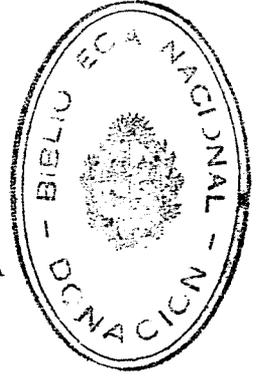




MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA



Dra. ADELA RETA

Secretaria de Estado

BIBLIOTECA NACIONAL

Prof. ENRIQUE FIERRO

Director General

Carátula: FERNANDO ALVAREZ COZZI

El cuidado de la edición estuvo a cargo de MIGUEL ANGEL
CAMPODONICO del Departamento de Investigaciones de la
Biblioteca Nacional.

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

**REVISTA DE LA
BIBLIOTECA NACIONAL**

**Nº 25
1987
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.

1

LA RETORICA DEL MAL DECIR (*)

Elías Uriarte

(*) Conferencia, 8/9/1986, Biblioteca Nacional.

“As the reason destroys, the poet must create.”

W. Stevens (“Adagia”)

“Única posibilidad: usar la montura del adversario”.

Franz Kafka (“Diarios”)

Como se sabe, la estrofa primera de los Cantos de Maldoror incluye el símil de las grullas. Contrariamente a Dante (Infierno, V), que las invocó (para desgracia de los alumnos liceales y del propio Dante), con un valor de mero “ornatus”, aquí, en cambio, aparece desgarrada aquella antigua “transacción entre contextos” que supone la “figura”, en la elegante caracterización de Richards, en beneficio no de su “tenor” u objeto comparado (en este caso el lector, la posibilidad de abandonar desde el comienzo una lectura que se presenta como temible o inquietante), sino de su “vehicle”, o en otras palabras, aquello que usualmente la retórica designa como “término figurado”. Se opera desde el comienzo mismo una cierta infracción analógica, una violación a las reglas de juego de la semejanza, en virtud de las cuales un punto de privilegio convoca a lo imaginario, requiere sus servicios, digamos, de cámara, a efectos de ser “ornado”, “ilustrado”, o de solicitar con principesco desgano un espejo, y al espejo la imagen presurosa que repita con ligeras variaciones un idéntico “look”:

“No aconsejaría a todos leer las páginas que seguirán: solamente algunos podrán saborear este fruto amargo sin peligro. Por lo tanto, alma tímida, antes de penetrar más lejos en semejantes landas inexploradas dirige tus talones hacia atrás y no hacia adelante. Escucha bien lo que te digo: dirige tus talones hacia atrás y no hacia adelante, como los ojos del hijo que respetuosamente se aparta de la contemplación augusta de la faz materna; o, mejor aún, como un ángulo prolongado hasta donde alcanza la vista de grullas friolentas y pensativas, que, durante el invierno, poderosamente vuelan a través del silencio, a toda vela, hacia un punto determinado del horizonte desde donde parte repentinamente un viento extraño y fuerte, precursor de la tempestad. La grulla más vieja, convertida en avanzada solitaria, viendo esto,

como una persona razonable agita la cabeza, por lo tanto también su pico que hace crujir, descontenta (yo, en su lugar también lo estaría), en tanto su viejo cuello desprovisto de plumas y contemporáneo de tres generaciones de grullas, se estremece en ondulaciones irritadas presagio de la tempestad que se aproxima de más en más. Después de arrojar, demostrando sangre fría, repetidas miradas en todas las direcciones con ojos saturados de experiencia, muy prudentemente, la primera de todas (pues, es ella que tiene el privilegio de mostrar las plumas de su cola a las demás grullas inferiores en inteligencia), con su grito vigilante de melancólica centinela para rechazar al enemigo común, vira con flexibilidad la punta de la figura geométrica (probablemente se trata de un triángulo, aunque no se percibe el tercer lado que forman en el espacio estas curiosas aves migratorias), sea a babor, sea a estribor, como un hábil capitán, y, maniobrando con alas que no parecen mayores que las de un gorrión, puesto que no es tonta, emprende así otro camino filosófico y más seguro.”

Se percibe, brusco, un corte. Algo ha acontecido con aquella antigua solicitud de préstamo imaginario en el espacio sosegado del “visibile parlare”, o variada selección imaginaria de lo semejante, que, pasando el espejo, concedía su “lunga riga” a los condenados infernales. Se diría que aquí, la imagen ha presentado su solicitud de desvinculación del servicio de cámara imaginario. Y lo que representa la “figura” respecto a lo “propio” lo representa el libro en su conjunto respecto a lo real: una solicitud, es decir una prisa en el abandono del servicio, de aquel antiguo y casi como-natural-servicio. La imagen ha quedado, por así decirlo, suspendida, en vilo, “vers un point déterminé de l’horizon”.

Indicaré, de paso, un par de antecedentes. El primero pertenece a Plinio (*Naturalis Historia*, X, XXX). Allí se nos cuenta que las grullas provienen de la Mar de Oriente, que su travesía es inmensa, que, previamente, deliberan sobre la época de la partida, que jamás parten sin antes haber elegido un jefe para guiarlas, que colocan vigilantes que se relevan periódicamente, que, en caso de peligro éstos profieren agudos gritos y detienen al grupo (“et qui gregem voci contineant”). La otra mención pertenece a las Soledades de Góngora:

“cual en los equinoccios surcar vemos
los piélagos del aire libre algunas
volantes no galeras,
sino grullas veleras,
tal vez creciendo, tal menguando lunas
sus distantes extremos,
caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo
las plumas de su vuelo.”

En su paráfrasis de la obra, Amado Alonso indica que Góngora refiere a la letra Lanmda, que según la tradición, inventaron los griegos copiándola de la forma de vuelo de las grullas. Lautréamont pues, inscribe sobre la página con su pluma de pigargo rojo, al inicio del libro, la inicial de su propio nombre: £. Esta es la cifra del exilio y nos retrotrae misteriosamente a un principio original: al comienzo la letra y la "figura" fueron una misma cosa, no existió un discurso "fuera" de la letra, ellas no fueron unidades sino universos. £ inicial del lenguaje, £ inicial de £autréamont, £ inicial del £ibro. £. Aquí, entre nosotros, los hermanos Guillot-Muñoz, han sugerido una aproximación entre "les grues frileuses" y las garzas que surcan en otoño el cielo montevideano, y también entre el sapo "des paupières inquiètes" y los del Arroyo Pantanoso. Esto no ha sido verificado, pero de verificarse, probablemente no tuviera un interés mayor.

De inmediato comienza una suerte de danza entre lo semejante y lo diferente, donde se confunden categorías, órdenes, formas de representación, se invierten punto por punto las normas del buen comportamiento retórico, la profusa jurisprudencia de los "se debe" "se permite", "se prohíbe", "se recomienda", en la dirección de aquellos "juegos del espíritu satánico", tono alto para asuntos bajos, tono bajo para asuntos altos, y una simulación sabia de lo espontáneo, lo "sincero", lo "natural", tono, timbres, matices siempre disponibles, a modo de un repertorio de "prêts-à-porter", como recomendaba su maestro Charles Baudelaire. Sabía, antes de Pessoa que:

"O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
À dor que deveras sente."

De inmediato, en un movimiento que el texto ha de reiterar continuamente, el hombre, su semejante, es violentamente degradado a tiburón, y el "centro imantado", en torno al cual se configura la estrofa, es el odio:

"Lector, quizá deseas que invoque al odio al comienzo de esta obra: ¿Quién te dice que no has de aspirar, sumergido en infinitas voluptuosidades, tantas como quieras, con tus orgullosas ventanas nasales, amplias y afiladas, volviéndote de vientre al modo de un tiburón en el aire hermoso y negro... las rojas emanaciones?"

Pequeños instrumentos de dilaceración entran en escena y ya no cesarán de trabajar hasta el final de la obra, particularmente uno, el

escalpelo, pequeño cuchillo de anatomista, que plegándolo sobre sí mismo extenderá al lenguaje sobre la mesa de disección. Allí expondrá sus articulaciones, separará nervios, arterias, dividirá las diferentes regiones y trazará mapas orgánicos, es decir efectuará aquella "cautelosa dilaceración" a que refiere Antonin Artaud, la forma cómo el "innombrable conde de Lautréamont" lleva a cabo su escándalo metódico. Cuando Maldoror se hiende el punto de reunión de los labios, y aproxima el rostro sangrante al espejo, se compara con sus semejantes y advierte que no ríe, que aquella "grimace tourmentée" es diferente, que hay un "error". No se siente semejante a sus semejantes. Ha visto, dice, "innumerables veces a los hombres de hombros estrechos embrutecer a sus semejantes por todos los medios posibles".

Se aproxima al mar. Allí entona el canto que podríamos llamar de la diferencia, o también, de la separación. A diferencia de los hombres el océano es siempre idéntico a sí mismo. A diferencia de los hombres en el océano lo "semejante en conformación" convive con lo "semejante en conformación". A diferencia de los hombres que siempre se han figurado bellos sin serlo, y lo proclaman infatigablemente, el océano sí lo es, pero no lo manifiesta. A diferencia de los hombres el océano no presenta un humor variable, y sus ligeras modificaciones explicables por su inconmensurable magnitud, no alteran su unidad primordial. A diferencia de los hombres, pequeños y orgullosos, el océano opone calladamente su grandeza y su humildad. A diferencia de los hombres, el océano jamás abandona a sus hijos. A diferencia de los hombres, el océano es inabarcable de un sólo golpe de vista. A diferencia de los hombres el océano pasee una forma armoniosa, etc.

Una breve antítesis, fundamental sin embargo, caracteriza a estos seres llamados "humanos", y su inexplicable contravención a la ley natural: "decir sí, y pensar no". A su vez, contradicciones misteriosas los caracterizan: aquellos amantes que la víspera se adoraban, sólo por "una palabra mal interpretada" se separan violentamente, "uno hacia Oriente, el otro hacia Occidente", y no vuelven a verse jamás; el amigo se alegra de la desgracia del amigo, y a la vez, se aflige. Entre estos extraños seres que han "impuesto una injusta dominación a los demás" parece haber ocurrido lo que Etienne de la Boétie en su "Discurso de la Servidumbre Voluntaria" hace más de cuatro siglos llamó "un mal encuentro", es decir un principio de separación "originario" que apartó a los hombres dichos civilizados de los salvajes y de la propia naturaleza. Allí el amigo de Montaigne se pregunta: "Qué mal encuentro es ése que puede desnaturalizar tanto al hombre, el único nacido en verdad para vivir libremente, y hacerlo así perder la memoria de su ser originario y el deseo de retomar-lo?"

Palabras tales como "sembler", "ressembler", "ressemblance", "semblable", "faire semblant", etc., se multiplican en el texto, o mejor dicho el texto al constituirse las va multiplicando, trasponiendo, variando, traduciendo.

La estrofa del hermafrodita modula en otra tonalidad esta antítesis entre lo semejante y lo diferente. El hermafrodita que duerme

sobre la hierba empapado en llanto, el mellizo castigado por su hermano más feo, el supliciado por negarse a la relación incestuosa, señalan la verdadera infracción analógica, es decir, la belleza.

Así como Lautréamont imagina una máscara, una "grimace tourmentée" que ría y lllore a la vez, así como el amigo desea perversamente el mal del amigo y a la vez se aflige, el hermafrodita incluye una síntesis de ambos sexos que se revela no como armonía, sino como diferencia y soledad. Es apartado de los demás en razón de esta diferencia, pero a su vez este sexo diferenciado en la unidad que lo constituye, obliga a la separación:

"Allí en el bosque, rodeado de flores, yace el Hermafrodita, profundamente adormecido sobre la hierba, empapado por sus lágrimas. La luna separa su disco de la masa de nubes, y acaricia con sus pálidos fulgores este dulce rostro adolescente (...) Nada parece natural en él, ni siquiera los músculos de su cuerpo, que se abren paso a través de los contornos armoniosos de las formas femeninas. Tiene una mano sobre la frente, y la otra suavemente apoyada contra el pecho, como para retener los latidos de un corazón cerrado a todas las confidencias, y abrumado por la pesada carga de un secreto eterno. Cansado de la vida y avergonzado de andar entre seres que no se le parecen, la desesperación domina su alma y se aleja solitario como el mendigo del valle."

Y más adelante:

"Cuando ve a un hombre y a una mujer que se pasean por alguna avenida de plátanos, siente que su cuerpo se hiende en dos de abajo arriba, y cada una de las nuevas partes va a abrazar a uno de los amantes."

Este doble en su unidad es analizado en su figura opuesta, los mellizos del Canto IV, y las trillizas del Canto V (las llamadas "tres margaritas"), todos los cuales sufren el suplicio, el destierro o la muerte. No obstante estas figuras que discriminan un papel sexual (y social) se rigen por el idéntico común denominador de la belleza. A diferencia de Marcel Proust que remite en su novela las diferentes series amorosas a un único punto de partida, una esencia, o como él la llama, "una angustia original", no precisada, que danza entre el barniz de las escaleras, cubiertos, campanarios, fulgores marítimos, aquí el amor es analizado, dividido, escalpelado, en forma de figuras de superficie, triples, dobles, simples o escindidas. En Proust hay un tiempo a recobrar, a restituir esencialmente, un giro hacia el pasado, situado debajo (repárese que en el Tiempo Recobrado, la puer-

ta de acceso al pasado está situada debajo, bajo los pies del protagonista en las losas del palacio de Guermantes); en Lautréamont por el contrario, la verdad se sitúa en el futuro, una tensión que, como las grullas, se dirige "vers un point déterminé de l'horizon", hacia arriba.

El modelo de análisis lo proporcionan las matemáticas, modelo que se extenderá al lenguaje. Sus métodos son los métodos que convienen al naturalista humano en su lucha por desenmascarar, arrancar "la masque pleine de boue" al hombre y su doble, el creador:

"Vosotras me proporcionasteis la frialdad que surge de vuestras concepciones sublimes, exentas de pasión; me serví de ellas para rechazar con desdén los placeres efímeros de mi corto viaje, y para alejar de mi puerta los ofrecimientos seductores, pero engañosos, de mis semejantes. Vosotras me proporcionasteis la prudencia tenaz que se descubre a cada paso en vuestros métodos admirables de análisis, síntesis y deducción."

"Análisis" y "síntesis" que Lautréamont aplica en cada caso que extiende sobre su mesa de disección, y que, como se descubre más tarde, al comienzo de la breve novela del Canto VI, revelan el método de los primeros cinco cantos (serán los de la "síntesis"), en oposición al sexto (será el del análisis). Estrofas como las del océano en el Canto 1º, y el elogio a las matemáticas, obran a manera de coro o "intermezzo" acompañando a las diversas historias que se disponen en dirección a un vértigo central, con arreglo a la ley del deseo, o mejor, del instinto, su traducción "natural".

La lectura descubre rápidamente tres niveles de desenvolvimiento: uno refiere a la propia escritura replegándose sobre sí misma, aquí la semejanza opera como la aceptación de determinados hábitos de escritura, sean románticos o clásicos, o no pertenezcan específicamente al orden literario (giros conversacionales, etc.), y la diferencia como su contravención en un proceso implacable de comentario y crítica. Luego lo que podríamos llamar de historia, los "cuadros" o episodios que orientan la dirección de las estrofas, ya narrativos, ya descriptivos, y cuyo modo de funcionamiento, o como dice Lautréamont "manière", se ofrece en la primera estrofa del Canto V (todos los cantos podrían ser "leídos" a partir de esta estrofa donde se les compara a una suerte de "móvil" gigantesco y donde los movimientos rotatorios de las aves migratoria ("les etourneaux") se realizan conjuntamente con los de traslación); aquí la semejanza traduce la moral institucionalizada, y la diferencia su oposición. Por último, las relaciones establecidas entre el poeta (o su personaje) y el lector. Es precisamente aquí que me gustaría detenerme.

Creo que los Cantos de Maldoror entrañan un cambio radical en aquello que podría llamarse la física de la lectura o una física de la lectura. Obviamente primero tendríamos que decir que entendemos por una física de lectura. Confieso que he buscado un libro (yo

pienso que ese libro tiene que existir, no puede no existir) que estudiase histórica y geográficamente las formas y modalidades físicas de lectura de los textos literarios. Quiero decir, histórica y geográficamente, las estrategias, comprendidas en el sentido más amplio posible, de cómo el cuerpo humano cerca el libro, de los ámbitos de lectura, de la distancia que existe entre el rostro del lector y aquello que se lee, de la forma como se “posa” la mirada sobre el libro, de los ángulos habituales de lectura, de la forma como los ojos “recorren” la superficie grabada, es decir, de todo un comportamiento histórico y geográfico (él, también legible), una situación y un conjunto de normas que *preceden*, y por decirlo así, están a la espera de la lectura.

¿Y cómo operaría, dentro de las categorías que estudiamos, la semejanza aquí, si no fuera como aquello que el lector (al que la institución supone “paciente”) espera o exige del libro, aquel encuentro o cruce de lectura al cual se lo ha habituado, o más exactamente, para el cual se lo ha constituido, y que el libro, éste, aquél, debe confirmar silenciosamente? Creo que si los Cantos de Maldoror son “malditos” y fueron proscriptos de la lectura en forma casi absoluta durante más de medio siglo fue precisamente porque operaron un cambio en los hábitos físicos de lectura y mostraron de una vez para siempre que “el inocente acto de leer” (con placer o sin placer) no es un acto sin consecuencias para el cuerpo. Maldoror, el asolador de ciudades, no sólo se transforma en un pulpo o en un cisne negro, también se transforma en un libro. Esta, sin duda, fue su metamorfosis más peligrosa. Llamo diferencia aquí a esa voluntad inaudita:

“Lástima que no pueda ver a través de estas páginas seráficas el rostro de quien me lee. Si aún no ha pasado la pubertad que se acerque. Apriétame contra tí y no temas hacerme daño; ajustemos progresivamente los lazos de nuestros músculos. Más aún. Pero es inútil insistir: la opacidad, notoria por más de un motivo de esta hoja de papel, es uno de los obstáculos insuperables para la operación de nuestra completa unión.”

O:

“Para construir mecánicamente el meollo de un relato somnífero, no basta con disecar estupideces y embrutecer a fondo con dosis repetidas la inteligencia del lector, de modo tal que se lleve a paralizar sus facultades para el resto de su vida, como consecuencia de la ley infalible de la fatiga; es necesario además,

mediante un buen flúido magnético, conducirlo a la imposibilidad hipnótica del movimiento, forzándolo a oscurecer sus ojos contra su naturaleza por la fijeza de los vuestros. Quiero decir, no para hacerme comprender mejor, sino tan sólo para desarrollar mi sentimiento que interesa e irrita a la vez por una armonía de las más penetrantes, que no creo que sea necesario para alcanzar el fin que me propongo, inventar una poesía completamente al margen del proceso ordinario de la naturaleza, y cuyo hálito pernicioso parece subvertir hasta las verdades absolutas; pero, conducir a un resultado tal, conforme, por lo demás, a las reglas de la estética, si uno lo piensa bien, no es tan fácil como parece: he aquí lo que quería decir.”

O:

“(...) quiero al menos que el enlutado lector pueda decir: “Hay que hacerle justicia: me ha cretinizado en forma. ¡Qué no habría hecho si hubiera vivido más!, es el mejor profesor de hipnotismo que conozco.”

Ese “hálito pernicioso” que “parece subvertir hasta las verdades absolutas”, me conduce de inmediato al comienzo de la obra, a las “emanaciones mortales” del libro que “embeberán” (“imbiberont”) el alma del lector “como el azúcar al agua”. Reparo en un error significativo de la traducción española que poseo: “impregnarán” por “embeberán”. Entre una palabra y la otra existe análoga diferencia a la que se establece entre “en” o “sobre” y “a través”. Y bien, el texto de Lautréamont es el texto del “a través” y no del “en” o del “sobre”. No “impregna”, arrastra “a través” de la página. Crea una suerte de tercera dimensión de la página: el libro como rostro foliado, el libro como superficie azogada, el libro como membrana transparente, el libro “vis à vis”, encarado, doble punto por punto de la doble faz del doble escriba egipcio: el libro como “speculum”. En ese sentido el texto (y cuando digo texto digo éste en particular, el que en este momento leo) admite ser considerado como un campo magnético, tal como se lo define en electromagnética, y traducido en términos de energía, es decir (tomo al azar un diccionario tecnológico) como “aquella región del espacio donde existe un estado físico susceptible de provocar fuerzas magnéticas” (y no hablo en sentido metafórico, sino que pienso que realmente los Cantos operan así), que supone una cierta “inducción magnética”, o sea en términos técnicos “una acción o efecto de magnetizar un cuerpo colocándolo en el campo magnético que converge hacia un imán o electroimán, donde los caracteres de la escritura pueden ser considerados como “caracteres impresos en tinta magnética”, y, aunque parezca monstruoso, “de modo que puedan ser leídos por máquinas”, donde el len-

guaje en su devenir establece densidades de mayor o menor carga magnética, donde por encima de la estrofa o el párrafo se instaura una suerte de región intermedia, de “momentos” de mayor o menor tensión, de vacíos o desapariciones de energía por un lado y de saturación o límite por el otro, es decir el establecimiento de un “circuito magnético” en la relación de lectura, o sea “una parte cerrada del espacio o medio a través del cual puede producirse un flujo de inducción magnética”, y toda una serie de términos aplicables: tintas, enlaces, bloqueos, perturbaciones, ciclos, puentes, materiales, de la misma índole. El llamado “Le Compte” trabaja más acá del mundo, en la propia convención de la lengua, en su rítmica, en su analógica, en su hipnótica, o más precisamente, en el lugar de su institución, en su ritual. Y este ritual tradicionalmente había fijado su “escenografía”, su drama ternario: Lector, Autor, Texto. “Le Compte” se aposentará también en este lugar de inocencia y como en las dichas familias “sembrará el desorden”. Veamos sus partes: un lector, *frente* a la página, recorriendo mitades ordenadamente, pasando por puntos que se doblan simétricamente de un lado y otro, puntos a los que sistemáticamente retorna y retorna, como una suerte de rima consonante fisiológica, quiero decir la métrica del objeto, el metro del libro, tan rígido como el del soneto, el metrónomo de los ojos, el cuello y la cabeza: el lector inclinado, encimado, controlando desde arriba tiempos y espacios de lectura, y como vulgarmente se dice, “identificándose o no” con aquello que lee y que transita “libremente”; una página, cubriendo el lugar del entre, emisaria a la vez que mensaje, lugar que la institución sitúa como el del signo impreso, que “transmite” sus señas, y todas las metáforas del rostro enfrentado: caras, carátulas, carillas, etc. A esto se suma la profusa jurisprudencia del formato: in-folio, in-cuarto menor, in-cuarto mayor, etc.; un autor, una entidad un tanto fantasmal que el ritual coloca imaginariamente por detrás, inmediatamente detrás de la letra. Esta convención, diagrama o “figura” de lectura que la institución reserva (y que, sin duda, aunque menos visible, posee tanta consistencia como una máquina de imprenta o como la compacta solidez del propio libro) podría caracterizarse como *la lectura del señor*, es decir, como aquella particular convención física de lectura que precede a los Cantos y que se define por la plena disponibilidad y uso que el lector tiene respecto al texto, una suerte de apertura infinita hacia ese objeto “paciente”. Y si tuviera que situar el momento de esta lectura, en la cual y contra la cual Lautréamont escribe, diría que coincide con una figura doble: la lectura de la “ensoñación” y la lectura de la “reflexión” (esto se hará más notorio en las Poesías). Los Cantos de Maldoror no dan ocasión ni al sueño (*rêve*) de lectura, ni a las reflexiones a las cuales el solitario lector “se abandona”. Los Cantos de Maldoror pueden solamente (como se establece claramente en la primera estrofa) ser leídos o no ser leídos, pero si lo son establecen las reglas y condiciones de esa lectura. Bruscamente el poeta invierte aquel drama ternario de lectura, muestra el revés no sólo del mensaje sino del mensajero, la otra faz de la llamada cultura occidental que sustituye al cuerpo humano por un objeto, que media-

tiza el contacto de la carne por la madera transparente. Quiero decir, la humillación del libro, y por ende, la humillación de la "cultura". Aquí llamaré semejanza a lo que se supone socialmente, a una hipótesis social, a todo aquello que el hábito institucionaliza o marca, lo que encubre o disimula una fisura o contradicción fundamental: en el "género" humano "lo semejante en conformación no convive con lo semejante en conformación". Y este abismo tiene un nombre en el texto: se llama dios. Es la fisura, el intersticio, la separación. Se "titula" dios, como de manera ejemplar dice Lautréamont. Y sus medios de acción, de "cretinizar", son fundamentalmente dos: uno es el sueño ("el anonadamiento intermitente de las facultades humanas"); el otro, en un juego mucho más complejo, mucho más difícil de percibir en razón de su proximidad, de una suerte de inocencia o de naturalidad, es el propio lenguaje. Sentimos esa palabra dios, con cierta incomodidad o extrañeza, como si fuera una palabra en cierto modo invadida, un dos mal construido, con un fonema intruso "i" ocupando su centro.

Sin embargo no es suficiente con señalar los aspectos retóricos del texto, o si se quiere su "inversión retórica", como lo hace la crítica continuamente, sino que al hacerlo es preciso indicar que este trabajo de lenguaje se realiza en un cierto sentido. Mostrar esa dirección es mi propósito, pero antes, y sé que con ello me arriesgo a ser colocado en el "index" de los impresionistas referiré una impresión.

Yo tengo la impresión de todos estos años pasados y que están pasando. He sido impreso por ellos. Y creo que este libro, los Cantos de Maldoror, ha sido sobreimpreso por ellos. De manera que yo no puedo efectuar cualquier lectura del texto, privilegio algunos de sus espacios, los indicadores de tránsito, los "carrefours" ya no son los mismos.

Y para acrecentar la sospecha de "impresionismo crítico" con la de "delirio místico" diré que en épocas de gran sufrimiento individual y colectivo, de calamidad si se quiere, hay una postura del cuerpo humano que emerge: el hombre que mira hacia lo alto, o dicho de otro modo, que sitúa un punto de violencia, de gravitación física de violencia en dirección a lo alto. Y replegándome sobre mi propio discurso diré que atribuyo gran importancia a éste "en dirección a". Este gesto es instintivo, no obedece a ningún llamado, orden o indicación, es la respuesta instintiva al castigo, la búsqueda de su posible origen o lugar y en este momento los hombres tienen aspecto de animales heridos. Y así como todavía deba realizarse una física histórica de los momentos de lectura de textos literarios, tal vez deba realizarse más urgentemente una física de aquello que se ha denominado con una metáfora neumática, "opresión". La "opresión" considerada físicamente, como una suerte de variación gravitacional en torno al desamparo de los órganos, la "opresión" como una desmesura de la gravitación. Y proclamar su carácter *mensurable*. Pienso que Canetti habría podido agregar esta figura a la lista de pulsiones primitivas que presenta en "Masa y Poder". Así como el bosquimano advierte físicamente el lugar de regreso de un familiar

y el instinto lo induce a mirar hacia aquel preciso punto del camino donde efectivamente aparecerá, así cuando el poder político se desenmascara y emerge en toda su violencia e hipocresía (y no hablo aquí de la guerra franco-prusiana, ni de nuestra pequeña Guerra Grande, conflictos que Isidoro Ducasse en cierto modo “vivió”) parecería que el instinto busca un lugar, la dirección de un antiguo ataque, y lo sitúa en lo alto.

Y con respecto al “delirio místico” diré que es el discurso de la reclusión, sea esta carcelaria, psiquiátrica, escolar, monacal o familiar, es el orden de la reclusión, su terrible legalidad, aplicada al discurso de quien la padece. El discurso que se establece en relación de metonimia junto a la sopa racionada o el hambre. Pero, ¿cómo categorizar al “delirio místico” en una sociedad donde todos deliran “místicamente”, es decir, sufren efectos de poder?

Esas zonas de pesadilla que ahora el propio texto circunscribe o subraya son múltiples: leo una, allí donde precisamente Maldoror eleva sus ojos hacia el cielo:

“Un día, fatigado de marcar el paso en el sendero abrupto del viaje terrestre, y de andar tambaleándome como un ebrio a través de las catacumbas oscuras de la vida, alcé lentamente mis ojos fatigados, cercados por un gran círculo azul, hacia la concavidad del firmamento, y me atreví a penetrar yo mismo, tan joven, los misterios del cielo. No habiendo encontrado lo que buscaba, levanté mis párpados azorados más arriba, aún más arriba, hasta que percibí un trono formado de excrementos humanos y de oro, donde reinaba, con orgullo idiota, el cuerpo envuelto con un sudario hecho con sábanas sucias de hospital, aquel que se titula a sí mismo el Creador. Tenía en la mano el tronco podrido de un hombre muerto, y lo llevaba alternativamente de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca; una vez en la boca, puede adivinarse qué hacía. Sus pies se hundían en una vasta charca de sangre en ebullición, en cuya superficie emergían bruscamente, como tenias a través del contenido de un orinal, dos o tres cabezas medrosas, que se volvían a sumergir con la velocidad de una flecha: un puntapié bien aplicado en el hueso de la nariz era la consabida recompensa por la infracción al reglamento, provocada por la necesidad de respirar otro ambiente, ya que, después de todo, esos hombres no eran peces (...).”

Y más adelante:

“De vez en cuando exclamaba: “Os he creado, por lo tanto tengo derecho de hacer con vosotros lo que quiera.”

La imagen de dios, del dios-canibal del Canto II, es paralela a otras donde se le presenta como el modelo ampliado de sus semejantes, en el sentido en que hablamos, por ejemplo, de una ampliación fotográfica, o de cómo se proyecta sobre la pantalla una figura para un mejor examen. En este caso la pantalla es el cielo.

