hacer creer que hay debajo de esta poesía tan crudamente carnal un elemento metafísico. Pero ese elemento no existe. O se da, todo lo más, como una confusa virtualidad, como una apetencia nunca alcanzada". Cfr. *Delmira Agustini*, Montevideo, FCU, 1968, p. 14. Es preciso anotar aquí que Visca ha modificado recientemente esta

posición y aproximándose también en mucho a la concepción dramática de Zum Felde, ha terminado reconociendo peso conceptual a la Muerte, al Dolor, al Misterio, etc.: "La inserción de esos temas en su erotismo lo intensifica de modo dramático y depura poéticamente su raíz violenta y crudamente carnal". Cfr. "Eros en la poesía de Delmira Agustini", en *La Prensa*, Buenos Aires, 25 de enero de 1987, p. 4.

(5) Para las interpretaciones recientes ver la muy estimulante y provocativa de Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1976. También Angel Rama. *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca, 1985.

(6) ILR parece limitarse a aplicar mecánicamente el análisis hecho por Irving Singer del arte por el arte (cfr. nota 7 en la página 64). En mi concepto esto constituye una nueva caída en el fuentismo que parece ser el mal endémico de la crítica del modernismo. Una interpretación actual debe atender menos al fenómeno de la dependencia de las escuelas francesas y enfocar, con teorías adecuadas el hecho de la transculturación. Esas teorías deben sustentarse más en datos proporcionados por la antropología cultural que por la historiografía literaria europea.

(7) Cfr. *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 1969, ps. 254-257. Cabría, además, plantear la objeción de que los juicios que utiliza ILR están referidos al género narrativo.

(8) La lectura simbólica parte del siguiente supuesto: "el texto significa más de lo que dice literalmente". La exégesis se desarrolla, entonces, como la amplificación de esa abundancia de significado. La significación profunda se determina mediante los nexos que unen los dos niveles de lectura. En el caso de un texto erótico, p. ej., "fuego" —[rojo, calor]— "pasión sexual". En la lectura alegórica, sin embargo, el supuesto plantearía: "el texto significa otra cosa que lo que dice literalmente". Los nexos aquí no son visibles y el sentido profundo se establece desde fuera del texto por serle revelado, de algún modo, al intérprete (interpretación gnóstica, sentido alegórico bíblico). Es el caso de esposa — Iglesia en el *Cantar de los Cantares*.

(9) En el original "hallazgo causal", pero se trata de una errata, cfr. p. 86.

(10) Cfr. *Correspondencia íntima*, estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Visca, Montevideo, Biblioteca Nacional, p. 49.

(11) Cfr. *op. cit.*, p. 40. Es interesante destacar este uso de la poesía como forma de establecer un vínculo erótico real. Precisamente es esto lo que Ugarte, en cierto momento, no entendió y Delmira se lo reprocha: "Yo creía que Ud. me interpretaba mejor. Estoy cierta de no haberle dicho en mi *arabesco literario* una sola cosa que no fuera verdad, y que no fuera, eso sí, más pálida que la verdad", cfr. p. 36 (subrayado por la autora).

(12) Mi hipótesis es, pues, que hay dos ciclos bien diferenciados y no "un ciclo único" (p. 20) que debe leerse como un proceso homogéneo que culmina en Eros (ps. 14 y 42). De hecho, ILR reconoce que la estructura de la obra "no es muy compacta" (ps. 13 y 42), pero no otorga mayor importancia a este punto y continúa considerando que los tres libros que Delmira publicara son solidarios entre sí. No puedo aquí desarrollar con amplitud mi hipótesis, que quedará para un futuro estudio, pero al menos, quisiera señalar que si se analizan los poemas atendiendo a la concepción del mundo (y no sólo a la estructura de las imágenes) se puede reconocer dos ciclos: el primero constituido por todos los poemas de *El Libro Blanco*, menos los poemas de la serie *Orla Rosa* y el segundo, formado por *Orla Rosa* y el resto de su producción. A su vez, dentro del primer ciclo, se perciben como mínimo dos proyectos poéticos en conflicto: el romántico-espiritualista y el modernista canónico (un ejemplo: "Al Vuelo" y "El Hada Color de Rosa"). "Mis Ídolos" opera la ruptura y posibilita los poemas de *Orla Rosa*. Los poemas anteriores a esta serie no pueden, entonces, considerarse un "antes" del amor (p. 120). La verdad que revela el "hoy" de *Orla Rosa* considera que el pasado fue equívoco. No puede hablarse en consecuencia, de continuidad temporal, sino de oposición y ruptura con el ayer. "Explosión" es, en este sentido, un manifiesto destinado a liquidar "La Musa Gris" y toda la estética que ésta promueve.

(13) Utilizaré aquí la edición de Manuel Alvar: *Poetas Completas*, Barcelona, Labor, 1971.

(14) Para poner un ejemplo: "cisne" —un término capital en la lexicología modernista— pasó a significar, en este movimiento, el emblema del nuevo arte, pero si se lo analiza particularmente en Rubén Darío se llega a la conclusión de que "está muy lejos de tener una significación fija en la lírica de Darío" (P. Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1968, p. 94) y de que es un símbolo "que operará, según el poema, de modo diverso. Así, por dar sólo unos ejemplos, el cisne [...] es cultura ("Blasón"), es la nueva poesía ("El Cisne"), es enigma de la creación artística ("Yo persigo una forma..."), es erotismo (los poemas sobre Leda), es hispanismo (el primer poema de la serie *Los Cisnes*), es en suma símbolo volante que Darío, con su habitual tendencia a colmar, lleva, motiva, con todas las cargas posibles" (S. Molloy, *Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini en La sartén por el mango*; Puerto Rico, Ediciones Huracán, 1984, p. 64). El artículo de Molloy demuestra, además, cómo Darío y Agustini hacen del cisne "una lectura peculiar y significativamente distinta de la otra". (*op. cit.*, p. 63)

Index

ELIAS URIARTE

Luego de cinco años de traducción latina llegué a las siguientes conclusiones: a) lo mejor de la literatura latina es la literatura griega, b) hablo latín desde que hablo, c) he perdido cinco años. Naturalmente pensé en vengarme. Nació este ensayo dedicado a Marco Tulio Cicerón.

Me impuse límites. Por lo pronto evitar "el vademecum interdisciplinario", luego, algunas restricciones léxicas. Evitar el "vademezum interdisciplinario": no citar "Pierre Ménard, autor del Quijote" de Borges, no citar "Le plaisir du texte" de Roland Barthes, no citar el "I Ching", no citar "Lingüística y poética" de Roman Jakobson, no citar los "Collected papers" de Pierce, no incursionar en los misterios de Caldea, no citar "Ecrits" de Jacques Lacan, no citar el "Libro de los muertos", no citar a Segismund Freud, no citar a Karl Marx, no citar a Walter Benjamín, no citar a Stéphane Mallarmé, particularmente "Un coup de des", no citar "La pensée sauvage" de Claude Lévi-Strauss, evitando siempre el estribillo del "bricolage" y del "bricoleur", no citar el "Tractatus Logico-Philosophicus" de Ludwig Wittgenstein, particularmente el parágrafo número 7 ("De lo que no se puede hablar mejor es callarse"), etc.

Restricciones léxicas: escribir menos de mil veces la palabra "texto", escribir menos de cien veces la palabra "código", jamás "meta-texto", "para-texto", "inter-texto", etc.; jamás "significante", "actante", "plurisemia", "paradigma", "sintagma", etc.; jamás "background", "weltanschauung", "ready-made", "aggiornamento", "performance", "le récit dans le récit", "work in progress", "la Destruction fut ma Béatrice", etc.

¿Qué hacer? Un exceso de escrúpulos disminuía peligrosamente mi vocabulario. Reflexioné. Finalmente me decidí por el Español (al fin y al cabo es el idioma más difundido entre nosotros).

Pero, ¿y el Bagaje Teórico? ¿Qué hacer sin un Bagaje Teórico, sin un Arsenal Teórico?

Consulté al Autor Francés Contemporáneo. Este indicaba:

a) escribir acerca de cosas ininteligibles de la forma más ininteligible posible,

b) escribir acerca de cosas inteligibles de la forma más ininteligible posible,

c) en caso de no saber qué escribir, tomar una receta de cocina, un verso, una sílaba, una letra, un cuadro, una revista de modas, una planta, en fin, cualquier Elemento (en el mundo de la estructura todo es significativo) y luego analizar, analizar analizar analizar analizar, hasta que no quede nada por analizar. Reducido el objeto, corregir y publicar.

Para comodidad del Joven Estudiante (o del Lector No Iniciado) designaré a este método como "La Méthode de la Fureur Analytique".

Opté por (d).

Lector ¿comprendes ahora lo que significa la palabra Soledad?

INDEX - I) Ce nom était donné à celui qui dénonçait au Sénat, ou à un magistrat compétent pour fermer une accusation, quelque fait de nature à entraîner une poursuite criminelle. "Indicasse est detulisse, arguisse, accusasse et convicisse", dit Ulpien. L'esclave qui dénonçait le meurtrier de son maître recevait la liberté à titre de récompense. En revanche le faux témoignage ou le faux "indicium", tombait sous l'application des peines de la loi "Cornelia". Les complices qui dénonçaient un crime aux autorités obtenaient souvent l'impunité. Pomponius nous rappelle un exemple éclatant de dénonciation utile à la République et dignement récompensé, celui de l'"index", esclave des Vitellius, qui découvrit le conjuration des fils de Brutus. Mais le nom d'"indices" s'appliquait à tous ceux qui dénonçaient un délit aux magistrats, sans avoir eux-mêmes l'intention ou le droit de se porter accusateurs. On appelait quelquefois "indicia" les primes payées aux "indices", ou à ceux qui retrouvaient les choses perdues ou volées, et notamment les esclaves fugitifs. Ulpien fait mention de gens dont la profession consistait à rechercher, moyennant un prix, les "servi fugitivi".

- II) Table ou titre d'un livre.
- II) Inscription sur un monument.

G. Hübner
(Daremberg et Saglio, "Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines". (1)

Napoleón, hablando un día con Goethe sobre la naturaleza de la tragedia, opinaba que la diferencia fundamental entre la antigua y la moderna, estriba en que para nosotros no existe ya un destino al que los hombres se hallen sujetos, en que el antiguo "fatum" ha sido sustituido por la política. Por lo mismo debe emplearse esta como el moderno tipo de destino propio de la tragedia, y como el irresistible poder de las circunstancias al cual ha de doblegarse la individualidad.

El mundo romano representa un poder de esta especie, y estaba predestinado a encadenar a los individuos morales y también a juntar a todos los dioses y a todos los espíritus en el panteón del dominio mundial para elaborar, a partir de ellos, una entidad universal de índole abstracta.

Hegel. "Filosofía de la historia". (2)

Plegar el dedo medio junto al pulgar manteniendo desplegados los demás, en tanto lentamente se mueve la mano hacia adelante (la cabeza y los hombros obedeciendo al movimiento) es un gesto que conviene al exordio (3). No se debe abusar —indica el “rhetor”— el gesto debe ser moderado como en todos estos ejercicios para futuros conductores de pueblos. Todo debe ser uno, como el cuerpo humano es uno, una la voz, uno el discurso, como en la naturaleza, maestra insigne de todos nosotros, vemos, si observamos con atención, que todo se acompaña divinamente, y una cosa sigue a la otra, y nada se excede o menoscaba, siguiendo la secreta y universal disposición de los pródigos dioses.

Conviene a las narraciones que este gesto sea algo más desenvuelto, la mano deberá adelantarse un poco más, particularmente en los reproches, violentos o suaves, y en las refutaciones. Aquí el gesto adquiere toda su libertad y elocuencia (4). Téngase siempre presente que las manos poseen tantos movimientos como las palabras, y no sería exagerado afirmar que ellas también hablan: solicitar, prometer, intimidar, despedir, amenazar, interrogar, abominar, temer, la alegría, la tristeza, el horror, la duda, los juramentos, el arrepentimiento, o la medida, la cantidad, el número, la continuidad, la distancia, el tiempo, todo puede ser dicho por ellas. ¿Acaso, se pregunta admirado el “rhetor”, no nos servimos de las manos para manifestar enojo, para calmar (con un gesto rápido y como que acariciante), para negar, aprobar, excitar? ¿Acaso sus posiciones y movimientos no ocupan el lugar que corresponde a adverbios y pronombres, y aun al verbo, para designar lugares y personas, actos? ¿Quién iniciado en esta técnica ignora su poder, en muchos casos decisivo? ¿Quién no desearía poseer este poder? De manera que en medio de la prodigiosa diversidad de las lenguas repartidas entre tantos pueblos y países, ellas configuran desde muy antiguo una suerte de lenguaje común a todos los hombres (5).

De inmediato Quintiliano, cuya voz traté de entonar por un momento, alejándome y aproximándome, confundiéndome, en el “mimo” de sus enumeraciones, voz de largas enumeraciones, voz “retórica”, va a indicar la correspondencia de los gestos con la naturaleza del discurso (deliberativo, judicial, demostrativo) y sus partes (*exordium* o *principium*, *narratio*, *probatio*, *refutatio* y *peroratio*), el análisis de la partitura de la representación del *orator*, su contrapunto. Por ejemplo: un gesto que conviene a un discurso respetuoso (*verecundae orationis*)

es cuando con los dedos extendidos y ligeramente separados, el orador coloca su mano no muy lejos de la boca o el pecho, y luego, con elegancia, despliega lentamente el brazo, que describe una forma circular. Así Quintiliano imagina a Cicerón (su modelo de *plenus orator*) pronunciando aquellas célebres palabras en el exordio de su discurso en defensa del poeta Arquías:

"¡Oh Jueces!, si algún talento hay en mí, al cual juzgaría por demás exiguo [...]" (6)

Se bajan los brazos para indicar sometimiento, se los levanta para adorar, se los tiende para invocar o tomar como testimonio, como en el apóstrofe:

"¡Vosotros, túmulos y sagrados bosques de Alba!" (7)

O en la exclamación de Cayo Graco:

"¡Desdichado de mí! ¿A dónde iré? ¿Al Capitolio? No, está húmedo por la sangre de mi hermano. ¿A mi casa?" (8)

Pero en esta preceptiva de la acción oratoria hay un gesto que destaco por su importancia simbólica: cuando los dedos medio, anular y meñique se unen al pulgar, dejando libre al índice. Este entonces indicará, actividad de la cual proviene justamente su nombre, "index":

"[...] se le utiliza para denunciar e indicar, de ahí su nombre [...]" (9)

En uno de los tantos elogios a L. Craso, leemos en el "De Oratore":

"Tanto vigor intelectual, tanto ímpetu, tanta pasión, suelen revelar tus miradas, tu cara, tus gestos e incluso ese signo de tu dedo (index)". (10)

Y bien, ¿qué indica o designa el *orator*? (II)

Antes que nada un objeto oculto, una intención, un cuerpo humano que se resiste a ser nombrado, la *conjuratio*. Lo indica, o mejor, lo *acusa* directamente. De manera que por esta operación la actividad del *actor* (Cicerón usa indistintamente en sus tratados de retórica los términos *actor* u *orator*) se confunde con la propia actividad del lenguaje.

Primordialmente, pienso (y aquí intentaré demostrarlo) que el discurso oratorio (*oratio*) es la representación física del propio lenguaje, su mimo sobre la escena del foro.