De haber permanecido aquí, Lautréamont se mantendría indudablemente dentro del "satanismo" de su época, a la manera de Baudelaire, o incluso, menos radicalmente. No hubiera ciertamente sobrepasado el "topos". Sin embargo esta crítica a lo semejante irá a efectuar en él una inversión fundamental: se verificará en el interior del propio lenguaje, y en literatura sólo inquieta verdaderamente aquello que "toca" al sistema. Lautréamont retrocederá uno por uno los días de la creación hasta situarse, no en el mundo creado sino en un principio anterior, un principio espiritual, un "soplo", una suerte de canto cifrado y sucesivo, es decir: el lenguaje.

Examinemos pues, el Canto IV. La primera estrofa está presidida por el horror al semejante:

"Cuando el pie resbala sobre una rama se experimenta una sensación de repulsión; pero cuando se roza apenas con la mano el cuerpo humano, la piel de los dedos se agrieta como las escamas de un bloque de mica que se rompe a martillazos; y así como el corazón de un tiburón que ha muerto hace una hora, palpita todavía sobre la cubierta con tenaz vitalidad, de igual manera nuestras entrañas se agitan de arriba abajo ("de fondo en comble"), mucho tiempo luego del contacto. Tanto horror inspira el hombre a sus semejantes!"

Ahora bien, si es posible apartarse de los semejantes, apartarse de las ciudades, habitar en grutas sombrías, transformarse en anfibio, etc., ¿cómo eludir al propio lenguaje, la marca distintiva, el "soplo" de la especie?

"(...) el hombre y yo encerrados en los límites de nuestra inteligencia, como suele estarlo un lago en un cinturón de islas de coral (...)"

A su vez en esta primera estrofa se opera la ruptura del Modelo Universal, su degradación: Lautréamont invierte las categorías establecidas por Linneo. Escribe en este sentido:

"Es un hombre o una piedra o un árbol quien va a comenzar el cuarto canto".

Linneo en su “Sistema de la Naturaleza” había escrito:

“Los cuerpos naturales se dividen en tres reinos; a saber: el reino Lapidario, el reino Vegetal y el reino Animal: las Piedras crecen, los Vegetales crecen y viven, los Animales crecen, viven y sienten. Tales son las fronteras establecidas entre dichos reinos”.

El “Sistema” coloca como epígrafe al Salmo 54:

“Oh Jehová: quam ampla sunt opera tua”

Lautréamont retira el “tua”, y celebra un mundo sin posesivo, *mal-dice*, es decir, retira el título de propiedad del discurso:

“Es un hombre o una piedra o un árbol quien va a comenzar el cuarto canto.”

El mundo (como el texto) carece de sujeto determinado. Una Voz, la del discurso, reclama un lugar que se sitúa antes de la triple discriminación en reinos, una Voz de ninguna parte y de todas, disuelta en la pluralidad de la materia.

En la misma estrofa Maldoror declara que ha dejado de “parecerse a sí mismo”, a diferencia de los ángeles que permanecen inalterablemente idénticos a sí mismos (“se ressemblent a eux-mêmes”), y establece una enigmática comparación:

“Dos pilares, que no era difícil, pero tampoco probable, tomar por baobabs, se distinguían en el valle, con un tamaño superior al de dos alfileres. En efecto eran dos torres enormes (...)”

De inmediato realiza un elogio de la metáfora, acompañado de una advertencia:

“(...) y aun cuando una potencia superior nos ordenase en los términos más claramente precisos, arrojar a los abismos del caos la juiciosa comparación que todos han podido sin duda saborear con impunidad, aun en este caso, y justamente en este caso, no debe perderse de vista este axioma primordial; los hábitos adquiridos en el transcurso de los años, los libros, el contacto con sus semejantes y el carácter inherente a cada cual, que se desarrolla en rápido florecimiento, impondría al espíritu humano, el irreparable estigma de la recidiva, en el empleo criminal (cri-

minal si nos colocamos momentánea y espontáneamente en el punto de vista de la potencia superior) de una figura de retórica que más de uno desprecia, pero que muchos ponderan.”

Ahora bien: ¿qué existe de temible en ciertas clases de lenguaje que causa tanta inquietud? ¿Qué ha motivado que durante casi más de medio siglo los Cantos de Maldoror fueran proscriptos de la lectura por una misma institución literaria que ayer los marginalizó por “diabólicos” o desechos literarios y hoy los recibe en escuelas y universidades en carácter de “precursores de la modernidad?” ¿Qué es aquello de un lenguaje “poético” o no que escapa a la ley de una realidad y su policía, a sus múltiples jurisprudencias? De otro modo: ¿Qué es aquello que resulta intolerable (como lo afirma Lautréamont) para “una potencia superior”? Creo conveniente dejar en suspenso esta interrogación.

Daré paso brevemente ahora a un texto publicado cuatro años después de los Cantos, en 1873, por Federico Nietzsche (“Sobre la verdad y la mentira consideradas en un sentido extra-moral”). En la segunda parte de este ensayo (que resumo groseramente) Nietzsche afirma:

- que existe un instinto formador de metáforas, en cierto modo fundamental;
- que el mito y el arte dan cuenta de él;
- que este instinto metafórico establece junto al “mundo” o “realidad” una pluralidad de “mundos” paralelos, de “realidades” paralelas;
- que, y esto quiero subrayarlo, este instinto transforma en infinito aquello que se define como finito o limitado, esto es, el arte como un exceso o desmesura en relación al mundo del logos o el concepto, cuya petrificación resquebraja.

La metáfora se presenta allí liberando al intelecto de lo que Nietzsche llama su “indigencia”. Este intelecto liberado, no servil, que desplaza el límite de la abstracción, que sentiría especial placer por el propio placer y el juego, ausente de toda gravedad, de toda expresión circunspecta o terminante, podría ser caracterizado por una serie de infinitivos: hacer, deshacer, componer, descomponer, juntar, separar, impulsar, detener, girar, trasladar, burlar, realizar construcciones de inteligencia inauditas guiado por una implacable y permanentemente irreverencia creadora. Y lo que es más importante: no se deja guiar por conceptos sino por intuiciones.

En una palabra, eso, esto, que se denomina, que se “titula” “verdad” o “realidad”, no sería más que una “transacción entre los hombres”, y la poesía, ese instinto productor de metáforas, la encargada precisamente de señalar su carácter contingente, puesto que el pro-

pio lenguaje mantiene una relación metafórica con el mundo y la poesía representa la posibilidad de su infinitud. Es en este sentido que leemos la otra referencia que Lautréamont hace de la metáfora al final del mismo Canto:

“(...) esta figura de retórica (la metáfora) presta mucha más utilidad a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que normalmente ni siquiera intentan figurarse aquellos que están llenos de prejuicios o de falsas ideas, que al final de cuentas son una misma cosa.”

Para Nietzsche, como para Lautréamont, como para Proust, el escritor debe seguir la dirección de su instinto: he aquí su soledad, pero también su fuerza. Y el instinto privilegia la metáfora: en Marcel Proust, puesto que como lo afirma en el “Tiempo Recobrado”, permite “engazar en el anillo de un bello estilo” una sensación y un recuerdo, obtener por un procedimiento de alquimia imaginaria un trozo de tiempo “en estado puro”, o en otras palabras, cifrar esa multitud, legión de “miroitements”, de pestaños de tiempo retenidos en los misteriosos cofres de la percepción; en Lautréamont esa voluntad de “infinito”, que, como lo afirma, sobrepasa “los límites acordados por el buen sentido” a la imaginación, convoca a la metáfora. Ambos (como casi toda la literatura dicha “moderna”) procuran eludir una visión “cinematográfica” (Proust) de la realidad. El escritor no opera con la realidad, opera con las leyes de construcción de las múltiples e infinitas realidades, ese principio generador, esa suerte de dinamismo que habita en el centro de la “figura” en el centro de los universos posibles, un fulgor, un destello, como la supervivencia de una impensable condición de vida en el centro silencioso del espacio.

Mencionaré aquí una de las direcciones del texto en este sentido. Lo que designaría como imagen metamórfica. Por ejemplo la penúltima estrofa del Canto IV, la estrofa del hombre-ánade, quien, al igual que la escolopendra en razón de su “belleza fantástica” se atrajo la “envidiosa irritación” de sus semejantes al infringir la poderosa ley de la fealdad estableciendo una diferencia que no le fue perdonada:

“Mi padre y mi madre (...) después de un año de espera vieron que el cielo atendió sus ruegos: dos gemelos, mi hermano y yo vieron la luz. Razón de más para amarse. Pero no fue así. Como yo era el más hermoso de los dos, el más inteligente, mi hermano me tomó odio y no se cuidó de ocultar sus sentimientos (...) su furor no conoció límites y me desplazó en el corazón de nuestros padres mediante las calumnias más inverosímiles. He vivido durante quince años en un calabozo con larvas y agua fangosa por único alimento.”

Luego, el hombre-ánade escoge como morada el mar, precisamente el lugar donde “lo semejante en conformación convive con lo semejante en conformación.”

He aquí como Lautréamont describe la majestuosa aparición:

“Un día de verano, al atardecer, cuando el sol parecía descender por el horizonte, vi nadando en el mar, con anchas patas de ánade en lugar de piernas y de brazos, portador de una aleta dorsal, proporcionalmente tan larga y afilada como la de los delfines, a un ser humano de músculos vigorosos, al que numerosos bancos de peces (en ese cortejo vi, entre otros habitantes de las aguas, al torpedo, el anarnak groenlandés, y la horrible escarpena) seguían con las demostraciones ostensibles de la mayor admiración. A veces se sumergía, y su cuerpo viscoso reaparecía casi inmediatamente, a doscientos metros de distancia. Las marsopas, que a mi entender no han robado su reputación de buenas nadadoras, apenas podían seguir de lejos a ese anfibio de nueva especie.”

Y más adelante:

“Un suspiro que me congeló los huesos e hizo tambalear la roca sobre la cual descansaban las plantas de mis pies (a menos que fuese yo mismo el que me tambaleaba a causa de la brutal penetración de las ondas sonoras que transportaban a mis oídos semejante grito de desesperación) se oyó hasta en las entrañas de la tierra: los peces se sumergieron bajo las olas con un estruendo de alud. El anfibio no se atrevió a acercarse demasiado a la costa, pero cuando estuvo seguro de que su voz llegaba distintamente hasta mis tímpanos, disminuyó el movimiento de sus miembros palmeados de modo de poder sostener su busto cubierto de algas, por encima del bramido de las olas. Le vi inclinar su frente, como para invocar mediante una orden solemne, la jauría errante de los recuerdos. No me atreví a interrumpirlo, en esta tarea, santamente arqueológica: hundido en su pasado se asemejaba a un escollo.”

Aquí Lautréamont más bien que narrar una historia o describir una escena, revela las propias leyes de constitución de lo imaginario, de cómo el lenguaje de la poesía se apropia (acudamos a la metáfora biológica) de su marca distintiva, aquella precisamente que le permite sortear el ojo de Medusa de la configuración petrificante, violenta, es decir, impuesta. El lenguaje narra no una historia sino su infracción, alegoriza su figura, su ley, se representa en un acto inapresable, ¿cómo, pues, podríamos exigirle un sentido para uso de

cartillas escolares, si se trata precisamente de lo contrario, de distraer, de desviar *un* sentido, de tenderle una emboscada, o como suele suceder en el "western", de arrojar un guijarro por un lado y pasar agazapado por el otro? Ni la legalidad del sentido y sus jurisprudencias, ni la legalidad de la forma y sus jurisprudencias, ni la legalidad del "significante" y sus jurisprudencias; ni siquiera la legalidad de lo "lúdico" y sus jurisprudencias: el texto es aquel lugar donde acaban todas las legalidades, pasadas, presentes y futuras.

El episodio citado anteriormente, como el del hombre-pelicano (el lenguaje de Lautréamont lleva forzosamente al guión, a este tabique entre dos espacios simétricos), como las propias metamorfosis del protagonista, se podría caracterizar en términos de una cierta retórica biológica: la *cruza* de especies diferentes, los infinitos acoplamientos que el texto permite (o más bien exige), la reunión sobre la página de especies inverosímiles. Lautréamont es aquel que espolvorea el estigma con el polen ajeno, aquel que procede a una hibridación imaginaria utilizando el método de la "fecundación artificial" allí donde se establecen las leyes de descendencia de lo imaginario.

A este respecto creo que Gastón Bachelard ha escrito páginas decisivas:

"Es necesario, pues, un verdadero coraje, para fundar ante la poesía métrica una poesía proyectiva, como ha sido necesario un golpe de genio para descubrir más allá de una geometría métrica, la geometría proyectiva, que es indudablemente la geometría esencial, la geometría primitiva. El paralelo es total. El teorema fundamental de la geometría proyectiva es el siguiente: cuáles son aquellos elementos de una forma geométrica que pueden ser impunemente transformados en una proyección, permitiendo no obstante subsistir una coherencia geométrica? A su vez, el teorema fundamental de la poesía proyectiva es el siguiente: cuáles son los elementos de una forma poética que pueden ser impunemente transformados por una metáfora, permitiendo, no obstante, subsistir una coherencia poética? Dicho de otra forma: cuáles serán los límites de la casualidad formal?"

Repárese además que la propia palabra metamorfosis es ella misma una metamorfosis de la palabra metáfora, como si una suerte de inquietud fonética súbitamente se hubiera apoderado del término, una suerte de ansiedad de cambio. Y no hablo en sentido etimológico, sino que simplemente compruebo una *cruza* de signos, los efectos de un entrelazamiento. Metamorfosis como una precipitación en lo imaginario, como un salto en el vacío de lo imaginario. En un primer momento Lautréamont presenta la "figura" analizada, compara, por ejemplo, su actitud vigilante (observando al doble supliciado por su madre y por su mujer) con el gesto de un pájaro, el "*acantoporus serraticordis*", es decir el protagonista "como" o "semejante a"

el animal; sin embargo en una instancia posterior, se traslada al interior de la "figura", se proyecta, se metamorfosea. La metamorfosis opera entonces como una violencia ejercida en el interior de la metáfora. Es, si se quiere, la violencia del signo poético, su límite.

Esta ruptura del espejo que marca la Lambda (λ) del origen, la inicial del libro, esta destrucción de la imagen semejante que abraza los tres niveles de análisis que determinásemos al principio, encuentra su culminación en la cuarta estrofa del Canto IV, en aquello que podría ser designado con una breve perífrasis, construcción del innominado. Porque, ¿cómo denominar a esa masa multiforme, heterogénea, que participa *a la vez* de los tres reinos del Sistema Natural? ¿Qué signo otorgar a ese acoplamiento sintético de los propios signos? ¿Cómo categorizar a un cuerpo animal, a la vez que vegetal, a la vez que mineral, una suerte de compacto mixto y silencioso? ¿Habrá un nombre para él? ¿Cuál?

Lautréamont salpica, arroja al cuerpo de su "semejante" un signo prohibido. Como si todo aquello que la "especie" había separado tan cuidadosamente de sí y de su imagen mayor que edificó en lo alto, bruscamente la invadiera: sus pies son raíces y componen "una suerte de vegetación vivaz llena de innobles parásitos", en la axila izquierda una familia de sapos, en la derecha un camaleón, en la nuca "un enorme hongo de pedúnculos umbelíferos" creciendo como en un estercolero, una víbora en lugar de pene, leños en lugar de brazos, un par de medusas en lugar de nalgas, y en lugar de la columna vertebral, una espada.

Ahora bien, si observamos de cerca esta construcción innombrable observamos de inmediato algo que la particulariza: la invasión, el suplicio, no se establece arbitrariamente, ocurre por analogía, por asalto analógico: todos aquellos seres u objetos que ocupan el lugar de los órganos han sido convocados en razón de su semejanza, como si la imagen por efecto de una fuerte inducción negativa, perdiera de pronto su distancia y se estrellase en el compacto multiforme.

Innominado, por lo demás, inclasificable, porque, en qué categorías incluir eso que "no es todavía una planta" y "que ha dejado de ser carne"? Eso sólo puede ser señalado, sólo puede ser objeto de un demostrativo: "Ahí, eso".

Existe pues, una cierta clase de lenguaje ("poético" o no) que se sustrae activamente a la servidumbre de los signos y devuelve a la clandestinidad de los centros de poder y violencia, la clandestinidad de su propio signo.

N. Para la traducción de las citas del texto francés al español, me he servido de la excelente edición anotada y prologada por Maurice Saillet ("Lautréamont. Oeuvres Complètes", Librairie Generale Francaise, Paris, 1963).

En torno a la “valoración ideológica” de
LOS TRES GAUCHOS ORIENTALES

Eneida Sansone de Martínez



UNA IDEOLOGIA CUESTIONADA *

A esta altura de las investigaciones y estudios sobre poesía gauchesca parece innecesario reiterar la convención o artificio de esta creación de poetas ciudadanos puestos a imitar deliberadamente las modalidades de habla y mucho más escasamente, las técnicas de composición de los auténticos cantores gauchos.

Pero sí es necesario tener presente este artificio básico para comprender ciertos desajustes, ciertas desarmonías que surgen de la lógica imposibilidad de que el disfraz, aun convertido en segunda piel o segunda naturaleza, no ofrezca ningún resquebrajamiento.

La disposición para cantar *a la manera* gaucha significa una simpatía especial y una afinidad con el tipo originario, todo ello unido a una manifiesta o recóndita admiración por el modelo que no excluye el reconocimiento de sus debilidades o fallas ⁽¹⁾. Ciertos trucos, fácilmente aprendidos: un repertorio de temas y fórmulas rituales y la providencial, puramente intuitiva, captación del *tono*, casi configuran un poeta gauchesco. Pero, hace falta todavía más: es necesaria una transfusión sutilísima, que no es por cierto la pura operación de fingir o imitar, para que el ciudadano culto sienta y piense como un gaucho ⁽²⁾. Porque ocurre que ese personaje con el que el poeta gauchesco va a consubstanciarse no es sólo un hombre de nivel educativo inferior, es, sobre todas las cosas, un *paria social*.

La poesía gauchesca es, a su manera, una respuesta apasionada a la realidad de su hora. Los avatares de la nacionalidad naciente agregaron, con toda su gravitación de hondo compromiso, los temas más entrañables de su repertorio: los de la *libertad* y la *justicia social*. Así desde que se pasó sobre la muralla de la sitiada Montevideo, la célebre décima de Eugenio Valdenegro y que la encendida voz de Victoria la cantora, recorrió los fogones y ganó voluntades, una obstinada vocación libertaria y una profunda motivación social impregnaron esta poesía que, si bien se había inventado una tradición en un audaz y genial rasgo de creación artística, recogió de la tradición viva lo más auténtico de las aspiraciones populares, de ahí su éxito y su difusión extraordinarias.

Sin embargo, hay que considerar que el poeta gauchesco, por más consubstanciado que se sienta con el tipo gaucho auténtico, no puede absorber las vivencias del desplazado social que es su mode-

* Del libro inédito: *Tres gauchos habladores*: un cronista matrero y un poeta ciudadano hijo de gringos.

lo. Puede, sí, intuir las, percibir las, comprender las, conmoverse y simpatizar profundamente con ellas. Pero no puede ser *parte*, sino *juez* del problema que el gaucho auténtico, en cambio, *vive*, no juzga.

El *cantar opinando* lleva al poeta gauchesco a que aquella trans-fusión de que hablamos, que le hace sentir y pensar “como si fuera un gaucho”, se quiebre en parte por una posición crítica necesariamente “de afuera” del personaje. Y esto conlleva el peligro de que ciertas realidades profundas del hecho social escapen aún a los más grandes poetas gauchescos. Así, por ejemplo, como señalara Rodríguez Molas ⁽³⁾, se le escapó a Hernández la tremenda realidad del latifundio también ausente en Lussich y que, sorpresivamente, aparece en del Campo.

Y es curioso que sea precisamente el cantor gauchesco festivo, el popular Aniceto el Pollo, uno de los supuestamente aludidos des-deñosamente por Hernández en su tan conocida carta-prólogo a Don Zoilo Miguens, quien, convenientemente disfrazado y justificado por una ebridad esclarecedora, denuncie —entre otros males y muy al pasar, hay que reconocerlo— el latifundio ⁽⁴⁾ que en la época de Lussich, precisamente, se revitaliza como consecuencia del alambramiento de los campos.

Cada uno de los poetas gauchescos plantea problemas especiales en cuanto a su posición ideológica, a la índole de su compromiso con las circunstancias en que le tocó vivir y a su interpretación de las realidades sociales de su hora.

Ubicar a Lussich en cualquiera de las *categorías* propuestas para clasificar a los integrantes de la burguesía nacional en la década 1870-1880, es tarea difícil.

Hijo de inmigrantes, con aptitudes comerciales y empresariales de excepción, no ligado sin embargo a intereses en la campaña; hombre de mundo con auténtico señorío; sin cultura universitaria aunque con una vasta preparación autodidáctica; con una energía y un empuje vital como para luchar con éxito contra la naturaleza y los elementos, su personalidad poderosa escapa a todo encasillamiento.

Este uruguayo *sui generis*, hijo de gringos que sintió “lo oriental” como pocos, que mantuvo amistad con hombres valiosos de la más diversa edad y condición ⁽⁵⁾, gustaba ubicarse a sí mismo entre las clases humildes ⁽⁶⁾.

Hay anécdotas que prueban su bonhomía, su poder de comunicación, su modalidad abierta y campechana en el trato con los hombres del pueblo. Pero también se ha señalado “su sentido de la realidad social, sirviéndole lo mismo para mantener a distancia de respetuoso cariño a sus subalternos, que para humillar a los soberbios que pasaron a su lado por la vida” ⁽⁷⁾, lo que sutilmente lo ubica fuera de “las clases humildes” a las que defendió inmerso en esa burguesía culta, paternalista y condescendiente a la que indudablemente y aún a su pesar, perteneció ⁽⁸⁾.

En 1872, al terminar las estrofas de *Los tres gauchos orientales*, en carta-dedicatoria a José Hernández, modesta y escuetamente Lussich esboza apenas los motivos de su obra. Recuerda a su amigo una

conversación en la que se refirió “a la última campaña revolucionaria en mi patria y a los sufrimientos de nuestros soldados”. En esta frase resume el tema general de su obra, tema que unas líneas más adelante reitera al decir: “Busqué un tema, y lo encontré en la revolución encabezada por el general Aparicio, vasto teatro donde podía exhibirse con amplitud el drama de las muchas desgracias por las que ha atravesado mi infeliz patria”. Hacia el fin de su carta se refiere nuevamente al escenario y drama aludidos calificando a uno como “la más santa de las revoluciones” y al otro como “nuestros derechos conculcados” (9).

Debemos hacer hincapié en los propósitos confesos del juvenil autor: exaltar la revolución de Aparicio y narrar el drama de los soldados cuyos plenos derechos serían burlados por la Paz de Abril.

Nueve meses más tarde, en *El matrero Luciano Santos*, Lussich reivindica su posición de defensor de los gauchos contra “plumarios y doctores”, a través del diálogo de sus personajes (10).

Para dilucidar el problema de la valoración ideológica de ambas obras de Lussich, productos de una efusión juvenil y fulmínea no podemos apoyarnos en la imagen popular del “Don Antonio Lussich” naviero, pionero y forestador de Punta del Este, el *mundólogo* y gran señor en todos sus dominios, tal como la ha dejado fijada Mario Falcao Espalter en su prólogo a la difundida edición de 1937 (11) y, en parte, Víctor Lascano en sus “Reminiscencias acerca de Lussich” (12).

El joven que compuso ambos poemas había vivido y sentido en carne propia las vicisitudes de la hora. Sus versos fueron respuesta espontánea y casi podríamos decir instantánea a los acontecimientos. Su testimonio surge de la pura expresión de la realidad; su compromiso, aunque coloreado por la bandería política, es con la verdad y con la patria sufriente.

Insistimos y enfatizamos en la verdadera y bastante desconocida imagen del autor de *Los tres gauchos orientales*; un joven de veinticuatro años, dolido por el fracaso de su partido y la traición de los doctores, un joven que se ha jugado la vida y ha corrido aventuras peligrosas (13), que ha sufrido como soldado voluntario la rudeza de la vida militar, que se ha arrancado bruscamente de su hogar ciudadano y se ha visto enfrentado de pronto con las crudas y amargas realidades de la campaña oriental para ubicarse en la posición de activo partícipe y lúcido testigo de uno de los más importantes momentos de nuestra historia.

Es sobre la actitud y los móviles de este Lussich juvenil que corresponde interrogarnos porque sólo a través de ella podemos intentar una valoración ideológica del poema.

Quien corrige, suprime y añade versos a aquellos poemas de juventud, es primero un hombre de veintinueve años (1877) y luego uno de treinta y cinco (1883). Pesan sobre él las responsabilidades de un hogar y de una gran empresa. Han pasado primero cinco, y luego once años desde la paz de abril, la patria ha visto otras revoluciones, otras intrigas, otras promesas, otros engaños...

La actitud de Lussich, confesa u oculta (tal vez hasta para sí mismo) es la de dar voz “a los pobres hijos de nuestra campaña” injustamente tratados.

Eso se hace evidente no sólo en la primera edición de *Los tres gauchos Orientales*, sino en sus versiones posteriores y, en especial, en todas las versiones de *El matrero Luciano Santos* donde aunque a menudo menos rudos, los versos añadidos o modificados conservan o refuerzan la vieja denuncia, la honesta testificación, la entrañable amargura...

Sólo en escasísimos aspectos superficiales de las correcciones y agregados a las primeras ediciones de ambos diálogos puede hablarse de “un edulcoramiento en la posición del autor”, tal como lo hace Angel Rama⁽¹⁴⁾.

Del estudio comparado de las sucesivas versiones surge la convicción de que las correcciones y agregados de Lussich obedecieron fundamentalmente a dos causas que analizaremos más adelante:

1. motivos estéticos o artísticos no siempre logrados.
2. motivos de justicia reparadora, para salvar del olvido a compañeros caídos en la lucha o que combatieron bravamente.

Pero no puede, en cambio, atribuirse a propósitos ideológicos ninguna modificación importante. En las escasas ocasiones en que la actitud de Lussich en *Los tres gauchos* se acerca a la de los activos miembros de la naciente Sociedad Rural, contemporánea del poema (tal como cuando Luciano Santos, obvio representante del autor, propone al Gobierno que funde escuelas, etc., la versión de 1872 y la de 1883 son coincidentes⁽¹⁵⁾).

Del cotejo de ediciones surge la certidumbre de que el compromiso del autor juvenil con su verdad es respetado por el corrector maduro, lejos ya de los temas, motivos e impulsos que dieron origen a sus obras a las que, absorbido por otras actividades y cultor poco feliz del lirismo ramplón de la época, no valorizó demasiado por lo que sabemos⁽¹⁶⁾.

Sin lugar a dudas en *Los tres gauchos...* y en *El matrero Luciano Santos* hay denuncia de la explotación que hacen los políticos del gaucho, de la mala fe de los doctores y de la nefasta administración pública. Hay también, a cada paso, testimonios de los males que aquejan a la nación en sus hijos más desposeídos.

Denuncia, testimonio ¿qué más podemos pedir a un escritor quien además se jugó la vida defendiendo sus convicciones en el campo de batalla?

La crítica actual en nuestro país, suele cometer el error de revisar nuestro pasado literario con criterios sociológicos de la hora. Si bien es lícito aplicar dichos criterios al examen de escritores pretéritos para esclarecer puntos de vista y, a veces, para abrir nuevas perspectivas de análisis, creemos que no es adecuado establecer —como se hace a menudo— juicios de valor en base a ese examen.

Forzados a tentar una valoración ideológica del poema, (lo que hacemos sólo como refutación a lo sostenido por el prestigioso crítico y recordado amigo Angel Rama y debido a que ya sus ideas han sido recogidas por lo menos en un trabajo publicado en el exterior) debemos reconocer, en primer término, que *Los tres gauchos*... y su continuación *El matrero Luciano Santos* son respuesta a las realidades nacionales de su circunstancia histórica. Las connotaciones con la realidad son claras y explícitas: ante las perspectivas que abre la paz de abril, Lussich, por boca de Julián Giménez, Mauricio Baliente y José Centurión, plantea tres distintos puntos de vista a través de los cuales la opinión de los blancos derrotados se manifiesta. Y este es el mérito de Lussich: no son las opiniones de la alta clase blanca a la que el escritor está ligado las que se barajan, sino las que plausiblemente podían sustentar tres de "esos desgraciados parias, víctimas del abandono en que viven, despojados de todas las garantías a que tienen derecho como ciudadanos de un pueblo libre..."⁽¹⁷⁾ o por lo menos, las del joven que se compenetró de sus padecimientos.

Es evidente que Lussich, al igual que sus predecesores gauchescos, sintió la libertad de expresión de la que se podía valer, haciendo hablar a los gauchos de sus propios padecimientos enjuiciando a *cajetillas*, *letrados* y *doctores* y presentándolos en su visión pintoresca y ruda, a veces amarga, a veces jocosa.

En muy pocas circunstancias el autor asoma en la obra con sus opiniones más entrañablemente personales pero la pasión puesta en las denuncias y alegatos de sus criaturas de ficción han hecho suponer que, sin olvido total de su partidarismo esencial, "el joven Lussich era de ideas *fusionistas*"⁽¹⁸⁾.

Insistimos que nuestro propósito no es investigar la verdadera ideología de don Antonio Lussich, sino destruir la imagen creada por una voz justificadamente respetada acerca de un *autor* que al corregir su obra juvenil, habría limado sus aristas y edulcorado su mensaje.

Para ese propósito se impone un examen de las realidades vividas y su trasposición en la ficción y en especial, un riguroso cotejo de ediciones. (*)

* Tal tarea comprende la 3ª parte del texto de donde se extrajo el presente trozo.

NOTAS

- (1) Es ilustrativo, a ese respecto, lo manifestado por los mejores cultores del género.
- (2) Y no me refiero a la obvia tarea de nivelación cultural o educativa efectuada, como es lógico, y tal como lo señala Rama en su prólogo a la ed. de *Marcha*, de arriba hacia abajo, pág. 14.
- (3) Rodríguez Molas, Ricardo— *Historia social del gaucho*, Buenos Aires, Marú, 1968, Cáp. IX, I, pág. 376.
- (4) “Vaya largando terreno;/ Sin mosquiar, el ricachón;/ Capaz de puro mamón/ De mamar hasta con freno;/ Pues no me parece güeno/ Sinó que por lo contrario,/ Es injusto y arbitrario/ Que tenga media campaña;/ Sólo porque tuvo maña/ Para hacerse arrendatario”. “Si el pasto nace en el suelo/ Es porque Dios lo ordenó/ Que para eso agua les dio/ A los fiublados del cielo./ Dejen pues que al caramelo/ Le hinquemos todos el diente./ Y no andemos tristemente./ Sin tener en donde armar/ Un rancho para sestiar/ Cuando pica el sol caliente”. Del Campo, E. “Gobierno gaucho” (EN: *Poesías*, Buenos Aires, Casavalle, 1870).
- (5) Según testimonio de familiares, fue amigo de Ricardo Palma, Samuel Blixen, Pablo de María, Dres. Visca, Ricaldoni, etc.
- (6) “Sentía un gran cariño cordial y sin sombra de prepotencia hacia las clases sociales modestas. Empecemos por decir que él mismo se enfilaba entre ellas y se reconocía un hombre del pueblo”. Falcao Espalter, Mario — Prólogo a edición de *Los tres gauchos orientales y otras poesías*, Montevideo, Claudio García/1937/, pág. 6.
- (7) Idem, idem, pág. 7.
- (8) No podía menos nuestro autor que responder a una “mentalidad de grupo” pues —como acertadamente lo señala Bratosevich— (*Métodos de análisis literario*, pág. 13) “la mentalidad de grupo la llevamos dentro como una especie de fisiología a la que no atendemos, pero que existe y signa nuestros comportamientos. Lo cual explica —por si otros argumentos no bastaran— que intención y realización no siempre coinciden en la misma línea (y además nunca en extensión, pues la segunda excede a la primera)”.
(9) Fechado en 14 de junio de 1872.
- (10) vs. 1982 a 1999 ed. 1883 y vs. correspondientes, pág. 63, 1ª ed.
- (11) Véanse págs. 5, 6, 7 y 8 en especial.
- (12) En: “La Nación”, Buenos Aires, 9 de agosto de 1936.
- (13) Véase como ejemplo el artículo del Dr. Artemio Machado en “El Plata”, Montevideo, 29 de mayo de 1960: “La Agraciada, lugar de evocaciones históricas y hermosos panoramas”.
- (14) Prólogo cit.
- (15) Versos 2101-2120 ed. 1ª y 2327-2346 ed. definitiva.
- (16) Testimonios de familiares, al respecto, señalan que el Lussich adulto desdénaba o por lo menos valorizaba muy modestamente su obra como poeta gauchesco y en cambio apreciaba sus “otras poesías” (Véase: *Los tres gauchos orientales y otras poesías*, 1937, ed. cit.), al punto que en su lecho de muerte solicitó a su sobrino, el Arq. Carlos Lussich, le recitara “El inválido oriental”.

- (17) Carta de Lussich al editor, Don Antonio Barreiro y Ramos, Montevideo, julio 15 de 1883 (ed. cit.) Reproducida en ed. del año 1964 (Colección de Clásicos uruguayos, Biblioteca Artigas), pág. 3.
- (18) "Parece, a juzgar por los pensamientos expresados por sus personajes, que el joven Lussich era de ideas "fusionistas", es decir partidario de la supresión de los partidos, singular y generosa utopía de que participaban no pocos de sus contemporáneos y expuestas en largas tiradas por ciertos publicistas de la época, desde don Andrés Lamas hasta don Bernardo Prudencio Berro que pagó sus opiniones con la vida, en 1865. ...Encontramos en este orden de ideas una perfecta identidad con el ideario de Bartolomé Hidalgo, de Ascasubí y de otros trovadores gauchescos del mismo siglo XIX: la idea de una unión patriótica dejando a un lado las parcialidades fraticidas, es un tema que vuelve sin cesar a los labios de los gauchos orientales, aunque en la realidad de la vida su sistema fuese inaplicable y tan expuesto a violencias como las violencias que procuraban suprimir". Mario Falcao Espalter, Prólogo cit., págs. 12-13.

EL FRENESI DEL MODERNISMO

Herrera y Reissig

Gwen Kirkpatrick

La preocupación de Lugones por el significado y la mecánica del estilo constituye una constante entre los modernistas. Julio Herrera y Reissig, en "El círculo de la muerte", examina el concepto de belleza y exige una correspondencia de la forma y el concepto que agrade al lector "sin violencia", y que sin embargo se mueva con la brillante duplicidad del reflejo de un espejo:

Es una duplicidad armónica y semejante; trátase de que la idea tome inmediatamente la forma del vocablo, como un perisprít la forma del cuerpo donde mora, confundida con él y fraternizando hasta parecer tangible; y a su vez de que la palabra se imprima en el pensamiento y entre en él, de un modo ágil, ni más ni menos que como en un molde preciso y pulcro la cera caliente. El gran estilo es el que brilla y corre, como un agua primaveral, espejo moviente de sombras movientes y vivas que erran por la página y se hunden en ella, cual pececillos traslúcidos, color de cristal...¹

Las aparentemente menos estilizadas producciones posteriores de Herrera, Lugones y otros modernistas tardíos ilustran los "mecanismos negativos" o la "simplicidad" a la cual se refiere Yuri Lotman en *Análisis del texto poético*:

El concepto de simplicidad como un valor estético viene con el estudio siguiente y está invariablemente conectada con el rechazo de la ornamentación. La percepción de la simplicidad artística es posible sólo contra un fondo de arte "ornamental" cuya memoria esté presente en la conciencia del contemplador oyente (...) Por consiguiente, la simplicidad es un fenómeno mucho más complejo que la ornamentación.²

Mientras que Lugones en gran parte de su obra temprana utiliza a menudo los elementos "simples" de lo provinciano o lo prosaico por su contraste desconcertante o su efecto violento, otros poetas se concentrarán más en diferentes aspectos del código "prosaico". Por ejemplo, el vínculo que crea López Velarde entre el erotismo y una a menudo abreviada inclusión de lo prosaico también cobró desarrollo en poetas como Enrique Banchs. De esta manera la herencia del

burlón *Lunario sentimental* es precursora de la poesía sencillista, que deja atrás la ornamentación elaborada, tanto en la rima como en el metro así como en la naturaleza de sus imágenes.

Un análisis de los aspectos de la obra de Julio Herrera y Reissig puede ilustrar la fuerza del movimiento subversivo en la poesía modernista. Como un tardío modernista, Herrera ejemplifica muchas de las contradicciones de este período que servirán de inspiración a otros poetas del siglo XX.

Al presentar a Pablo Neruda en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en 1935, Federico García Lorca destaca a tres poetas hispanoamericanos que representan "el tono descarado del gran idioma español de los americanos." Junto con las voces de Rubén Darío y del poeta de origen uruguayo Lautréamont, menciona otro, "la extravagante, adorable, arrebatadoramente cursi y fosforescente voz de Herrera y Reissig..."³ En uno de los estudios pioneros sobre el modernismo, Arturo Torres Rioseco distingue a Herrera y Reissig de otros autores notables por su obvia herencia americana, llamándolo "absolutamente desprendido del ambiente."⁴ Torres Rioseco usa el mismo tipo de adjetivos que Lorca al diferenciar a Herrera y Reissig de sus contemporáneos modernistas y de otros modelos: "La figura grandiosa de Julio Herrera y Reissig — más loco que Verlaine, menos que William Blake — nos afirma que debemos confiar en nuestra fuerza cerebral."⁵

Julio Herrera y Reissig llenó su corta vida de sólo treinta y cinco años con una deslumbrante producción en verso y prosa que asombró a sus primeros lectores y continúa suscitando asombro a los contemporáneos. Especialmente hábil en su manejo del verso, el dominio que tenía Herrera de su instrumento lírico es eclipsado por su léxico atrevido y sus bruscas yuxtaposiciones de fórmulas decadentes y clásicas. El mundo moderno de la ciencia y la tecnología, especialmente sus matices más oscuros, invade un mundo pastoral de ninfas, pastoras y diosas. Sin embargo, las novedades de lenguaje de Herrera y la herencia de los aspectos exóticos de la literatura decadente dejaron a otros críticos y admiradores con una opinión más ambivalente. Rubén Darío, al elogiar la maestría poética de Herrera, es reacio a dar su total aprobación.

En Herrera lo artificial, el virtualismo, se penetra de su vibración si queréis *enfermiza* de la verdad de su tensión cordial, de su verídico sufrimiento íntimo.⁶

Darío apunta a *Los éxtasis de la montaña*, una serie de sonetos publicados en 1904, como productos de una magistral inspiración visual y auditiva, "con el giro innovador, el verbo inusitado y el adjetivo sorprendente."⁷ Darío dice que "La muerte del pastor: 'balada eglógica'" es "de lo más suavemente encantador, de lo más musicalmente sentimental, y de lo más simplemente fino que se haya escrito en nuestra lengua."⁸

Los lectores contemporáneos se han sentido atraídos por los tratamientos fantásticos y alegóricos de la muerte y el erotismo en la poesía de Herrera y Reissig. Su condensación sintáctica, sus neologismos y las sorprendentes combinaciones de terminología clásica y científica fueron más allá que las del *Lunario sentimental* de Lugones. Si bien puede haber resultado difícil para sus contemporáneos separar la iconografía decadente del tratamiento innovador del lenguaje (así como sus ostentosas proclamaciones personales), el ejemplo de Herrera influyó en varios de los principales escritores del siglo XX (principalmente Vallejo) con su enfoque reducido y sus experimentos sintácticos. Combinando la aldea rural prosaica con su evocación griega o romana en églogas, Herrera y Reissig desecha la ficción enmarcadora que sirve de transición entre los dos mundos codificados. El sobresalto resultante y la ambigua e inquietante intrusión de notas subversivas dan acceso a los experimentos del siglo XX en el lenguaje poético. Federico de Onís destaca la influencia de Góngora sobre Herrera en la creación de metáforas difíciles y elusivas, y afirma la novedad de Herrera: "Aprendió mucho de Góngora y se adelantó a sus más recientes intérpretes, siendo la suya una de las influencias capitales que llevaron el modernismo hacia el ultraísmo."⁹ Algunos de los adjetivos usados más a menudo para describir la poesía de Herrera son "sorprendente", "desconcertante" e incluso "cursi". A pesar de los comentarios sobre la naturaleza derivativa de su poesía (específicamente, las influencias de Albert Samain y Leopoldo Lugones), sus rasgos notables son considerados como sus elementos de sorpresa, y como su no siempre agradable energía. La poesía de Herrera se resiste a los modelos fácilmente clasificables. Sus metáforas sorprendentes, su marcada aliteración y sus rimas asombrosas resultaban disociadoras para sus contemporáneos. Sin embargo, desde un punto de vista posterior los mismos experimentos a menudo parecen triviales o "cursis" como declararon por igual sus admiradores y sus detractores.¹⁰ El siguiente comentario tratará de dar una definición más específica de la naturaleza de esa "energía" tan a menudo atribuida a Herrera, y lo colocará en el contexto de su época.

Herrera y Lugones

Como poetas modernistas tardíos tanto Lugones como Herrera derivan obviamente de ciertas tradiciones, y la superposición de sus obras proviene del hecho de que comparten muchos de los mismos modelos y tradiciones. Mientras que las semejanzas son inmediatamente obvias (especialmente sus imitaciones de Albert Samain) hasta en el desarrollo de imágenes semejantes, incluso en los mínimos detalles, la articulación de esos elementos es a menudo muy diferente. En el espíritu modernista, la acumulación desde el exterior era considerada como un enriquecimiento del bien general. El ideal del escritor como un genio solitario, aunque expresado en sus obras, no era obviamente una fuerza motivadora de sus respectivas producciones. Por lo contrario, ambos acentúan la presencia de prestigiosos elementos "extranjeros."

La poesía de Lugones y Herrera pertenece a una etapa del modernismo tardío, caracterizada por la inmovilidad y la pesada ornamentación de sus ritos. La descripción que hace Severo Sarduy de la obra de Giancarlo Marmori, escrita más o menos en el mismo período, puede aplicarse asimismo a las etapas finales del modernismo:

“La retórica de lo accesorio convirtiéndose en esencial, la multiplicación de lo adjetival sustantivado, el ornamento desmedido, la contorsión, lo vegetal estilizado, las estatuas y cisnes, y lo cósmico como instrumento de sadismo mediatizado.”¹¹

Como se verá, los ritos de ornamentación y de ruptura del silencio son muy diferentes en Lugones y Herrera. Ambos poetas llevan los paisajes y el lenguaje estilizado del modernismo al extremo y luego desmantelan sus producciones de una sola vez.

En *Los crepúsculos del jardín* de Lugones y en *Los parques abandonados* de Herrera, sus dos obras más parecidas (con la directa impronta de la influencia de Albert Samain que fue conocido por Herrera a través de los poemas de Lugones),¹² hasta los títulos de los libros sugieren el agotamiento de la ornamentación ritual del modernismo. Cambian sus modelos hasta el punto de retorcerlos, con su heráldica, sus atardeceres y jardines desiertos donde amantes crueles y perversos cumplen sus estudiados ritos. Por condensación sintáctica e intercambio metonímico, los sonetos de Lugones y de Herrera prefiguran técnicas artísticas posteriores. Por ejemplo, el cuarteto introductorio de Herrera a “La última carta” reduce un paisaje personificado en una cuchillada aterradora. Como la secuencia inicial de Buñuel en *El perro andaluz*, el soneto empieza:

Con la quietud de un síncope furtivo
Desangróse la tarde en la vertiente,
Cual si la hiriera repentinamente
un aneurisma determinativo...¹³

Tenemos una idea de Lugones como poeta — el monstruo de la técnica, el voraz asimilador de estilos cuyo propio estilo, cuando no es conscientemente paródico, genera inconscientemente su propia parodia a través de sus excesos. Un prestidigitador de la rima y un maestro de sucesivas identidades literarias, vemos ante todo a Lugones como estilista. Por otro lado, la crítica que concierne a la obra de Herrera generalmente atribuye una cualidad íntima y personal a su producción de metáforas y juegos de palabras escandalosas. ¿Qué diferencia hay en el gesto? ¿Por qué uno parece machacar y el otro susurrar, aun cuando reelaboran muchos de los mismos materiales?

Es la naturaleza de este movimiento de partida lo que diferencia gran parte de la poesía de Lugones y de Herrera. Si bien no destruyen abiertamente las pautas que establecen, las semillas de la destrucción están plantadas con la propia estructura de la poesía misma por su movimiento subversivo. Siguiendo con la definición de Roland Barthes, la *subversión sutil* no se ocupa de negativas u oposiciones manifiestas. "... no se ocupa directamente de la destrucción, evade el paradigma y busca otro término: un tercer término que no es, sin embargo, un término sintetizador sino excéntrico, extraordinario."¹⁴ La tarea crítica, pues, se ocupa de la identificación de este sujeto, o emisor, en las obras de Herrera y Reissig durante las últimas etapas del modernismo. En otras palabras ¿quién habla? ¿Cuál es el gesto que dirige el proceso poético? Considerando el cuerpo de sus obras como elementos de lo que Barthes ha llamado la "memoria circular de la literatura" o su "intertexto", me propongo aquí enfocar sus obras dentro del movimiento modernista, considerar este tiempo de producción como una escena fija, un espacio estático congelado en el tiempo. El topos de la escena fija era un ideal parnasiano muy apreciado por los mismos modernistas, con su preferencia por el espacio cerrado o el jardín interior, el juego de la luz sobre estatuas y el juego de los sonidos sobre palabras ahora congeladas en su significado icónico.

Las obras poéticas de Lugones y Herrera comparten muchos rasgos, y ejemplos de poemas que metaforizan sus propios movimientos destructivos y subversivos se erigen como indicadores de sus obras modernistas en su totalidad. Lugones destaca la fragmentación poética, y el yo enmascarado retrocede y dirige nuestra mirada. En cambio, Herrera introduce un tercer elemento independientemente de las dos tradiciones opuestas. Este es el movimiento de las perspectivas cambiantes, el movimiento no identificable que crea el sentido de pérdida, el conocimiento de que nuestras jerarquías son amenazadas por fuerzas invisibles.

Herrera conserva la metáfora aun cuando el movimiento operatorio es semejante al de Lugones. Antes que ser destructivo, su movimiento de revelación es subversivo. La subversión no crea una confrontación de opuestos polares que invita al dominio y la destrucción. En cambio, con su sesgo sutil, la subversión introduce un tercer elemento que desequilibra a los otros dos, causando su colapso. Apilando la estructura, capa por capa, el peso total de la exageración y de la acumulación en la poesía de Herrera amenaza derribarlo. Justo en ese punto, cuando las bases de la credibilidad son estiradas hasta el límite, somos trasladados a otro lugar, tranquilamente y sin mirar atrás al turbulento lugar en que estábamos enredados. La rapidez del movimiento, el cambio total del espacio escénico no contrabalancea el otro gesto. Quedamos suspendidos y el espacio de la no comprensión es el momento del silencio, el descenso y la caída. Sin embargo, cuando se evita ese momento, cuando la mirada no se aparta del lugar, el proceso de acumulación procede a la descomposición, el edificio se desmorona o se destruye desde dentro como la gangre-

na de putrefacción a menudo presente en la imágenería sensual de Herrera.

La herencia literaria de Herrera

Herrera y Reissig, como Lugones, consideró a su época como un momento crepuscular, como un período de transición lleno de signos confusos, artificios y distorsiones extravagantes. Sus escritos sobre la literatura de fines de siglo, aunque ostensiblemente dirigidos a señalar sus limitaciones, contienen observaciones sagaces que nos permiten entender su propia poesía. Su comparación del moderno estilo "decadente" con el culteranismo de una época anterior, cuyos excesos habían llevado a reacciones satíricas y a un estilo mucho más sobrio, son muy reveladoras. Anticipándose al redescubrimiento de Góngora por parte de la generación del 27, Herrera lo llama "este cometa decadentista," y describe la oscuridad de su estilo como "el marco ebenuz que hizo resaltar la tela chillona de su imaginación, en la que una orgía de colores, sin gradación y sin efecto armónico, causa no sé qué extraño vértigo, y produce la rara embriaguez de una visión que cambia de forma a cada momento, como una serpentina en medio de la sombra."¹⁵ Al caracterizar la difícil y misteriosa poesía de Góngora, Herrera usa el mismo estilo exuberante y estructura que otros críticos han considerado característico de su propio estilo poético:

Modalidades aderezadas con efectismos, promiscuidad de vocablos de rimbombancia churrigueresca, que saltan a la mente como muñecos elásticos, fraseología fatua, que como un aerostato, más se hincha cuanto más sube de tono; hipérbolos gigantes que pasan volando, . . . epítetos que parecen remilgos, frases que son gestos de hipocondríaco.¹⁶

De la misma manera en que Lugones menciona a Quevedo como su maestro en un estilo incisivo y escueto, así Herrera indica a Góngora como su "padre literario" en inesperadas metáforas densamente estructuradas. Mientras que Herrera difícilmente puede ser comparado a Góngora como un poeta importante, puede ser comparado a él en el sentido de que exageró las corrientes literarias de su época y las transformó. Por el exceso de sus exageraciones hizo imposible que otros continuaran en la misma vena sin caer en la parodia manifiesta o la repetición trillada.

En el mismo ensayo temprano de 1899, "Conceptos de crítica", Julio Herrera y Reissig resume la tarea de la crítica literaria. En sus reflexiones sobre la adecuada función del crítico, medita en su herencia literaria. No es sorprendente que muchos de sus juicios sobre literatura repiten los de sus contemporáneos modernistas. Herrera usa un tipo específico de metáfora orgánica, la analogía de la familia,

para insertar al escritor modernista dentro de la herencia literaria, mientras afirma que su siglo "es el siglo de las grandes revoluciones artísticas."¹⁷ Llamando al escepticismo "esta maternidad sublime" que ha dotado a su generación con múltiples posibilidades de selección, Herrera y Reissig repite la insistencia modernista en la acumulación y riqueza de sus elecciones artísticas. Si bien condena "las extravagancias y el esoterismo de los raros," no rechaza los encantos de lo exótico ni la atracción de la moda:

Ser ecléctico es poseer ese refinamiento sibarítico, esa quintaesencia del gusto que constituye la naturaleza intelectual del siglo; es estar a la última moda; ¡es habitar un palacio lujoso de saber!¹⁸

La elección que hace Herrera de las imágenes en este fragmento crítico demuestra el efecto de las nuevas tecnologías artísticas en la mente del poeta. Considerando la historia de la literatura desde la Biblia hasta el presente, describe esta procesión desde el moderno ojo técnico de la cámara:

Todos pasan como visiones, en este cinematógrafo lúgubre del tiempo muerto; y los genios se petrifican en mármoles, como las ideas se transforman en religiones.¹⁹

El vocabulario cinematográfico de Herrera sugiere una más rápida corriente de tendencias artísticas, un cambio y un proceso de selección que no fue dado a sus predecesores realistas, cuya técnica él describe como observación estática, "serio, reflexivo, observador, llevando . . . todos sus instrumentos de anatomía, sus máquinas fotográficas, sus libretas de apuntes, sus útiles de medición, sus bloques y sus pinceles."²⁰ Herrera reserva su prosa más florida para los simbolistas, señalando aquí la exclusividad del simbolismo, "Lo abstruso, lo raro, lo original, . . . que sólo es del gusto de los privilegiados."²¹ Como Lugones y otros modernistas disonantes, Herrera se apodera de los elementos contradictorios del simbolismo, y considera a Baudelaire como el fundador de este movimiento, así como el primer ejemplar de las muchas contradicciones del simbolismo: "es una flor que se ofrece entre espinas." Lo que sigue en el ensayo de Herrera puede ser tomado como una imagen descriptiva de la propia poesía espinosa de Herrera:

Y, en medio de todo esto, une un templo de un lupanar y se acuesta sobre el lodo para mostrarnos sus vicios. Ríe, y se ríe de sus dolores. Sus lágrimas no se ven: se adivinan.²²

La generación de Herrera en el Uruguay, la “generación del 900” fue un conjunto brillante de escritores y pensadores que incluyó a Javier de Viana, Carlos Reyles, José Enrique Rodó, Carlos Vaz Ferreira, María Eugenia Vaz Ferreira, Florencio Sánchez, Horacio Quiroga y Delmira Agustini, entre otros.²³ Según Emir Rodríguez Monegal, la experiencia fundamental compartida por este grupo fue el impacto del modernismo, y cita un fragmento de *El que vendrá* (1896) de Rodó como una prueba de la creencia en la expansión de la conciencia racional y de los límites culturales: “la imagen ideal del pensamiento no está en la raíz que se soterra sino en la copa desplegada en los aires, y de que las fronteras del mapa son las de la geografía del espíritu, y de que la patria intelectual no es el terruño.”²⁴ En sus “Conceptos de crítica”, Herrera y Reissig coincide con Rodó en declarar nulas y vacías las teorías estéticas previas que él considera limitadas, tales como las que glorifican el nacionalismo. Describe las nuevas corrientes como expansivas e indefinibles: “¿Cuál será el fin de su evolución tan llena de complejidades, de esa verdadera metempsicosis que escapa a la luz de todo análisis y que burla las predicciones de todas las épocas?”²⁵ Como Rodó usa las imágenes orgánicas de movimiento y renovación para describir la apariencia del nuevo espíritu: “Los siglos le han visto morir para luego renacer glorioso bajo distintas formas; es como un gusano sublime que se enferma mientras le brotan las alas.” Rodríguez Monegal atribuye tanto a Rodó como a Herrera y Reissig la imposición de sus voluntades individuales para crear “una jefatura intelectual o poética sobre sus contemporáneos.”²⁶ También señala la curiosa naturaleza de la fusión que hace Herrera de las circunstancias locales con las corrientes artísticas cosmopolitas. En un panegírico fúnebre a Alcides de María, poeta gauchesco, Herrera da un retrato de sí mismo usando la misma terminología religiosa de otros poetas modernistas:

Yo también, — sacerdote del Templo imperecedero de la humanidad que sueña, del más espiritual y gallardo de los templos, del único, incommovible y augusto, de las Cien Torres en éxtasis y de las mil ventanas en expectativa, — cuyo reloj marca la hora azul de la inmortalidad y cuyas campanas trascendentales repercuten hasta las estrellas — . . .²⁷

Empezando en 1899, Herrera proclamó, desde “La Torre de los Panoramas”, tercer piso de un pequeño departamento situado en el centro de Montevideo con vista al puerto y al cementerio, sus manifiestos artísticos a un grupo de jóvenes escritores uruguayos, llamándose a sí mismo el “Imperator.” La imagen de la torre recuerda un escenario predilecto de la novela gótica romántica, que era adecuada a la visión que tenía Herrera de sí mismo como un *poète maudit*. Su elevada colocación tiene un paralelo en lo que Angel Rama llamó su “fatal desdoblamiento de la personalidad,” donde el mundo del absoluto artístico no concede nada a la humanidad mundana.²⁸

Rama atribuye parte de la posición estética de Herrera a su visión del mundo que él y sus contemporáneos heredaron del positivismo. Enfrentado con la desacralización de los valores previamente sostenidos por su sociedad, tales como la unión del bien y la belleza, "el poeta descubre la realidad como un vasto escenario fenoménico donde juegan libremente los sucesos, surgen y se desvanecen, se encadenan mediante leyes físicas o químicas más soñadas que sabidas, eludiendo siempre toda ilación que atraviese un orden moral predeterminado. Es un universo de objetos aislados, y de sensaciones puras y libres, . . . como un laboratorio que se ha liberado definitivamente del bien y del mal y sólo atiende con curiosidad a los efectos."²⁹

Herrera y la desorganización del canon

Yuri Lotman, en *La estructura del texto artístico*, dedica un capítulo a lo que llama la "energía del verso".³⁰ Compara este concepto con lo que Tynjanov llama la "función" del texto. Lotman define esta energía como la "tendencia constante hacia la colisión y el conflicto, una lucha entre diferentes principios constructivos. Cada principio tiene un principio organizador dentro del sistema que crea, y funciona como un desorganizador fuera de ese sistema. Así las fronteras verbales interfieren con el orden rítmico del verso; las entonaciones sintácticas entran en conflicto con las entonaciones rítmicas, y así sucesivamente. Cuando tendencias opuestas coinciden, no se trata de una ausencia de conflicto sino de un ejemplo particular de conflicto; la expresión cero de la tensión estructural."³¹ Lotman explica las percepciones cambiantes en diferentes épocas de esa "energía" textual. Describe la percepción de la energía disminuida de un texto como el triunfo de un sistema:

El mismo sistema (en una descripción sincrónica aislada) que por un período determinado parecía nuevo y original se lo percibe ahora como imitativo (principalmente imitativo con relación a sí mismo). ¿Con qué fin? *El sistema ha triunfado*. Lo que parecía extraordinario se ha vuelto ordinario; el antisistema ha dejado de ofrecer resistencia.³²

Por lo tanto, para Lotman, la descripción sincrónica de la estructura de un texto es insuficiente, porque el lector debe incluir en su análisis tanto las estructuras *internas* como las *externas* "luchando contra el sistema, y debe ver la función del texto en relación a un sistema dado de prohibiciones que lo preceden y permanecen fuera."³³ Lotman subraya cómo las restricciones obligatorias (que pueden funcionar como fronteras formadoras de contenido) pueden cambiar las limitaciones optativas. En la obra de Herrera vemos la "jerarquía de las prohibiciones" sacudida, abriendo camino a rupturas sintácticas y semánticas más radicales, como en la poesía de Va-

llejo. Puesto que gran parte de la crítica de la obra de Herrera durante su vida (por ejemplo, la crítica de Juan Mas y Pi, Darío, etc.) se concentró en su excentricidad, en su supuesta despreocupación por los temas nacionales en la literatura, podemos suponer que su atracción por lo exótico así como por los juegos fónicos provocativos fue directamente percibida como *resistente* o *subversiva* con respecto a las fronteras culturales de su tiempo y de su lugar.