En segundo lugar intentaré demostrar también que esta actividad entraña una paradoja: que mientras por un lado intenta conmocionar y crear convicción (*movere, impellere, compellere, facere fidem*) por el otro, paralelamente, en el mismo acto, vuelve el lenguaje hacia sí mismo, lo orienta hacia su fuente, y representa las formas del trato humano.

De igual modo el otro gran modelo de lengua latina, Virgilio, "simulando" en sus "Geórgicas" instruir sobre labores agrarias, "simulan-

do'' el tratado agrario, se orienta hacia otra poderosa raíz: el trato de los hombres con la tierra. Uno *acusa* al Acusado, al cuerpo u objeto inculpa-do (*vestigium* o *signis*) y lo arranca del silencio de la *conjuratio*; reduce violentamente la multiplicidad del lenguaje a sus comportamientos fun-damentales: interrogar, exclamar, afirmar, etc.; otro señala los astros, el vuelo de las abejas, de las aves, los *versus* de los surcos, es decir, todo aquello que llevó al trazo de las primeras letras, figuras a las cuales mis-teriosamente los alfabetos retornan una y otra vez (las grullas en la ''pá-gina'' del cielo a la Lambda, la desembocadura de un río a la Delta, tien-das, casas, animales, perfiles, signos propiciatorios, talismanes, en una memoria que la poesía restituye) (12)

Tal el ''efecto'' del *bene dicendi*. Esta ''hipnosis'' del lenguaje es fundamentalmente una ''hipnosis'' del lenguaje respecto a sí mismo. Se-duce, pero de espaldas. Incide en la voluntad colectiva, que suele ser ca-richosa:

''Muchas veces, sin tener claros los motivos, se hace otra cosa, algo diferente a lo que creerías; también el pueblo se admira de que se haya hecho así, como si, en verdad, no lo hubiera hecho él mismo [...] Nada más oscuro que la voluntad de los hombres''. (13)

Y provoca la reacción paradójica. En su panegírico a Cicerón escribe Plinio:

''Hablas, y las tribus renuncian a la ley agraria, es decir, a su pro-pia subsistencia''. (14)

Este efecto paradójico de la *oratio* lo estudiaré en sus discursos. Pe-ro previamente aludiré a lo que Quintiliano llama ''evidentia''. La men-ciona en el libro octavo, capítulo tercero, de su ''Institutio Oratoria''. Allí la asimila a la ''representatio''. Para la moralización retórica es una ''virtud'' del lenguaje (la primera que estudia) que se yuxtapone a los ''vicios'' (pleonasmos, monotonía, incongruencias, etc.) que el retórico analiza previamente. La *evidentia* no se limita a explicar, además exhibe. Su virtud es precisamente aquella que más encarece Cicerón en sus tratados retóricos: colocar *sub oculos*, hacer ver. Escribe Quintiliano:

''Considero una gran cualidad poder enunciar claramente aquellas cosas de que hablamos, de manera tal que parezcan ser percibidas por los ojos''. (15)

Conforme a su costumbre (Aristóteles creó el hábito) la divide en varias clases. Una de ellas consiste en ''pintar'' como en un cuadro:

''Existe, pues, una clase de evidencia que consiste en proporcionar un cuadro verbal de las cosas [...]'' (16).

Virgilio es el modelo:

"De inmediato ambos se irguieron, apoyados en sus deods, etc."
(17).

Allí el aspecto y movimientos de dos atletas es mostrado de tal modo que al leer se cree asistir a la lucha. El verbo utilizado es *ostendere*, esto es "tender, extender hacia adelante", o también "presentar", "exhibir". Son, en cierto modo, las ofrendas del lenguaje. El verbo recuerda a la exhibición de la mercadería, a la seducción de lo expuesto, pero también a la exhibición mágica o la *divinatio* en las entrañas de las aves. (18) Como lo hace a menudo Quintiliano acude a su modelo preferido, Cicerón, que se distingue en este arte *sicut in ceteris*. El ejemplo lo proporciona esta vez el malaventurado Verres:

"El pretor del pueblo romano se hallaba de pie en la costa, calzado con sandalias; vestía un manto purpúreo y una larga túnica que le llegaba a los talones; se apoyaba en el brazo de una mujer depravada". (19)

¿Qué hombre leyendo este pasaje no se representaría con total claridad la escena, e incluso no imaginaría más?, se pregunta el *rhetor*. Y luego con espanto:

"¿Si me parece ver su cara, sus ojos, yo mismo presenciar las caricias vergonzosas entre ambos, así como la repugnancia callada de aquellos que con tímida verguenza contemplaban!" (20)

Cicerón, quien de por sí solo "provee el modelo de todos los géneros de belleza", proporciona un ejemplo de especie algo más compleja; se trata de la descripción de un banquete de libertinos, que me edición francesa traduce por "un repas de débauche":

"Me parecía ver a unos entrando, otros saliendo, algunos tambaleantes por el vino, otros todavía somnolientos a causa de la bebida de la víspera: el suelo sucio, embadurnado con heces de vino, guirnaldas marchitas y cubierto de espinas de pescado". (21)

O este otro que encuentro en la "Filípica" décimotercera:

"Imaginad (ponite ante oculos) sus semblantes, en particular el de los Antonios, sus pasos, su aspecto, sus rasgos, su arrogancia, sus amigos que les cubren los flancos o los preceden, ¿qué hálitos vinosos, qué atropellos, qué amenazas no podrán esperarse?" (22)

Importa que la imagen sea verosímil, que pueda ser "vívida". El secreto de esta verosimilitud descansa en un precepto que se repite una y otra vez:

"[...] observemos la naturaleza, sigámosla: toda elocuencia debe intentar aproximarse a las formas laboriosas de la vida". (23)

Sin embargo allí donde la *evidentia* alcanzará todo su poder es en aquel procedimiento que Cicerón utilizó por doquier, la amplificación (*amplificatio*) procedimiento que en la base de todas las “solemnidades” de escritura presentes y pasadas caracterizó a la suya. En ella estriba toda la *vis* del discurso (24):

“Sin embargo toda la fuerza del orador consiste en aumentar o disminuir [...]” (25)

Oigamos este amoroso diálogo donde Cicerón Padre introduce a Cicerón Hijo en algunos de los secretos del arte oratorio. En la versión, en una suerte de pequeño “patchwork”, reúno fragmentos de diversas partes. Procuero acentuar la entonación un tanto artificiosa del diálogo (“Divisiones del arte oratorio”):

“¿De cuántas partes se compone el discurso?”, pregunta el Hijo. “De cuatro”, responde el Padre. “Dos sirven para exponer el asunto, la narración y la confirmación, dos son apropiadas para emocionar las almas, el exordio y la peroración”. (26)

“¿Qué es un argumento?”, pregunta el Hijo.

“Una razón plausible inventada para persuadir”, responde el Padre. (27)

“¿Qué clases de testimonios existen?”, pregunta el Hijo.

“Divinos y humanos”, responde el Padre. “Divinos son los oráculos, los auspicios, como las predicciones y las respuestas de los sacerdotes, de los arúspices y los adivinos; humanos son todos aquellos que se extraen de una intervención exterior a la voluntad de las partes; aquellas palabras obtenidas por grado o por fuerza; se incluyen en esta categoría los textos, los acuerdos, las promesas, los juramentos y las confesiones obtenidas por tortura”. (28)

“¿Qué me puedes decir sobre las causas?, pregunta el Hijo.

“Que hay que saber tratarlas de acuerdo a los que escuchan”,

responde el Padre. “Entre los que escuchan están aquellos que asisten solamente para oír, otros para pronunciar un juicio, es decir aquellos que deben pronunciarse sobre el asunto a través de una sentencia; de donde se concluye que unos escuchan por placer, y otros para tomar una decisión”. (29)

“Y ante los tribunales, ¿cuál es el camino a seguir?”, pregunta el Hijo.

“Todo depende”, responde el Padre, “según se considere al Acusado o al Acusador. El Acusador debe seguir el orden de los acontecimientos. Como si fueran jabalinas coloca sus argumentos en la mano. Los coloca con firmeza, los resume de manera penetrante, los reafirma con escritos de particulares, decisiones de magistrados, testimonios; debe detenerse en cada uno de ellos cuidadosamente; en cuanto a las formas de conmover las almas deben aparecer en todo el discurso como rápidas digresiones y con la máxima vehemencia al final, en la peroración. Pues la finalidad es siempre atraer sobre el Acusado la colera del juez”.

“¿Y el Acusado, qué debe hacer?”, pregunta el Hijo.

“Todo lo contrario”, responde el Padre. (30)

La eficacia del discurso depende en gran parte del uso de la *amplificatio* que “encuentra su lugar natural en la peroración”. El arte de amplificar es:

“Una suerte de afirmación más enérgica que alcanzando las almas de aquellos que escuchan volverá el discurso convincente”. (31)

Se tratará siempre de mostrar más que de demostrar. Se comprende pues la exclamación de Cicerón en el *Pro Milone*:

“¡Jueces, las cosas hablan por sí mismas, lo que siempre importa más!” (32)

Al servicio de ella, de ese lenguaje *simpliciter et splendide* se van ordenando, una tras otra, las casi innumerables series de los “tropos y figuras”. (33)

Sin embargo es en la acción misma, en la agitada representación del Foro donde todo adquiere su fuerza y justificación. El discurso de género judicial, que reúne en sí al deliberativo y demostrativo, tiene siempre un mismo origen: la conjura (*conjuratio*) o, más exactamente (Cicerón usa de ambos términos en sus discursos) la maquinación (*maquinatio*). (34) Usaré este último término fundamentalmente por dos razones: porque expresa un orden (en cierto modo artístico) en aquello que amenaza o conspira, y porque traduce, y de aquí su carácter siniestro, algo que no depende enteramente de la voluntad humana, que se acciona por sí solo, que desampara las expectativas del “buen sentido” y el lenguaje. Contra el poder de la *machinatio* se levantará, o mejor, se extenderá el brazo, el *index* de la *evidentia* que primero *acusará* su presencia, es decir:

ahí esto (hic),

y de inmediato la describirá:

así (ita).

¿Cómo caracterizar a la *maquinatio*?

En primer lugar como aquel cuerpo, aquel lenguaje que se “esca-bulle”, que se niega a la representación del Foro, a ser señalado. Es el discurso fugitivo de la conspiración, son todos aquellos que pueden estar en cualquier lugar, en cualquier tiempo, una suerte de principio móvil que extrae su poder justamente de esta existencia clandestina, al borde del ver, al borde del decir, es, como lo indica su nombre, un principio tramado, un orden a la vez que un peligro. A esta movilidad de las maquinaciones se opondrá violentamente un principio de inmovilidad, la fijeza de las evidencias, el *ahí* del *Forum* y su *ahora*. Es un principio que rehuye en oposición a un principio que atrae. Es un principio de dispersión que se opone a la “fuerza de reunión” (vis *congregationis*) del discurso, a la *Vox* del *Ad-vocatus*.

Verres, a diferencia de Catilina, opera visiblemente (“pues ni actúa muy secretamente”). (35) Sin embargo esta apariencia es un engaño:

“Sin embargo hace tiempo que ya prepara otra maquinación”. (36)

Esta maquinación será *expuesta* por la fuerza de tracción de la *oratio*:

“Brevemente expondré, jueces, qué proyectos tiene ahora entre manos, qué está tramando”. (37)

El discurso opera una fuerza en sentido contrario, cambia la dirección de lo secreto, y lo hace públicamente, “a la vista de todos”.

La conjura, como la peste, sale de “adentro”, se insinúa progresivamente hasta “tomar” la ciudad, como al comienzo de la primera Filípica:

“Un mal, ilimitado, se deslizaba [serperet] por la ciudad, y día a día crecía un poco más [...]”. (38)

La metáfora médica, como en las tragedias antiguas, revela una ciudad amenazada por el flagelo moral. La conjura rompe con los hábitos, hay calles, caminos que deben evitarse, transforma en refugios las casas de los amigos, trastorna los “lugares de paso”.

Pero ante todo la maquinación es el principio de la noche:

“¿Quién te imaginas que ignora, aquí entre nosotros, lo que hiciste anoche y antenoche, dónde has estado, a quiénes convocaste y la resolución que se adoptó?” (39)

O:

“¿Qué esperas todavía, Catilina, si ni siquiera las sombras de la noche pueden ocultar tus impíos conciliábulos, ni la casa contener entre sus paredes los murmullos de tu conjura?” (40)

O:

“Fuiste entonces a lo de Leca aquella noche, Catilina, repartiste a Italia, asignaste los lugares para cada uno de tus cómplices, elegiste a quiénes dejarías en Roma, a quiénes llevarías contigo: repartiste los barrios de la ciudad destinados al incendio, confirmaste tu próxima partida, y dijiste entonces que te retrasarías un poco porque yo aún vivía”. (41)

Y el movimiento exactamente contrario. Contra la conjura de la noche Cicerón responde con una convocatoria, al amanecer:

“No procederé oscuramente”. (42)

O:

“Se te controla por todas partes, tus planes son para nosotros más claros que la propia luz”. (43)

O:

"Nada oscuro pienso, ni secreto". (44)

Entonces allí, en el escenario del Foro, el lenguaje expone mági-
camente *ante oculos*. Por ejemplo la magnífica serie de obras de arte
robadas por Verres. Allí desfilan:

*Un Cupido de Praxíteles,
Un Hércules de Mirón,
Las Canéforas de Policleto,
El célebre candelabro del rey Antíoco,
La Diana de Segesta,
Un Mercurio robado a Tyndaris,
El Hércules de Agrigento,
Un Apolo de Mirón,
La Ceres de Catania,
La Ceres de Henna,
Una Victoria, arrancada de la mano derecha de otra Ceres,
Los cuadros que representan un combate de caballería del rey
Agátocles,
Los veintisiete retratos de reyes y tiranos de Siracusa,
Una cabeza de Medusa coronada de serpientes,
Un Safo de Silanio,
Una estatua de Júpiter Urios [dispensador de vientos favorables],
Una estatua de Peán,
Vasos de Mentor,
Un aguamanil de Boeto,
Incensarios,
Una sola piedra preciosa excavada en su centro, con asas de oro
macizo, a manera de cazo para escanciar vino, de los príncipes sirios
hijos del rey Antíoco,
Vasos de Corinto,
Crateras,
Colecciones de anillos de increíble sofisticación,
Trípodes,
Estuches,
Mesas de Delos,
Corazas,
Cascos cincelados en metal de Corinto,
Exvotos,
Placas de oro,
Victorias de marfil,
etc. (45)*

En el caso de la Diana de Segesta, el *orator* se demora en describirla: la túnica talar, el carcaj volcado al hombro y como que resonante, el arco en la mano izquierda, apretado contra el cuerpo, y la antorcha extendida en la derecha con la cual la diosa parece querer entreabrir la noche. Arrebatada por los cartagineses, restituida por Escipión Emiliano. Luego de arrancada de su pedestal, Verres ordena borrar el nombre del general romano. Un largo cortejo la acompaña hasta los límites del pueblo, cubierta de coronas de flores, en medio del humo acre de los incensarios y el clamor de las mujeres sicilianas. Junto a los dioses sus genealogías y el espectáculo de los templos devastados, la descripción detenida de sus capillas, pórticos y relieves, juegos de escritura, como cuando luego de denunciar el robo de una Victoria de la mano de una estatua a Ceres, dice que Verres no satisfecho con robar los dioses a los hombres, robó una diosa a una diosa:

“deam dea detrahere”.

¿Qué clase de “argumentos” son éstos?

En el espacio sagrado del *Forum* por efecto de la convocatoria del lenguaje comparece destellante la magnificencia del botín.

Y junto a él los lugares de la noche: la molición (*luxuria*), la vileza (*turpido*), el oprobio (*infamia*), el crimen (*scelus*), el odio (*odium*), la envidia (*invidia*), el sacrilegio (*sacrilegium*), la exacción (*concessio*), la locura (*furor*), etc.

Os, la boca, pero también la cara, pero también el lenguaje, en el lugar del augur, augural, del Oriente.

Y junto al tiempo oscuro de la maquinación, el lugar oscuro. A este se opone la luz del Foro. La antítesis más poderosa de la primera Catilinaria es, precisamente, el espacio del Foro y la casa de Leca, lugar de conjuras. El Senado es visto como:

“Templo de la santidad, de la grandeza, de la inteligencia, sede de las deliberaciones públicas, cima de la ciudad, altar de los aliados, puerto de todas las naciones, morada concedida por el pueblo al orden senatorial”. (46)

En la primera Catilinaria el lugar elegido es el templo de Júpiter Estator. Es, en cierto modo, un centro, como lo es el Foro (la “plaza abierta” de la cual habla Vitrubio) respecto a la ciudad y la ciudad respecto al imperio. Se opone a los arrabales, lugares de conjura, como Roma, ciudad que expulsa a la peste de Catilina hacia *afuera*, se opone a la Etruria y a las provincias más distantes. El Centro es el lugar de la comparecencia universal, el lugar de la *Vox* que habla al infinito, *urbi et orbi*. Pero este templo, en la falda del Palatino, ocupa también el lugar legendario de la fundación de Roma. De allí se expandió Roma, de manera que une al prestigio del centro el prestigio del origen. Roma, el Foro, los templos en los momentos de las grandes decisiones son los lugares *visibles* del orbe.

Desde allí se *eleva* la *Vox*:

“Tú, Júpiter, establecido por Rómulo con los mismos auspicios que para esta ciudad, a quien nombramos protector (*Stator*) de la ciudad y el imperio, apartarás a éste y a sus cómplices de tus altares y de los demás templos, de los techos y murallas de la ciudad, de la vida y fortunas de todos los ciudadanos, y destruirás con suplicios eternos a los enemigos de hombres honestos, enemigos de la patria, ladrones de Italia, vivos y muertos, unidos por la sola complicidad en el crimen y por un contubernio abominable e impío”. [47]

En mi edición, una nota señala el gesto que corresponde al orador en el momento preciso de la invocación al dios: “Cicéron montre du doigt la statue de Jupiter”.

¿Quién es o qué es el orador?

En primer lugar alguien atravesado por una múltiple Voz. Esta Voz se *presta*, representa a la voz de otros. Por ejemplo a Milón:

“Y tú, Cicerón [pues a menudo se dirige a mí] cuando te devolví a la patria, ¿hubieras imaginado que en esta misma patria no hubiera un día lugar para mí?” (48)

O cuando representa la inculpación que Milón hace de sí mismo:

“¡Aproxímaos, os lo ruego, y escuchadme ciudadanos! He matado a P. Clodio, etc.”. (49)

Luego que el *orator* ha mostrado las espadas, los dardos, las antorchas incendiarias de la conjura, efectúa un “cambio de voz”: dice *yo*, sin embargo es Milón que habla para salvarse. Representa a la “primera persona”.

O, análogamente, en la célebre prosopopeya de la patria:

“La patria, madre común de todos nosotros te odia y te teme y sabe que desde hace mucho tiempo sólo tramas su crimen. ¿No respetarás su autoridad, ni respetarás sus juicios, ni temerás su poder? De este modo, aunque calladamente, habla contigo: “no hay un solo delito de los últimos años que no tenga origen en ti, ningún oprobio que no provenga de ti, por ti el crimen de innumerables ciudadanos, por ti también la vejación y el despojo de los aliados fueron realizados con plena impunidad y libertad, etc.”. (50)

También a veces el propio orador se representa a sí mismo interrogándose y respondiéndose, el antecedente lejano del “digo y digo bien” o del “pero, ¿qué digo?” que aturden nuestros parlamentos y hacen la delicia de las almas satisfechas.

Esta *Vox* se adueña del *Yo*, del *Tú*, del *El*, del *Nosotros*, el *Vosotros* y el *Ellos* y los *representa*, fija sus lugares en el ahí y ahora del Foro:

Yo, el lugar desde donde la voz es proferida o por donde “pasa”; *Tú*, preferentemente el lugar del Acusado, el lugar hacia adonde se dirige el apóstrofe; *El*, el lugar distanciado de ese centro de *evidentia* (generalmente refiere a un pasado de libertinaje y “disolución”, o de *virtus* en el caso del panegírico); *Nos*, por lo general el espacio de los *honestissimi homines*, amenazados por la conjura (en el Senado) o el pueblo romano (desde la tribuna de las arengas); *Vosotros*, el pueblo también, el Senado; *Ellos*, los conjurados y su reverso, los dioses, los héroes, el espacio innumerable de los *exempla*.

Quiero decir, aquel espacio (y tiempo) del Foro donde el *orator* habla, fija *físicamente* en el rito mágico de la lengua las divisiones del discurso, establece la necesidad de su funcionamiento, pero va más allá (y esto quiero subrayarlo), se instala en su origen: afirmar, negar, exclamar, imprecicar, solicitar, la “belleza” de algunos pasajes de Cicerón (como en Virgilio o en Lucrecio) es, propiamente, un fulgor de origen. Cuando el lenguaje *toca* el origen, cuando se vuelve y, por decirlo así, se inmoviliza. El convencimiento de la lengua es ante todo un convencimiento de la lengua consigo misma, la “convicción que despierta en los demás” es primariamente la convicción en que ella misma despierta, y, en su origen, “instalada” en su origen, no cesa de aludirse. Y la paradoja que encuentro es ésta: una lengua convence cuando ya no “alcanza” a nadie, con la condición de su puesta en escena, de su rito.

Cicerón intentará la reunión de todas las eficacias parciales del discurso. Se distingue de los simples *operarios lingua celeri et exercitata*, es algo más que un producto de la *declamatio* de las escuelas. Su discurso incluye (o pretende incluir), la *suavitas* de Isócrates, la *subtilitas* de Lisias, el *acumen* (palabra que una y otra vez aparece en los tratados de retórica junto a *venustas* y *ornatus*) de Hiperides, la *vis* de Demóstenes, la *gravitas* del Africano, la *lenitas* de Lelio, la *asperitas* de Galba. No obstante su modelo de *plenus orator* se orienta hacia lo que podría llamarse las virtudes de lengua. Este modelo lo representa Catulo, cuya *oratio*:

“*es tan pura que parece el único en hablar un buen latín [...]*”. (51)

Creo que Cicerón fue el que mejor percibió o “vio” la instauración del Foro como uno de los lugares privilegiados del ritual de la lengua, de su “mimo”, del “mito” de su origen, y como el hechicero en el centro de la aldea, cambiando los *rostra* de la tribuna de las arengas o las poderosas figuras de los dioses por amuletos de metal o hueso, efigies sagradas, plumas, piedras, comprendió que en aquel espacio mostrar importaba más que demostrar. La pregunta real es “¿se ve bien claro?” y no “¿se considera o no irrefutable este argumento?” Pensar en la *vis dicendi* es pensar en el origen, en el momento mágico de la convocatoria de todos los lugares y todos los tiempos por la fuerza del lenguaje y el secreto placer de liberarse de la “convención” del mismo al vincularlo con su origen “natural”: *natura est omnia* repiten en sus casas de campo, dialogando a la manera griega, los maestros de retórica de la latinidad, bajo la frescura acariciante de los plátanos (árbol que según Curtius acompaña a toda la antigüedad y que aún hoy los poetas no cesan

de interrogar). ¿Qué aplaude el “público” cuando aplaude? ¿A qué consiente ese golpeteo rítmico de manos? ¿Qué se establece realmente cuando se produce la convicción? ¿Cuál será ese principio anterior al “manejo” del lenguaje?

Yo creo que es lo que los Romanos llamaron *templum*. Y aquí es necesario recordar algo que a menudo se olvida cuando se habla de retórica latina y es la condición de *augur* de Cicerón y la necesidad de establecer un parangón entre su conocimiento de la ciencia (la técnica si se quiere) de los auspicios y la técnica del discurso. Esa *Vox* que desde el centro del mundo se eleva *urbi et orbi* es, también, la *Vox* del *augur*. Y si bien Cicerón ironiza en su *De Divinatione* y en su *Natura Deorum* sobre augures y dioses, es creo, porque la utilización y el conocimiento entrañan una distancia necesaria que sólo la ironía puede proporcionar. El *orator* habla desde un *templum*, esto es, desde un espacio *constituido*, como lo eran los templos romanos, la propia tribuna de arengas, como lo eran los espacios legendarios de fundación de ciudades. El lugar desde donde habla el *orator* es el lugar de la *reunión favorable* entre Cielo y Tierra. Lugar del lenguaje ritmado, de las largas enumeraciones, de los paralelismos, del ruido sordo de la lengua, cuyo emplazamiento ha sido determinado por los dioses. La Voz que allí habla (como la de la sibila) aspira a *ser* la Voz de los dioses. (52)

Esta Voz necesita de un reconocimiento. El Acusado es instado una y otra vez a “reconocer” junto a la Voz. El *orator* hace “reconocer” aquello de lo cual se murmura públicamente. El Foro sanciona este saber difuso y “arroja luz” sobre él:

“No me parece pues, que esta muchedumbre que se ha reunido para oírme desee conocer por mí los hechos del proceso sino más bien reconocer conmigo aquello que ya conoce”. (53)

O:

“Inspecciona (repara) tus planes conmigo”. (54)

La *Vox* solicita ante todo el reconocimiento de su infalibilidad. Dijo que existía una conjura y así fue, la describió exactamente, dijo que el sexto día antes de las calendas de noviembre las armas serían tomadas por C. Manlio y así fue, dijo que había sido fijado el quinto día antes de las calendas de noviembre para las masacres de la aristocracia y esto fue verificado. Reconocida públicamente su infalibilidad la *Vox* pasa a la víspera y solicita al Acusado (L.S. Catilina) que reconozca *junto* a ella la reunión suburbana:

“Finalmente revisa junto a mí aquella víspera [...]”. (55)

Pero la Voz combate con las mismas armas de la conjura. Me refiero a su omnipresencia. Quizá quedaría mejor caracterizada por la expresión latina que extraigo del primer discurso contra Verres: *nuntiat mihi* (me contaron, me fue confiado). El *orator* no sólo atraviesa la máscara del presente de la maquinación, también está en su pasado:

“Todo lo cual [escuchado por numerosos hombres honorables] me fue pronto referido”. (56)

O:

“Descubrí todo esto gracias a hombres fieles, gracias a ellos supe todo: numerosas cestas del tesoro conteniendo el dinero de Sicilia fueron transportadas de la casa de un senador a lo de un caballero romano”. (57)

O:

“Uno de los cuales que se creía obligado a todo por mí, aquella misma noche vino a verme”. (58)

El orator se constituye en presencia universal, al igual que los dioses (cuya *Vox* entona) conoce acciones y pensamientos, a lo siniestro (esto es innombrado, innombrable) de la conjura responde con lo siniestro del saber absoluto y puntual:

“No existe una sola cosa que hagas, que trames, que pienses, que yo no sólo oiga, sino vea y sienta claramente”. (59)

El primer discurso contra Catilina opone con claridad dos situaciones: la reunión de la víspera en casa de Marco Leca y la reunión en el Senado. Y así como Catilina se presenta en cierto modo encubierto bajo su investidura senatorial, Cicerón estuvo en el espacio de la *machinatio*. Llegó “travestido” digamos, con los oídos de Curión, asistió como espía en la delegación de otros cuerpos. A su vez Curión comunica la conspiración a Fulvia y Fulvia al cónsul. Para combatir la “peste” de la conjura, la propagación temible que atenta contra la unidad del nombre y de los cuerpos, el orador invierte la figura y, por así decirlo, expande la apariencia en sentido contrario.

Ocurre con él lo que ocurre con los tiranos, la multiplicación fantasmal de los cuerpos: manos plurales, ojos plurales, oídos plurales, todo aquello que crea la zozobra, la inquietud en la ciudad (estado al cual Cicerón suele aludir en sus exordios), es decir, aquella situación por la cual las funciones sociales y las referencias a los nombres e identidades pierden súbitamente su valor de “verdad”. Y la información es instantánea, no bien se “acaba de”, cuando “ya se sabe”. No hay un espacio oculto, tampoco un tiempo. El lugar de reunión de todos los espacios y los tiempos ocultos es el “templum”, el espacio del juicio.
¿Quién o qué es el Acusado?

Las escuelas nos han dejado un recuerdo borroso de ellos, la violencia del discurso, la brutalidad de sus contrastes, de su tosco artificio retórico, los hace por momentos seductores. Sus silencios, sus protestas rápidamente acalladas, el robo de sus voces. Son algo menos que un rostro (un *vultus*), una “persona”, y algo más. Son ante todo los *fugitivos* del discurso. Embozados, velados, se deslizan por el fondo de la letra como en un plano de fondo cinematográfico, opacos, feroces, plurales, apartados del *index* de la *evidentia*:

“¿Hasta cuándo tu locura nos eludirá?”. (60)

Este carácter difuso (a la vez que seductor) de todos ellos me hace preguntar: ¿quién es realmente Clodio?, ¿quién es realmente L.S. Catilina? ¿Quién es realmente ese tribuno de la plebe Servio Rulo del “Discurso sobre la Ley Agraria”? ¿Quién es realmente ese Verres a quien Cicerón no perdonó la homonimia, es decir este “cerdo”, que sin duda reúne en su casa en objetos de arte todo el esplendor de una civilización? ¿Quiénes son estos embozados del discurso cuyas vidas han quedado fijadas *in aeternum* por la *Vox* del *orator* y particularmente en aquellos casos como el de la Ley Agraria donde la única información que ha sobrevivido es la proporcionada por el discurso, donde Cicerón logró el triunfo paradójico que documenta Plinio, es decir, que la plebe “encantada” decidiera en su propio perjuicio?

Verres: concupiscente, ladrón de casas y ciudades, traidor, expoliador de campesinos, hostigador de honestos ciudadanos, tránsfuga, vejador universal de Sicilia, violador, como todos los inculpados por la *oratio*, del presente, pero también del pasado, de los sagrados *monumenta*; Clodio: parricida (quizá la peor de las inculpaciones puesto que se confunde con la traición al Estado y viceversa), sicario, faccioso, sacrílego, profanador, monstruo, bestia feroz y sanguinaria, salteador, y algunos vicios menores tales como borracho y glotón. Traidor de sus ilustres antepasados, particularmente de Appio, constructor de la vía donde es precisamente asesinado.