La desmaterialización y la escena fija

La energía condensada y la furia metafórica de la poesía de Herrera y Reissig hacen de ella una de las producciones más sorprendentes del modernismo tardío. Allen Phillips señala la supresión de las reglas de la lógica en las asombrosas metáforas de Herrera,³⁴ como en “Un estremecimiento de Sibilas / epilepsiaba a ratos la ventana.” (“Alba triste”, *PC*, 317). Al mismo tiempo que Phillips observa el casi constante procedimiento de personificación en la poesía de Herrera, subraya que la supresión de la lógica desmaterializa al mundo natural: “En esta desrealización quita materialidad a las cosas; ... Herrera y Reissig nos invita a contemplar una realidad a veces en el proceso de transformarse, que se esfuma líricamente.”³⁵ En el verso de Herrera, inerte o estático, las escenas fijas sirven de telón de fondo mientras que la acción transcurre en el nivel del lenguaje. Como la luz es reflejada y refractada en la imagen visual, así los elementos lingüísticos se reflejan a sí mismos, como en “La torre de las esfinges”:

Las cosas se hacen facsímiles
de mis alucinaciones
y son como asociaciones
simbólicas de facsímiles. (*PC*, pág. 137)

Gustave Moreau, el pintor predilecto de los decadentes y de los modernistas hispanoamericanos (especialmente de Julián del Casal), es, según Mario Praz, el pintor de la belleza inerte. Contrariamente a la mezcla furiosa que practicó el romanticismo de voluptuosidad, sangre, acción y erotismo, Moreau pinta las mismas escenas desde una diferente posición.³⁶ Al adoptar la iconografía preferida por Moreau y otros pintores de fines de siglo, muchos modernistas añadieron movimientos inquietantes o disociadores a esas escenas inmóviles, fijas que hacen girar a los estereotipos culturales. El uso figurado de escenas convencionalizadas, tales como el espacio interior profusamente decorado, reorienta al lector hacia nuevos caminos de percepción. Las *femmes fatales*, tan a menudo centradas en esas escenas (Eva, Salomé, Elena de Troya), se ríen del contemplador. Un reordenamiento aparentemente arbitrario de esos clisés cuestiona su estabilidad y subvierte así el significado alegórico de tales escenas. *Mi museo ideal*

de Julián del Casal, once poemas basados en una serie de cuadros de Moreau, ofrece un ejemplo clásico del espacio inmóvil llenado con artículos de lujo. Aquí Casal invita al lector/espectador a convertirse en conspirador en el juego de contemplar. En su museo ideal, el exceso de *bric-à-brac* cultural y de imágenes estereotipadas es sorprendente. Casal introduce la nota conspiratoria en esos poemas que cuestiona sus aspectos "ideales". Su repinte de esas escenas, cuyo contenido está tomado de la leyenda y de la mitología, ofrece un elemento que no es accesible al contemplador de las telas de Moreau. En ocho de los poemas-cuadros, Casal atrae la atención sobre los temas de las pinturas en el último terceto, y tres son encerrados firmemente con una mano levantada, extendiendo la visión del contemplador en un impulso hacia afuera, proclamando la victoria. Sin embargo, este impulso es indiferente, y lleva al ojo exterior fuera del cuadro hacia otro punto de vista, quizá una posición crítica distante. Así como en "Neurosis" de Casal, donde los "billetes en el cofre" rompen el encantamiento del recinto blanco y nos recuerdan el mundo mercantil, aquí encontramos el ojo poético de Casal desviándose de las escenas fijas de Moreau. Si bien difícilmente se puede llamar un rebelde a Casal en su tratamiento de las escenas fijas del modernismo (y ciertamente no hasta el punto a que llegaron Lugones y Herrera), su énfasis en los aspectos literales de los rasgos de sus modelos cuestiona su validez como representaciones de valores idealizados.

Herrera practica el mismo tipo de dislocación. Si bien no señala abiertamente las desviaciones con respecto a sus modelos como lo hace Lugones, uno puede apreciar una intensificación de la misma táctica que Casal tan hábilmente utilizó. La lectura de dos poemas de Herrera puede ilustrar la sutil complejidad de sus métodos.

Las tácticas de dislocación

El cuarto poema de "Tertulia lunática" metaforiza un tipo de sutil desplazamiento en la obra de Herrera. Con un inesperado cambio de perspectiva, apartándose de la vastedad del espacio, nuestra mirada se invierte y súbitamente se ve reducida a ver a través de una telaraña:

El Infinito derrumba
su interrogación huraña,
y se suicida, en la extraña,
vía láctea, el meteoro,
como un carbunclo de oro
en una tela de araña. (PC, 141-142)

Los poemas de esta colección revelan, quizá más eficazmente que cualquier otro grupo, el rápido y vertiginoso movimiento del juego

fónico que subvierte el significado icónico no sólo de las palabras sino también del lenguaje poético habitual, como en el quinto poema de la colección:

¡Oh musical y suicida
tarántula abracadabra
de mi fanfarria macabra
y de mi parche suicida! (PC, 142)

Las palabras pierden su habitual función de designación. Cuando se desvanecen los límites de la escena fija, sus elementos individuales empiezan su propio viaje hacia una pauta no alineada, dispersando en su estela los vestigios de un emisor unificado o un sujeto hablante.³⁷

En el soneto de Herrera "Fiat Lux," (*Los parques abandonados*, 1906), semejante de muchas maneras a "La alcoba solitaria" de "Los doce gozos" de Lugones, la dispersión metonímica y los emparejamiento de términos inusuales no producen el mismo desplazamiento como lo hace el "corsé" y el desconcertante esquema de la rima en el poema similar de Lugones. La mirada del lector se dirige hacia afuera, amenaza perderse en la "curva abstracta" y en la "suntuosa línea" del diseño del poema. La mirada vasta, que extiende a la "noche estupefacta" y a la aurora inminente con sus extraños "nimbos grosellas" vuelve suavemente a la escena erótica de la "Venus curvilínea;" "Y como un huevo, entre el plumón de armiño / que un cisne fecundara, tu desnudo / seno brotó del virginal corpiño..." (PC, 414). Un movimiento rápido, silencioso vuelve a establecer el enfoque, si bien el aire todavía resuena con nuevos extravíos. Al no destrozarse la escena fija, múltiples asociaciones son todavía posibles.

El erotismo y la disolución de los límites

Muchos lectores consideran el movimiento frenético y el erotismo a menudo macabro uno de los aspectos más sorprendentes de la poesía de Herrera, aun para lectores acostumbrados a los gustos decadentes de fines de siglo. Los sonetos de "Las clepsidras" (1909) exhiben un erotismo que va más allá que los modelos de Herrera, los poemas de Albert Samain y "Los doce gozos" (de *Los crepúsculos*) de Lugones. La cualidad física de la unión erótica está encarnada en el lenguaje poético mismo, donde la aliteración, la rima y las imágenes desconcertantes recuerdan al lector la naturaleza físicamente estructurada del lenguaje, como en "Oblación abracadabra":

Lóbrega rosa que tu almizcle efluvias,
y pitonisa de epilepsias libias,
ofrendaste a Gonk-Gonk vísceras tibias
y corazones de panteras nubias.

Como Lugones, Herrera combina elementos clásicos, bíblicos y litúrgicos en sus ritos eróticos, e invita a cuestionar esas escenas fijas colocando en su poesía imágenes disociadoras o sonidos discordantes, como "Gonk-Gonk" y el "miserere de los cocodrilos" que cierra el soneto "Oblación abracadabra."

La tensión entre el final del soneto y la energía caprichosa que contiene explota en poemas como "Tertulia lunática" (1909) donde se acumulan los excesos:

Oh negra flor de Idealismo!
Oh hiena de diplomacia,
con bilis de aristocracia,
y lepra azul de idealismo!
Es un cáncer tu erotismo
de absurdidad taciturna,
y florece en mi saturna
fiebre de virus madrastras,
como un cultivo de astros
en la gangrena nocturna. (PC, 142)

En sus poemas más experimentales Herrera disuelve las restricciones del espacio y el tiempo así como los límites del lenguaje inteligible.³⁸ La disolución, o el desenredar las cadenas de significación, sigue al vértigo del mismo lenguaje de Herrera. Su combinación de erotismo y de juego lingüístico, si bien no convencional, no es inesperado dadas las dislocaciones habituales que crea el erotismo. Según Georges Bataille, el movimiento del erotismo siempre es una fuerza disolvente y dislocadora, que tiene por resultado un movimiento o un lenguaje discontinuo:

El paso del estado normal al del deseo erótico supone en nosotros la disolución relativa del ser constituido en el orden discontinuo. Ese término de disolución responde a la expresión familiar de vida *disoluta*, ligada a la actividad erótica.³⁹

El juego del erotismo implica una disolución de las formas establecidas y una fascinación fundamental con la muerte.⁴⁰ La mezcla de muerte, erotismo y un énfasis en la forma física en sus partes separadas, sugerido en la obra de Herrera, se vuelve explícito en posteriores escritores y artistas surrealistas.⁴¹ Las formas femeninas esqueléticas, mecanizadas, de Max Ernst muestra el último proceso de fetichización implícito en el erotismo de las escenas inmóviles modernistas. Ernst muestra de manera enteramente literal el desmembramiento de la imagen femenina, con las partes corporales aisladas de su contexto, junto con una creciente disolución de las restricciones formales. La obra de Herrera anuncia esta tendencia que será más obvia en la poesía vanguardista.

La fragmentación del surrealismo no se basa en el establecimiento previo de una imagen completa, pues es una reconstrucción asociativa basada en la contigüidad, no en la continuidad. Los modernistas disonantes, especialmente Lugones y Herrera, proceden de acuerdo a líneas diferentes. Ofreciéndonos primero la entera imagen corporal (o al menos una representación icónica de la unidad física), atomizan todo lo recibido: cuerpo, idea, concepto, referente, en un tipo de metonimia que cancela el referente inicial. Aun cuando la unión, la armonía y la muerte misma han de ser resueltas dentro del esquema de Eros, Rubén Darío revela la cualidad física del erotismo como en su retrato de Salomé del "Poema XXIII" de *Cantos de vida y esperanza*:

Y la cabeza de Juan el Bautista
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
Con su efluvio carnal
Y con su enigma espiritual.⁴²

En su famoso ensayo "El caracol y la sirena", Octavio Paz subraya el equilibrio armónico que Darío descubre entre los polos de la muerte y el erotismo.⁴³ Sin embargo, retrospectivamente, otras obras posteriores como la más explícita de Herrera, la poesía surrealista y la manifiesta cualidad amenazadora del erotismo en la poesía de Vallejo nos inducen a cuestionar y a interpretar nuevamente la naturaleza erótica de las escenas fijas del modernismo.

En gran parte de la poesía erótica modernista una violencia apenas contenida acompaña las escenas de posesión. Aquí las ideas de *disolución* y de (re)posesión son fundamentales. El apresamiento visual o la posesión son posibles sólo si el objeto que será poseído es expelido de uno mismo, como el proceso de expulsión/disolución que describe Gilles Deleuze: "No se posee bien sino lo que está expropiado, puesto fuera de sí, desdoblado, reflejado bajo la mirada, multiplicado por los espíritus posesivos."⁴⁴

Raúl Blengio Brito, en su muy completo estudio de la obra de Herrera, considera que Herrera se anticipa a muchas invenciones del surrealismo, especialmente en la descripción de "Desolación absurda" y en la de "Tertulia lunática." Sin embargo, considera que muchos de esos ejemplos son meras coincidencias. "Las coincidencias, sin embargo, terminan ahí: en la incorporación de los aportes del subconsciente, en las imágenes que de ella resulta."⁴⁵ Dice que la obra de Herrera no se caracteriza por la desintegración del lenguaje, "ni hay huella siquiera de asintaxis alguna."⁴⁶ Si bien Blengio Brito ilustra cabalmente sus afirmaciones, es innegable que la obra de Herre-

ra anticipa las inversiones del surrealismo de manera poderosa. La desintegración, o la disolución, de habituales escenas trilladas y del lenguaje melifluido son índices claros de una ruptura en el lenguaje poético.

Rasgos de la obra de Herrera

Asociadas a la fama de Herrera y Reissig como poeta están las nociones de delirio, escritura automática y efusiones autobiográficas, debido en parte al tono angustiado e intensamente personal de gran parte de su producción.⁴⁷ Sin embargo, el hecho de que Herrera, como Lugones, fuera un estilista magistral que dominaba un conjunto vasto de formas poéticas, desmiente tales nociones de automatismo. Por añadidura, estudios recientes sobre su proceso de revisión, junto con las variantes de sus poemas, confirman la minuciosidad de sus construcciones. Dos breves estudios de Idea Vilariño, poeta y crítica uruguaya, sintetizan algunas de las características temáticas dominantes de la poesía de Herrera así como clasifica brevemente por categorías sus técnicas predilectas.⁴⁸ Vilariño señala su parentesco espiritual con Baudelaire, y su uso de “el horror como elemento estético,” así como los paralelos temáticos y estilísticos entre *Los parques abandonados* de Herrera y *La jeune Parque* de Paul Valéry. A pesar de las obvias derivaciones de otros escritores que hay en Herrera, Vilariño destaca sus variaciones de modelos recibidos y subraya uno de sus rasgos más importantes, la *brevidad* de sus adaptaciones y su inclinación hacia lo teatral. Extraños epítetos, una penetrante oscuridad, la ambigüedad, la inversión de los tradicionales roles masculinos y femeninos, un sorprendente uso de palabras “prohibidas” y una “preocupación fonética” son otras características de la poesía de Herrera. Tal lista de características apunta a la obra de poetas posteriores que harán de la ambigüedad, la condensación y la inserción inesperada de lo “prohibido” particularidades del siglo XX.

La mayoría de los críticos han señalado dos divisiones en la poesía de Herrera. La primera es una tendencia hacia lo hermético, la poesía culteranista de temas decadentes, que incluye *Los parques abandonados*, *Los maitines de la noche* y *Sonetos de Asia*, entre otros. La segunda tendencia favorece el tema pastoral y el estilo impresionista, como en los sonetos en versos alejandrinos de *Los éxtasis de la montaña* y los endecasílabos de *Los parques abandonados*.⁴⁹ Sin embargo, como se verá en el siguiente estudio de poemas selectos, las técnicas innovadoras de Herrera están tan presentes en la más tradicional poesía pastoral como en los poemas más experimentales. Una importante tendencia de esta segunda categoría es un realismo casi fotográfico que perturba el contorno tradicional de una poesía más impresionista. Al respecto, Clara Silva, una poeta uruguaya, subraya la motivación exótica de gran parte de la producción de Herrera, mientras observa al mismo tiempo la inquietante “exactitud de sus elementos descriptivos del ambiente y su carácter en *Los éxtasis de la montaña*.”⁵⁰

Poemas individuales como resistencia y transgresión

En dos poemas de Herrera y Reissig, "Numen" ("Tertulia lunática") y "Génesis" (*Las clepsidras: Cromos exóticos*) coexiste una insistencia en el formalismo con la agresiva intrusión de palabras de otros registros. Muchos de estos poemas parecen ser versiones abreviadas de una más extensa escenificación modernista. En "Numen" el verso "¡Nunca! ¡Jamás! ¡Siempre! ¡Y antes!" puede ser fácilmente confundido por un fragmento de una obra de Vallejo. Las palabras mismas, aquí expresiones temporales destinadas a la eternidad, adquieren una naturaleza sensorial, como piedras grandes con que se tropieza, como ocurre en la obra de Vallejo donde la cualidad física y la metafísica intercambian sus formas. En "Numen" las palabras abstractas no sólo adoptan una naturaleza física, sino que los signos mismos se recargan, y lo grotesco o monstruoso, un elemento del verso modernista a menudo demasiado descuidado, aparece en primer plano:

Caries sórdida y uremia
felina de blanco arrimo,
intoxicame en tu mimo
entre dulzuras de uremia... (PC, 145)

La selección no sólo es desagradable sino grotesca dado su contexto. Ni siquiera "mimo" corresponde a "dulzuras". Si el enfoque está en el cuerpo, antes sitio de invitación y placer, entonces el proceso de selección se ha vuelto descabellado. Con los contextos reordenados, los elementos temáticos han sido sacado de sus límites habituales. La introducción de la jerga de la modernidad, "tu electrosis de té / en la luna de Astarté" y su rima absurda, fuera de tono, incluso la repetición de *uremia*, indican la mano trabajadora, rimadora. Esos elementos trastornan cualquier ritmo y nos llevan a observar la obstrucción de una mano "poética" más convencional, mientras nos lleva al proceso de elaboración del poema. Sin pretensiones de sutileza, esta parte del poema cabe en un cuadro más grande. Mientras que, en general, es una presentación burlona, enérgica, paródica, sus secretos son revelados en los momentos en que se aleja tanto de sus paradigmas que su propia energía verbal y fuerza destructiva se convierten en el punto central.

En la poesía de Lugones y Herrera, la energía destructiva y dislocadora a menudo avanza hacia la imagen femenina. La relación de esta imagen preciada con una serie de valores culturales puede ser extendida al lenguaje en general y a un lenguaje poético recibido cuya misoginia no es siempre aparente.

Siendo analítico, el lenguaje sólo hace mella en el cuerpo si lo divide en trozos; el cuerpo total está fuera del lenguaje, sólo llegan a la escritura los pedazos del cuerpo; para *hacer ver* un

cuerpo hay que desplazarlo, refractarlo en la metonimia de su indumentaria, o reducirlo a una de sus partes; la descripción vuelve a ser visionaria, se reestablece la dicha de la enunciación (quizá porque hay una vocación fetichista del lenguaje) (...) Es finalmente la teatralidad de ese cuerpo abstracto que es traducida por expresiones opacas (*cuerpo perfecto, cuerpo encantador, hecho para ser pintado, etc.*), como si en la descripción del cuerpo hubiera sido agotada su (implícita) escenificación: quizá sea en suma la función de ese poco de histeria que hay en el fondo de todo teatro (de toda iluminación) combatir ese poco de fetichismo que está en el "recorte" mismo de la frase escrita.⁵¹

Las observaciones que hace Barthes más arriba, con su énfasis en la fabricación, el recorte, la teatralidad y el agotamiento resultan sugestivas para un estudio sobre Herrera. Es el gesto en Herrera lo que interesa, ya sea el leve, casi desapercibido movimiento de la mano o el teatral y absurdo acto de hilar que atrae nuestra atención. El movimiento lleva siempre implícita una transgresión o un desalajo de la escenificación fija, ya sea del cuerpo o del paisaje. Es este movimiento, no efectuado por el hablante sino por el que observa al hablante, lo que nos lleva a cuestionar nuestra posición establecida.

El "Génesis" de Herrera de los *Sonetos de Asia* es como una condensación de un soneto influido por Samain. El tono es un poco brusco — "Proserpina arroja / su sangre al mar. Las horas son eternas" (PC, 385) — y casi demasiado tranquilo. En el último terceto, "Brama el Helesponte... / Surge un lampo de leche. Y en el cielo / la Vía Láctea escintiló de pronto." (PC, 386) Es casi una lista de elementos para otra clase de poemas más extensos. Las "mejillas ternas" de las estrellas y "un lúbrico rapto de serpiente" solicitan un tratamiento más elaborado. El rápido cambio de escenario ("Y en el cielo la Vía Láctea escintiló de pronto") nos aparta, distrae nuestra mirada, aun cuando todavía recordamos que "leche" es demasiado literal cerca de "Láctea", y súbitamente somos muy sabios y cómplices como lectores.

En "Ciles alucinada" de 1902, Herrera y Reissig utiliza un hilo narrativo, un cuento pastoral, para unir estos paisajes modernistas. Pasando de una escena más vasta a la persona individual y luego volviendo a la descripción escénica, la voz hablante súbitamente se aleja:

Un espejo la objetiva. Todo lo que ella ha sentido
lo contempla en el paisaje, transmigrado y confundido.
Su atención se ratifica de horizonte en horizonte,
y están llenos de su alma nubes, prados, valle y monte. (PC, 348)

En "La muerte del pastor" de *Las campanas solariegas* (1907), el lamento por el perdido Armando es interrumpido por especulacio-

nes que son demasiado bruscas, o insuficientemente expertas, como “su corazón va llorando / como un cordero inexperto...” Estas interrupciones adoptan la forma de exclamaciones o preguntas — “¿Murió el pastor? ¿Es cierto?” o “¿Murió el pastor? ¿Quién lo duda?” y “¿Por qué llorar? ¿Desde cuándo?” La presencia de diminutivos, la repetición de “El perejil y el hinojo, / el romero y el tomillo...” y animadas rimas socavan el lamento que se extiende “Por el camino de violetas.” Incluso la lista de preguntas se interrumpe con el agregado del perro cojo.

¿Adónde fue el pastorcillo?
¿Adónde irá la pastora?
¿Qué será del perro cojo?

Uno de los primeros poemas de Herrera, “Los ojos negros,” empieza con un tentador recuerdo tradicional, “De par en par muy abiertos / cual las puertas del amor, / he visto en sueños dos ojos / que me causaron pavor...” (PC, 265). Con la presencia de una declarada persona expositora, la forma octosilábica y las frecuentes explicaciones, uno recuerda la poesía de José Martí. Sin embargo, Herrera incluye una serie de imágenes — decadentes — que están casi ausentes o abreviadas en la poesía de Martí. Brincando con el octosílabo, baila a través de todos los lugares comunes del lado nocturno del exotismo. Complaciéndose en los nombres de lugares extranjeros exóticos, en las figuras mitológicas e históricas como lo hace Lugones en *Las montañas*, es difícil sentirse al borde del abismo, atraído hacia agitadas formas de la oscuridad y el mal, aunque figuran todos esos elementos.

¡Cuando los estoy mirando
siento un placer que me duele,
siento un dolor que me gusta
y una atracción que me impele! (PC, 273)

La escena está demasiado llena como para sentirse perdido; surge toda una población de personas interesantes y perversas. Difícilmente se puede resistir la excitación de reconocer a todas esas figuras, su herencia literaria y artística, y someterse sólo a los ojos donde algo flota que “... es amor y es odio eterno” ni siquiera pensar detenidamente en el “viaje de muerte”. Porque lo que ocurre exactamente es que “... en su fondo desolado / guiñan noches de Caín” y el tedio y el miedo son desplazados. A veces el viaje es incluso alegre:

¡Ojos que hubiera soñado
 el travieso Rabelais,
 que dicen en epigrama
 como bailan un *minué*. . . ;
 que en el registro del alma
 tocan, provocando *bis*,
 un *allegro* de Rossini
 y una sonata de Liszt! (PC, 274)

Las recargadas señales de peligro son acompañadas por una música ligera, y el juego de niños penetra en las cavernas de la iniquidad. Incluso en este poema temprano se puede comprobar el ostentoso despliegue que hace Herrera de los símbolos tomados de los tesoros del modernismo, así como su burla traviesa. Cuando vuelve exclusivamente al tema de los ojos seductores en *El collar de Salambó* (1906), una serie de cinco poemas, apacigua el frenesí y reduce la extensión de la maquinaria elaborada casi a un tipo de taquigrafía poética: por ejemplo, en "Ojos de oro" reduce las perspectivas panorámicas a breves listas: "India: elefantes, leopardos. . . / Judá: incensarios y cirios. . ." (PC, 465), o en "Ojos negros": "hay en su noche enervante: Vacío, Caos e Invierno. . ." (PC, 465).

Herrera generalmente invierte el estructurado, estilizado, paisaje rural. Si bien sus innovaciones no se comparan con las escenas urbanas del *Lunario sentimental* ni con su propia pirotecnia en "La torre de las esfinges", Herrera sí desalegoriza el paisaje pastoral romántico. La naturaleza monótona de las escenas fragmenta su posibilidad como representación alegórica. En "Disfraz sentimental" (*Los parques abandonados*), el paisaje urbano se entremete con el cielo estrellado romántico. La bóveda azul es "Un azul severo de pizarras" y la noche protege la escena "como una tienda". Incluso la música flotante, "con líricas bizarras" de Chopin es como una tortura, y la escena de amor es falsa, "Yo te mentía de un amor ligero", mientras que la respuesta del amante es dada "con unción fingida." En *Los parques* hay una compenetración de sonidos, tanto humanos como animales, a pesar de la naturaleza estática de las escenas. A veces la mezcla es casi escandalosa dentro del contexto de tal quietud, como en "La sombra dolorosa" donde "El tren lejano" surca la atmósfera con sus sonidos, "aullando de dolor hacia la ausencia" (PC, 150) *Los parques abandonados* se parece mucho en verdad a "Los doce gozos" de Lugones y el erotismo, así como los escenarios mismos, llama la atención.

Los éxtasis de la montaña y el marco "prosaico"

Así como Ramón López Velarde más tarde exaltará la belleza de los ritmos cotidianos de la vida provinciana, en los sonetos de *Los éxtasis de la montaña* de Herrera los sonidos, las visiones y los movimientos de un marco idealizado aparecerán en toda su lumino-

sidad. Aquí el modo pastoral toma otro giro, no el camino del perdido Armando ni de la embrujada pastora Ciles. Algunas de las escenas son como naturalezas muertas en su recreación de la sencilla belleza de objetos y escenarios comunes, como en "La velada": "La cena ha terminado; legumbres, pan moreno / y uvas aún lujosas de virginal rocío... / Rezaron ya..." Sin embargo, se añade el movimiento de la casa, no como en una pintura estática: "Lux canta, Lidé come. Palemón anda en zancos. / Todos ríen ... La abuela de-mándales sosiego. / Anfión, el perro, inclina, junto al anciano ciego, / ..." (PC, 110-111).

En *Los éxtasis de la montaña* (probablemente influido por un viaje que Herrera hizo a Minas, Herrera da nombres clásicos a los sujetos humanos y satura los cuartetos iniciales de los sonetos con una capa de imágenes y sonidos densamente estructurados. Sin embargo, la síntesis que corona los sonetos, los tercetos, generalmente toma por material los hechos y los caracteres más mundanos de la vida rural. Aunque comparados a menudo con las obras de Lugones y de Samain con las cuales comparte muchas características, los poemas de Herrera son tan diferentes por su tono que sirven de tributo a su originalidad. Con sus escenarios de quietud, de doméstica rutina, de pequeñas sorpresas del lento ciclo del día y la beatífica solemnidad impuesta por la religiosidad rural, estos poemas contrastan vivamente con *Los parques abandonados*. "La granja" es un buen ejemplo del tono más ligero del erotismo del volumen, donde la imagen del seductor don Juan es usurpada por el gallo: "Con pulida elegancia de Tenorio en desplante, / un Aramís erótico, fanfarrón y galante, / el gallo erige... ¡Oh huerto de la dicha sin fiebre!" (PC, 128). Estas "Eglogánimas" (o "Eglogas de ánima") también contrastan con el temprano *Los peregrinos de piedra* por su obvia atención a la naturaleza más intrincadamente elaborada de sus escenarios. Antes que exaltar a sus maestros poéticos, como lo hace en los versos finales de "El laurel rosa" ("¡A Sully Prudhomme, / y Homero y Hugo y Verlaine..." (PC, 107), aquí declara su independencia artística. Establece el lugar y las circunstancias inmediatas de una escena adecuada para sonetos perfectos a la manera de Góngora, como si hubieran pasado por el filtro de un ojo poético de fines del siglo XIX vía Samain, Lugones y Jules Laforgue. Las figuras míticas son transpuestas a animales domésticos, sin embargo la escena no es menos espléndida, ya que los cuartetos de los poemas preparan su entrada con escenarios elaboradamente ornados y metáforas ricamente estructuradas. La entrada de lo mundano rara vez es utilizada para lograr un efecto brusco, como en "La misa cándida":

¡Jardín de rosa angélico, la tierra guipuzcoana!
 Edén que un Fra Doménico soñara en acuarelas...
 Los hombres tienen rostros vírgenes de manzana,
 Y son las frescas mozas óleos de antiguas telas. (PC, 124)

“La misa cándida” (1907) (PC, 124) muestra el deleite de Herrera en el sonido y el color donde la compleja interacción de sonidos, colores y recuerdos pinta un inesperado paisaje. Sin pretensiones de naturalidad, el “Edén” que se presenta podría haber sido pintado por Fra Doménico. El baudelairiano “bosque de sonidos” es aquí una verdadera explosión de sonidos:

Y estimula el buen ocio un trin-trin de campana,
un pum-pum de timbales y un fron-fron de vihuelas.
¡Oh campo siempre niño! ¡Oh patria de alma proba!
Como una virgen mística de tramonto, se arroba...
Aves, mar, bosques: todo ruge, solloza y trina
(.....) (PC, 124)

En *Los éxtasis de la montaña* los animales son rara vez utilizados para un efecto cómico. En “La siesta” su movimiento es meramente complementario de la escena debajo de “Un cielo sin rigores”: “Y el asno vagabundo que ha entrado en la vereda / huye, soltando coces, de los perros vecinos” (PC, 110). En esta serie de sonetos alejandrinos la fuerza dominante es el silencio pero no la espectral quietud de *Los parques abandonados* ni el presagio del suspenso. Aquí la vida se mueve debajo de la quietud de décadas de costumbres entre la siempre imponente presencia de la religiosidad rural, donde los ruidos de la rutina resueñan como truenos, como en las siguientes selecciones:

Cae un silencio austero... Del charco que se nimba
estalla una gangosa balada de marimba.
Los lagos se amortiguan con espectrales lampos,
(.....)

“La vuelta de los campos” (PC, 112)

Oscurece. Una mística Majestad unge el dedo
pensativo en los labios de la noche sin miedo...
No llega un solo eco, de lo que el mundo asombra,
(.....)

“La huerta” (PC, 113)

Acá y allá maniobra después con un plumero,
mientras, por una puerta que da a la sacristía,
irrumpe la gloriosa turba del gallinero.
(.....)

“La iglesia” (PC, 114)

Herrera establece el reino del silencio en los cuartetos para hacer aún más vívido el estallido del movimiento y del sonido en los tercetos donde “irrumpe la gloriosa turba del gallinero” en el medio del “beato silencio” de la majestuosa iglesia, con su “decoro/ de terciopelo lívido y de esmalte incoloro” (“La iglesia”, *PC*, 113-114). Tales silencios son una preparación para los sonidos del grano que se abre, como si fuera carne: “Salpica, se abre, humea, como la carne herida, / bajo el fecundo tajo, la palpitante gleba...” (“El Angelus”, *PC*, 116). En medio de este silencio, “en medio de una dulce paz embelesadora” uno puede oír más claramente los sonidos del fondo, como el ruido de la navaja del barbero mezclado a la charla, el “folletín de la aldea” (“La dicha”, *PC*, 121).