Y Lucio Sergio Catilina que los reúne a todos:

“¿Qué estigma de mezquindad doméstica no marcó tu vida? ¿Qué ignominia de tu vida privada no se suma a tu infamia? ¿Qué lascivia se apartó jamás de tus ojos, que fechoría jamás de tus manos, que libertinaje de tu cuerpo? ¿A qué adolescente luego de enredarlo en la corrupción no le ofreciste o hierro para la temeridad o antorcha para la lascivia? Pero, ¿qué digo?, hace poco luego de vaciar tu casa para nuevas nupcias mediante el asesinato de tu anterior esposa, ¿acaso no agravaste este crimen con otro crimen increíble? Omito nombrarlo y toleraré que sea silenciado para que no se diga que simplemente existió o no fue castigado en esta ciudad la enormidad de semejante delito. Omito la bancarrota que te amenaza en los próximos *Idus* y sólo me refiero a cosas que no pertenecen a la ignominia privada de tus vicios, a tu penuria doméstica, a tu bajeza, sino a la República y vida y salud de todos nosotros”. (61)

El Acusado es la presa del discurso. La representación, su fuerza de tracción ha sacado de la noche a este “animal feroz” y ahí en el espacio de plenitud de sentido del *Forum* lo señala.

Pero ante todo el Acusado es una suerte de objeto expuesto, la *res*, el reo, la cosa silenciosa, presente pero vaciada, “objeto directo” del discurso en la representación física del *Forum*.

Y el *index* “acusa”, esto es, da forma, relieve a ese objeto:

*“Fuiste pues a lo de Leca, aquella noche
repartiste...
determinaste...
elegiste...
asignaste...
confirmaste...
declaraste...”;*

*“distribuisti...
statuisti...
deligisti...
discripsisti...
confirmasti...
dixisti...”;*

en el amanecer del discurso, que denuncia a la noche y señala hacia Occidente.

Dos mil años más tarde un hombre es acusado. El *index* del Acusador no es visible. La acusación tampoco. Tampoco el lugar del juicio. Son inútiles las técnicas de defensa y el arte del discurso. La retórica ha cambiado. De la *altercatio* se pasa a las infinitas especulaciones en torno a la naturaleza de la acusación y a la índole del Acusador. Sólo es posible, desesperadamente, describir.

Esa *descriptio* que sale y retorna infinitamente al Acusado sin poder fijar al Acusador es la única retórica que conviene al siglo.

El Acusado se llama José K.

a Juan Introini

(1) Daremberg et Saglio. "Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines". Librairie Hachette, Paris, 1900.

(2) Hegel, "Filosofía de la historia". Zeus, Barcelona, 1970, pág. 305.

(3) "Est autem gestus ille maxime communis, quo medius digitus in pollicem contrahitur explicitis tribus, et principii utilis cum leni in utramque partem motu modice prolatus, simul capite atque humeris sensim ad id, quo manus feratur, obsecundantibus (...)". "The Institutio Oratoria of Quintilian". Book XI, III, 92. Transl. H.E. Butler, the Loeb Classical Library, Great Britain, 1953.

(4) "[...] et in narrando certus, sed tum paulo productior, et in exprobando et coarguendo acer atque instans, longius enim partibus his et liberius exeritur". Ibid., Book XI, III, 92.

(5) Ibid., Book XI, III, 86,87.

(6) "Si quid est in me ingenii, iudices, quod sentio quam sit exiguum [...]" Ibid., Book XI, III, 97. H.E. Butler traduce: "If I have any talent, though I am conscious how little it is". (Pro Arch. I.I.).

(7) "Vos Albani tumuli atque luci". Ibid., Book XI, III, 115. (El ejemplo está tomado de Cicerón, "Pro Milone", XXXI, 85).

(8) "Quo me miser conferam? in Capitolium? at fratris sanguine madet: an domum?" Ibid., Book XI, III, 115, 116.

(9) Is in exprobando et indicando, unde ei namem est, valet [...]. Ibid., Book XI, III, 94.

(10) [...] tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor, oculis, vultu, gestu, digito denique isto tuo significare solet [...]" Cicerón, "De oratore", II, XLV, 188, The Loeb Classical Library, Great Britain, 1948. "[...] such is the mental power, such the passion, so profound the indignation, ever manifest in your glance, features, gesture, even in that wagging finger of yours". En forma algo más libre la versión de Edmond Courbaud en "Les Belles Lettres": "[...] tant se marque d'énergie, de fougue at the pathétique par ton regard, par ta physionomie, par tes gestes, par ce signe meme du doigt qui t'est familier! (Cicerón, "De l'orateur", Livre deuxième, XLV, 188, "Les Belles Lettres", Paris, 1922).

(11) Tomo en consideración fundamentalmente el género judicial que en cierto modo integra a los otros dos (deliberativo y demostrativo).

(12) En cierto modo esta preocupación moderna por las lenguas orientales, por la elocuencia instantánea del hexagrama, me parece adecuado concebirla como una suerte de "melancolía de origen".

(13) "Saepe etiam sine ulla aperta causa fit aliud atque existimaris, ut nonnumquam ita factum esse etiam populus admiretur, quasi vero non ipse fecerit [...] nihil obscurius voluntate hominum [...]". Cicerón, "Pro Murena", XVII, 35,36, UNAM, México, 1972.

(14) Citaré íntegramente el panegírico de Plinio. "Sed et quo te, M. Tulli, piaculo taceam? quove maxime excellentem insigni praedicem? quo potius, quam universi populi illius gentis amplissimo testimonio, et e tota vita tua consulatus tantum operibus electis? *Te dicentem, legem agrariam, hoc est, alimenta sua, abdicaverunt tribus*; te suadente, Roscio, theatralis auctori legis ignoverunt, notatasque se discrimine redis acquo animo tulerunt. Te orante, proscriptorum liberos honores petere puduit; tuum Catilina fugit ingenium; tu M. Antonium proscriptisti. Salve primum omnium Patris Patriae appellate, primus in toga triumphum linguaeque lauream merite, et facundia latiarumque litterarum parens; atque (ut dictator Caesar, hostis quondam tuus, de te scripsit) omnibus triumphis lauream adepte majorem: quanto plus est, ingenii romani terminos in tantum promovisse, quam imperii, reliquis animi bonis". Plinio, "Histoire Naturelle", Tome premier, pág. 298, J.J. Dubochet, Paris, 1848.

(15) "Magna virtus est res de quibus loquimur clare atque, ut cerni videantur, enuntiare". Quintiliano, op. cit., Book VIII, III, 62.

(16) "Est igitur unum genus, quo tota rerum imago quammodo verbis depingitur". La versión inglesa es: "There is, then, to begin with, one form of vividness which consists in giving an actual word picture of a scene [...]". Quintiliano, op. cit., Book VIII, III, 63.

(17) "Constitit in digitos extemplo arrectus uterque [...]". Quintiliano, op. cit., Book VIII, III, 63.

(18) "[...] et cetera, quae nobis illam pugilum congregantium faciem ita ostendunt, ut non clarior futura fuerit spectantibus". Quintiliano, op. cit., Book VIII, III, 63,64.

(19) "Stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tuncaeque talari muliercula nixus in litore". Quintiliano, op. cit., Book VIII, III, 64.

- (20) "Ego certe mihi cernere videor et vultum et oculos et deformes utriusque blanditias et eorum qui aderant tacitam aversionem ac timidam verecundiam". Quintiliano, op. cit. VIII, III, 165.
- (21) "Videbar videre alios intrantes, alios autem exeuntes, quosdam ex vino vacillantes, quosdam hesternam ex potatione oscitantes. Humus erat immunda, lutulenta vino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium." Quintiliano, op. cit. Book VIII, III, 66.
- (22) "Ora vobis eorum ponite ante oculos, et maxime Antoniorum, incessum, adspectum, vultum, spiritum, latera tegentis alios, alios praegredientis amicos; quem vini anhelitum quas contumelias fore censetis minasque verborum". Cicerón, "Philippiques" V a XIV, Phil. XII, II, 4, Les Belles Lettres, París, 1960.
- (23) "Naturam intueamur, hanc sequamur. Omnis eloquentia circa vitae est [...]". Quintiliano, op. cit., Book VIII, III, 71.
- (24) La palabra *vis* (fuerza) aparece caracterizando al discurso y al orador. En los tratados de retórica de Cicerón la he encontrado vinculada a la elocuencia como esa suerte de condición natural que misteriosamente precede a todo artificio o retórica y señala al verdadero *orator*.
- (25) "Sed vis oratoris omnis in augendo minuendoque consistit". Quintiliano, op. cit., Book VIII, III, 89.
- (26) "Quid? orationis quot sunt partes?
—Quattuor. Earum duae valent ad rem docendam, narratio o confirmatio, ad impellendos animos duae, principium et peroratio". Cicerón, "Divisions de l'art oratoire", I, 4, texte établi et traduit par Henri Bornecque, Les Belles Lettres, París, 1924.
- (27) —"Quid est argumentum?
—Probabile inventum *ad faciendam fidem*". Ibid., II, 5.
- (28) —"Testimoniorum quae genera sunt?
—Divinum et humanum. Divinum est, ut oracula, auspicia, ut vaticinationes et responsa sacerdotum, etc." Ibid., II, 6.
- (29) "—Quid habes igitur de causa dicere?
—Auditorum eam genere distingui, etc." Ibid.
- (30) "—Quid? in iudiciis quae est conlocatio?
—Non eadem accusatoris et rei, quod accusator rerum ordinem prosequitur, et singula argumenta, *quasi hastas in manu conlocat*, vehementer proponit, concludit acriter, etc." Ibid., IV, 14. Las relaciones Acusador-Acusado conforman una suerte de figura en donde el lugar de avance de uno es el lugar de retroceso del otro y viceversa. El litigio se presenta en términos de situaciones y objetivos de lucha, como un estudio de "estrategia" análoga a la militar.
- (31) "Est igitur amplificatio gravior quaedam affirmatio [...]" Ibid., XV, 54. (Para las "Divisions de l'art oratoire" he seguido la excelente traducción de Henri Bornecque).
- (32) "Res loquitur ipsa, iudices, quae semper valet plurimum". Cicerón, "Pro Milone", XX, 53. Les Belles Lettres, París, 1949.
- (33) Chaim Perelman alude a una modalidad fundamental del discurso: "crear presencia". Dice: "To make things future and remote appear as present (cita a Bacon, "Advancement of Learning") that is, to create presence, calls for special efforts of presentation. For this purpose all kinds of literary techniques and a number of rhetorical figures have been developed. *Hypotyposis* or *demostratio*, for example, is defined as a figure "which sets things out in such a way that the matter seems to unfold, and the thing to happen, before our eyes". (Cita la Rhetorica ad Herennium). "Obviously, such as *repetition*, *anaphora*, *amplification*, *congerie*, *metabole*, *pseudo direct discourse*, *enallage*, are all various means of increasing the feeling of presence in the audience". Chaim Perelman, "The New Rhetoric and the Humanities (Essays on Rethoric and its Applications)". D. Reidel Publishing Company, Holland, 1979.
- (34) "Los Romanos enfrentaron siempre algo *oculto*, creyeron y buscaron en todo algo *encubierto* [...]" Modifiqué ligeramente la sintaxis de la traducción española que poseo, pasé las frases al plural y escribí "enfrentaron" por "se las tiene que ver" ("el Romano"). Hegel, "Filosofía de la historia", Zeus, Barcelona, 1970, pág. 316.
- (35) "Neque enim agit occultissime". Cicerón, "Première action contre Verres", VI, 15, Les Belles Lettres. París, 1938.
- (36) "Cum interea aliud quiddam iam diu machinetur". Ibid., VI, 15.
- (37) "Quam spem nunc habeat in manibus et quid molietur, breviter iam, iudices, vobis exponam". Ibid., VI, 16.
- (38) "Nam, cum serperet in urbe infinitum malum idque manaret in dies latius [...]" Cicerón, "Philippiques", I a IV, Les Belles Lettres, París, 1959.
- (39) "Quid proxima, quid superiore nocte egeris, ubi fueris, quos convocaveris, quis consilis ceperis, quem nostrum ignorare arbitraris?" Cicerón, "Catilinaires" (I), I, I. Les Belles Lettres, París, 1926.

(40) "Etenim quid est, Catilina, quod iam amplius expectes, si neque nox tenebris obscurare coetus nefarios, nec privata domus parietibus continere voces coniurationis tuae potest [...]?" Ibid, III, 5.

(41) Fuiste igitur apud Laecam illa nocte, Catilina; distribuisti partis Italiae; statuisti quo quemque proficisci placeret; delegisti quos Romae relinqueres; quos tecum educeres; discripsisti urbis partis ad incendia; confirmasti te ipsum iam esse exiturum; dixisti tibi esse etiam nunc morae, quod ego viverem". Ibid., IV, 9.

(42) "Non agam obscure". Ibid., IV, 8.

(43) "Teneris undique; luce sunt clariora nobis tua consilia omnia". Ibid., III, 5.

(44) "Non obscurum, opinor, neque absconditum". Cicéron, "Première action contre C. Verres". ed. cit., XI, 32.

(45) Cicéron, "Seconde Action contre Verres", Livre IV, Les Oeuvres d'Art, Les Belles Lettres, Paris, 1927.

(46) "Templum sanctitatis, amplitudinis, mentis, consilii publici, caput urbis, aram sociorum, portum omnium gentium, sedem ab universo populo concessam uni ordini [...]" Cicéron, "Pro Milone", ed. cit., XXXIII, 90.

(47) "Tu, Iuppiter, qui isdem, quibus haec urbs, auspiciis a Rómulo es constitutus, quem Statorem huius urbis atque imperii vere nominamus [...]" Cicéron, "Catilinaires", ed. cit., XIII, 33.

(48) "Ego cum te -mecum enim saepissime loquitur- patriae reddidissem, mihi putarem in patriae non futurum locum?" Cicéron, "Pro Milone", ed. cit., XXXIV, 94.

(49) "Adeste quaeso atque audite cives! P. Clodium interfeci [...]" Cicéron, "Pro Milone", ed. cit., XXXVIII, 77.

(50) "Nunc te patria, quae communis est parens omnium nostrum, odit ac metuit, etc." Cicéron, "Catilinaires", ed. cit., VII, VIII, 17, 18, 19.

(51) "[...] quae est pura sic ut latine loqui paene solus videatur [...]" Cicéron. "De oratore", ed. cit., VIII, 29.

(52) "Templum", artículo en Daremberg et Saglio, "Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines". ed. cit.

(53) "Neque enim mihi videtur haec multitudo, quae and audiendum convenit, etc." "Première action contre C. Verres", ed. cit., VI, 15.

(54) "Tua consilia omnia... quae iam mecum licet *recognoscere*". Cicéron, "Catilinaires", ed. cit., III, 6.

(55) "*Recognoscere* tandem mecum noctem illam superiorem [...]" ed. cit., IV, 8.

(56) "Quod cum tam multi homines honestissimi audissent, statim ad me defertur [...]" Cicéron, "Première action contre C. Verres", ed. cit., VII, 19.

(57) "Unum illud ex hominibus certis, ex quibus omnia comperi, reperiabam [...]" Cicéron, Première contre C. Verres", ed. cit., VIII, 22.

(58) "Ex quibus quidam, qui se omnia mea causa facere debere arbitrabatur, eadem illa nocte ad me venit". Cicéron, "Première action contre C. Verres", ed. cit., VIII, 23.