“Dominus vobiscum” de *Los éxtasis de la montaña* está tan lejos de los atardeceres parnasianos como lo está la obra de Vallejo. La plácida, en realidad aburrida, escena dominical se abre con un bostezo: “Bosteza el buen domingo...” (*PC*, 450). La cháchara de los sapos cerca de la fuente en el centro de una aldea vulgar es la escena en que ocurre la leve acción. En esta escena, sobre la cual “el cielo inclina un gesto de bendición cristiana”, se introducen dos turistas, “muñecos rubios” en su “fogoso” auto. La tecnología — el automóvil, “su lente,” “el pirotécnico” — se instala como una afrenta. Herrera termina el soneto con un gesto mencionado en el poema mismo, “en un gesto salvaje” y nosotros voyeurísticos y embarazados lectores, somos sorprendidos mirando a los dos niños con sus dedos en la nariz. Los turistas marcan la diferencia; su extranjería y su barbarie contrastan con la demasiado plácida fuente de la ciudad. Este no es con seguridad el respeto por lo extranjero que tan a menudo caracteriza al modernismo. No hay aquí ninguna dualidad. La ciudad es apenas pintoresca, si bien es plácida. El traperero, los sapos, las sombras del triste seminario difícilmente dan una imagen de felicidad provincial. Sin embargo el gesto intruso que viene de afuera es en verdad “salvaje.” El equipo, el feo gesto físico y la trivialidad de los turistas y de los expertos — “el pirotécnico profesor de lombrices” — no implican elogios del mundo moderno.

Con la yuxtaposición de la ornamentación simbolista y el simple y rústico escenario, Herrera se anticipa a la poesía sencillista, una corriente que influirá en gran parte de la poesía posterior al modernismo. Como “Emoción aldeana” de Lugones, estos poemas indican la forma de incluir ritmos y colores de todos los días generalmente sin incurrir en una caricatura o en el explícito nacionalismo de los poetas gauchescos. Basta echar una mirada a *Los heraldos negros* de Vallejo, a la poesía del mexicano Ramón López Velarde, a los poemas de Enrique Banchs, o incluso muchos elementos de los primeros poemas de Borges sobre los esplendores de los suburbios de Buenos Aires para entender la rica herencia que poetas tales como Herrera legaron a los poetas posteriores. Aquí uno puede percibir claramente un tipo de exaltación del escenario local que encontrará su máxima expresión en la poesía de Ramón López Velarde, cuya “La suave patria” de *El son del corazón* es un himno nacional

para ser cantado *sotto voce*, un poema que cambió la noción de la épica nacional como una marcha grandilocuente: “Diré en una épica sordina: / la patria es impecable y diamantina.”⁵² López Velarde incluirá en su épica no sólo las voces heroicas sino las “risas y gritos de muchachas / y pájaros de oficio carpintero.”

NOTAS

1. Julio Herrera y Reissig, "El círculo de la muerte," *Páginas escogidas* (Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1919), pág. 245.
2. Yuri Lotman, *Analysis of the Poetic Text*, editado y traducido por D. Barton Johnson (Ann Arbor, Michigan, Ardis Press, 1976), pág. 26.
3. Federico García Lorca, "Presentación de Pablo Neruda en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid," *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1974), Tomo I, pág. 1184.
4. Arturo Torres Rioseco, *Precursores del modernismo: Casal, Gutiérrez Nájera, Martí, Silva* (Madrid, Calpe, 1925), pág. 10.
5. *Ibid.*
6. Citado en Sabat Erceasty, C. y Manuel Castro, "Opiniones sobre Julio Herrera y Reissig," *Antología lírica de Herrera y Reissig* (Santiago, Ercilla, 1939), pág. 41.
7. *Ibid.* pág. 42.
8. *Ibid.* pág. 41.
9. Citado en Sabat Erceasty, C. y Manuel de Castro, *Antología lírica de Herrera y Reissig* (Santiago, Ercilla, 1939), pág. 19, [incluido en *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, (Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934)].
10. Oscar Hahn, "Herrera y Reissig o el discreto encanto de lo 'cursi'," *Texto crítico*, Año V, N° 121, enero-marzo de 1979, págs. 261-266.
11. Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974), pág. 51.
12. Para un comentario sobre la influencia de Samain, Leopoldo Lugones y la polémica sobre plagio referente a esos poemas, véase Roberto Levillier, "Herrera y Reissig y Lugones," *Hommage à Ernest Martinenche* (Paris, Editions D'Artry, 1939), 262-270; Víctor Pérez Petit, "El pleito Lugones-Herrera y Reissig," *Nosotros*, 1938, Número extraordinario (citado en la bibliografía), 227-44; y Guillermo de Torre, *La aventura y el orden* (Buenos Aires, Losada, 1948), 89-97.
13. Julio Herrera y Reissig, *Poesías completas y páginas en prosa*, editor Roberto Bula Píriz (Madrid, Aguilar, 1961), pág. 156. (De aquí en adelante citado en el texto con PC y número de página.)
14. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, traducción de Richard Miller (New York, Hill & Wang, 1975), pág. 55.
15. Julio Herrera y Reissig, "Conceptos de crítica", *Prosas: Crítica, cuentos, comentarios* (Montevideo, Máximo García, 1918), pág. 40.
16. *Ibid.*, pág. 46.
17. *Ibid.*, pág. 28.
18. *Ibid.*, pág. 30.
19. *Ibid.*, págs. 32-33.

20. Ibid, págs. 33-34.
21. Ibid, pág. 34.
22. Ibid, pág. 35.
23. Emir Rodríguez Monegal, "La generación del 900," *Número*, enero-junio de 1950, Año II, Nos. 6-7-8, págs. 37-61, pág. 43).
24. Ibid, pág. 50.
25. Herrera y Reissig, *Prosas*, pág. 34.
26. Rodríguez Monegal, pág. 53.
27. Julio Herrera y Reissig, *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1961), pág. 827.
28. Angel Rama, "La estética de Julio Herrera y Reissig: El travestido de la muerte," *Revista de la Facultad de Humanidades de Puerto Rico*, Río Piedras, Sobretiro, pág. 26 [citado en Rogelio Mirza, *Herrera y Reissig. Antología, estudio crítico y notas* (Montevideo, Arca, 1975), pág. 31].
29. Rama, op. cit.
30. Yuri Lotman, *The Structure of the Artistic Text*, traducción de Ronald Vroon (Ann Arbor, Michigan, Michigan Slavic Contributions, N° 7), pág. 190. (Véase también nota 47 sobre Roman Jakobson en el capítulo I).
31. Ibid, pág. 193.
32. Ibid, pág. 194.
33. Ibid, pág. 194.
34. Allen W. Phillips, "La metáfora en la obra de Julio Herrera y Reissig," *Revista Iberoamericana*, N° 31, febrero-junio de 1950, págs. 31-48.
35. Ibid, pág. 40.
36. Mario Praz, *The Romantic Agony* (London, 1979), pág. 303, citado en Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona, Antoni Bosch, 1979), pág. 98.
37. Véase nota 58 sobre el tema (Julia Kristeva), capítulo I.
38. En "Spatial Form in Literature", W. J. T. Mitchell nos recuerda la especie de cartografía espacial que los lectores utilizan para orientarse en un texto narrativo o poético en el que la continuidad histórica o narrativa es reemplazada por rasgos de simultaneidad y discontinuidad: "Las comparaciones tradicionales de espacio y tiempo con el cuerpo y el alma vale la pena tenerlas presentes, porque expresan de manera concisa los principales elementos de nuestra experiencia en ambas modalidades. El espacio es el cuerpo del tiempo, la forma o la imagen que nos da una intuición de algo que no es directamente perceptible pero que impregna todo lo que aprehendemos. El tiempo es el alma del espacio, la entidad invisible que anima el campo de nuestra experiencia." (277-78). W. J. T. Mitchell, "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory". *The Language of Images*, ed. W. J. T. Mitchell (Chicago, University of Chicago Press, 1980), págs. 271-99.
39. Georges Bataille, *L'Erotisme* (Paris, Editions de Minuit, 1957), pág. 24.
40. Ibid, pág. 25.
41. Para un comentario sobre el erotismo dentro del movimiento surrealista, véase Xavière Gauthier, *Surrealisme et sexualité* (Paris, Gallimard, 1971).
42. Rubén Darío, *Poesías completas* (Madrid, Aguilar, 1951), pág. 673.
43. Octavio Paz, *Cuadrivio* (México, Joaquín Mortiz, 1969).
44. Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris, Editions de Minuit, 1969), pág. 328.
45. Raúl Blengio Brito, *Herrera y Reissig; Del romanticismo a la vanguardia* (Montevideo, Universidad de la República, División Publicaciones y Ediciones, 1978), pág. 150.

46. Ibid, pág. 151.
47. Para una reseña de las leyendas sobre Herrera y estudios biográficos sobre él, véase *El País de los Jueves extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig*, ed. Arturo Sergio Visca, Suplemento extraordinario de *El País*, Montevideo, 5/VI/975, 12/VI/975, 18/VI/975 y 26/VI/975.
48. "Julio Herrera y Reissig: Seis años de poesía," *Número* (Montevideo), enero-junio de 1950, Año II, N° 6-7-8, págs. 118-161; y "La torre de las esfinges como tarea", *Número*, Año II, setiembre-diciembre de 1950, N° 10-11, págs. 601-609.
49. Véase Rogelio Mirza, *Julio Herrera y Reissig, Antología y estudio crítico* (Montevideo, Arca, 1975), págs. 22-23. Además de otros estudios mencionados en la bibliografía, véase dos ensayos breves: Ana Victoria Mondada, "Introducción," *Poesía de Julio Herrera y Reissig* (México, Porrúa, 1977), págs. IX-XXV; y Angel Luis Morales, "Julio Herrera y Reissig," *Introducción a la literatura hispanoamericana* (Río Piedras, Puerto Rico, Ediciones Edil, 1974), págs. 312-320.
50. Clara Silva, "Realidad idealizada," *El País de los jueves extraordinarios*, op. cit., pág. 19.
51. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, traducción de Richard Miller (New York, Hill & Wang, 1976), págs. 127-128.
52. Ramón López Velarde, *Poesías completas y El minuterero* (México, Editorial Porrúa, 1971), pág. 264.

**(MAS)CARAS DE
FELISBERTO HERNANDEZ:
BIOGRAFIAS OCULTAS**

Pablo Rocca

(1) "AUTOBIOGRAFIA" por FELISBERTO HERNANDEZ
(Noviembre 1963)

(2) ¿POR EL MISMO?: UNA BIOGRAFIA LITERARIA
Montevideo, enero-setiembre 1987.

A Reina Reyes, con inocultable afecto.

P. R.

En las tierras de la memoria

En 1963 ediciones Río de la Plata se propuso reeditar *El Caballo perdido* que había sido publicado por González Panizza veinte años antes. El editor, Gustavo Rodríguez Villalba, le encargó a Felisberto la escritura de algunas páginas introductorias sobre su vida y obra. A último momento, y dado el carácter de apuntes que las páginas finales poseen, el editor decide reescribir todo el texto, pues se trata de un volumen comercial de pequeñas dimensiones⁽¹⁾. Así suprime datos y reordena la información con el fin de lograr una introducción de rápida lectura, por lo tanto el estilo de uno y otro texto es completamente diferente.

Los últimos hechos que registra Hernández pertenecen a 1963. Gustavo Rodríguez recuerda que en noviembre de ese año se encontró con el escritor y recibió de su mano trece hojas, mitad mecanografiadas, mitad manuscritas⁽²⁾. Pocos días después Hernández deberá internarse en el Hospital de Clínicas, gravemente enfermo. En la primer biografía extensa sobre el escritor Norah Giraldi señala: "Luego de quince días en que sufrió los estremecimientos de una cruel enfermedad —la leucemia aguda— y con algunas satisfacciones que llegaron a reconfortarlo (la nueva edición de *El Caballo perdido* que sale a fines de 1963 (...), la visita de José Bergamín (...), muere en la mañana del 13 de enero de 1964". (pp 80-81).⁽³⁾

La estrechísima proximidad con la muerte, le da a esta autobiografía —aunque escrita en tercera persona— una validez testimonial mayor, en tanto que pocos son los hechos de importancia ocurridos en los dos meses siguientes.

El lector comprobará los rasgos característicos del estilo de Hernández, pero también descubrirá aspectos hasta hoy desconocidos de su personalidad: la minuciosidad con que registra sus trabajos, la cuidadosa atención al juicio de la crítica, el ocultamiento de algunas circunstancias desfavorables. Algunos datos velados o neblinosos intento aclararlos en las notas al texto.

Tomando las instancias decisivas de la autobiografía, acompaña a este inédito una reconstrucción de todos aquellos momentos de la obra que aludan a su trayectoria vital. Se ensamblan textos de distintas épocas, y se rescatan datos que, en estricta relación con su obra, el narrador prefiere postergar. Es menester reconocer el primer esfuerzo de investigación en tal sentido, llevado a cabo por Norah Giraldi (vide nota 3): algo envejecido, carente de algunos datos relevantes; no deja de ser un trabajo de necesaria consulta para la biografía de Felisberto Hernández. (*)

(*) Algunos fragmentos de este trabajo (aunque para esta publicación severamente corregido) así como de la "Autobiografía", fueron adelantados en el semanario *Brecha*, Montevideo, N° 76, 10 de abril de 1987. Agradezco al Dr. Rodríguez Villalba la generosa concesión del texto para su publicación.

“AUTOBIOGRAFIA” por FELISBERTO HERNANDEZ

(Noviembre de 1963) (1)

Nació en Atahualpa (Montevideo) el 20 de octubre de 1902. A los cuatro años y medio fue a la escuela, en el Cerro. A los nueve empezó a estudiar piano. A los doce ingresó a la Escuela Artigas de tercer grado, donde conoció, entre otros maestros, a José Pedro Bellán, quien influyó en su vida artística. En esa época ingresó a los “Vanguardias de la Patria”, institución similar a los Boy Scouts, recorriendo ciudades y pueblos del interior y participando, con números de piano, en veladas y otros actos. A los catorce años cruzó la Cordillera de los Andes a pie con tres compañeros más de esa misma institución: uno de ellos fue su primer editor. En ese mismo año empezó a tocar en los cines, tarea que realizó durante diez años. En ese período estudió intensamente el piano, hasta 10 y 12 horas diarias, participó en conciertos y dio algunos, solo, por radiotelefonía. Alrededor de 1920 conoció a Colling, con quien estudió armonía y composición. En 1925 tomó algunas clases de piano con Guillermo Kolischer, pero la mayor parte de los estudios los hizo solo.

A los veintidós años escribió sus primeros trozos literarios, FULANO DE TAL, y recibió las primeras opiniones de Vaz Ferreira: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante y yo me considero una de las diez”. Este y otros juicios fueron publicados en *El Ideal* con el título “Felisberto Hernández visto por él mismo y por Vaz Ferreira” el 14 de febrero de 1929. También figuran en la revista de AGADU N° 18, de enero a julio de 1943; y en *La Nación* de Buenos Aires, el 15 de julio de 1947.

1925. FULANO DE TAL. Editor: José Rodríguez Riet, Montevideo. También apareció en el *Almanaque del Banco de Seguros* en el año 1958. Crítica de *El Día*, el 12 de octubre de 1925.

1926. Hace su primera presentación, en un teatro, como pianista en la ciudad de Mercedes.

1927. La Asociación de Pianistas le patrocina su primer concierto en Montevideo, en el Teatro Albéniz.

1928. Da su segundo concierto en el mismo local, que entonces era la Casa del Arte subvencionada por el Ministerio de Instrucción Pública. En todos estos conciertos obtiene una crítica unánime que el pianista juzga “demasiado generosa”.

1929. En el Neptuno Bar, del Puerto, se hace una fiesta de los artistas en su honor. La primera firma del álbum es la de José Pe-

dro Bellán y Ombú Curá (Américo Agorio), "dirije (sic) la orquesta de los epitafios" dice Basso Maglio en *Tinta China*.

1929. LIBRO SIN TAPAS. Editado en Rocha en la Imprenta de "La Palabra" la cual fue publicando antes todos los cuentos de este libro para guardar el plomo y editarlo después. También, entre otras (aquí figurarán sólo algunas) volvió a tener opiniones de Vaz Ferreira, aparecidas en el trabajo, ya citado, de *El Ideal*. Ya se había publicado antes, un cuento de este libro, Genealogía, de la revista de Alberto Lasplacas, *Cruz del Sur*; más tarde otros en *El País*, la "Historia de un cigarrillo" en la revista *Contrapunto* de Bs. As. y "La Piedra Filosofal" en *El Plata* el 5 de setiembre de 1954.

1930. LA CARA DE ANA. Editada en Mercedes en oportunidad de una jira (sic) de conciertos.

1931. LA ENVENENADA. En Florida, en condiciones similares al libro anterior. Casi todos los cuentos de estos dos libros fueron publicados por *El Plata* de Montevideo. El autor obtuvo la crítica alentadora de Antonio Soto (Boy) en el mismo diario, quien llamaba a Hernández "El artista de la acústica interior". Mucho más tarde, en el año 1956, el primer cuento de LA ENVENENADA apareció en la revista *Comentario*. El (2)

1932. En este año comienza una jira por ciudades del Uruguay con Yamandú Rodríguez en la que éste recitaba (sic) cuentos, poesías y trozos literarios compuestos expresamente para las obras que a continuación Hernández ejecutaba en el piano. Esta jira culminó en Buenos Aires en el Teatro París el año 1933.

1934. Inicia largas jiras de conciertos, acompañado por su amigo Venus González Olaza, quien hace de empresario y secretario. Recorren todas las ciudades y casi todos los pueblos del país, dando al mismo tiempo conciertos gratis o mediante pequeñas contribuciones en escuelas de todos los departamentos. Con algunos intervalos de conciertos realizados en Montevideo, en la Casa Ott y en el SODRE, estas jiras duran hasta 1936.

1935. El 31 de julio de este año se le hace un homenaje en el Ateneo de Montevideo. Leemos en las crónicas de aquellos días que "La Doctora Esther de Cáceres, el crítico Zum Felde y el pintor Torres García estudiaron la personalidad de Felisberto Hernández".

1939. Realiza un concierto en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires con elogiosa crítica de *La Nación* y recorre ciudades de La Pampa.

1942. POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING. Fue escrito en Treinta y Tres, en la casa de su hermano Ismael, y lo publican en Montevideo los amigos que figuran en el prólogo.⁽³⁾ Es editado por la casa González Panizza. En esta época está en Montevideo Jules Supervielle. Sus juicios, sus enseñanzas durante tres años, la presentación que hace en 'Amigos del Arte' de Hernández y su influencia para que Francia otorgue una beca a Hernández, cambia la vida de este escritor.

Ese libro, además de un premio del Ministerio de Instrucción Pública, provoca innumerables juicios críticos. De este libro como de los otros sólo se citan algunos. De Amelia Barreto Laureiro, en *El*

Plata del 29 de diciembre de 1942. De Buenos Aires escribe León Benarós, aparece en *El Plata* el 27 de julio de 1947 y otro de Carlos Mastronardi en el mismo diario el 16 de diciembre de 1943. Amado Alonso en una carta del 16 de mayo de 1944 dice: "La pintura de Colling en sus lecciones de armonía me parece magistral". Y Gómez de la Serna, por este libro lo llamó "Gran sonatista de los recuerdos y las quintas". También le escribe más tarde Eduardo J. Couture en Montevideo y César Tiempo y Eaudy en Bs. As., etc.

A los 17 años de publicada esta obra y en oportunidad de haber solicitado *Marcha* una colaboración al novelista chileno González Vera, éste escribe sobre Colling apareciendo su carta en ese semanario el 29 de mayo de 1959. El primer juicio consagratorio sobre Hernández de Supervielle fue sobre este libro y se publicó en *El País* el 12 de enero de 1943. (4)

1943. Ingresó como empleado de AGADU con un sueldo de cuarenta pesos. (5)

1943. EL CABALLO PERDIDO. Primera edición de González Panizza Hnos. También premiada por el Ministerio de Instrucción Pública y también provoca juicios críticos que sólo tomaremos algunos de su gran número. Estudio del Dr. Alfredo Cáceres, en *El Plata* del 8 de setiembre de 1944. De Amelia Barreto Laureiro el 25 de febrero de 1944. *Alfar* N° 84 de Alejandro Laureiro. En *El País*, de Paulina Medeiros el 3 de junio de 1944. En Buenos Aires, *Correo Literario* del 15 de febrero de 1944 por Juvenal Ortiz Saralegui, de Héctor René Lafleur publicado en Montevideo en la revista *Proa*. En *Crítica* por González Carbalho el 27 de feb. 1944.

En muchos casos se produjeron juicios, impresos o en cartas sobre los dos libros simultáneamente, Colling y Caballo, debido a que se enviaron juntos o con corto intervalo. Gastón Figueira en varias oportunidades: en *Proa* de setiembre cuarta semana de 1944 sobre el Caballo; en *La Mañana* del 21 de octubre de 1945 sobre Colling y El Caballo, y también sobre los dos en la Revista Iberoamericana en el N° 38 de setiembre de 1954. (6) Y el 16 de feb. de 1948 aparece en Bs. As., en *Cabalgata* el juicio de José María Guarnido.

En el número 103, de *Sur*, aparecen "Las dos historias" (novela corta compuesta en 1931 (7)).

1944. *Tierras de la Memoria*. Novela inconclusa (8). Se publican varios fragmentos: en *El Plata* el 23 de junio; en *Papeles de Buenos Aires*, número de agosto; y en *Contrapunto* número de diciembre.

MANOS EQUIVOCADAS (novela en cartas (9)), en el número 100 de la Revista Nacional, con un acápite de Raúl Montero Bustamante.

1945. EL BALCON. El 9 de octubre Jules Supervielle presenta a F. H. en 'Amigos del Arte', analiza brevemente su literatura y cita otras opiniones: la de Vaz Ferreira, a quien ha consultado antes, la de Caillois, Victoria Ocampo y María Rosa Olivier (sic). Seguidamente Hernández lee EL BALCON y hace un relato improvisado a pedido de Supervielle. Las palabras de Supervielle son recogidas por *El País* del 10 de octubre.

EL BALCON aparece en *La Nación* del 16 de diciembre. Mallea, director de la página literaria, le envía una carta expresándole

que le ha sido "muy grato ofrecer a los lectores un relato de esa calidad, tan denso de sentido y poesía". Y que, "desde que recibí sus dos libros me sentí solidario de ese tipo de arte tan poco común".

1946. En *Cultura* del Instituto Anglo-Uruguayo se publica en mayo, NADIE ENCENDIA LAS LAMPARAS, cuento. En *Anales de Buenos Aires*; 6, VI, EL ACOMODADOR (cuento) ⁽¹⁰⁾ y en *Sur*, N° 143, MENOS JULIA, cuento. ⁽¹¹⁾

En octubre va a Francia con una beca de aquel país.

1947. H. es presentado en el Pen Club de París por Supervielle. Se publica EL BALCON en *La Licorne* (Le Figaro Litteraire 17/V/47) ⁽¹²⁾

NADIE ENCIENDA LAS LAMPARAS. Publicado en la Sud Americana ⁽¹³⁾ en Buenos Aires. Figura en el "Libro del Mes" y en "La Cámara del libro Argentina" entre los mejores de 1947. *La Nación* 15 de junio y *La Prensa* el 1° de junio lo comentan.

1948. Sorbonne, Amphithéâtre Richelieu, el "Comité Universitaire France-Amerique Latine" invita a Jules Supervielle a hablar del Uruguay y el poeta presenta a Felisberto Hernández; éste contesta y un estudiante de la "Association des Etudiants Francais pour les Relations avec l'Amérique Latine", lee EL BALCON.

Días más tarde se vuelve a leer por las radios de París y hace la presentación Susana Soca, citando la frase de Caillois: "le écrivain plus original de l'Amérique du Sud". *France*, 23 de abril.

Points (París) N° 2. Se publica EL ACOMODADOR con el título de "Chez les autres". ⁽¹⁴⁾

Escritura N° 4 abril-mayo, MUR, cuento (1948).

1948. 19-IX. *La Razón*, La Paz (Bolivia). "La Cuarta Dimensión de la actual Narrativa Uruguaya", Alberto Zum Felde. El mismo artículo en la revista *Asir*, XI, Mercedes, y *La Mañana*, Montevideo, 20/III/49.

1949. Recibe varias cartas de Mario Puccini: "Usted sabe hacer convertir en mito el recuerdo; usted es un poeta". Y le ofrece la traducción gratuita de las Lámparas al italiano. ⁽¹⁵⁾

1949. COCODRILLO, en *Marcha* el 30/XII. *Asir* IX fragmentos de Colling y El Caballo con un estudio de Bordolli (sic). ⁽¹⁶⁾

1950. LAS HORTENSIAS. *Escritura* N° 8. *Crítica* en *Marcha* 28/IV. Mi primera Maestra. Cuento en *La Voz de Israel* 8/IX.

Aparece un manifiesto firmado por... ⁽¹⁷⁾

A pesar de esas firmas no se consigue nada. Recién en 1958, debido al esfuerzo de una amiga, Esterlina Vignart se le emplea, extra presupuesto en la Imprenta Nacional.

En setiembre el poeta Roberto Ibáñez, en el SODRE, habla sobre F. H. Y más tarde en la Facultad de Humanidades.

1952. LUCRECIA. Lee el autor en 'Amigos del Arte' este cuento en noviembre.

1955. (Sin anotaciones). ⁽¹⁸⁾

1956. En *El País* el 14 de junio se publica un artículo de F. Ferrandiz Albornoz: "La Obra de F. H."

1959. En *La Nación* de Santiago de Chile, el 19 de julio, aparece el primer trabajo de Ricardo A. Latcham "Los Relatos de F. H.". Lo transcribe *El País* del 9 de agosto.

Marcha el 12 de junio, en "Leído, visto y oído" anuncia que bajo el título "Cuentos contemporáneos hispanoamericanos" Aquiles Nazoa firma una antología (Ediciones Durivall, La Paz, 1957) aparece LA MUJER PARECIDA A MI, cuento del libro NADIE ENCIENDA LAS LAMPARAS.

1960. Zum Felde. Índice crítico de la literatura Hispanoamericana. La Narrativa. En *Marcha*, el 10 de febrero se transcribe un fragmento: "Hernández y Borges". Este trabajo sobre la obra de Hernández es el más amplio y tal vez sea el más profundo realizado hasta la fecha. ⁽¹⁹⁾

Se publica LA CASA INUNDADA (Editorial Alfa) (una llamada remite a:) Colección Letras de hoy, dirigida por Angel Rama, uno de los críticos más constantes y que más ha escrito sobre la obra de Hernández, obtiene un premio del Ministerio.

El 17 de octubre aparece en *El Día* una crítica de J. R. Cravea.

El 20 de noviembre en *Acción* una nueva crítica de Latcham: "Tres narradores uruguayos".

En el *Almanaque del Banco de Seguros* aparece EL BALCON.

En *Marcha* el 10 de noviembre sale un comentario sobre la obra de Hernández entre "Los Premios literarios de 1960" de Angel Rama.

LA CASA INUNDADA figura entre los cuentos mencionados en el concurso de ANCAP. ⁽²⁰⁾

Se le rinde un homenaje en 'Amigos del Arte' (una llamada nos lleva a la página siguiente donde dice:) con motivo de sus 35 años de escritor en que se lee un trabajo de Zum Felde y leen personalmente otros trabajos: José Pedro Díaz, Lucien Mercier, Guido Castillo y Angel Rama.

1961. La editorial Alfa publica un libro de Ricardo Latcham, *Carnet Crítico*, en el que dedica un capítulo exclusivamente y partes de otros a la obra de Hernández.

El 30 de enero Mario Benedetti publica en *La Mañana* F. H. o la credibilidad de lo fantástico. ⁽²¹⁾ En otro "También la memoria hace su antología" del 18 de febrero de 1961, recuerda en primer término EL BALCON.

1962. En la publicación antológica italiana "Le piú belle novelle di tutti i paesi" aparece representando al Uruguay, LA CASA INUNDADA (El mismo cuento que figuró entre las menciones de ANCAP). Se recibe en Montevideo al año siguiente y lo comenta *La Mañana* el 15 de mayo de 1963. ⁽²²⁾

En agosto de 1962 aparece la *Antología del cuento uruguayo contemporáneo* de la Universidad de la República, por Sergio Visca. ⁽²³⁾ En esta oportunidad se publica EL COCODRILO. Y en octubre, el mismo cuento, aparece en una edición artística de Punta del Este, bajo la dirección literaria de Graciela Saralegui y la dirección gráfica de Glaucio Capozzoli. ⁽²⁴⁾

1963. *El País*, “culminando la celebración del 45 aniversario, rinde homenaje a la cultura nacional, publicando a cinco escritores y cinco pintores comentados por Guido Castillo. De F. H. se elige EL ACOMODADOR.

¿POR EL MISMO?: UNA BIOGRAFIA LITERARIA

*“Daré algunas noticias autobiográficas.
Nunca se dan todas”*

Felisberto Hernández
(de “Buenos días. [Viaje a Farmi]”)

El único texto autobiográfico que cubre toda la trayectoria vital de Felisberto Hernández, reviste una excepcional importancia al menos en dos planos: a- Es válido como (pre)texto para establecer un paralelo entre los hechos de su vida que se correspondan con zonas de sus relatos del mismo carácter autobiográfico. Se han escrito muchos trabajos en los que se ha insinuado o afirmado este vínculo, ⁽¹⁾ en la reconstrucción y ensamblaje que aquí se realiza, se respeta la renuencia del autor quien no incluye datos sobre su vida íntima. b- En cuanto al plano del discurso literario propiamente tal (y oponiéndome a la trivialización de lo literario), la relevancia textual de los datos se verán confirmados en estricta correspondencia con la obra. Apelo al epistolario pero sólo para fundamentar con mayor precisión hechos dudosos, o para corroborar otros más o menos claros. Rearmando su vida, inserto como acápites los fragmentos pertinentes de la ‘Autobiografía’.

1) INFANCIA. ADOLESCENCIA. PRESENCIA DE MONTEVIDEO

1. “Nació en Atahualpa (Montevideo) el 20 de octubre de 1902”

La mirada infantil del narrador se desliza en casi todos los cuentos y principalmente en sus tres nouvelles. El recuerdo es procedimiento de construcción narrativa a la manera proustiana, y materia de la ficción de un relato-testimonio con una particular inflexión. Una deliberada recuperación “du temps perdu” en la fluencia de la memoria, reinserta espacios y personajes del pasado con una especial condición: su ‘antihistoricidad’. Hernández es un atípico narrador antirrealista, en las tres ‘nouvelles’ es donde parece acercarse más a esta modalidad (“Por los tiempos de Clemente Colling”, “El Caballo perdido” y “Tierras de la Memoria”). Por ‘antihistoricidad’ entiendo marginalidad con respecto a los fenómenos políticos, sociales y eco-

nómicos de la sociedad en que vive; pero y aún más escapando de estas pautas que el lector menos atento de Hernández percibirá de inmediato, es ostensible la despreocupación por caracterizar una clase social montevideana a la que, sin embargo, pertenecen casi todos los personajes de su obra. Con parcial razón Angel Rama sostuvo: "Las operaciones narrativas de Felisberto Hernández se refieren a un medio social que fue el que conoció y vivió (...) Se trata de una baja clase media, casi siempre ajena a la cultura, como la Petrona del Colling, pero que con ella colinda a través de una aspiración confusa y cursi" (2); porque también los personajes de la burguesía urbana hacen esporádicas pero sostenidas intervenciones, como la señora Muñeca de "El Comedor Oscuro" que contrata al yo-narrador-protagonista para que por las noches le ofrezca sesiones de piano. O la fantasmagórica figura de la señora Margarita de "La Casa Inundada". Con mucha menor puntualidad se asoman obreros y sirvientes (ver "El Balcón", por ejemplo). Tampoco le interesa registrar con demasiado énfasis lo que Pallares llamó "la circunstancia rioplatense". Claro que múltiples signos de este espacio se hacen presentes, pero es necesario buscarlos con premeditada atención. Piénsese que un narrador realista los señalaría como núcleos narrantes (y por no evadirnos de su tiempo recurramos a cualquier texto de Enrique Amorim, Zavala Muniz, Alfredo Gravina). (3)

La tercera persona de la narración posee en la 'Autobiografía' la facultad de disfrazar la subjetividad, de enmascararla en objetividad. Su barrio, Atahualpa, parece anteponerse a la ciudad que pertenece, parece tener mayor jerarquía que dicha ciudad. Imaginemos un lector que ignore la geografía montevideana, cuán grande será su confusión. El barrio es el mundo de la infancia en el recuerdo de este narrador-niño, es una entidad autosuficiente, un marco único de referencia para su peripecia existencial de aquellos años. Allí existía todo lo necesario para existir: los juegos, la escuela, los amigos, la familia, por eso lo mira con tierna ingenuidad, como en "Primera Casa": "En Atahualpa. Allí nací y tengo recuerdos desde un poco antes de los tres años. Uno de ellos casi lo perdí del todo: era un caballo y un tío abuelo. Los veía próximos uno al otro y no sé bien si entre ellos mediaba un maneador o un freno. Los recordé más o menos claramente hace pocos años". (4)

Los primeros recuerdos están ligados difusamente a un paisaje urbano que llega como testimonio de un Montevideo desaparecido, pero más aún es una demostración de su peculiar forma de ver el mundo. Nótese que a Hernández le importa más el ruido de los rieles que el mundo exterior, esa visión fragmentada e inconexa de los objetos que es una característica central de su prosa narrativa: "Los tranvías que van por la calle Suárez —y que tan pronto los veo yendo sentado en sus asientos de paja como mirándolos desde la vereda— son rojos y blancos, con un blanco amarillento. Hace poco volví a pasar por aquellos lugares. Antes de llegar a la curva que hace el 42 cuando va por Ascencio y da vuelta para tomar Suárez, vi brillar al sol, como antes, los rieles. Después, cuando el tranvía va por encima de ellos, hacen chillar las ruedas con un ruido ensordecedor.

Pero en el recuerdo, ese ruido es disminuido, agradable, y a su vez llama a otros recuerdos. También va junto con la curva, un cerco; y ese cerco da vuelta alrededor de una glorieta cubierta de enredaderas de glicinas.

En aquellos lugares hay muchas quintas. En Suárez casi no había otra cosa. Ahora, muchas están fragmentadas. Los tiempos modernos, los mismos en que anduve por otras partes, y mientras yo iba siendo, de alguna manera, otra persona, rompieron aquellas quintas, mataron muchos árboles y construyeron muchas casas pequeñas, nuevas y ya sucias, mezquinas, negocios amontonados, que amontonaban pequeñas mercaderías en sus puertas. A una gran quinta señorial, un remate le ha dado un caprichoso mordisco, un pequeño tarascón cuadrado en uno de sus lados y le ha dejado dolorosamente incomprensible".⁽⁵⁾

No se trata de la misma forma de observar la ciudad que empezaba a practicar Onetti en *"El Pozo"*, apenas tres años antes a la publicación de *"Por los tiempos de Clemente Colling"* (de donde procede el fragmento); o más tarde para Mario Benedetti cuando el oficinista obtiene su voz; o en los cuentos y novelas de Carlos Martínez Moreno, especialmente los capítulos iniciales de *"El Paredón"* y *"La Otra Mitad"*. En términos generales a estos tres narradores —con relevancia a Benedetti y Martínez Moreno— les interesa el espacio urbano, ya no en tanto marco circundante de la historia, sino en cuanto elemento decisivo de los acontecimientos narrados. En cambio para Hernández los objetos adquieren una dimensión real-subjetiva. La ciudad importa en la medida (y sólo en ella) en que su historia particular se vincule a la historia colectiva. Es otra marca de la antihistoricidad: desdeña los procesos colectivos que interactúan en la ciudad, atiende sus propios movimientos afectivos. En este pasaje puede advertirse la identificación en una relación de contigüidad: el barrio cambia a su ritmo individual, el barrio aprovecha la ausencia del protagonista para trasmutarse, la catacresis construida con "los tiempos modernos", señala la destrucción del pasado, la clausura física del mundo infantil. Asimismo nos sugiere que si él no las hubiera desamparado, las quintas no hubieran sido "rotas", ni los árboles "muertos". También en la elección de los participios de los verbos hay un hálito infantil.

Y en medio de esa frescura que conserva el recuerdo del 'paraíso perdido', la infancia en un ámbito de humilde belleza, de luz, de vida; mínimos puntos de referencia espacial son rescatados por la nostalgia:

"Si volvemos de donde era mi casa que quedaba en la calle Gil y caminamos en dirección a Suárez, antes de llegar a la esquina pasaremos por un cerco de ladrillo que está muy viejo, negruzco y con musgo y de muchos verdes".⁽⁶⁾ La observación del detalle cromático, rasgo descriptivo infrecuente en un texto realista, en Hernández es usual, su peculiar mirada desprecia las grandes dimensiones y atribuye relevancia a lo aparentemente irrelevante. Ana María Barrenechea ya lo ha señalado: "La originalidad de F. H. radica en la constitución de un discurso que por el manejo de abstracciones como ac-

tantes parece rozar vagamente los procedimientos de la alegoría, pero se aleja de ella por las entidades seleccionadas para focalizar la abstracción, por el modo de manipularla, por los acontecimientos en los que interviene y por la finalidad global carente de didactismo.”⁽⁷⁾

2. “A los cuatro años y medio fue a la escuela, en el Cerro”

Veamos los rastros de esta experiencia en textos de distintas épocas:

“En muchos años de mi niñez nosotros vivíamos en la falda del Cerro. La gente que subía la calle de mi casa llevaba el cuerpo echado hacia adelante y parecía que fuera buscando algo entre las piedras; y al bajar llevaban el cuerpo echado hacia atrás, parecían orgullosos y tropezaban con las piedras. De tarde mi tía me llevaba a unos morros que estaban cerca de la fortaleza. Desde allí se veían los barcos del dique, con muchos palos grandes y chicos como espinas de pescados... Al pie del Cerro estaba la calle donde pasaba el tren de caballos, primero se oía la corneta y después el ruido de los caballos, las cadenas y el látigo largo para alcanzar al cadenero. Yo me hincaba en uno de los dos asientos largos para estar frente a la ventanilla. Y mucho más rato después me tenía que tapar las narices porque pasábamos por los frigoríficos que había cerca de un arroyo (...) Esa tarde nos bajamos en el Paso Molino y mi madre entró en una confitería a conversar con la dueña”.⁽⁸⁾

“Cuando yo tenía seis años cruzaba, por las mañanas, una plaza inclinada —vivíamos en una falda de un cerro— y entraba a la escuela. La maestra era grandota; ponía, arrollados sobre el pupitre sus dedos gordos y nos permitía hacer ruidos. Yo hacía emes minúsculas con vueltas redondas como los dedos de ella”.⁽⁹⁾

Esta circunstancia ciudadana bastante precisa en las ‘nouvelles’, se irá diluyendo en la última etapa de su obra, donde las referencias se ciñen a dos o tres edificios característicos (y relacionados con la actividad del concertista): un club social, una iglesia, la plaza, alguna tienda, un bar. Además no se trata concreta (o necesariamente) de Montevideo, no olvidemos las giras como pianista por el interior del país y de la Argentina (ver ‘Autobiografía’ de 1926 a 1934). La descaracterización de los rastros realistas, obedece a una afirmación progresiva de su modelo creativo, una mayor inclinación hacia las fronteras de lo fantástico, donde importan las peripecias de los personajes y sus angustias, no forzosamente ligadas al medio físico. Rechazarlo implica (a)sumirse más en su mundo interior. Pero éste seguirá golpeando las puertas de su conciencia y su situación en el mundo, la realidad no podrá ser eludida, como veremos más adelante al otear algunas de sus obsesiones. En los dos fragmentos citados podemos encontrar algo típico de sus textos memorantes: la recurrencia a la niñez, no sólo en el plano de las acciones, sino también en el lenguaje. Tomemos sólo dos expresiones:

1- “Desde allí se veían los barcos del dique, con muchos palos grandes y chicos como espinas de pescados”. La insólita comparación

es característica del mundo del niño que (como señalaba Theodor Adorno) fragmenta los objetos y cosifica las abstracciones aproximándolos a su campo perceptivo. Sin embargo a poco de introducirnos en los relatos de Felisberto, descubrimos decenas de comparaciones similares, nos sorprende la animación continua de los objetos tan naturalmente planteada que no es de modo alguno forzosa, a poco de transitar sus textos puede resultarnos familiar.

2- “La maestra era *grandota*”, “me tenía que tapar *las narices*”. La asimilación no es sólo visual sino también lingüística. Hernández procede a efectuar la mimesis del lenguaje infantil, el narrador se desdobra pasando de mero relator de sucesos narrados a la actualización de la situación pasada.

3. “*A los nueve empezó a estudiar piano*”

La música, temprana vocación, privará en Hernández de tal modo que se constituirá primero en forma de ganarse la vida y más tarde, cuando en los años cuarenta la escritura desplace al piano, será tema recurrente en sus narraciones. Nicasio Perera San Martín realizó un cuidadoso inventario de los textos que aluden la presencia de un yo-narrador-protagonista —F. H.— pianista. Estos son: “*La Casa de Irene*”, “*Mi cuarto en el hotel*”, “*El balcón*”, “*El Cocodrilo*”, “*El comedor oscuro*”, “*La casa inundada*”, “*La casa nueva*” y las tres novelas del recuerdo, entre los más importantes. ⁽¹⁰⁾

Felisberto olvida en la ‘*Autobiografía*’ a varios de sus profesores de piano (Celina Moulié, Raúl Dentone) —ver Norah Giraldi, op. cit—. Importa reparar la omisión de Celina Moulié porque es un personaje destacado y con quien empieza a estudiar piano.

“Como fueron muchas las tardes en que ni mi abuela ni mi madre me acompañaron a la lección y como casi siempre Celina —mi maestra de piano cuando yo tenía diez años— tardaba en llegar, yo tuve bastante tiempo para entrar en relación íntima con todo lo que había en la sala”. ⁽¹¹⁾

“Este recuerdo de la infancia obsesiona al protagonista hasta llevarlo al peligroso borde de la locura: su insistencia le hace pensar en misteriosos avisos de su destino. En toda la novela cruza un piano, la maestra —de quien el niño se enamora a pesar de que ella le lleva treinta años— y una lámpara”, escribe en una anotación marginal al texto. Préstese atención a la pequeña imprecisión temporal: “mi maestra de piano cuando yo tenía diez años”.

4. “*A los doce ingresó a la Escuela Artigas de tercer grado*”

Su educación “institucional” se limitó a primaria, y hay rastros de que debió sentirse disminuído anímicamente ante la intelectualidad de su tiempo. “Te diré que yo no estudié filosofía en la Universidad sino frente a la Universidad. En este café”, le dice a Paulina Medeiros en una carta de 1943. ⁽¹²⁾

No llegó a cursar educación Secundaria porque fracasa en el examen de ingreso, queda el testimonio de su odio a las matemáticas, causantes de esa frustración:

“En la lección empecé a penar con ejercicios de aritmética, cosa que nunca sabía”. Y ciertamente sabía muy poco porque “La última vez que la vi a ella estaba muy linda. Fue en la Universidad, cuando yo iba a dar examen de ingreso. Ella sufrió mucho, pobre, porque antes del examen me preguntó: “¿Cuántos gramos tiene un quilo? y yo, con mucha mala suerte, elegí para contestarle el número seis (...) No tuve necesidad de dar el examen oral. Casualmente fui el primero cuando nombraron los eliminados del escrito. Mi padre me había comprado unas cuantas corbatas para regalármelas si salvaba; pero tuvo que dárme las para consolarme de la vergüenza”.⁽¹³⁾

Hay muchísimo humor, del más fino, pero en la ‘Autobiografía’ sólo hay silencio, desconocemos cuál ha sido el destino de sus estudios. No olvidemos que la ficción puede disfrazar la realidad, pero estos datos asombrosamente sistematizados para un prólogo a la reedición de su novelita más querida, pueden asumir cierto acartonamiento que les reste cualidades confesionales. Una lectura “entre líneas” puede ayudarnos a ver esta variante y otras, para las que el humor cada vez más tiene menos eficacia. A Hernández se le cerró el ingreso a la educación tradicional por desconocer la cantidad de gramos de un quilo. A Juan Carlos Onetti se le impidió ser abogado por no aprobar dibujo. “Porque en mi país no se puede ser abogado, por ejemplo, si no se aprueba dibujo”.⁽¹⁴⁾ Hambre, marginalidad, rechazo, son tres constantes que la sociedad uruguaya ofrece a sus intelectuales. Ya veremos esta desagradable cara en la historia de Hernández.

5. *“En esa época ingresó a los “Vanguardias de la Patria”, institución similar a los Boy Scouts, recorriendo ciudades y pueblos del interior y participando con números de piano”*

Una institución de idéntico nombre fue constituida a partir de 1929, con la que aparentemente no hay vínculos inmediatos. Comentando los antecedentes del golpe de Estado de Terra, Raúl Jacob señala: “A partir de 1929 se constituyen los “Vanguardias de la Patria”, grupos de civiles que recibían instrucción militar, y que desfilaban con uniformes y armas en la capital y el interior del país. El Ministro de Guerra, General Dubra, manifestó que nucleaban cuatrocientos integrantes pero que su “anhelo patriótico sería que pudieran desfilan el día del Centenario Nacional veinte mil ciudadanos en los Vanguardias de la Patria”.⁽¹⁵⁾ En esta institución, la similitud con los boy-scouts parece una ingenuidad, más acertado es compararlos a los balilla de la Italia fascista.

Pero Felisberto reconstruye su experiencia de fines de la década del diez. Entre las vastas aventuras registradas sobre estos hechos, tomemos las que establecen mayor similitud con lo señalado en el apunte autobiográfico:

“Con esa misma institución de niños —similar a los “boy scouts” de Inglaterra— había ido a Chile cruzando a pie la provincia de Mendoza y la Cordillera de los Andes. Era en la época que estudiábamos historia y sabíamos cuándo sería el centenario de la batalla de Chacabuco. Ibamos cuatro uruguayos: tres muchachos y el jefe, un hombre que luchó desesperadamente para conservar esa institución y que la llamó Vanguardia de la Patria. Yo tenía catorce años y era la primera vez que me separaba tan lejos y por tanto tiempo de mi familia...”.

“Aquella tarde de Mendoza en la casa del jefe, era oportuno que yo tocara “una pieza clásica”. Así llamaban a las piezas que no eran bailables: y las personas de poca cultura hacían entrar en esta calificación al lado de “La Patética” de Beethoven, “El llanto de una viuda” y un “Nocturno” que yo había compuesto en aquellos tiempos...”.⁽¹⁶⁾

Repárese en esta última información: Hernández era compositor desde temprana edad.

6. “*En ese mismo año (1916) empezó a tocar en los cines, tarea que realizó durante diez años*”

“La linterna del acomodador alumbraba mis pasos y hacía brillar mis zapatos, que a cada instante estaban a punto de pisarlo. El se detenía bruscamente para ofrecerme asiento y le parecía raro que a mi me gustara sentarme tan adelante. Mientras tanto yo pensaba: “El no sabe que yo tocaba el piano en los cines cuando era joven y me acostumbré a mirar la película al pie de la pantalla. Como quien dice: tomar leche al pie de la vaca”.⁽¹⁷⁾

Los rastros literarios de esa afición-profesión nos ofrecerán cuentos excepcionales, como es el caso de “El Acomodador”. Además es importante ver algo que, con acierto, señaló Rocío Antúnez, la incidencia del cine como técnica narrativa: “Actor o espectador, sujeto u objeto de la visión, el único lugar propio del sujeto es el comentario desde donde presta voz y significación a las alteridades proyectadas sobre la pantalla”.⁽¹⁸⁾ Y ejemplifica con “*El Caballo perdido*”: “Primero *se veía* todo lo blanco (...) *se sabía* que eran negros porque al terminar las polleras *se veían* las patas”. Lenguaje de imágenes, cámara cinematográfica oculta en las palabras, ritual de la mirada de persistente aparición. El cine (sonoro o mudo), lo influye de una manera más fluida, más espontánea que a algunos narradores del ‘nouveau roman’ (como Robbe Grillet).

7. “*Alrededor de 1920 conoció a Colling, con quien estudió armonía y composición*”

Clemente Colling, su tercer maestro de piano, dejó una marca más profunda que los anteriores, ya sea por sus enseñanzas en el plano musical, como por su presencia extraña y su curiosa personalidad.

"*Por los tiempos de Clemente Colling*", es una nouvelle que no intenta trazar una biografía del maestro; en ella los mecanismos de la memoria recuperan el "tiempo" delimitado por la sorprendente figura del pianista ciego. Este alcanzó a vivir en la casa del narrador-discípulo, hasta que su porfiada bohemia hizo intolerable la convivencia. Un rasgo del personaje, la ceguera, reaparecerá en otros textos. Por ejemplo, "*El Cocodrilo*" se abre y cierra con una imagen que consterna al protagonista: "De pronto me di cuenta que había entrado al café un ciego con un arpa; yo le había visto por la tarde. Decidí irme antes de perder la voluntad de disfrutar la vida" (p. 91). Y en el final: "Me quedé quieto y hacía girar los ojos en la oscuridad, como aquel ciego que tocaba el arpa" (p. 102).

En "*Tierras de la memoria*" encontramos una alusión directa: "El tema que me dieran lo ubicaría en formas o estructuras ya muy ensayadas, pues el juego de improvisar lo había practicado mucho tiempo: primero se lo oí a Clemente Colling —un organista francés— y después le había copiado el procedimiento. (Lo imitaba como un niño de dos años imita a una persona cuando escribe o cuando lee el diario)" (p. 26).

"Clemente Colling era conocido por "El organista de la Iglesia de los Vascos" o "El ciego que toca en los Vascos", etc. (...) Algún tiempo antes de esta reunión, me habían llevado a oírle un concierto de piano que dio en el Instituto Verdi. Era de los primeros conciertos que oía en mi vida... Se apagaron las luces de la sala; y todavía un rato más. En vez de aparecer en escena un solo hombre, aparecieron dos: no pensé que siendo Colling ciego, era muy natural que otro lo trajera hasta el piano. Pero se detuvieron antes de llegar al piano y Colling hizo un extraño saludo: al principio parecía que iba a ser de frente y después se volvía hacia un costado. Años después, me dijo que aquel saludo era muy elegante y que se lo habían enseñado en París" (pp. 38-39).

"Una tarde, casi al oscurecer, iba caminando por la calle "18", y en el café que entonces había al llegar a Yí, estaba Colling. Hacía mucho que no lo veía. Estaba con su lazarillo. Tenía ante él un gran vaso con una bebida lechosa... no sabía cómo se había formado aquella comisión. Solamente decía: "Colling se bañó. Colling se bañó". Y que esa comisión les preparaba los conciertos que daba en el Templo Evangelista de la calle Constituyente" (p. 50).

8. *Las giras como pianista*

Carlos Benvenuto afirma que fue Hernández "el primer pianista que dio conciertos en los diecinueve departamentos, incluyendo todas las ciudades y los principales pueblos del Uruguay";⁽¹⁹⁾ información que, sin duda, le proporcionó el escritor-pianista ya que juntos se encontraban en el círculo de los discípulos y admiradores de Vaz Ferreira. En sus cuentos el protagonista —pianista tiene varios perfiles, tales como concertista en pequeños recintos, en clubes sociales pueblerinos, en cafés. En todos ellos hay una queja que puede verificarse de conti-

nuo frente a la incompreensión del público: “Deseaba que hubiera poca gente porque así el desastre se comentaría menos; además habría un promedio menor de entendidos. Y todavía tendría a mi favor todo lo que había ensayado en escena para la gente que no pudiera juzgar directamente la música. Y aún los que entendieran poco, dudarían. Entonces empecé a envalentonarme y a decirles a mis amigos:

—¡Parece mentira! ¡La indiferencia que hay para estas cosas! ¡Cuántos sacrificios inútiles” (...) “Pero esperaba esta noche para después decirles, a esas profesoras que charlan, cómo “un pianista de café” —yo había ido contratado a tocar en un café— puede dar conciertos; porque ellas no saben que puede ocurrir lo contrario, que en este país un pianista de conciertos tenga que ir a tocar a un café”.⁽²⁰⁾

En sesiones privadas, en grotescas clases particulares (ver “*El Comedor Oscuro*”), en dolorosas búsquedas para sobrevivir con su frágil herramienta de trabajo; los personajes de Hernández, connotativamente biográficos, sufren padecimientos económicos y anímicos ante un desalentador y escaso público. En cierta forma si se mira detenidamente, hay un nuevo contacto con Colling, no sólo por el mismo destino profesional sino por esa peculiar “rareza” que conforma a casi todos los personajes de Hernández. Permítaseme una digresión a propósito de la situación de los actantes en una zona marginal próximo a lo anormal. Vemos —en rápido resumen— a Margarita de “*La casa inundada*”, las enigmáticas mujeres de “*Nadie encendía las lámparas*”, la “enfermedad” del protagonista de “*Menos Julia*”. Esa franja comienza a explorarla a partir de la riqueza excéntrica de Colling, aunque en los textos primitivos haya algún antecedente.

8. “1927. *La Asociación de Pianistas le patrocina su primer concierto en Montevideo, en el teatro Albéniz*”

“Ese iba a ser *mi primer concierto* en Montevideo, y unos momentos antes de empezar yo miraba por el agujero del bastidor al paraíso donde estarían los que me esperaban con las uñas prontas. Entre ellos había una muchacha que había vivido frente a mi casa (...) En uno de los palcos estaba aquel artista que había significado tanto para mí. Yo lo había conocido cuando él era maestro de escuela.⁽²¹⁾ Hacía unos instantes había estado en el escenario con un crítico; después me había dado ánimos y parecía que todo debía ocurrir como algo previsto; pero yo me guardaba para mí la idea de que aquello sería un desastre (...)”.⁽²²⁾

9. “1932. *En este año comienza una gira por ciudades del Uruguay con Yamandú Rodríguez en la que éste recitaba cuentos, poesías y trozos literarios compuestos expresamente para las obras que a continuación Hernández ejecutaba al piano*”

En un cuento que no fue titulado por su autor, y que el responsable de las Obras Completas denominada “*En gira con Yamandú*

Rodríguez"; la situación enunciada en la "Autobiografía" se transparenta. En el original, José Pedro Díaz anota que existía una frase, luego tachada por Felisberto, que situaba la historia en la ciudad de Melo:

‘En el año 32, Yamandú Rodríguez y yo hicimos una gira. El recitaba poesía y yo tocaba el piano. Llegamos a una ciudad chica, donde Yamandú tenía muchos amigos y en seguida fuimos a ver al dueño del teatro... Los amigos de Yamandú consiguieron que varias instituciones —la Intendencia, los clubes, la biblioteca—, participaran en la compra de entradas. En un momento se vendieron todas y nosotros nos quedamos sin hacer nada. El día en que llegamos yo había recorrido aquella ciudad como si me fuera a tragar las casas y a echar encima de las calles y las plazas” (p. 139).

“Al otro día salimos para una localidad más chica. Estaba dividida en dos pueblos: uno junto a la estación de ferrocarril; y el otro más importante a diez cuadras del primero” (p. 141).⁽²³⁾

La tachadura del original responde indudablemente a la intención de disolver el espacio, el narrador es consciente que logrará de esa manera extender los hechos ocurridos en un lugar del interior a todo el interior, y no sólo uruguayo, asimismo el argentino, que como él lo recuerda también recorrió. Sólo le interesa extraer una común experiencia con los conciertos en cafés en “una ciudad que me era casi desconocida” (“*El Cocodrilo*”), o paseando “en una pequeña ciudad, en una mañana de sol” (“*El Pájaro asustado*”) y los ejemplos podrían multiplicarse. Porque lo contextual para este narrador anti-realista es secundario.

10. “1934. Inicia largas giras de conciertos, acompañado por su amigo Venus González Olaza, quien hace de empresario y secretario. Recorren todas las ciudades y casi todos los pueblos del país”

El aspecto novedoso, casi humorístico, es la aparición de González Olaza. Cierta paralelo con Colling no debe desdeñarse, por su común excentricidad, su bohemia, y si se quiere su extraño nombre. “Empresario y secretario” de un pianista de café, muy magros podrían ser los ingresos de este curioso personaje. En “*La Barba metafísica*”, relato dedicado a Venus González Olaza, encontramos un retrato físico de éste; luego el discurso se proyecta en especulaciones pseudo-filosóficas rebosantes de humor:

“Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero aludo, un bastón y unos zapatos amarillos. Pero lo que llamaba la atención era la barba. El portador de todo eso era un hombre jovial. Al principio daba la impresión que sacándole todo eso quedaba un hombre como todos los demás (...) El había creado esa figura y él andaba con su obra por la calle” (T. I, p. 103).

11. "1939. Realiza un concierto en el Teatro del Pueblo en Buenos Aires (...) y recorre ciudades de la Pampa"

Los recuerdos de sus conciertos en la Argentina, van acompañados de las terribles penurias económicas que también estarán a su lado toda la vida:

"Yo estaba en una ciudad de la Argentina donde el encargado de arreglar mis conciertos había cometido errores desde el principio y al final no se había podido hacer nada. Mientras tanto tuve tiempo de ir descendiendo por todas las categorías de los hoteles del centro y al fin había caído en un barrio sospechoso de los suburbios, donde un amigo alquiló una pieza. A él los padres le habían mandado una cama y él me cedió un colchón. Hacía mucho frío y yo había gastado la mayor parte de mi dinero en comprar diarios viejos; los ponía abiertos encima de una cobija fina y arriba de ellos un sobretodo que me había prestado el encargado de mis conciertos. ⁽²⁴⁾

A esa época corresponde el relato *Buenos días (Viaje a Farmi)*, donde Hernández intenta hacer una revisión de su pasado:

"Daré algunas noticias autobiográficas. Jamás se dan todas. Color de pelo negro y 33 años. *Mi primer cartel* —y casi el único, porque después que el mundo se hace una idea de una persona, le cuesta mucho hacerse una segunda o corregir la primera—. *Mi primer cartel* lo tuve en música. *Pero los juicios que más me enorgullecen los he tenido por lo que he escrito*. No sé si lo que he escrito es la actitud de un filósofo valiéndose de medios artísticos para dar su conocimiento, o es la de un artista que toma para su arte temas filosóficos. Creo que mi especialidad está en escribir lo que se sabe. Y desconfío de los que en estas cuestiones pretenden saber mucho, claro y seguro. Lo que aprendí es desordenado con respecto a otras épocas, autores, doctrinas y demás formas ordenadas del conocimiento (...) Pero me seduce cierto desorden que encuentro en la realidad y los aspectos de su misterio. Y aquí se encuentran mi filosofía y mi arte" (Prólogo, p. 190).

Este texto, clave por muchos motivos, lo es antes que nada por su carácter transitorio entre las dos vocaciones, y porque allí afirma su elección por la literatura, se muestra molesto por no poderse desprender del rótulo de pianista.