(59) Nihil agis, nihil moliris, nihil cogitas quod non ego non modo audiam, sed etiam videam planeque sentiam". Cicéron, "Catilinaires", ed. cit., III, 8.

(60) "Quam diu etiam furor iste tuus nos eludet". Cicéron, "Catilinaires", ed. cit., I, I.

(61) "Quaese nota domesticae turpitudinis non inusta tuae est? Quod privatum rerum dedecus non haeret in fama? quae libido ab oculis, quod facinus a manibus umquam tuis, quod flagitium a toto corpore afuit? [...]" Cicéron, "Catilinaires", ed. cit., VI, 13, 14.

Literatura del claroscuro

SAUL YURKIEVICH

La literatura se autogenera y autorregula en íntima correlación con las otras conductas productivas. Es como el mundo que la incluye y que ella trasunta, no una integración estable, un conjunto predispuesto sino un ser en cambiante devenir. Así como se aclara se nubla, tal como se consolida se disgrega. La literatura modifica sus poéticas según su circunstancia mundanal. Más que su tributo a la historia episódica, más que sus alternativas políticas, me interesa, al final de este siglo revolucionario y catastrófico, su papel epocal. La abordo enteramente, como expresión totalizadora de lo humano integral, como dadora de conciencia, como esclarecedora y oscurecedora, según sea su objeto de aprehensión. La tomo como antropofanía.

Tropo, trompo, truco, trueque, tronera, la literatura es la palabra capaz de todo avatar, la más proteica, la mítica y mimética que salvaguarda la facultad de metamorfosearse. La literatura conserva íntegra y activa las potencialidades de la lengua. La literatura es la guardiana de la omniposibilidad verbal que redundando en omniposibilidad mental.

Corpus signado, cuerpo de una singular excitabilidad, movido por todo tropismo, la literatura está atravesada por los quereres, los seres, los haceres, los padeceres y los decires de cada comunidad lingüística. Inscribe, es decir figura, las entidades e indentidades reales o ideales, los modos de relación, de producción y de reproducción de su sociedad. La literatura participa de los sueños, de los empeños, de las luchas y conflictos de la comunidad. Interviene tanto en el mantenimiento como en la ruptura de la cadena social. Órgano detector de todo lo que resuena en el ámbito social, por ella circulan señales y síntomas, todos los signos manifiestos y ocultos, evidentes o virtuales, por ella pasa la proliferación de mensajes que se profieren o se sugieren en el espacio colectivo. Por ella hablan los emplazados y los desplazados; por ella hablan los sociales y los asociales; por ella hablan los posesivos, los poseídos y los desposeídos. En ella sientan su traza las zonas de la clarividencia y las zonas de la oscurividencia, las convicciones y los palpitos, las certidumbres y las incertidumbres. En ella se marcan los límites, las aceptaciones y las transgresiones de las prácticas instituidas.

La literatura actúa como válvula de escape de todo lo que excede el marco de las conductas admisibles. Ella es la compensadora imaginaria de las restricciones, coerciones y opresiones de lo real empírico.

Ella permite escapar, aunque sea fantasiosamente, a la estrechez del mundo factible, desacatar los valores vigentes, ausentarse del tiempo y del espacio de la experiencia posible, volver al comienzo, recuperar lo perdido, instaurar la república ideal, instalarse en el lugar sin límites, llegar a la presencia plena, a la completud que el orden imperante imposibilita, a lo adánico y edénico.

O la literatura es esa encrucijada donde se desarticulan, donde se descompagnan, donde se subvierten los aparatos sociales para contrarrestar su fijeza, su rigidez. La literatura que propone la desobediencia a las afectaciones y efectuaciones del orden imperante, las trastorna interviniendo sobre su principal agente de transmisión, sobre el lenguaje, para desestabilizarlo, para revertirlo, para reintroducirle la carga movilizadora de las heterogeneidades reprimidas, las contradicciones movilizadoras, el revoltijo censurado, la deriva, el ruido del fondo, porque la remoción es la condición de la renovación.

Muchas veces la literatura debe decir la diferencia, la negación neurótica; debe hacer estallar los sentidos admisibles, el orden razonable, la lógica de los dominadores. A menudo la literatura debe comunicar la ruptura de la comunicación, debe apelar a los mensajes limítrofes, única manera de designar un universo intolerante e intolerable. Debe salirse de las casillas para restablecer, aunque sea mediante el desquicio, la pujanza de la subjetividad rebelde, la pluralidad pulsional, inconciliables con todo sistema que pretende imponer un consenso unitario y reductor. La literatura dice el desatino, el desasosiego y la disociación, la turbamulta refractaria al orden censorio. Una literatura abierta a la movilidad relacional, sin mordaza ni tapujo, es la única capaz de asegurar el explayamiento, o sea la salud del sujeto y de su sociedad.

La literatura procura el apropiamiento imaginario de muchos posibles e imposibles. Aporta la captación configuradora de lo real aprehensible y la vislumbre de lo inaprehensible. Propone una percepción exploratoria (a tientas a veces y a ciegas, a tontas y a locas) de lo que está fuera de razón, de orden, de medida. Propone una presunción sugestiva de lo oscuro, de lo profuso y lo confuso, de aquello que escapa al entendimiento, de lo que no puede enunciarse, de lo que no llega al discernimiento. La literatura se encarga de representar mediante imágenes verbales lo impensable, el Aleph, la disímil y simultánea ubicuidad, lo nebuloso, lo caótico. Puja por figurar lo inconexo, lo incompatible, lo inconcebible. Puja por formular, por medio de fantasiosas alusiones, lo informulable. La literatura cumple con la función de expandir incesantemente el campo de lo decible.

La literatura toma a su cargo lo que aparece como no objetivable, como irreductible a la unidad, lo no integrable en una organización categorial o causal. Sondea el amontonamiento multiforme, el tumulto multirrelacional, irresoluto, aleatorio, imprevisible. Asume los aledaños de la conciencia, los extramuros del saber, lo excéntrico y centrífugo, todo aquello que comporta penumbra o que deporta hacia lo oscuro. Asume lo confuso, la negatividad que desbarata las logomaquias protectoras o los sistemas instrumentados por una racionalidad imbuida de eficacia rentable. Ningún órgano de expresión conoce como la literatura las ráfagas perceptivas, el numen nebuloso del mundo de donde

emerge lo manifiesto; ninguno da cuenta como ella de lo que en las cajas negras bulle y rumorea, de aquello que la resaca acarrea.

No hay mejor encaminamiento lingüístico que el literario para representar el tiempo vivido, ese discontinuo y discordante flujo que fluctúa entre mudadizas intersecciones de lo prospectivo con lo retrospectivo. Sólo la literatura alcanza la expresión cabal de todas las temporalidades en acto. Ningún otro discurso consigue manifestar mejor la intratemporalidad humana, esa dialéctica del ser a la vez por venir, habiendo sido y vuelto presente. Ningún otro recurso verbal representa mejor el juego cambiante entre la episódica intratemporalidad existencial, la extensa temporalidad histórica y la terminante temporalidad del ser para la muerte.

La configuración narrativa (o sea la puesta en intriga) es la mediadora imprescindible entre la prefiguración temporal inherente a nuestra praxis y la posterior refiguración articulada que permite el reconocimiento de lo vivido. El tiempo se vuelve humano en la medida en que se organiza narrativamente, a medida que deviene relato. El relato es incoactivo a la existencia humana, significa el mundo en sus dimensiones temporales. Resulta condición intrínseca a la existencia temporal.

La narración hace historia. Extrae una historia comunicable (es decir viable) concatenando componentes dispares (agentes, acciones, motivos, circunstancias) que obran en discordancia. Vuelve conjunción temporal una transacción verosímil entre acontecimientos colectivos, contingencias individuales, incidentes azarosos, trasfondo histórico e historia total o imbricación de todas las historias, aquella que como suma sume, aquella que sirve de término y que no puede contarse, que nunca puede ser objeto de discurso. La narración recorta una historia en la incesante sucesión de sucesos, conforma la historia decible.

Un hecho histórico no es sólo lo que acaece sino lo que permite ser relatado. La forma narrativa es la matriz modeladora y la estructura de acogida, comunicante, de la materia histórica. La existencia humana está modulada por las configuraciones temporales del relato, tanto histórico como de ficción. No hay diferencia substancial entre el relato historiográfico y el literario, salvo la pretensión de veracidad que reivindica el primero. La historia no se destaca ni se ordena antes de constituirse en relato verídico. La historia necesita tramar o sea narrar para comprender el intrincamiento de encadenamientos que concurren en cada acontecimiento. La historia se ocupa de verificar lo acaecido integrando la variedad eventual en un relato probatorio. Cuando la literatura apunta a lo probable, lo figura bajo el modo de la ficción. Inventa la intriga, lo que le permite desceñirse del cerco de lo real efectivo para operar con desenvoltura sobre lo posible o lo imposible verosímiles. A ella debemos la máxima ampliación de nuestro horizonte mental. Y cuando se aplica a la historia contingente, ningún otro tratamiento alcanza como la literatura a revelar lo que en las visciditudes humanas hay de clamor, de furor y de pánico, cuánto hay de rapacidad y de crueldad, cuánto de convulsión, de compulsión y de catástrofe.

¿Qué palabra sino la literaria puede decir la turbamulta entrañable, el ruido del fondo oscuro y sin rostro, la vislumbre de aquello que no se deja apalabrar? ¿Qué escritura puede transcribir lo fenoménico más ínti-

mo, lo soterrado bajo la conciencia, la confusión psicósomática, la turbulencia visceral, el rumor de la profundidad elemental, el hervor de los orígenes?

Para operar con lo que no se deja ni desgajar ni deslindar ni disponer, la literatura lo metaforiza o lo mitifica, lo transmuta en figura o fábula paradójica, en epistema de lo proteico o de lo inasible. Arbitra sus recursos fantasiosos, simula para simbolizar un objeto casi ausente, una significación en busca de su signo, un referente literalmente indescriptible e inenarrable.

Mensaje que señala una presencia oscura, palabra pítica, ficción fantástica que designa lo innominable, la metáfora impertinente alegoriza algo oculto o fuera de las denominaciones disponibles. Supremo socorro verbal, acude a llenar un vacío semántico. Embrión mítico, por traslado a lo perceptible convoca lo inaccesible. Gene poético, concreta lo alusivo para propiciar la epifanía de lo inefable.

Dominio de lo mítico y de lo metafórico, de lo alegórico y de lo parábólico, la literatura se hace cargo del sentido tráfuga, trasegado y trashumante, de lo huídizo, lo tornadizo y lo insumiso, de todo lo que escapa a la palabra, de lo que la precede y la sobrepasa. A partir de íconos sensibles, de lo figurable, apunta a lo que no presenta faz, a lo invisible e indecible psicológico o metafísico. Se aplica a toda experiencia sometida a la inadecuación entre sentir y decir, a la ineptitud fundamental del lenguaje para formular lo real.

La literatura dice todo: lo tenue y lo nítido, lo brumoso y lo neto, lo incorporal y lo corporal. La literatura dice todo lo concebible, todo lo imaginable. Obra con todo sentido y en todo sentido. Maximaliza el sentido liberándolo de las pertinencias admitidas y de las analogías compatibles. Libra las palabras a todos los acoplamientos posibles. Mantiene vigentes la libertad de asociación y la libertad de hipótesis.

Allende las fronteras de lo definible, de lo nombrable, mora el intrínquilis de las coexistencias discordes, la arborescencia entrópica, el abigarramiento y la sobreabundancia de lo imprevisible imperceptible, el ruido reacio a los alineamientos gramaticales. La literatura se deja fascinar por lo caótico, evidencia que amenaza todo orden, por lo informe radical que desbarata todo código, incluso el lingüístico, por el revolvimiento que torna ilusoria toda concertación racional, inadecuada toda estratagema lógica, falaz toda retórica.

La literatura acoge el clamor de lo confuso, alberga el galimatías primordial. Los acata infundiéndolos a su discurso mediante metáforas insensatas, enumeraciones caóticas, concordancias anómalas, quiebras sintácticas, dirección versátil, yuxtaposición disonante. La literatura adapta la conciencia al desbarajuste de lo real, nos devuelve a la intemperie. Protege la apertura entrópica, el despliegue del abanico de las probabilidades. La literatura zambulle, para preservar todas las virtualidades, en la caliginosa fuente de lo real. Guardiania de la indeterminación, abisma la racionalidad que se mecaniza o esclerosa. Baño de bullicio, trompo de torbellinos, carrillón de lo plurívoco, maelstrom mental, transporta al confín donde las generalizaciones caducan, donde las abstracciones se agostan, donde las singularidades cualitativas —lo real

de lo real— recuperan su ultranza, su compleja extrañeza. Traslada allí donde ya nada es ni liso ni blanco ni transparente.

La literatura auspicia el ejercicio de la facultad imaginativa, del pensamiento inventivo, del poder hipotético y utópico. Promueve la aptitud de postular todos los posibles, de emplear cabalmente la capacidad combinatoria de la lengua, de acordar lo incompatible.

La literatura impugna los cómodos asentamientos de lo real conve-nido, acrece el divorcio entre palabra personal y palabra pública, da libre aflujo a los excesos no codificables, borronea las marcas distintivas, disloca las articulaciones atinadas, subvierte la subordinación de los significantes a los significados. Al rarefacar el sentido, el texto se torna criptograma opaco e irresoluto. La escritura efervesce, se desmide y se criba. Su exasperada pujanza frustra toda conciliación y conclusión retóricas; somete la obra al inacabamiento, la fragmentación y la discontinuidad. El espacio escenográfico (el del jardín gramatical) es su-plantado por otro cambiante donde todo es deformable e interpenetra-ble. Los nexos no se conciben ya en función de las distribuciones exten-sivas, de su razón de uso, sino en relación con su naturaleza íntima o con su contextura intrínseca. Al igual que sus hermanas, las otras artes, la literatura recurre a combinaciones diferenciales (como el flujo de la conciencia) ya la composición multiforme (como el collage) para figurar la ambivalencia tempoespacial de lo fenoménico.

Ante todo, la literatura juega el juego de aquello que la subsume y supera. La literatura juega el juego del mundo. Para adaptarse a él adopta el acuerdo discordante, acomoda su visión al horizonte fugitivo y a la fluencia errática. La literatura juega el variable juego del mundo, ya configurado ya desfigurado, ora articulado ora fracturado, a la vez concentrado y difuso, global y evasivo, constelado y disgregado. Lite-ratura del claroscuro, complementariamente luminosa y tenebrosa, abre al resplandor y a la negrura de esa totalidad cambiante: su precaria instancia última.

Erasmus mexicano

ADOLFO CASTAÑON

Yo sólo buscaba un escritor. Varios me fueron señalados. Entre ellos había contorsionistas y profetas, mayordomos, militares y hombres que daban la hora cuando uno no se las pedía. Todos eran simpáticos, secretamente serviles, tristes. Vivían de las palabras pero languidecían porque tomaba en serio sus ideas. Uno de aquellos hombres, un alegre mercenario, me recomendó ir al panteón. Pero busqué en vano. Fui a desenterrar a un hombre y encontré un diccionario.