Adviértase que además de la vocación artística hay un irrefrenable apetito por la proyección de su ego al mundo exterior, algo que en los años subsiguientes se hará cada vez más enfático: querer ser reconocido, admirado, admitido. ¿Inseguridades más profundas lo empujan a buscar ese "cartel"? ¿Meras vanidades superficiales?

(3) FRANCIA Y LOS ULTIMOS RASTROS

12. "1948. Sorbonne, Amphithéâtre Richelieu, el "Comité Universitaire France-Amérique Latine" invita a Jules Supervielle a hablar del Uruguay y el poeta presenta a Felisberto Hernández; éste contesta..."

"Yo no puedo alcanzar con plena conciencia de este encuentro, ser presentado en la Sorbonne por Jules Supervielle. Cuando se habla de mis cuentos creo que tiene sobre todos ellos una gran confusión y que uno descubrirá un día un error inadvertido. En tanto que gran poeta él ha inventado un personaje, tomando mi nombre y algunos hechos..." (T. III, p. 219).

El fragmento que traducimos del francés, pertenece a la espléndida respuesta. El viaje a Francia fue indudablemente una experiencia removedora, creadora de expectativas de éxito literario, que a su retorno al Uruguay no alcanzaron el menor eco. De este hecho hay abundantísimos testimonios en la correspondencia de aquellos años: en cada carta además de reclamar cigarrillos, café, detallar los precios de los comestibles (Europa acababa de salir de la segunda gran masacre), anuncia las frondosas posibilidades de ser traducido al francés, inglés e italiano. Pocas de las promesas se cumplen como puede verse en la "Autobiografía". Muy grande debió ser la decepción al volver a su país, encontrarse que no tenía ni reconocimiento por la experiencia vivida ni trabajo para mantenerse.

En carta a Supervielle del 28 de diciembre de 1952, Hernández no ocultaba su gratitud hacia quien hizo posible esa beca: "siempre me es difícil decirle cómo es mi afecto, mi reconocimiento y mi admiración".⁽²⁵⁾

Luego, ocurrido el retorno en 1948, el escritor no registra otro hecho vital de importancia, sólo la búsqueda afanosa de un trabajo (e infructuosa como documentamos en la nota 17) lo constriñe. Las demás anotaciones registran, con cuidadosa pulcritud, sus publicaciones y las notas críticas sobre su obra. La larga espera del empleo es el motivo que más destaca en sus últimos quince años, el adverbio de tiempo ("recién") revela el fin de la inestabilidad, descorre los velos de una larga e impaciente espera:

13. "Recién en 1958, debido al esfuerzo de una amiga, Esterlina Vignart se le emplea, extra presupuesto en la Imprenta Nacional"

A Esterlina Vignart le dedica "La Casa nueva" publicado en 1960. En un texto que exhumé en el semanario Brecha,⁽²⁶⁾ su amiga es recuperada por la ficción por su dimensión amistosa:

"Esterlina: Es muy difícil decirle cuánto la queremos. Reina quiere que yo le escriba como si ofendiera a la diosa de la amistad, que es Ud., un cordero. (Ella lleva la fama y yo cargo la lana). Pe-

ro si recuerdo aquellos besos que hice aterrerizar (sic) en sus mejillas, preferiría ser un chivo. Como esto es imposible (...) no me queda otra cosa que cantarle a la diosa de la amistad leal, cuidando de que (sic) no salga de mí un gallo”.

El escritor esparció frecuentes alusiones a sucesos reales de su propia historia, y ante ese hecho ya comprobado, cualquier clasificación rígida de su obra se desmorona. Sólo pueden respetarse los acontecimientos de la vida en su transcurso, vincularlos con sus narraciones donde las obsesiones son precisas: el mosaico de recuerdos infantiles; un Montevideo reconocible (Atahualpa, Capurro, el Cerro, apenas el Centro); el concertista y sus giras; amigos y maestros (Colling, González Olaza, Supervielle, etc.); la angustia que deviene de las ininterrumpidas estrecheces económicas. Estas angustias que convierten a un pianista en vendedor de medias por “sus influencias femeninas” (“*El Cocodrilo*”), las que lo obligan a taparse con diarios para protegerse del frío (“*El Corazón Verde*”), o las que le enseñaron a esconderse de los vigilantes acreedores de su padre (“*Mi primer concierto en Montevideo*”); la búsqueda de soluciones económicas que a instancias de su amigo (¿Alcides Giraldi?), lo llevan a vincularse con una extraña, “atolondrada generosa” mujer, por la debilidad que el hambre le había causado (“*La Casa Inundada*”).

De esa pobreza pueden encontrarse innumerables testimonios en toda la correspondencia; quienes lo conocieron o convivieron con él relatan episodios desoladores.

Aún puede advertirse una reiteración, no azarosa, del término “angustia” en su obra. Verbigracia, en apenas dos páginas de *Por los tiempos de Clemente Colling* se presenta ocho veces (pp. 57-58).

Es en esta orientación que la ‘*Autobiografía*’ ayuda a corroborar las certezas, suposiciones y vaguedades del vínculo obra-vida, que en Hernández tiene relaciones evidentes. Saúl Yurkievich sostiene lo contrario en su estudio “Mundo moroso y sentido errático en F. H.”: (27)

“Casi todos sus relatos están narrados en primera persona, pero sólo epidérmicamente incitan a identificar este yo textual con el productor del mensaje” (p. 364). Estas indagaciones parecen contradecirlo.

Las tres preocupaciones ya señaladas en la introducción de este estudio (minuciosidad en el registro de sus publicaciones y de las críticas sobre ellas, omisión de los juicios adversos), muestran otra cara del narrador, coincidente con la que aparece en gran parte de la correspondencia publicada (porque muchísima permanece inédita):

a) Un imperativo interior: proyectar su imagen de artista, de manera que el reconocimiento público se revierta sobre él, no para ofrecerle fama o dinero sino para desterrar sus inseguridades e infundirle confianza en su tarea creadora.

b) La infructuosa lucha por la conquista de ese reconocimiento.

c) El horror ante aquellos que se lo niegan, por un íntimo temor al fracaso.

Para comprobar estas afirmaciones apelemos a la correspondencia. Tomemos un ejemplo, entre muchos, de cada juego dirigido a diferentes destinatarios:

- 1- “Bueno, si a Vaz Ferreira y Torres (García) no le hacían caso —en lo que respecta a mí— porque eran de aquí, ahora a Supervielle le harán; máxime porque además de ser lo que es, está de moda. *Como verá estoy chiflado por el tal éxito*” (A su amigo Lorenzo Destoc, desde Montevideo el 15/I/1943; en Giraldi, Norah, op. cit., pp. 122-124.)
- 2- “(...) lo que más me ha preocupado era, mi trabajo, mis cuentos. Supervielle me decía que este es el país de la crítica y que todo es muy difícil. *Entonces yo decía. Si él me desanima voy al diablo*. Si me publicaran aunque fuera una vez en una de las revistas importantes ya estaría justificado, pero si no se iba todo abajo y *mis enemigos de ahí se aprovecharían de lo lindo*” (A su familia, desde París el 25/XII/46; en Giraldi, op. cit. pp. 90-92).
- 3- “Por fortuna la realidad me presenta grandes oportunidades. La revista “Fontaine” pasa por ser la mejor o una de las mejores indiscutiblemente. *Estoy temblando hasta que salga allí uno de mis cuentos dentro de dos números*”. (A Paulina Medeiros, desde París el 7/I/47; en Medeiros, op. cit.; pp. 126-127).
- 4- “Se ha comprobado que el dinero y la fama que resulta del premio (Nobel) trastorna la vida y la obra de quien no está acostumbrado a tenerlos. Entonces, la idea nueva consiste en no declarar a quien pertenece el premio hasta después de su muerte; y con el dinero destinado al premio se crea un grupo de personas (...) que estudie y favorezca al creador y a su obra en el tiempo que le quede de vida. En síntesis: nada de fama, de dinero, ni de ir a cobrarlo a Suecia (...) El primer ensayo está resultando alucinante. Tomaron para ensayo, a un creador de menor cuantía”.
En claves que la destinataria (Reina Reyes) reconoce, como vemos en las puntillosas notas al texto (en *¿Otro Felisberto?*, op. cit.), se advierte que el artista es el propio Hernández, y el grupo de personas son sus amigos: Reina (la “diosa”), Vaz Ferreira (“un hombre conocido por su genio”), el Dr. Alfredo Cáceres (“amigo (...) con barba y sombrero aludo”), y su esposa Esther (la “gran poetisa”) (en: *¿Otro Felisberto?* Ricardo Pallares y Reina Reyes. Ensayos y cartas. Casa del Autor Nacional. Montevideo. 1983.)

En la fecha 1961 del texto que hoy exhumamos, nótese que dice de “*Carnet Crítico*” de Ricardo Latcham: “*le dedica un capítulo exclusivamente y partes de otros a la obra de Hernández*”.

La ‘*Autobiografía*’ no es más que rápidas notas o apuntes, desde luego que no roza la categoría “memorias”, las que como lo señala André Malraux: “son de dos clases diferentes (...) el testimonio de

acontecimientos (...) (y) la introspección, de la cual Gide es el último representante ilustre" (*"Antimemorias"*). Los datos de estos apuntes autobiográficos contribuyen a la edificación de una biografía literaria, o sitúan la materia real de la ficción, que tendrá sus leyes propias que ninguna realidad puede aherrojar.

Pero el hombre es "un mísero montón de secretos", dice Malraux en el libro antes citado, tal vez sea éste un cabo para asirnos.

Accedamos a las zonas oscuras de la *'Autobiografía'*. Hernández "olvida" las críticas adversas en sus meticulosos detalles bibliográficos; en la enumeración de las valoraciones críticas de *"El Caballo perdido"*, encuentra una salida elegante para aquellos que lo incomodan: "provoca juicios críticos que sólo tomaremos algunos de su gran número" (ver 1943). Freud afirma en la nota 3 de su ensayo *Dostoiewski y el parricidio*: "Desgraciadamente, las manifestaciones de los neuróticos carecen de toda garantía de exactitud. La experiencia ha demostrado que su memoria incurre en falsedades encaminadas a desgarrar un encadenamiento causal" (28) ¿No es ésto, acaso, lo que en alguna medida hace Felisberto con tantos hechos de su vida?

En rigor, no olvida las opiniones adversas; las elimina sin concesiones, ya sea destruyendo su concatenación causal o bien ocultándolas premeditadamente. Eso ocurre con las notas periodísticas que Emir Rodríguez Monegal escribe desde 1945: en el semanario *Marcha* (15/VI/45), en la revista *Clinamen* (vide nota 13 de la *Autobiografía*), en el diario *El País* (16/I/61 y 26/I/64). Y la de Ruben Cotelo en esta última publicación, quien le antepone menos reparos, pero hace algunas observaciones que justifican su olvido.

Motivo más que suficiente es el temor a las notas del prestigioso crítico Rodríguez Monegal, jefe de la página de *Marcha* (1945-1959) y luego de *El País* (1960-1964). Su opinión gozaba de un especial interés para público atento, enemigos severos y escritores cautelosos. Hernández tenía motivos para temerlo, el mismo crítico lo confirma trece días después de su muerte, allí apunta con particular saña:

"El mismo (F. H.) era pequeño, sonriente, con una expresión cómica. Nadie lo había creído un gran amador y sin embargo circuló airoosamente por cuatro matrimonios e incontables amistades íntimas. Su palabra era fácil, poseía una tendencia a contar y sobre todo a detallar con mayor crudeza situaciones eróticas en las que había participado real o imaginariamente. Uno de sus oyentes ha dicho que no se detenía ni siquiera ante la náusea (...) Cuando publicó en 1947 *"Nadie encendía las lámparas"* (...) me animé a escribir una reseña para la revista *Clinamen* en que analizaba algunas de esas obsesiones. Eso bastó para que la capilla me contara inmerecidamente, entre los peores enemigos de Hernández y *para que el propio autor* (con un sentido del grotesco que era envidiable) *fingiera ante mí un horror sacrosanto*" (*El País*, 26/I/64, p. 8). ¿Fingía?

Desde el mismo diario, cuatro años antes Ruben Cotelo afirmaba que este autor "pertenece (al) grupo de escritores destinados a estimular reacciones en sus lectores y rechazos desagradables (...) su obra trabaja casi siempre con símbolos sexuales apenas elaborados, apenas disimulados, al borde mismo de la perversidad (...) si hay

un placer secreto en ellas, es el del mirón que goza contemplando lo que otros hacen y luego relata neutralmente, con ligero humor" (...) A esta altura del siglo estamos curados de espanto en asuntos de perversiones; lo reprochable consiste en que se nos haga partícipe de ellas" (*El País*, 19/XII/1960).

Retomemos la Autobiografía para ver algo que también Cotelo señaló.

13. 1960. *Se le rinde un homenaje en "Amigos del Arte": con motivo de sus 35 años de escritor en que se lee un trabajo de Zum Felde y leen personalmente otros trabajos: José Pedro Díaz, Lucien Mercier, Guido Castillo y Angel Rama."*

Para el comentador de "*La Casa inundada*", quienes auspiciaron el homenaje conforman "el cerrado círculo admirativo que siempre rodeó a un escritor vanguardista y minoritario" (ídem).

En una página leída en ese homenaje, Felisberto dijo:

"Ahora, volviendo a estos tiempos me encuentro a un escritor que, como si tal cosa, imprime libros a otros escritores. Es un Angel".

Rodríguez Monegal y Cotelo se equivocan, sin soslayar cierta inquina a la "capilla" o "círculo admirativo" (y la historia ha demostrado claramente sus equivocaciones). El narrador exagera el alcance de los juicios de Vaz Ferreira, que, a la luz del tiempo, son inexactos y algo mezquinos. Claro está, la figura de Vaz Ferreira convoca un respeto mítico; un elogio —por más reticente que fuera— debía adquirir idénticas proporciones. Recordemos, no obstante los olvidos, los juicios que no citan ni Hernández ni las bibliografías: "Esto es superior a lo otro (se pronuncia sobre *Libro sin tapas*). Me parece que *no gusta a nadie más que a mí.*" O también: "Si usted fuera célebre se comentarían en el mundo tres cosas: el estilo, la forma y la hondura; pero como usted no es célebre *no irá a ninguna parte*" (Benvenuto, Carlos, op. cit.).

Ni tan poco ni tanto.

"Saber que hipócrita era actor, y persona máscara, no es un instrumento valioso para el estudio de la ética" dijo Jorge L. Borges.⁽²⁹⁾ Tal vez este texto no sea demasiado útil para el estudio de la obra de este narrador singular, sí es un aporte para su biografía.

Felisberto Hernández, indiscutiblemente, ha dejado de ser un "curioso espécimen"; "no se parece a ninguno" ha dicho Italo Calvino, pero muchos por todas partes se parecen a él. Los nuevos lectores lo leen "con previo fervor y con una misteriosa lealtad", de esa forma está ingresando en el territorio de los clásicos. Mientras tanto seguirá mirándonos "por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras".⁽³⁰⁾ Porque ha dejado de ser un escritor maldito, ya es un escritor de todos, ya es un clásico.

NOTAS A: EN LAS TIERRAS DE LA MEMORIA

- (1) El caballo perdido/Felisberto Hernández. -- Montevideo: Ediciones del Río de la Plata, 1963. -- Col. Cuadernos Uruguayos, vol. 8.- 69 pp. Se trata de un librito de 17,4 cm. de alto por 11,8 cm. de ancho.
- (2) Los cuatro primeros folios están desprolijamente mecanografiados a doble espacio, con algunas correcciones no muy atentas en la medida que pueden advertirse errores ortográficos atribuibles a la imprecisión del mecanógrafo. Los siguientes folios están manuscritos en hojas de un block con rayas. Como podrá advertir el autor no tiene demasiado cuidado ni en su presentación ni en la redacción, que se hace más desordenada aun (con notas y llamadas). En la economía de datos que vamos descubriendo a medida que avanza el texto, me parece percibir cierta fatiga del escritor. Tal vez la enfermedad que pronto lo aniquilará disminuya sus fuerzas y su voluntad.
- (3) Feliberto Hernández: del creador al hombre/ Norah Giraldo de Dei Cas. -- Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1975. Con tres apéndices que contienen: Selección de cartas a la familia. Selección de cartas a Lorenzo Destoc y 'Bibliografía fundamental'. -- 127 pp.

NOTAS A "AUTOBIOGRAFIA" DE FELISBERTO HERNANDEZ

- (1) Desde luego que las notas autobiográficas entregadas por Hernández al editor de "*El Caballo Perdido*", (tal como se explica en la introducción de estos trabajos) no lleva título, por eso lo incluyó entre comillas.
- (2) En el original consta sólo esa palabra. Aquí se transcriben literalmente los folios redactados por el autor, conservando la puntuación, los errores ortográficos, exceptuando aquellos cometidos por distracción en las cuatro primeras hojas mecanografiadas; por ejemplo: "entre otro maestros" (folio 1); "poesias" (folio 3), etc.: los apellidos mal escritos se conservan dándose constancia de ello.
- (3) Los firmantes son: Carmelo de Arzadum, Carlos Benvenuto, Alfredo Cáceres, Spencer Díaz, Luis Gil Salguero, Sadi Mesa, José Paladino, Julio Paladino, Yamandú Rodríguez, Clemente Ruggia, Ignacio Soria Gowland, Nicolás Telesca y Joaquín Torres García.
- (4) En la última página impresa (sin numerar) de "*El Caballo perdido*" (primera edición, González Panizza, 1943), se transcribe una carta de Supervielle. Es una demostración documentada de la admiración y amistad recíproca.
- (5) Retribución muy humilde, tal vez por esa razón Hernández anota la cantidad. En carta Lorenzo Destoc, comenta que ese dinero "apenas alcanza para pagar una modestísima pensión" (21/XII/42). Por la fecha de la carta debe haberse equivocado en el año en la '*Autobiografía*'.

- (7) También al pie de la carta de Supervielle mencionada en la nota 4, se apunta: "Las dos historias, novela corta publicada en la revista "Sur", número 103, Buenos Aires". Por su extensión (ocho pp. en la segunda edición de Obras Completas, Arca, 1982), intensidad narrativa, situaciones y número de personajes, es incuestionablemente un cuento.
- (8) El manuscrito en poder de la segunda hija del escritor (Ana María Hernández Nieto de Elena), fue entregado a José Pedro Díaz, quien preparó el texto para publicarlo en Arca (noviembre de 1965). En la "Advertencia" Díaz informa que: "El estado de los originales muestra que estaba trabajando en él. Se trata de una copia mecanografiada, con frecuentes correcciones y adiciones."
- (9) Al igual que con "Las dos historias", Hernández ignora los límites de los textos narrativos y su configuración estructural. Este relato también es un cuento con una estructura análoga a la de un intercambio epistolar. Su desconocimiento de la "sintaxis narrativa" es reconocido por el propio autor en un texto titulado (por el compilador de las Obras Completas) "Una Carta": "No conozco bien los clásicos, ni el idioma, ni medios gramaticales o de formas (sé bien que esto último podría despreciarse después de conocerlo)" (O. C., T. III, p. 218).
- (10) Se publica en el N° 6, año I, pp. 28-42. Una curiosa errata hace que tanto en la portada (entre la lista de colaboradores), como en la pág. 42, la autoría corresponda a Herisberto Hernández.
- (11) El primer título que Felisberto pensó para este relato fue "El Túnel", así consta en la primera versión mecanografiada con correcciones manuscritas.
- (12) La revista *La Licorne* en su número 1 (Printemps 1947), bajo la dirección de Susana Soca (como en su posterior etapa montevideana), publica ese relato traducido al francés por Ivette Caillois. El paréntesis debe constituir una gaffe de Felisberto, ya que nada tiene que ver *Le Figaro Litteraire*, suplemento literario de un periódico francés, con la revista de Susana Soca. Debe referirse a un comentario sobre el cuento aparecido en ese periódico.
- (13) Alude a la editorial Sudamericana de Buenos Aires, donde por influencia de Supervielle y Roger Caillois logró publicar su libro. Las angustias y expectativas de la publicación pueden verse en las cartas a la familia publicadas por Norah Giraldi (vide nota 3 de "En las tierras de la memoria") y la correspondencia con Paulina Medeiros, anotada más adelante. Pese a todos los premios que Hernández se solaza en destacar, Emir Rodríguez Monegal comentaba el libro en Clinamen (año II, N° 5, mayo-junio 1948, pp. 51-52): "Toda su inmadurez, su absurda precocidad se manifiesta en esa inagotable cháchara, cruzada (a ratos), por alguna expresión feliz, pero imprecisa siempre, flácida siempre, abrumada de vulgaridades, plenosamos, incorrecciones".
- (14) Se trata de una versión libre (cuya traducción literal es "La casa de los otros") realizada por Ivette Billod en la revista *Points*, año I, N° 2, abril de 1949.
- (15) Traducción que no se lleva a cabo.
- (16) Se refiere a Domingo Luis Bordoli, crítico, profesor e integrante del grupo de la revista *Asir*. En verdad se trata del relato "El vestido blanco", ya incluido en *Libro sin tapas* (1929). En la portada del número 5 de *Asir* (set. 1948) se anunció para el "próximo número" la aparición de un cuento inédito de Hernández; sin embargo el codirector de la revista Washington Lockhart, consideró al texto con demasiadas alusiones eróticas y como tal temió irritar la pacatería de la sociedad mercedaria (no olvidar que en esos años la revista se imprimía en Mercedes y en los centros comerciales de esa ciudad obtenía su nutrición económica). El desplazamiento es irónicamente festejado por Felisberto en carta a Lockhart del 4 de noviembre de 1948 (en poder del destinatario), donde afirma: "Bueno, no crea que me extraña lo que me dice. He recorrido nuestro país 15 años y ya se qué encierro español tiene nuestra educación". Como alternativa solicita amablemente la publicación del juicio de Zum Felde, lo que ocurre en el N° 11.

- (17) En el original, Hernández deja el espacio vacío, pero en el prólogo de la edición de Río de la Plata se transcribe un fragmento del manifiesto, fechado en noviembre de 1955, que redactó y presentó Reina Reyes a seis instituciones oficiales sin ningún éxito:

“Felisberto Hernández ha realizado a través de su literatura, una obra de auténtico valor para la cultura de nuestro país. Sus libros, que han suscitado juicios críticos por la “generosa originalidad” de su creación, han llegado a los medios más importantes del extranjero. Estos juicios, así como las traducciones que se han hecho de diversas obras de nuestro escritor y su publicación en las más calificadas revistas literarias, han significado un singular aporte para el conocimiento de nuestra cultura en centros de Europa y de América, a los que pocas veces llega lo nuestro.

Recordamos que fue presentado en la Sorbonna y en el Pen Club de París por Julio Supervielle. Todo esto nos mueve a pedir a las autoridades de nuestro gobierno, que se le ofrezca a Felisberto Hernández un sitio de labor digno y modesto para que sea continuo el proceso de su creación”.

Firman: Carlos Sabat Ercasty, Alberto Zum Felde, Clemente Estable, Carlos Vaz Ferreira, Roberto Ibáñez, Emilio Oribe, Carlos María Príncipe y Rafael Ruano Fournier.

- (18) En el original consta la fecha pero no se registra ningún dato. Sin embargo es un año particularmente importante por la publicación de una brevísima página: “Explicación falsa de mis cuentos”; texto teórico pero también página magistral de ficción, que abre una puerta para el humor. Lo editó *La Licorne*, en setiembre de 1955, N° 5-6, p. 97.

- (19) El afán de Hernández por citar notas críticas sobre sus textos es indudable. La mayoría son escritas por sus amigos o protectores, a medida que transcurren los años alguna opinión prestigiosa se asoma y es nitidamente destacada por el escritor en su “*Autobiografía*”. El *Índice crítico de la literatura hispanoamericana: la narrativa*, fue editado por Guaranía, México, en junio de 1959 (no en 1960); Zum Felde le dedica siete páginas a la obra de Hernández. Basta pensar en el alud de artículos, ensayos en revistas especializadas, monografías, tesis doctorales, ponencias en congresos y libros sobre el autor, desde comienzos de los años 70 hasta hoy, para comprobar que el entusiasmo de Hernández no tendría límites. El “trabajo más amplio” y “más profundo”, hoy no pasa de ser de una aproximación pionera.

En el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional se custodia el Archivo Zum Felde, en la carpeta 5 el crítico corrige las copias mecanografiadas. Merecen ser transcriptas las modificaciones que demuestran sus dificultades y vacilaciones para clasificar la obra de Hernández: “F. H. comparte actualmente con J. L. Borges la primacía del cuento *imaginario transrealista* (en el libro: *fantástico*) en el Plata, que iniciara Quiroga en el primer cuarto de siglo (...) Aunque en la ficción de ambos escritores se dan algunos rasgos comunes —por ejemplo, la presencia del ambiente vernáculo y la interacción de circunstancias biográficas (o supuestamente tales) mezclándose al *clima imaginario del relato* (ídem: *fantástico*) en lo esencial son distintos”. Sirva esta rectificación para corregir los innumerables textos que recuerdan esta cita.

- (20) El primer premio le corresponde a Juan José Lacoste, con la novela “*Bosque del mediodía*”, publicada en 1962 por Impresora Cordón.
- (21) Posteriormente integrado a las sucesivas ediciones de *Literatura uruguaya. Siglo XX*. El libro de Latcham fue publicado en 1962, no el año anterior.
- (22) Felisberto se equivoca, olvida una omisión cometida por Aldo Martello en su Antología: incluye a Enrique Amorim como representante de Argentina.
- (23) Omite el primer nombre del crítico (Arturo).
- (24) Es una fina edición en papel pluma con un tiraje de setenta y cinco ejemplares firmados por el autor. Serie editorial frustrada seguramente por la muerte de Graciela Saralegui, acaecida en 1966.

NOTAS A ¿POR EL MISMO?: UNA BIOGRAFIA LITERARIA

- (1) De la frondosa bibliografía crítica sobre Hernández destaco los estudios que trabajaron este tema:
 - Una conciencia que se rehusa a la existencia/José P. Díaz. -- En: "Tierras de la Memoria", Montevideo: Arca, 1965, pp. 79-118.
 - El espacio de la verdad/ Roberto Echavarren. -- Buenos Aires: Sudamericana, 1981, pp. 9-20.
 - Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: "La Cara de Ana"/Ana María Barrenechea. -- En: Escritura, N° 13/14, febrero 1985, pp. 57-68.
 - Yo, mi personaje central/Rocío Antúnez. -- En: Escritura, Caracas, N° 13/14, febrero 1985, pp. 293-312.
 - Felisberto Hernández: El discurso inundado/Rocío Antúnez. -- México: Instituto Nacional de Bellas Artes-Katún, 1985.
 - Más allá de la memoria/José P. Díaz. -- En: Escritura, ídem, pp. 5-30. Y en: El espectáculo imaginario, Montevideo: Arca, 1986, pp. 57-86.
 - La formación de Felisberto Hernández en la década de los veinte/José P. Díaz, ídem, pp. 87-114.
- (2) Felisberto Hernández/Angel Rama. -- Montevideo: CEDAL, Capitulo Oriental N° 29, 1969, p. 4458.
- (3) La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández/Ricardo Pallares. -- En: Escritura, ídem. pp. 281-292.
- (4) Todas las citas pertenecen a la segunda edición de las *Obras Completas*, publicadas en tres tomos por editorial Arca de Montevideo: 1981, 1982 y 1983, respectivamente.
"Primera Casa", T. III, p. 154.
- (5) "Por los tiempos de Clemente Colling". T. I, pp. 23-26.
- (6) Idem, p. 26.
- (7) Barrenechea, Ana María, vide nota 1, p. 59.
- (8) "El corazón verde". T. II, pp. 117-118.
- (9) "Mi primera maestra". T. III, p. 151.
- (10) Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández/Nicasio Perera San Martín. -- En: Felisberto Hernández ante la crítica actual/Alain Sicard (coord.). -- Caracas: Monte Avila, 1977, pp. 231-247.
- (11) "El Caballo perdido". T. II, p. 9.
- (12) Felisberto Hernández y yo/Paulina Medeiros. Montevideo: Ed. del Astillero, 2ª edición, 1982. -- p. 44.
- (13) "Tierras de la memoria". T. III, pp. 18-20.
- (14) "Por culpa de fantasmas"/Juan Carlos Onetti. -- En: Cuadernos hispanoamericanos N° 292-294 (Félix Grande y José A. Maravall, compiladores). Madrid, 1974.
- (15) El Uruguay de Terra/Raúl Jacob. -- Montevideo: Banda Oriental, 1984. -- p. 17.
- (16) "Tierras de la memoria", T. III, pp. 18-20.
- (17) "En el cine". T. II, p. 205. En el cuento "El Acomodador" puede apreciarse la presencia del cine como fuente temática, en cuanto forma de representar la realidad y las implicaciones simbólicas de la mirada. (T. II, pp. 59-71).
- (18) Antúnez, Rocío, vide nota 1, p. 299-300.