Alfonso Reyes aparece en el México contemporáneo como uno de los primeros en el vacilante escalafón de los sobrevivientes. Con toda su elasticidad y dispersa profusión, el proyecto alfonsino admite una filiación preliminar: vertir a mexicano la cultura universal del momento y ganar para la cultura de la Revolución mexicana la herencia literaria y cultural de una comunidad políticamente derrotada (la reacción que dejó a los liberales el poder y se confinó a la cultura). El proyecto no pecaba de original. Acentos más, acentos menos, era compartido por numerosos contemporáneos y los más importantes historiadores mexicanos del siglo XIX confiaron en que remontar el origen equivalía a asumir con intolerancia redentora las raíces hispánicas. Alfonso Reyes nace en 1889, hijo de una familia acaudalada, culta, poderosa. La juventud más temprana coincide con las efervescencias modernistas. Es, como se dice, un hijo de su tiempo y dilapida su espíritu de revuelta oponiéndose al positivismo en su versión porfirista, proponiendo una revaloración de la tradición española, reivindicando la lectura de los clásicos y haciendo de la curiosidad carta de ciudadanía cultural: pertenezco a todo lo que me interesa. De su formación positivista, Reyes habrá de retener cierta división fundamental del conocimiento (saber de lo humano y saber de lo inerte, véase *El deslinde*) y un desdén por los pensamientos metódicos, no especulativos. Su afición por Mallarmé no le impedirá cierta aversión por los modos experimentales del arte. Y es que, como lo dirá en alguno de sus relatos, sin convenciones resulta imposible narrar: la invención de un mundo nuevo equivalía a la destrucción del personaje. Sólo una articulación convencional, un idioma rico, flexible y efectivo podía ser empleado para domar el arisco potro del espíritu. De entrada parece una empresa colectiva: tocaría al español dar voz a los desencadenamientos telúricos característicos de nuestro pueblo. Al formular la violencia, se establecía la posibilidad de una palabra compartida y en el trabajo verbal se presentía la fundación de una armonía civil:

Yo sueño — le decía yo a usted — en emprender una serie de ensayos que habían de desarrollarse bajo esta divisa: En busca del alma nacional. La visión de Anáhuac puede considerarse un primer capítulo de esta obra, en la que yo procuraré extraer e interpretar la moraleja de nuestra terrible fábula histórica: buscar el pulso de la patria en todos los momentos y en todos los hombres en que parece intensificado; pedir a la brutalidad de los hechos un sentido espiritual, descubrir la misión del hombre mexicano en la tierra, interrogando pertinazmente en todos los fantasmas y las piedras de nuestras tumbas y nuestros monumentos. Un pueblo se salva cuando logra vislumbrar el mensaje que ha traído al mundo: cuando logra electrizarse hacia un polo, bien sea real o imaginario, porque de lo real e imaginario está tramada la vida. La creación no es un juego ocioso: todo hecho esconde una secreta elocuencia y hay que apretarlo para que suelte su jugo jeroglífico. ¡En busca del alma nacional! Esta sería mi constante prédica a la juventud de mi país. Esta inquietud desinteresada es lo único que puede aprovecharnos y darnos consejos de conducta política. Yo me niego a aceptar la historia como una mera superposición de azares mudos. Hay una voz que viene de nuestros dolores pasados, hay una invisible ave agorera que canta todavía "tihuic, tihuic" por encima de nuestro caos de rencores. ¡Quién logrará sorprender la voz solidaria del oráculo informulado que viene rodando de siglo en siglo, en cuyas misteriosas conjugaciones de sonidos y de conceptos todos encontrásemos el remedio de nuestras disidencias, la respuesta a nuestras preguntas, la clave de la concordia nacional().*

Sin embargo había dos naciones en el seno de la patria. La empresa era improbable no sólo por la ausencia (o presencia retórica) del indio en el discurso cultural, sino porque interrogar a la brutalidad sin aproximarse a ella desacreditó de inmediato el proyecto entero. Recobrar la herencia cultural hispánica tenía al menos un sentido porque se trataba de la única recobrabable.

La teoría dieciochesca según la cual cada clima producía hombres y culturas diversas declinaba así: al hacer cultura se enriquecía el nacionalismo y quien escrutaba la malla fluctuante del idioma se atrevía a una herencia aún increada pero genuina. Opuesta a la de Reyes, para quien "lo mexicano" es el "alma" y en quien el habla local aparece siempre como entrecomillada, la opción de López Velarde cumple a su modo estas especulaciones. Tensada por localismos, elementos exóticos y palabras cultas, articulada por procedimientos poéticos y sinestésicos, el habla local en López Velarde es lanzada a una suerte de buceo en el alma nacional y, así, la falsa etimología establecida por los procedimientos literarios contribuye con sus asociaciones a una suerte de introspección social. Si en Alfonso Reyes el habla mexicana define su procedencia nacional reiterando sus significados literales, en López Velarde esa habla mexicana se dispara y cada giro local se vuelve metáfora en potencia.

Como numerosos de sus contemporáneos Alfonso Reyes conocía

(*) Carta a A. Mediz Bolio, 5/VIII/1922, oct. IV, págs. 421-422.

aquellas novelitas de Anatole France donde un Silvestre Bonard sacaba su conocimiento libresco a la calle para convertirlo en pretexto o motivo de fantaseos y coqueterías llamados a resolverse en buenas acciones. Una mezcla de pasiones anticuarias, afición por los conserjes y sus refranes, disposición para las charlas picantes y eruditas, los enamoramientos a primera vista, el amor por las antigüedades y la sed de buenos sentimientos... Aunque semejante, la empresa de Alfonso Reyes es mucho más radical al poner en práctica una literatura congruente con su formación filológica en la España de los primeros años del siglo y con su devoción por la literatura española de los siglos de oro.

Según este proyecto el erudito apoya al poeta, mientras el bardo es como la conclusión necesaria del anticuario omnisciente o del pálido archivista rejuvenecido por el aliento de la musa (el inverso simétrico de las apócrifas *Canciones de Bilitys* de Pierre Louÿs). La miopía del erudito vale por la ceguera del rapsoda, y desde los textos más tempranos de Alfonso Reyes ("Ulises", *Visión de Anáhuac*, *Ifigenia cruel*) hay en el filólogo poeta como un presentimiento de que en la acumulación del conocimiento literario puede haber salto cualitativo. A fuerza de llevar comercio íntimo con el pasado remoto, el corresponsal se va revelando capaz de rastrear en las almas fósiles. En realidad se difiere, se rastrea vicario. De ahí que los momentos más cumplidos de su práctica literaria (los dos grandes poemas) sean aquellos donde empleando un léxico remoto (la mitología griega, las Indias de los cronistas) y fundiendo sus propios desarrollos internos con un género específico (la tragedia, el poema en crónica) el erudito mimetiza sus lecturas y el poeta vierte su experiencia en formas anacrónicas, es decir, convencionales, perdurables.

El erudito como vidente es representativo del papel que toca a los escritores americanos en el concierto de las literaturas europeas. Asimilarnos asimilando: pertenezco a todo lo que me interesa. Lo mejor de la cultura occidental hallaría su desenlace en ese peculiar modo de la traducción propuesto por el mexicano. Se trataba ni más ni menos de escenificar de nueva cuenta los mitos y representaciones occidentales con un "alma mexicana". Era esa la manera de transmutar la brutalidad nacional e imprimirle un sentido. La indagación directa en el alrededor se troca por esta vía en un enfrentar ciertos mitos fundamentales: el único modo de imprimirle un sentido a la realidad es sustituirla por un símbolo. Pero emplear la utilería clásica para traducir una experiencia propia era algo más que una moda o un proyecto literario. En la ecuación *mexicano universal* se concentran también una estrategia y una política culturales, una concepción del escritor y de sus públicos. Pedro Henríquez Ureña —ese "esterilizador" que no maestro, advierte Alfonso Caso— había tenido a bien aconsejar a su amigo paralelo: el éxito de un escritor en nuestros países dependía del talento y de algo más: saber presentarse bien como mexicano entre los extranjeros y cosmopolita entre los paisanos. La fórmula sigue dando resultados cincuenta años después.

El proyecto cultural se encuentra en el clasicismo (Grecia, Roma), el modo idóneo de aproximación a lo mexicano y en el hispanismo la vuelta a las raíces nacionales ilumina de modo peculiar la figura pública de Alfonso Reyes, así como ese afortunado maridaje que la inteligencia porfirista pudo llevar a buen fin con los gobiernos legitimados por la Revo-

lución. Se invirtió en los servicios diplomáticos del joven Alfonso Reyes no porque fuera partidario de ninguna de las facciones. Se nombraba a uno de los miembros de la juventud dorada y de paso se les concedían seguridades a los miembros del Antiguo Régimen. Si culturalmente era un sobreviviente del siglo XIX, políticamente era uno de los pocos llamados por clase y nacimiento a la feria de los cargos; se consideraba también uno de los “pocos que *somos* en América, es decir los pocos que en cada país nuestro han leído más de trescientos libros”. Como diplomático, Reyes asume su papel de pregonero y se lanza a los salones para llevar la buena nueva a los países hermanos de México revelado por la Revolución. (Alguno sospecha que Reyes era patriota sin reparar en que el país que le interesaba iba dejando de existir).

Alfonso Reyes pasa sus más fecundos años de actividad literaria entre Madrid, París, Buenos Aires y Río de Janeiro, su capacidad de trabajo es abrumadora: traduce, hace crónica, se entrega a la investigación filológica y a la preparación de ediciones de clásicos españoles, funda la crítica de cine, mantiene una nutrida correspondencia, escribe cuentos breves y narraciones más o menos autobiográficas, libra sus primeras batallas críticas y —acaso más importante que todo lo anterior junto—, compone esas dos breves obras maestras *Visión de Anáhuac* (1916) e *Ifigenia cruel* (1924) que, sumadas a algunas páginas de crítica —las primeras— y a la “Oración del 9 de febrero” (1930) son la porción más creativa de la obra alfonsina.

La literatura mexicana ha dado de baja a sus mejores inteligencias por la progresiva institucionalización de sus escritores. En uno de esos caracteres que han ido a formar parte del *Anecdotario*, Alfonso Reyes describe las consecuencias esterilizadoras de la celebridad:

Conforme aquel escritor ganaba renombre, se fue llenando de obligaciones con sus colegas de todo el mundo, con los centros literarios y culturales, las Academias, los Institutos, las Universidades. Viendo que ya no lo dejaban escribir y estudiar como antes, solía decir:

—No es la decadencia de la edad, de que se culpa a los escritores viejos; no es que quieran dormirse sobre sus laureles. Es que les pasa lo que a mí, que ya no me dejan hacer nada en serio. Ya estoy al servicio de la sociedad: es decir, soy un sinvergüenza.

Lo aplastaron las medallas. Hubo otros factores: elegir tareas siempre un poco inferiores a uno —consejo de Ortega y Gasset— se convirtió en un modo de eludir el riesgo. Otro de los factores inherentes a la obra: el tono menor, la fuerza o la debilidad que lo empuja a realizar innumerables pequeñas tareas. La teoría prosaica (“¡Y decir que los poetas,/ aunque aflojan las sunetas/ cuerdas de la preceptiva, huyen de la historia viva,/ de nada quieren hablar,/ sino sólo frecuentar/ la vaguedad pura.”), la literatura como conversación, los pies en la tierra del “jinete del aire”, su reticencia sistemática a ser transportado son variables complementarias de la concepción que este clérigo tenía de la escritura. Respiración, palabra inmediata, la escritura es calendario, crónica, desprendimiento de la vida donde alternan “algo de ganga en el oro,/ algo de tierra sorbida/ con la savia vegetal”. El término conversación cobra

aquí otra resonancia. No sólo se trata del intercambio que vuelve fechables las palabras. Es, sobre todo, la presencia de un interlocutor imprescindible sobre el cual fincar los propios dichos. *Toilette, prière, travail...* y tertulia.

Quien precisa del estímulo de las palabras de otros para concebir su obra propia puede ser un gran escritor —pero no en el sentido corriente del fundador que continuamente ve más allá. Se trata en este caso de un conversador, un hombre de letras, un Montaigne de segunda que se escapó de la torre a los veinte años. La fidelidad de Alfonso Reyes a esa vocación de cronista, comentador, periodista cultural, profesor y sobre todo emisor de dichos cortesés es la ausencia de forma de su obra toda. Esa fidelidad fue también su ruina: según se eclipsan en la memoria literaria los autores que el voraz cronista revisó, mueren sus propias páginas. Se le aparta so pretexto de ser un refundidor, se le desdeña alegando que es un parafraseador de las palabras ajenas. Es verdad, aunque el genio del idioma siga ahí.

Además de ser flujo de las palabras entre dos hombres a quienes la noche borra el rostro, la escritura se asume conversación porque la obra aparecerá literalmente trufada de interlocutores. Polémicas, mensajes, comunicados, correcciones, reseñas, prólogos, memorias, retratos fieles e imaginarios, fantasías narrativas, apuntes biográficos, travesuras de bibliógrafo, envíos, dedicatorias, cortesías, correspondencia —tal es la cantera con que Alfonso Reyes construye la Atenas espejeante donde los hombres (terratenientes, interviene Hanna Arendt) se comunica de igual a igual. Pero la catarata de *petits mots* vale como algo más que cortesía o afirmación de la comunicación espiritual entre unos cuantos frente a la inexistencia de los demás. Aunque también estén en juego las letras como ejercicio de salón, esa proliferación de las relaciones públicas de la Musa empeña algo más que la simple confianza en que las letras son compañía, remedio, perfeccionamiento. Va en juego la obstinación cortesana de querer resolver las contradicciones de la cultura —las “frivolidades” que lo distanciarán de Ortega— mediante cortesía personal, así como el deseo paralelo de ver en la literatura la materia prima de un “Espíritu” universal, conciliatorio y unificante.

De ahí que se conozca a este Alfonso como señor del matiz. Su reino comprende las vastas tundras de lo “conciliable” y hace frontera a la derecha y a la izquierda con todo aquello que escapa al ecumenismo. Aca-so pueda rastrearse alguna relación entre la muerte violenta del general Bernardo y el pacifismo a ultranza del hijo. Según éste, en el reino interminable de la cultura, los individuos siempre podían ponerse de acuerdo. Dejemos de lado la imposibilidad lógica de ese pontificado: en la medida que los hombres se traducen para ponerse de acuerdo dejan de lado lo que les importa.

Acuerdo y conciliación son el punto de partida de la cultura y el callejón sin salida de la crítica. Aquí la cortesía deja de ser un capricho para convertirse en un canon de conducta cultural y política. El ecumenismo de Alfonso Reyes resulta fundador sólo en la medida que éste se identifica como primera persona singular de las letras patrias. No importa que sea el colonizador de tierras ya conquistadas, el pregonero de opiniones razonables en palabras resonantes, un Robinson sin Viernes.

Se concibe también como “desbravador”, barbechador y adelantado que prepara el terreno para el advenimiento de la cultura.

La tarea de unificación cultural comprometida aquí tiene varios aspectos. En primer lugar, se propone asimilar a la cultura oficial (ahora nacional) el proyecto cultural criollo: América como prolongación y renacimiento de la cultura occidental, América como nueva Europa. El proyecto alfonsino también incluye una exigencia que da la razón a quienes asocian el nombre de Justo Sierra al de Reyes: poner al día la información (no sólo cultural) disponible, dar como prueba de la “contemporaneidad” americana el interés periodístico en las peripecias políticas de los países dominantes. Desde la reivindicación de una tradición castiza española presuntamente perdida en nuestro país, Alfonso Reyes emprende una tarea necesariamente fechada: transcribe, organiza y digiere el conocimiento universal para nosotros. Por su extensión, se trata de una tarea unificadora casi sin precedentes entre nosotros. Como cada generación debe traducir para sí misma, el coriáceo Reyes tradujo para las suyas. Sin embargo el humanismo bonachón a que está vertida la materia académica, literaria o política que Reyes tocó para su público resulta remoto en una época dedicada a sistematizar el delirio, discernir al bárbaro en cada civilizador, denunciar los vicios de cada virtuoso y la crapulosa eminencia de cada victoriano. Los coleccionistas de motivos para recordar dirán con razón que ésa es una de las vigencias del ecuménico: mediador, se encuentra entre el puritano loco y el canalla saludable.

Porfirio Díaz de las letras mexicanas supo “sustraerse a las ideologías”, arrellanarse en la serenidad e imponer en la literatura mexicana un orden (cortesano) y un sentido (retrospectivo) del progreso —todo termina en mí.

Con todo, esa vigencia debe medirse en otros términos: el escritor ha dejado de ser autor para convertirse en personaje, ha dejado de ser refundidor o editor para convertirse en materia traducible, objeto de lectura. Mientras escribía, una posteridad imaginaria vigilaba al escriba: vigilaba la oportunidad con que entraba o dejaba de entrar una coma, la felicidad de la frase (recuérdese aquella teoría suya sobre el escribir en cada frase un título), lo apropiado del sinónimo, la errata convertida en hallazgo literario (Más adentro = mar adentro), la ocurrencia en metáfora, la expresión insólita pero aún plausible, la concisión sistemática, la sobriedad ostentosa, la maña para rematar cuando apenas se empieza a decir lo interesante, la habilidad para manejar una norma lingüística prestigiosa en una palabra ligera y amena, los ritmos persuasivos de una prosa hecha para “soltar el oído”, la tendencia a volver proverbiales los proferimientos propios, el carácter didáctico porque exhibido de todo este ejercicio verbal. Así, importa la materia verbal y no el personaje ni sus “ideas”; se despliega el lenguaje y no el “alma”.

Una lectura generosa del grafómano parte de que hay en su obra innumerables páginas de circunstancia sólo empleables para documentar las ruminaciones académicas o, como se expondrá líneas adelante, para enriquecer el acervo del buen decir. La primera crítica, algo de la ficción, los poemas mayores y las traducciones/recreaciones griegas se pueden apartar sin sacrificio de la obra restante —esa sucesión pantagruélica de artículos, conferencias, reseñas, crónicas, trabajos de divulgación

histórica, etcétera. La permanentemente alta calidad del lenguaje es una lección pero también un ejemplo a evitar. En sus *Confesiones de un comedor de opio*, Thomas de Quincey recuerda cómo aprendió griego traduciendo en voz alta los periódicos del día a esa lengua. La empresa del prolífico es semejante: una parte más que considerable de su obra es periodismo literario formulado en uno de los idiomas —español preciso y serpenteante— más aptos, sueltos y sabrosos de que disponemos. Ejemplo a seguir y a evitar: pues a menudo se consideró importante lo que no lo era y se relegaron al limbo de las buenas intenciones las tareas más inmediatas de la palabra. Que no se entienda mal: el deslinde de las diecinueve losas desecharía la *Historia de un siglo* para quedarse con la página sobre el estornudo en literatura.

Si la extensión admite ser leída como un deliberado intento de presencia, las obras pueden recordar al anfitrión que se despide interminablemente porque no desea concluir. Al menos así parecen sugerirlo algunos títulos (y algunas obras cuya única unidad va en el título): varia, apéndices, addenda, páginas adicionales, archivo. Advirtiendo con temor que la suya no es una obra concentrada y fulgurante, el escritor se quisiera todo presente —como no le basta el creador le es preciso redimir las caligrafías del polígrafo, así tengan sangre pesada.

Qué daño le hicieron a don Alfonso publicando cuanta línea efundió su santa mano, leemos, oímos decir con significativa frecuencia. El comentario desprende la imagen de un autor víctima de sus herederos y albaceas, como si no hubiese podido concebir su propio mausoleo, como si la sobriedad de don Alfonso hubiese sido todo menos la ambigua concisión que permitió escribir resmas de páginas ejemplarmente cautelosas y elusivas.

Hacia 1926, algunos años antes de trasponer la cuarentena, y algunos después de haber preparado las obras completas de Nervo, Reyes ya juega con la idea de reunir su *opera omnia*. Es imposible saber hasta qué punto ese juego no lo era. Lo insólito, lo que pone a pensar a cualquiera es la precisión con que el futuro patriarca de las letras mexicanas discierne cualidades y niveles en su obra, sin dejar de registrar con igual claridad los no pocos libros que estaba escribiendo o tenía por escribir. *Carta a dos amigos* se presenta bajo la forma de un comunicado testamentario sobre las prioridades y criterios editoriales que debería seguir una eventual edición póstuma de las Obras completas. Reyes divide así su obra:

Comienzo, pues, por establecer, entre mis libros, una clasificación:

- a) *Libros verdaderos que hay que respetar como están: poemáticos, cíclicos.*
- b) *Libros de agregación casual, más o menos hábilmente aderezados y organizados para publicación.*

A estas dos categorías del pasado habría que añadir otras tres categorías del porvenir:

c) *Verdaderos libros inéditos que hayan quedado acabados o a medio hacer.*

d) *Libros de artículos que puedan formarse con el material ya hecho que aparezca en mis carpetas, y de que he de ir saliendo conforme logre copiar y preparar todo para la imprenta.*

e) *Papeles "prehistóricos" o relegados por ciertas razones, de los cuales algo puede aprovechar el editor póstumo. (*)*

Lo primero que se piensa al cotejar tal plan editorial con la cronología de las obras más importantes es que Alfonso Reyes apenas precisó unos cuantos años más para empezar a sobrevivirse como creador. Con *Visión de Anáhuac, Ifigenia cruel, El suicida y Oración del 9 de febrero* se cumplió la catarsis: los libros fatales habían sido escritos, Alfonso Reyes aplacó sus furias pero las aplacó tan bien que casi no volvieron a molestarlo y pudo dedicarse con tranquilidad a la poligrafía.

La teoría prosaica ya citada, el supuesto implícito en la veintena de losas afirma que "la procesión estricta de los días" es capaz de producir por sí sola letras y versos —este libro se formaría con los agradecimientos en arte menor que envía como acuse de recibo, el otro sería la acumulación de la conferencia que hay que dictar mañana, el artículo del lunes; aquél se formaría con la carta de agradecimiento por la recepción de los amigos, el adiós a la familia diplomática, la reseña que se hizo por compromiso, el prólogo por compromiso...

Si durante mucho tiempo la calamidad de la literatura mexicana fue contar con escritores improvisados y jurisperitos soñadores, Alfonso Reyes invierte los términos del problema. El escritor mexicano por fin se profesionaliza, vive de su obra aunque sólo sea mediatamente pues también se cultiva como funcionario y diplomático. No es que el poder no lo tiene, pero un elemento nuevo ha sido introducido: el poder literario como garantía de permanencia en el parnaso; la misma inercia que detiene al hombre en la Rotonda asegura la perdurabilidad de su obra.

Derrochar información es también acumularla. Obra ensayística, tentativa, divagatoria, la de Reyes necesita desplegar sus innumerables y pequeñas emisiones, sus ejercicios, opúsculos, apuntes y sugerencias. Para volver patente su valor, Alfonso Reyes creyó necesario un criterio editorial desastroso: la obra se iría revelando en cada respiración, en cada reseña, rendiría su sentido último por acumulación. Pero la unidad mínima palabral capaz de contener en miniatura los desarrollos de esta monstruosa frase que dura unos cuantos miles de páginas está ausente. Aventuremos una definición: *sólo quien cede es feliz.*

Los escribas del déspota

Al hablar de Alfonso Reyes se invoca con frecuencia la noción de Alta Cultura; si a ésta se añade la connotación clásica, don Alfonso Reyes sería algo así como el escritor mexicano más importante del siglo XX. Afortunadamente no es así. No porque no sea clásico —haberse

(*) Oc.t.IV, pág. 476.

ocupado de traducir y parafrasear la literatura y la mitología griega justifican con amplitud tal título—, sino porque el modo en que la Alta Cultura se presenta en su obra es ante todo inventarial. Alfonso Reyes trabaja una materia prestigiosa y de antemano cargada de sentido. Añade nuevas resonancias a un repertorio previo. El trabajo literario de Alfonso Reyes —de *Ifigenia cruel* a *Junta de sombras*—, calca en sus recursos y procedimientos la teoría de los armónicos. Según tal teoría, la erudición no es saber inanimado: un poema adquiere su sentido más pleno cuando hace resonar en nosotros las reminiscencias de otros poemas y otras ideas —cada objeto literario es único no porque tenga rasgos y entusiasmos peculiares, sino porque, enfrentado a la tradición, la hace resonar de manera distinta. Pero si por Alta Cultura se entiende un discurso productor de significados nuevos, una máquina de guerra y no una máquina administrativa, el Prolífico aparece bajo otra luz. De ahí que más que ser *crítico* hable de la crítica; de ahí que siempre que se interroga sobre los problemas centrales lo haga diferidamente y en metalenguaje. Cuando buena parte de la cultura moderna contemporánea se ha concebido como una empresa descifradora y educadora, capaz de liberar proponiendo nuevas referencias —o denunciando como inadecuadas las nuevas—, es obvio que Alfonso Reyes pertenece a otra cultura.

Si alguno hay, el legado alfonsino es de orden anecdótico y verbal. La huella de su trato deja entre sus discípulos más inteligentes un saldo de agudezas, anécdotas picantes, comidillas, afición por lo ameno, así como un desdén preliminar por la mayoría de las manifestaciones culturales, un profundo sentido de que la aristocracia es aristocracia del espíritu... Los menos brillantes hablan en voz baja de tesoros que, como el de las Montañas Azules, se han convertido en hojarasca —a ese saldo anecdótico se suman un ecumenismo que es cortesía, un miedo al rigor que es inmovilismo, una avidez informativa que es falsa curiosidad intelectual, una afición por el idioma que tiende al casticismo rimbombante.

Sin embargo, el influjo más duradero de este último hombre de letras del Antiguo Régimen es de otro orden. Su agilidad verbal, su impulso permanente hacia las frases discretas pero rotundas, su capacidad para volver proverbiales sus propios dichos, su concepción del escritor como un “oído” más que como una cabeza, su idea del discurso como una sucesión de frases que simulan títulos al oído lo vuelven memorable porque museográfico. Cuando no se le lee por placer —uno de esos amigos lejanos a quienes da gusto encontrar de vez en cuando—, se le lee de escritor a escritor y con minucia de artesano, no advirtiendo los motivos del bordado pero sí sus puntos, o se le lee por motivos francamente utilitarios, motivos vergonzantes: coleccionando sus ocurrencias para mejor decir las nuestras.

Cuando se habla de gozar el lenguaje durante la lectura de don Alfonso, se alude a placeres muy específicos: se le goza “a flor de pluma”, en el plagio franco, en el despojo leal y metódico. Quede para sus amigos la sabiduría alfonsina —él mismo fue un satélite y no una estrella, un propagador más que un motor. ¿Quién sabría distinguir entre creación y transmisión?

El legado es de orden verbal: las obras completas funcionan como un

informe tesoro de la lengua; nuestro diccionario de autoridades y acervo del buen decir. Valen como un gran pudridero verbal, una caótica enciclopedia rousselfiana. Jardín demasiado extenso para ser cultivado, comilona inservible para comulgar, la *Opera Omnia* de don Alfonso ha perdido su sentido inherente con la desaparición del autor. Al ir cambiando las monedas de su vida, equivocó la cotización y terminó millonario en dineros de una ciudad muerta. A partir de ahora él es materia prima, material del sentido, la suntuosa chatarra con que pueden ser montadas las máquinas de hoy.

Material cartográfico de la Biblioteca Nacional

En la Sección Materiales Especiales del Departamento Sala Uruguay y Materiales Especiales (División Técnica Especializada de la Biblioteca Nacional) se custodia una valiosa colección de mapas que abarca desde el año 1457 a la fecha

La mapoteca está integrada por mapamundis; mapas generales y regionales; cartas náuticas, topográficas y catastrales; atlas y planos.

A modo de anticipo de la publicación del Catálogo del material cartográfico de la Biblioteca Nacional, se ha efectuado una delimitación cronológica acompañada de índices presentando en esta oportunidad los mapas comprendidos entre los años 1550 y 1700.-

Islas Filipinas y región sud-oriental de Asia. Año 1554 /mapa/ / Giovanni Batista Ramusio. — Escala indeterminada. — Venecia : /s.n./, 1554. — 1 mapa ; byn., papel ; 67 x 42 cm.

Reproducción publicada por Carlos Sanz.

Editado con Mapa Universal de Ptolomeo (s.II)

G7400

1554

f 1

Mapa Universal de 1556 /mapa/ / Gerónimo Girava. — Escala indeterminada. — Milán : /s.n./, 1556. — 1 mapa : byn., papel ; 67 x 42 cm.

Reproducción publicada por Carlos Sanz.

Editado con Mapa Universal de Ptolomeo (s.II)

G3200

1556

f 2

/Mapamundi : Africa, Asia, Europa/ /mapa/ / Juan de la Cosa. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n.,ca 156-?/. -- 1 mapa ; col., papel ; 95 x 80 cm.

Edición facsimilar.

G3200

156-?

f 3

/Mapamundi/ /mapa/. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n.,ca 156-?/. -- 1 mapa ; col., papel ; 30 x 34 cm.

Facsimil. El original se encuentra en la Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores de Brasil.

G3200

156-?

f 4

Nova totius terrarum orbis tabula /mapa/ / Frederich de Wit. -- Escala indeterminada. -- Amsterdam: Witte Paskaert, 1560. -- 1 mapa : col., cartulina ; 79 x 64 cm.

Incluye dibujos y grabados.

G3200

1560

.P3

f 5

Mapa Universal /mapa/ / Johannes Honter. -- Escala indeterminada. -- Basilea: /s.n./, 1561. -- 1 mapa : byn., papel ; 67 x 42 cm.

Reproducción publicada por Carlos Sanz.

Editado con Mapa Universal de Ptolomeo (s.II).

G3200

1561

f 6

Mapa Universal de 1562 /mapa / Jacobo Gastaldi. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n./, 1562. -- 1 mapa : byn., papel ; 67 x 42 cm.

Reproducción publicada por Carlos Sanz.

Editado con Mapa Universal de Ptolomeo (s.II).

G3200

1562

f 7

Carte de l'Atlas de Joan Martines /mapa/ / Joan Martines. -- Escala indeterminada. -- Messine: Lemerrier, 1567. -- 1 mapa : byn., cartulina ; 74 x 56 cm.

Atlas de Viconte de Santarem.

Facsimil.

Bordes deteriorados.

G3200

1567

f 8

.L3

Insulae acores /mapa/ / Ludovico Teisera. -- Escala en millas hispánicas y germánicas. -- /s.l. : s.n./, /ca 158-?/. -- 1 mapa : col., papel ; 53 x 62 cm.

Ilustrado.

G9130

158-?

f 9

Americae pars Magiscognita /mapa/. -- Escala indeterminada. -- 1 mapa : byn., papel ; 50 x 55 cm.

G5200

16-?

f 10 a

Dominia Anglorum in praecipuis Insulis Americae ut sunt Insula S. Christophori, Antegoa, Iamaica, Barbados nec mon Insulae Bermudes vel sommers /mapa/ = Die Englische colonie -Laender auf den Insuln Von America und zwar die Insuln S. Christophori, Anteoga, Jamaica, Barbados samt den Ins : Bermudes-sonst sommers. -- Escala indeterminada. -- /s.l./: Homnianis, /16-?/. -- 1 mapa : col., cartulina ; 60 x 47 cm.

G4910

16-?

f 11

.H7

Perú /mapa/ / Ioannes Iansonius. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n., 16-?/. -- 2 mapas : col., cartulina ; 60 x 47 cm.

G5310

16-?

f 12

Tabula Magellanica /mapa/ : qua Tierra del Fuego cum celeberrimis fretis a F. Magellano et I Le Maire detectis / Ioannes Ianssonius. -- Escala indeterminada. -- Amstelodami : Ioannes Jansonium, /16-?/. -- 1 mapa : col., papel sobre tela ; 47 x 59 cm.

Incluye dibujos y grabados.

G5200

16-?

f 13

.J3

Paraquaria vulgo Paraguay cum adjacentibus /mapa/. -- Escala indeterminada. -- /s.l.: s.n., 16-?/. -- 1 mapa : byn., cartulina ; 36 x 30 cm.

G5380

16-?

f 14

Perú /mapa/. -- Escala indeterminada. -- /s.l.: s.n., 16-?/. -- 1 mapa : byn., cartulina ; 36 x 29 cm.

G5310

16-?

f 15

Perú en de Loop van den Amazoontroom /mapa/ / N. Sanson D'Abbeville. -- Escala indeterminada. -- /s.l.: s.n., 16-?/. -- 1 mapa : byn., cartulina ; 30 x 22 cm.

G5310

16-?

f 16

Americae pars meridionalis /mapa/. -- Escala indeterminada. -- Amstelodami: /s.n., ca 1629?/. -- 2 mapas : col., papel ; 45 x 55 cm.

Ilustrado

G5200

1629?

f 17

Nova totius terrarum orbis geographica ac hydrographica tabula
/mapa/ / N.I. Piscator. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n./, 1639.
-- 1 mapa : col., cartulina : 79 x63 cm.

Incluye dibujos y grabados

G5200 f 18
1639

América Meridionalis /mapa/. -- Escala Indeterminada. -- /s.l.: s.n.,
164-?/. -- 1 mapa : byn., papel ; 45 x 55cm., dob. 45 x 30 cm.

En recuadro Vistas de la ciudad de Cuzco en Perú.

G5200 f 19
164-?

Paraguay ó Prov. de Río de la Plata /mapa/ : cum regionibus ada-
centibus Tucuman et Sta. Crus de la Sierra / Ioanes Ianssonius. -- Es-
cala indeterminada. -- Amstelodami: /s.n., ca 1630/. -- 1 mapa : byn.,
papel ; 35 x 45 cm.

G5380 f 20
1630

Novissima et accurattissima Romae veteris et novae tabula topographica
/mapa/ / Ioanne Baptista ; Pietro Monico, grabador. -- Escala en millas ger-
mánicas. -- /s.l. : s.n., ca 164-?/. -- 1 mapa : byn., papel ; 54 x 68 cm.

Representa mapa topográfico novísimo y cuidadísimo de Roma antigua y la nueva.
Ilustrado.

G6714 f 21
.R7
164-?

Charte des fudlichen theils von Sud America /mapa/. -- Escala in-
determinada. -- /s.l. : s.n., 164-?/. -- 1 mapa : byn., papel ; 30 x 30 cm.

G5200 f 22
164-?

America /mapa/ : noviter delineata / Henrico Hondio. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n./, 1641. -- 1 mapa : byn., papel ; 50 x 59 cm. dob. 50 x 32 cm.

Ilustrado.

G3290

f 23

1641

Mapa Universal Chino (año 1648) /mapa/ / Francisco Sanbiasi. -- Escala indeterminada. -- Cantón: /s.n./, 1648. -- 1 mapa : byn., papel ; 67 x 42 cm.

Reproducción publicada por Carlos Sanz.

Editado con Mapa Universal de Ptolomeo (S.II.)

G3200

f 24

1648

Provincia de Brasil cum adiacentibus provinciis /mapa/. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n., ca 165-?/. -- 1 mapa : byn., papel ; 35 x 40 cm.

G5400

f 25

165-?

Tabula italiae /mapa/ : medu sevi / Spinelli. -- Escala indeterminada. -- Venecia: Baroni, /165-?/. -- 1 mapa : byn., papel ; 52 x 72 cm.

Representa el mapa de Italia en la Edad Media.

Ilustrado.

G6711

f 26

.S

165-?

.B3

Les deux Poles Arctique ou septentrional et antarctique ou Meridional /mapa/ : ou Description de Terres Arctiques et Antartiques: et des Pays circomvoisins jusques aux 45 degrés de latitude / N. Sanson d'Abbeville. -- Escala indeterminada. -- Paris: Pierre Mariette, 1657. -- 1 mapa : col., papel sobre tela ; 88 x 63 cm.

F3200

f 27

1657

.M3

Orbis vetus et orbis veteris, utraque continens, terrarum, tractus, arcticus et antarcticus /mapa/ / Nicolas Sanson. -- Escala indeterminada. -- Lutietas Parisiorum: P. Mariette, 1657. -- 1 mapa : col., papel sobre tela ; 55 x 40 cm.

G3200

f 28

1657

.M3

Americae sive novi orbis /mapa/ : nova descriptio. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n./, 1659. -- 1 mapa : col., papel ; 49 x 63 cm.

Ilustrado

G3290

f 29

1659

Tipus Orbis Terrarum /mapa/. -- Escala indeterminada. -- /s.l./ : Hogenbergus, 1659. -- 1 mapa : col., cartulina ; 62 x 48 cm.

Incluye grabado iluminado.

G3200

f 30

1659

.H7

Insulae Americana /mapa/ : Cuba, Hispaniola, Jamaica, Pto.Rico, Lucania, Antillas, vulgo Caribe, Barbo-Et Sotto-Vento, etc / Cornelium Dauckerts. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n./, 1665. -- 1 mapa ; byn., papel ; 50 x 45 cm.

G4902

f 30

1665

Carte de l'Amérique /mapa/. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n./, 1671. -- 1 mapa : byn., papel ; 45 x 58 cm.

Ilustrado

G3290

f 32

1671

Amérique Meridionale /mapa/ / Nicolas Sanson. -- Escala indeterminada. -- Paris: /s.n./, 1679. -- 1 mapa : col., papel ; 45 x 60 cm.

G5200

f 33

1679

Americae pars meridionalis /mapa/ / J. Janssonij. -- Escala indeterminada. -- /s.l./ : Kupferst, 1680. -- 1 mapa : col., papel ; 45 x 55 cm.

G5200 f 34
1680
.K9

Carte de la Terre ferme, du Pérou, du Brésil et du pays des Amazones /mapa/ / Guillaume de l'Isle. -- Escala indeterminada. -- Amsterdam: Còvens y Mortier, /ca 1690/. -- 1 mapa : col., papel ; 50 x 60 cm.

G5200 f 35
1690
.C7

Amérique Meridionale /mapa/ : Divisée en ses Principales Parties ou sont distingués les uns des autres les Etats suivant quils appartiennent presentement, aux Francois, Castellans, Portugais, Holandois / Nicolas Sanson. -- Escala indeterminada. -- Paris: Iaillot, 1691. -- 4 mapas : col., papel ; 56 x 88 cm.

Grabado e Ilustrado.

G5200 f 36
1691
.I3

Descripción geográfica del Río de la Plata /mapa/ /Manuel de Ibarbelz. -- Escala en 25 leguas españolas. -- /s.l. : s.n./, 1692. -- 1 mapa : col., papel ; 60 x 80 cm.

G5340 f 37
1692

Ent 'Brandent Bruselen /plano/. -- Escala indeterminada. -- /s.l. : s.n./, 1695. -- 1 plano : byn., cartón ; 49 x 38 cm.

En recuadro: Stad Huys verbrau. --T. Broot Huys verbrant. -- figuer van cene bomb schitenden mortier.

G6014 f 38
.B9
1695

INDICE DE AUTORES

- BAPTISTA, Ioanne, f.21.
COSA, Juan de la , f.3.
DAUCKERTS, Cornelium, f.31.
DE L 'ISLE, Guillaume, f.35
GASTALDI, Jacobo, f.7.
GIRAVA, Gerónimo, f.2.
HONDIO, Enrico, f.23
HONTER, Johannes, f.6.
IANSSONIUS, Ioannes, f.12; 13; 20.
IBARBELZ, Manuel de, f.37.
JANSSONIJ, I , f.34.
MARTINEZ, Juan, f.8.
PICASTOR, N , I , f. 18.
RAMUSIO, Giovanni Batista, f.1.
SANBIASI, Francisco, f.24.
SANSON, Nicolás, f. 16; 27; 28; 33;36.
SPINELLI, , f.26.
TEISEIRA, Ludovico, f.9.
WIT, Frederich de , f. 5.

INDICE TEMATICO

- AMERICA, f. 23; 29; 32.
AMERICA CENTRAL, f. 31.
AMERICA DEL SUR, f.10;13; 17; 19; 22; 33; 34; 35; 36.
ANTILLAS (ISLAS), f. 11.
ASIA, f. 1.
AZORES (ISLAS), f. 9.
BRASIL, f. 25; 35.
BRUSELAS (BELGICA), f.38.
FILIPINAS (ISLAS), f.1.
GEOGRAFIA FISICA - ROMA, f.21.

GEOGRAFIA MEDIEVAL, f. 26.

ITALIA - GEOGRAFIA HISTORICA, f.26.

MAPAMUNDIS, f.2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 18; 24; 27; 28; 30.

PARAGUAY, f. 14.

PARAGUAY - GEOGRAFIA HISTORICA, f. 20.

PERU, f. 12; 15; 16; 35.

PLATA (RIO DE LA), f. 37.

Bibliofilia

L.A.M.

Tan familiarizado con las fechas del pasado, manejando infolios y libros antiguos con otros recién impresos, ordenando en sus anaqueles ediciones de un autor que separan centurias, el bibliófilo pierde la noción del tiempo y su existencia se desarrolla dentro de una dimensión "sui generis" situada más en la mente y en el imponderable producto de ella que en la faz perecedera de la Historia. Como puede alterar la secuencia a su antojo en el ordenamiento de una larga colección de tomos de obras periódicas, se siente amo del tiempo; y si no lo desprecia, lo relega por lo menos a un plano insignificante. ¿Acaso en su biblioteca no ubicó por razones de estética a Unamuno entre Herodoto y Sócrates? ¡Qué importan los años a lo imperecedero!

Nunca desespera el bibliófilo —en base a esa estimación del tiempo— en volver a reunir en sus anaqueles dos tomos pertenecientes a una obra impresa hace siglos, y de seguro lo logra. He visto cómo después de muchos años, llega un tomo a completar rarísima colección: para todos asombro, para ellos un hecho corriente.

Es tal la falta de visión cronométrica que se sienten eternos y acumulan libros para leer por generaciones. Le pregunta inocente del neófito al enfrentarse con esas colecciones siempre es:

—¿Usted leyó todo esto?

Y la contestación invariable del bibliófilo será:

—Bueno... casi todo —expresado con aire de suficiencia.

El bibliófilo justifica su afición enumerando las cualidades superiores de la bibliofilia; la acumulación del saber humano, la necesidad de orientar tal o cual parte de su colección hacia fines determinados por sus tareas intelectuales o por los medios entre los que desarrolla su vida.

¿Le interesa leer? Sí. Yo diría que algo más que al común de los hombres; pero no tanto que justifique sus dispendios y las horas quemadas en consultar bibliografías, en revolver libros de lance. A veces lee mucho movido por el afán demostrativo, justificativo de que su obra de requisita tiene un porqué.

Si culmina un campo de su búsqueda pasa a otro tema y lucha hasta agotarlo. Así perfecciona su biblioteca y su cultura. Lo vemos en sus primeros años completando series de aventuras; luego, ciencias; después, letras; más tarde, historia. Y cuando las materias no dan para más búsquedas se decide por libros únicos, primeras ediciones, obras raras,

lujosas, encuadernaciones especiales... ¿y por qué no por toda la producción de una zona o período?

De esta chifladura no escapan ni siquiera los que explotan a estos coleccionistas: me refiero a los libreros de viejo. Ellos también se aficionan y toman cariño al libro... Se desprenden de los ejemplares, sí, pero en base a necesidad o deseo de lucro, como la meretriz vende su amor. Algunos lo hacen odiando: es enemigo del que le roba su tesoro por unos pocos pesos. Otras veces gozan negando la venta de un libro valioso haciendo sufrir a los aficionados. ¡Qué val: un poco de venganza no está de más.

En su hogar el libro avanza, sale de los estantes, sube por ellos, se extiende en grupos por los pisos, sobre mesas y sillas. Se construyen anexos, que también capitulan frente a los paralelepípedos de papel en láminas.

Los familiares generalmente odian estas extralimitaciones del saber que en forma material avasallan con el confort, con las economías, con la higiene. Cuando el bibliófilo, a pesar de toda la sabiduría ancestral que acumula, muere, el primer acto de sus herederos es "deslibrarse" y entonces aquellas cédulas potenciales en cerebro, ineptas físicamente, dominan con su mente poderosa a otros incautos que les sirven de lazarillos y bestias de locomoción. Se trasladan y, como seres organizados que son, se agrupan con otros congéneres para parasitar otro hogar, otros hombres, y esclavizar otras vidas.

Pero el bibliófilo es útil a la sociedad; con su manía forma difíciles colecciones, reúne material disperso y, muchas veces, cuando los gobiernos son inteligentes, sus esfuerzos se traspasan a la biblioteca pública, al centro de investigación, dando nacimiento a nuevas bibliotecas y aumentando la capacidad documental del medio.

INDICE

Proemio.....	7
La ediciones furtivas de Claudio García <i>Julio Speroni Verner</i>	9
Notas para un estudio de la obra narrativa de José Pedro Varela <i>Leonardo Rossiello</i>	15
Dos textos <i>Julio Herrera y Reissig</i>	23
Felisberto Hernández: Menos Julia, los artificios del juego <i>Mabel Fernández-Bryluk</i>	31
Prólogo a una antología crítica de la poesía uruguaya (1900 - 1985) <i>Roberto Appratto</i>	45
Delmira contextual (Discusión de la tesis de Ileana Loureiro de Renfrew) <i>Uruguay Cortazzo</i>	49
Index <i>Elías Uriarte</i>	67
Literatura del claroscuro <i>Saúl Yurkievich</i>	89
Erasmus Mexicano <i>Adolfo Castañón</i>	95
Material cartográfico de la Biblioteca Nacional.....	105
Bibliofilia <i>L.A.M.</i>	115

Se terminó de imprimir en Prisma Ltda.
para Ediciones de la Banda Oriental S.R.L.,
Gaboto 1582, Montevideo, en diciembre
de 1989. Edición amparada en el art. 79
de la ley 13.349. (Comisión del
Papel) D.L. 239.459/89.