- (19) Carlos Benvenuto. Agadu, boletín informativo, año IV, N° 18, enero a junio de 1943, p. 26.
- (20) "*Mi primer concierto*". T. II, pp. 99-100. Carlos Vaz Ferreira de enorme influencia en toda la cultura uruguaya (y aún latinoamericana), goza de una profunda admiración por parte de Felisberto. Ana Inés Larre Borges, José P. Díaz y Luis V. Anastasia han estudiado las relaciones entre el pensamiento del 'maestro' y el escritor, todos coinciden en apuntar la influencia decisiva de Vaz Ferreira. Existe un texto no recogido en las *Obras Completas*, titulado "*Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira*" (en: Revista *Prometeo*, año I, N° 1, tomo I, 1979, pp. 21-23; y en: Revista de la Biblioteca Nacional, Montevideo, N° 23, 1983, pp. 37-38).
- (21) Se refiere a José Pedro Bellán. Muchas veces se señaló la influencia decisiva de Bellán en la vocación literaria de Hernández, nunca el propio autor lo corroboró de manera tan categórica como en la '*Autobiografía*': "conoció, entre otros maestros, a José Pedro Bellán, quien influyó en su vida artística".
- (22) "*Mi primer concierto en Montevideo*". T. II, p. 203.
- (23) Indudablemente se trata de Nico Pérez y Batlle y Ordóñez, poblaciones ubicadas a unos 150 kilómetros de Melo, y unos 200 de Montevideo.
- (24) "*El corazón verde*". T. II, p. 119.
- (25) En: Alain Sicard, vide nota 10, p. 424.
- (26) Brecha, Montevideo, N° 51, 10 de octubre de 1986, p. 37.
- (27) Vide nota 10, pp. 363-383.
- (28) Psicoanálisis del arte/Sigmund Freud. -- Madrid: Alianza editorial. -- 1970, p. 244.
- (29) "Sobre los clásicos"/Jorge Luis Borges. -- En: *Otras inquisiciones. Prosa Completa*. -- Madrid: Bruguera, vol. II, p. 303, 1980.
- (30) "*El Taxi*". T. I, pp. 150.



2

LAS RESONANCIAS DEL PRIMER
FASCISMO EN EL URUGUAY
(1922 - 1929/30)

Gerardo Caetano

Este artículo constituye un avance de la investigación que sobre el mismo tema el autor viene desarrollando en el marco del plan de investigaciones del Departamento de Historia del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias.

I. UN MARCO INTRODUCTORIO

EL "PRIMER FASCISMO"

Dentro del estudio propuesto, una de las primeras dificultades que se presentan refiere al concepto mismo de "fascismo" y a su aplicación a realidades políticas no totalmente asimilables, condicionadas muchas veces por tradiciones históricas y contextos sociales diversos. Asimismo, en este caso el factor cronológico asume también una importancia primordial, ya que se alude a las resonancias en Uruguay de la primera etapa del ascenso del fascismo europeo, y no de su simple desarrollo en términos generales. Dada esta problemática, se imponen algunas precisiones iniciales.

En primer término, con el concepto de "primer fascismo" se quiere aludir al desarrollo de regímenes o movimientos políticos de pleno signo fascista (de acuerdo al modelo mussoliniano) o de orientación fascistizante (como, por ejemplo, la dictadura de Primo de Rivera o las actividades de "L'Action Française" de Charles Maurras, asumiendo lo polémico que esta última inclusión pueda resultar), en la Europa del primer tramo del período interbélico, previo a la crisis económica de 1929 y su impacto en el mundo capitalista. La crisis capitalista, en efecto, constituiría la bisagra que separa este "primer fascismo" de un "segundo" que lo sucedería en la década de los 30, dominado ya por las respuestas a los desafíos de la recesión económica, por la experiencia del nacional-socialismo en Alemania y por los prolegómenos de la pre guerra. La significación del crack capitalista y de sus consecuencias sobre la expansión del fascismo y su universalización, así como su influjo en lo que respecta a ciertos cambios o "desarrollos" en sus prácticas o bases doctrinarias, resulta algo sobre lo que ya no existen divergencias fundamentales entre los historiadores más dedicados al tema.

Al propiciar la universalización y la transformación del fascismo europeo de los 20, la crisis marcó un punto de inflexión clave en torno al tema que nos ocupa. En esta distinción básica y en sus implicancias para una periodización del desarrollo del fascismo fundamos la pertinencia del marco cronológico del análisis propuesto.

De este modo, este "primer fascismo" (que algunos historiadores contemporáneos han denominado "protofascismo") tuvo como modelo de referencia el régimen inaugurado en Italia por Mussolini a partir de 1922, aunque también comprendió, de un modo más o menos

directo, otras dictaduras como la de Primo de Rivera en España o la que sobrevino en Portugal luego del golpe de estado de 1926 que con los años desembocaría en el “Estado Novo” salazarista, e incluso movimientos políticos afines, como la ya referida “L’Action Française” o los “Heimwehren” austríacos, entre otros similares. Son las resonancias en nuestro país de estos procesos las que buscaremos analizar.

En el marco de la Europa desangrada de la post-guerra, la crisis de las democracias liberales y el subsiguiente ascenso de regímenes fascistas se vieron impulsados —entre otros— por dos factores de importancia singular: la auténtica encrucijada vivida entonces por los nacionalismos europeos —tanto los “vencedores” como los “vencidos”, aunque fundamentalmente estos últimos— y el “terror” y la reacción oligárquicos ante las amenazas revolucionarias socialistas —“la contrarrevolución preventiva ante el peligro de la marea roja”, como señalara Angelo Tasca—.

Por su relevancia para indagar —en un sentido u otro— el estado de receptividad que en nuestro país existió para este tipo de ideologías y movimientos, priorizaremos la consideración de estas dos referencias claves en la génesis del fascismo europeo y su mayor o menor correspondencia con el Uruguay de la época. De este modo podrá proyectarse con mayor precisión el estudio de los ecos en nuestro medio de este “primer fascismo”, en el marco de un registro aproximado de las diferencias y semejanzas de los contextos, al menos en relación a dos factores determinantes de los mismos.

Cabe mencionar, por último, la escasez de estudios acerca de la influencia de este “primer fascismo” europeo de los años 20 en los países de América Latina. En general, se ha privilegiado claramente esta línea de análisis con respecto al período posterior a la crisis de 1929, así como también en relación a algunos influjos doctrinarios del fascismo en el marco del ascenso de los regímenes populistas. Esta opción se ha fundado, generalmente, en forma explícita o implícita, en la hipótesis de que serían los efectos de la crisis capitalista los que crearían en el continente las condiciones para la recepción ideológica del fascismo. Sin cuestionar en su base esta afirmación, pensamos que resultaría quizás interesante ampliar el marco de la indagatoria a este período anterior de los años 20, buscando registrar en ellos reflejos o rechazos que incluso mucho iluminarían los procesos de las décadas siguientes. Es básicamente dentro de esa perspectiva que se inscribe el presente análisis.

ALGUNAS CLAVES AUTORITARIAS DEL URUGUAY DE LA PRIMERA POST-GUERRA

Durante la década de los 20, cuando el sistema democrático parecía agonizar en la Europa occidental y emergían allí las dictaduras de nuevo signo, la democracia uruguaya —ni tan “triumfante” ni tan “apacible” como comúnmente suele señalarse— vio varias veces interrumpida su “siesta liberal” por rumores y amagos de signo autoritario. Los anuncios de “golpes de timón” a la derecha y el peligro

latente de un motín militar crearon a menudo un clima de inseguridad institucional, todo lo que parecía ya corresponderse demasiado con el ascenso del fascismo europeo y la ola de dictaduras en América Latina. Por diversas circunstancias, el Uruguay comenzaba aacompañarse más intensamente con los ecos y reflejos del acontecer internacional.

El proceso político vivido en el país con posterioridad a la puesta en vigencia de la segunda constitución en 1919 presagiaba —por más de un motivo— el advenimiento de épocas de conflicto. El bloqueo del impulso reformista del batllismo y el “Alto” a la política de transformaciones habían creado las bases de una situación política inestable, marcada desde sus inicios por la transitoriedad, al tener sustentos demasiado frágiles como para perdurar mucho tiempo. La puesta en marcha de la democracia política tradicional, así como la definitiva configuración y modernización del sistema político en su conjunto, generaban desafíos políticos de gran envergadura para la sociedad uruguaya ⁽¹⁾. Los partidos políticos se enfrentaban a fuertes retos y tensiones, lo que aumentaba sus contradicciones internas y amenazaba con impulsar nuevos realineamientos de fuerzas.

Este lento trastocamiento de la escena política se unió a —y fue alimentado por— otros fenómenos de diversa índole que comenzaron a sucederse: la prolongación de la crisis económica de post-guerra, que ponía al desnudo las precariedades del capitalismo uruguayo; la agudización de la dependencia económica y financiera del país; cierto agravamiento en las condiciones de vida de las capas populares, en especial respecto a los pasados tiempos de prosperidad. En este contexto crecientemente conflictivo, no pudo extrañar que germinasen anuncios desestabilizadores contra las instituciones democráticas, creándose de paso un clima propicio para la recepción en el país de las doctrinas autoritarias entonces en boga.

En ese marco, que tenía el trasfondo de una politización popular que pese a todo no dejaba de ser básicamente superficial, algunos actores políticos pudieron jugar con bastante fluidez a la desestabilización. El consenso democrático, que tras arduos esfuerzos había estado en los fundamentos mismos de la reforma constitucional de 1919, más pronto de lo previsto comenzó a erosionarse. La existencia en el país de un sistema político tan articulado en función de instancias electorales casi anuales (de acuerdo a la frecuencia electoral prevista en el propio texto constitucional) contribuyó a crear un escenario político muy inestable y cambiante. Por su parte, la experiencia novedosa y compleja del colegiado compartiendo el Poder Ejecutivo con un Presidente que monopolizaba el control de las fuerzas públicas, no alcanzó a obtener una plena legitimación ante la opinión pública. Todo esto coadyuvaba a generar cierta debilidad en el régimen institucional imperante, la que fue alimentada y estimulada por quienes bregaban, en función de sus intereses, por un “golpe de timón” completo en la política del país. La “pantalla” de la reforma constitucional como panacea de los problemas nacionales comenzó lentamente a ganar espacio una vez más en el país, reforzándose los argumentos en pro de un gobierno “fuerte”, “ágil” y “bara-

to". Frente a esa "inquietud" creciente en torno al tema institucional, el modelo de las nuevas dictaduras europeas comenzó a ganar adeptos.

A la inestabilidad política y al cuestionamiento institucional se sumó la existencia de algunos ámbitos especialmente propicios para la recepción ideológica del autoritarismo fascista: las clases altas, la derecha política y los círculos golpistas del ejército. Las clases altas, que en 1916 y en los años siguientes habían apostado al "democratismo" para frenar eficazmente al "inquietismo" del batllismo, se vieron enfrentadas luego naturalmente con lo que llamaron la "locura electoralista", esa presión casi anual del electorado que, pese a todas las trampas del sistema político —y en el Uruguay de entonces ya las había—, podía "empujar" por nuevas reformas sociales. Así planteado y sin otros ajustes, el funcionamiento de la vida democrática en el país pasaba a constituir un verdadero "atolladero" para estos sectores conservadores. Consecuente en la defensa de los mismos intereses, la derecha política aspiraba a una transformación en sentido autoritario del sistema político, que le permitiera una hegemonización del mismo que el régimen institucional y la propia dinámica política uruguaya de entonces le obstaculizaban. Por último, en el Ejército comenzaban a desarrollarse cada vez con más fuerza círculos golpistas, los que hacían pie y aprovechaban el conocido antibatllismo de la mayoría de la oficialidad, el resentimiento militar ante el rechazo de la sociedad civil y los reclamos insatisfechos —o parcialmente satisfechos— en el aspecto profesional de la entidad castrense. De esos ámbitos emanaron los principales agentes desestabilizadores, y allí fue que encontró una mayor receptividad y eco el ascenso del "primer fascismo" europeo.

El deterioro progresivo de las condiciones que otrora habían impulsado el mito de la ajenidad y del ombliguismo nacionales, hizo que el país todo se volviese más permeable respecto al giro de los acontecimientos internacionales y a los debates ideológicos mundiales. Pese a ciertas incompatibilidades de base que la sociedad uruguaya tenía ya en aquel momento respecto del modelo fascista tradicional, este no encontró mayores obstáculos para incorporarse —claro está que en el marco de una álgida contienda ideológica— al debate político local.

LOS MARCOS DEL DEBATE LOCAL

Esa mayor permeabilidad respecto del acontecer internacional se veía expresada, por ejemplo, en el número creciente de páginas que la prensa de todos los sectores comenzó a dedicar a los acontecimientos y procesos de la política mundial. Ya no se trataba sólo de la mera transcripción de cables o de planteos exclusivamente informativos, sino que se comenzaron a ofrecer notas y aún secciones permanentes de comentario y opinión editorial, presentadas incluso muchas veces en las páginas y lugares preferenciales de los periódicos. En ese contexto, la avidez por lo que estaba aconteciendo en la Europa de post guerra se volvió manifiesta y cada vez más extendida.

No debe cometerse, sin embargo, el error de proyectar imágenes y consideraciones que los contemporáneos de aquellos acontecimientos no podían tener y a veces ni siquiera vislumbrar. En primer término, debe señalarse que en la mayoría de los casos no se había producido aún —no era posible, desde todo punto de vista— un estudio profundo y particularizado del fascismo; que la información de que se disponía era muchas veces parcial y tendenciosa; y que, por todo eso, las muestras de simpatía no conllevaban siempre una aceptación plena y explícita de los postulados fundamentales de la ideología. Por su parte, puede señalarse también que el fascismo europeo de la década de los 20 no cargaba aún con los hechos de la guerra, y que a nivel internacional —en medio de grandes equívocos— no se lo visualizaba todavía en su real dimensión. Sin embargo, pese a la pertinencia de éstas y aún otras relativizaciones posibles, las resonancias —de un signo o de otro— que producía el ascenso del fascismo ya por aquel entonces, ilustraban muchas orientaciones y expectativas, quizás aún vagas, pero ya presentes. El registro de los comentarios que se iban produciendo en la prensa uruguaya a medida que iban llegando las noticias de los acontecimientos, cobra en esa perspectiva una importancia no menor.

Aun cuando ya con anterioridad en distintos medios de prensa se había tratado el tema, el episodio de la famosa “marcha sobre Roma” y la instalación del régimen de Mussolini en octubre de 1922 provocó el primer gran desafío y la instancia inicial de definiciones profundas sobre el tema. Los diarios montevideanos de diverso signo ideológico y político otorgaron una gran importancia al acontecimiento, dedicándole durante muchos días una atención preferencial, desusada en la época. “El Siglo”, que aún seguía autoproclamándose “vocero de las clases conservadoras”, editorializó por entonces:

“Las agencias telegráficas anuncian que Benito Mussolini fue encargado de la formación del nuevo gabinete. Y no hay duda: de ser exacta la noticia, el gabinete será constituido fácilmente. Es seguro que podrá contar con la colaboración de políticos de primera línea, un hombre que todo lo que hizo, pudo hacerlo porque así lo quiso la mayoría de los italianos (...). Lo que escribimos nosotros no son los comentarios de... última hora. Desde el momento en que fue anunciado el primer acto del movimiento fascista, pusimos de relieve lo que este movimiento representaba, y agregamos que, por fin, Italia (...) se había levantado, decidida a ganarse también una decorosa paz interior. Y los hechos han venido a darnos la razón. Dentro de pocos días Italia celebrará en un solo día el cuarto aniversario de la Victoria de Vittorio Véneto y los albores de su nueva vida (...) ¿Y todos los que, con palabras mordientes como la punta de un látigo, fueron llamados los derrotistas de la vida italiana? Estos no pertenecen más a la vida que se vive hoy en Italia. No tuvieron fe en la Italia victoriosa y esa Italia se ha vengado. Aun cuando

se les festeja, por su cumpleaños, ya la vida que viven no tiene su razón de ser. El mundo camina. ¡Pobre de quien no toma la delantera!”⁽²⁾

Esta interpretación entusiasta y hasta triunfalista de los acontecimientos fue en general compartida por gran parte de la prensa de derecha, aunque con matices significativos en cuanto al estilo empleado. Sin entrar aún en la polémica abierta y radical que años más tarde caracterizaría la consideración del tema, la prensa de los sectores reformistas y de izquierda —aunque con profundas divergencias de interpretación entre sí— manifestaron en cambio una opinión netamente contrastante. Evidenciando quizás la diversidad ideológica entre las alas del movimiento reformista, la opinión editorial de “El Día” osciló entre dos perspectivas interpretativas diferentes: el considerar el triunfo del fascismo en Italia como una consecuencia poco menos que inexorable de los desaciertos de los políticos italianos y del “miedo al fantasma rojo, al comunismo, inmenso monstruo sin cabeza, sin dirección, sin ideal”⁽³⁾; o priorizar el análisis del fenómeno fascista como un movimiento de reacción, tanto política como social, en favor de los intereses capitalistas y contra los avances de las fuerzas populares italianas. Decía el principal editorial de “El Día” —sugerentemente titulado “Del comunismo al fascismo”— el 19 de octubre de 1922, ilustrando la primera de las posiciones anotadas:

“Ante la anarquía, la desmoralización y el desprestigio en que se agitan las fracciones socialistas y comunistas, nadie duda que se halla muy lejano un peligro que estuvo hace dos años a punto de derribar las actuales instituciones sociales: el bolchevismo rojo. Pero he aquí el peligro opuesto: el bolchevismo blanco. Ayer eran los comunistas (...) Ahora son los fascistas los que declaran que no reconocen más gobierno que el de ellos mismos y los que se burlan de la autoridad legal y se aprestan a derribarla si lo consideran necesario. (...) El único remedio estaría en la constitución de un gobierno enérgico, presidido por un hombre decidido y de gran autoridad. (...) Italia pasa pues por un momento muy serio y su situación, de la cual no se avizora una salida satisfactoria, no es menos angustiosa que lo que fue hace justamente dos años, cuando los comunistas aprovechándose de la debilidad del gobierno estuvieron a un paso de derribarlo”.⁽⁴⁾

Apenas unos pocos días después, en un editorial que parecía reconocer otra autoría y, sobre todo, otra perspectiva de análisis diferente, decía el diario batllista considerando el mismo tema:

“El programa (fascista) puede ser sintetizado en una sola palabra: reacción. (...) Reacción (...) desde el punto de vista político (dada su adhesión monárquica), y reacción desde el punto de vista económico, con la proclamación hecha de que no acepta la lucha sino la colaboración de las clases sociales, lo cual de acuerdo con la actual organización, que no piensa modificar, significa el sometimiento sin esperanza de las clases proletarias a su suerte, a la explotación de las clases capitalistas. Si el fascismo llega a encaramarse en el poder caerá sobre los trabajadores italianos, que tantas ventajas han conquistado a fuerza de solidaridad y perseverancia, el más sombrío de los despotismos”.⁽⁵⁾

La forma en que se reflejaban e interpretaban los acontecimientos vinculados al ascenso del fascismo expresaban, a su vez, la dinámica tan peculiar y hasta las contradicciones de la política uruguaya. Las noticias siguieron llegando y sus ecos, en forma creciente, comenzaron a enmarcarse en una profunda contienda ideológica, que penetró y se entremezcló rápidamente en la confrontación de los partidos políticos y en su proyección a la opinión pública. Por lo general, durante la década de los veinte se tendió a privilegiar claramente la referencia al modelo mussoliniano y el comentario de los acontecimientos vinculados a su desarrollo en el gobierno, aun cuando tampoco faltaron frecuentes informes y análisis en torno a la dictadura de Primo de Rivera en España o acerca de “L’Action Française”, ubicándoles también en el mismo marco de confrontación política e ideológica. Las alusiones al incipiente nazismo alemán o a su líder, así como las referidas a otras dictaduras o movimientos europeos de signo fascizante, resultaron mucho más esporádicas y limitadas a lo largo de los años 20.

Pero no sólo fue la prensa a través de sus comentarios internacionales la que introdujo el tema del fascismo al debate local. Las resonancias en el medio de lo que estaba aconteciendo en Europa también se generaron por otras vías, como por ejemplo a través de las lecturas o de los viajes (tanto de extranjeros como de compatriotas). Las lecturas de los libros de Charles Maurras y de otros ensayistas europeos cercanos a las “nuevas ideas” autoritarias tuvieron una audiencia atenta y sostenida en nuestro país por entonces, como lo prueba el testimonio de más de una figura relevante de la época. Esos libros, así como las reflexiones que ayudaron a desencadenar, nutrieron con frecuencia el discurso de los sectores conservadores o de la derecha de ambos partidos tradicionales. Por su parte, la expectativa que todas estas ideas y acontecimientos contribuían a crear, se traducía también con frecuencia en la avidez por conocer esas experiencias en forma directa. Durante los años 20 proliferaron los viajes de compatriotas “eminentes” a Italia, los que se “coronaban” casi siempre con el envío de “impresiones de viaje” a los diarios uruguayos, que daban por lo general amplia cobertura y difusión a los “viajeros” y sus opiniones. También fue frecuente, en el marco de la ofensiva diplomática del gobierno italiano, la visita de figu-

ras relevantes del régimen de Mussolini, que llegaban muchas veces con nutridas agendas de entrevistas y conferencias para llevar a cabo en el país, y cuya estadía casi siempre daba lugar a nuevos debates y replanteos sobre el tema.

El modo de "recepción" de las noticias, y las vías a través de las que se generaban los "insumos" para el debate, ilustraban de alguna forma el tipo de recepción ideológica al fascismo que se estaba dando por entonces. Era indudable que existía en el país notoria avidez e inquietud ante el tema, pero el debate suscitado parecía nacer y desarrollarse en esta primera etapa bastante recortado en sus proyecciones, sobre todo en relación con las que adquiriría años más tarde. Primó claramente una perspectiva prioritariamente política en la consideración del fenómeno, tanto en sus detractores como en sus simpatizantes. La mayoría no reparó en las "novedades" que distinguían a estas nuevas dictaduras fascistas de las prácticas tradicionales de la derecha clásica. Aún no se vislumbraba en buena medida todo lo que estaba en juego. El tiempo y los acontecimientos venideros se encargarían de aclarar y profundizar las perspectivas.

EL MIEDO CONSERVADOR: ORIGENES Y REPERCUSIONES

Los estudios teóricos más contemporáneos sobre el tema de la recepción ideológica en los países periféricos han hecho hincapié en la necesidad de realizar estudios paralelos o correlativos entre los "contextos de origen" y los "contextos receptores", a fin de precisar la incidencia de múltiples variables que operan en procesos de esa naturaleza. En esa perspectiva, y como ya se ha anotado, dos de los factores más relevantes que pulsaron el ascenso vertiginoso de este "primer fascismo" en Europa fueron la inquietud nacionalista y el "terror" conservador. Interesaría pues observar si existieron en el Uruguay de los años 20 situaciones o elementos parangonables, y en caso afirmativo, cómo operaron en referencia al tema que nos ocupa.

Respecto al tema del nacionalismo, por el momento, no es mucho lo que podemos adelantar. Nuestras tareas de relevamiento tienen fijado para más adelante el registro de fuentes sobre este particular, de modo que al presente se carece de fundamentos heurísticos totalmente sólidos para avanzar una interpretación aproximada en uno u otro sentido. Sin embargo, no es nada aventurado suponer que el factor "nacionalismo" no operó de igual manera en el Uruguay de los años 20 y en la Europa de la primera post-guerra, mucho más si se lo analiza en relación a su funcionalidad o no con respecto a los avances de una ideología como el fascismo. En el país no existía una derecha ultranacionalista, ni tampoco nada semejante a la tradición de nacionalismo extremista y de signo conservador que había ya por entonces en la Argentina, y que por otra parte tanto facilitaría la acción del autoritarismo —incluso de signo fascistizante— en el vecino país. Pese a ello, aún en el marco de la disparidad de contextos y referencias, pensamos que un estudio correlativo de este elemento sería de gran interés para una investigación como la propuesta, y por

ello, estimamos importante insistir y profundizar en esta perspectiva, sobre la base claro está de un registro documental apropiado.

En cambio, sobre el factor del “terror conservador” y su correspondencia en Uruguay, algo más es lo que se puede avanzar. El “terror” de las clases altas, sobredimensionado y alimentado con relativa frecuencia por algunos expertos artífices de la unidad de los sectores dominantes, había operado desde siempre a modo de engranaje inicial de las ofensivas políticas oligárquicas en el país. Desde el 900, ese “terror” conservador había tenido dos referencias nítidas: la agitación sindical y el “inquietismo” batllista, aunque fundamentalmente este último.

El miedo de las clases altas a los sindicatos vivió su momento cumbre hacia 1918 y 1919, en ocasión de la generalización de movimientos huelguísticos en todo el Río de la Plata, que culminaría en la vecina Buenos Aires con los dramáticos hechos de la llamada “Semana Trágica”. El paralelismo de las situaciones sindicales vividas en ambas márgenes del Plata adquirió en aquella oportunidad una significación muy particular, nutriendo de modo similar la alarma de los sectores patronales en las dos capitales. Decía “La Defensa Comercial” en mayo de 1919, ilustrando el clima vivido por entonces:

“Insistiremos una vez más en las apreciaciones del momento de lucha porque atraviesa el capital en el Río de la Plata, porque no es sólo en Buenos Aires donde esa lucha se acentúa y cobra aspectos al parecer decisivos, sino que también es aquí, en nuestro ambiente libérrimo, donde ese malestar comienza a cundir y a ser inquietante. (...) ¿No ha llegado, pues, el momento de aprestarse a la defensa? ¿No convendría formar aquí una liga patronal semejante a la que funciona en Buenos Aires y emprender ambas una acción conjunta? Quede la respuesta a la iniciativa de los que mirando el porvenir han comprendido que el momento no es de indecisiones y temor”.⁽⁶⁾

Pero el “terror” de las clases altas uruguayas en la época tuvo generalmente como referencia más directa y perdurable la imagen del batllismo, en particular, la del “programa inacabado” de su ala radical. Más allá de todos los factores que nutrían el rechazo conservador al reformismo, las clases altas sobre todo temían las “fuerzas” que el batllismo podía desencadenar con su acción y que podían empujar el proceso de reformas “más allá de lo admisible”. En la óptica de un núcleo numeroso de conservadores, el reformismo batllista “como el aprendiz de brujo, había soltado fuerzas que no podía controlar”⁽⁷⁾ y que a la larga podían desbordar sus primeras intenciones. Todo esto aparece magníficamente expresado en el siguiente fragmento de un discurso de Irureta Goyena en el año 1918, pieza en verdad antológica entre los juicios conservadores sobre el batllismo:

“...el inquietismo se agita y prevalece en las esferas del capitolio. Los inquietistas, señores, forman un grupo de políticos visionarios (...) que pretenden sentir de lejos los latidos del porvenir y que se apresuran a poner en marcha el País, obedeciendo a la noble emulación de que sea el Uruguay el que trace la ruta a los demás países, en la marcha ascensional del progreso. Yo opino que el inquietismo es peor que el socialismo. Los socialistas persiguen una quimera pero al menos saben lo que quieren, y darían la voz de alto, si algún día aprisionaran la quimera. Los inquietistas reman siempre a favor del viento, y cuando no sopla el viento reman en contra del reposo. (...) El inquietismo no es moral, ni inmoral, es el movimiento por el movimiento, la efervescencia, la desazón, el mal de San Vito, aplicado a la conducta del Estado”.⁽⁸⁾

Sabido es que el miedo también en política contribuye a sobre-dimensionar los hechos y a “inflar” la realidad. Más allá de los peligros objetivos e incuestionables que la acción del reformismo generaba sobre los intereses de parte de nuestras clases altas, el “inquietismo” que llegaba a tiendas conservadoras desbordaba por completo —a veces intencionadamente y con fines concretos— los límites del batllismo real. Sólo en la perspectiva de ese “terror” conservador muchas veces digitado resultaban inteligibles las acusaciones indiscriminadas de “rojos bolshevikis” a todos los batllistas, o la imagen a menudo proclamada de Batlle y Ordóñez como el “Lenine” uruguayo. Decía ilustrando gráficamente esto el Dr. Ramón P. Díaz, en un editorial de “La Mañana” en abril de 1919:

“¿Hasta dónde llegan las ideas comunistas del batllismo? ¿Es un partido socialista? ¿Es un grupo de bolshevikis? Nos parecería útil saberlo porque ello interesa grandemente a todos. ¡Hasta podrían invocarse razones supremas de tranquilidad social! No vaya a ocurrir con eso de Lenine, Trostky y Cia., como ocurrió con el colegiado... (...) Hay ya gentes que sueñan con cosas horribles y que hasta dormidas tiemblan de miedo ante multitudes enfurecidas que piden el reparto general. Nosotros —queremos que conste— hacemos la pregunta consultando única y exclusivamente el interés nacional y la paz de los miedosos, porque personalmente no nos afecta un reparto del que oímos hablar sonriendo, pensando con buen juicio que con algo que tenemos, y con algo que nos toque, viviremos felices y contentos”.⁽⁹⁾

Sin embargo, pese a estos y otros muchos documentos de similar tenor, el “terror” conservador “a la uruguaya” poco tenía que ver con el pánico de las burguesías europeas ante los amagos revo-

lucionarios socialistas subsiguientes a la 1ª Guerra Mundial en el Viejo Mundo. En primer término, porque nada en la vida política y social uruguaya podía objetivamente generar la “pesadilla” de “multitudes enfurecidas pidiendo el reparto general”. La agitación sindical había pasado, y aún en sus momentos más álgidos no se parangonó en forma alguna a lo que significaron, por ejemplo, las ocupaciones de fábricas en la Italia de 1920. Por otra parte, el movimiento sindical uruguayo era mucho más débil que sus hermanos europeos, tanto en el número de sus miembros, su organización, y sobre todo, en su peso e influjo sobre la sociedad. A su vez, ni el batllismo impulsaba “ideas comunistas”, ni Batlle podía compararse con Lenin. Mucho más en la década de los 20, cuando sus caminos políticos se hallaban bloqueados sin remedio a la vista, y la política del “Alto” tendía a evidenciar —al menos en apariencia— el agotamiento del modelo reformista. Nada semejante a la necesidad extrema de una “reacción antisocialista” se daba en aquel Uruguay. A falta de motivos objetivos, no había en puridad ni “terror”, ni “pánico” en nuestras clases altas, apenas un miedo previsor y anticipatorio, siempre alerta ante la posibilidad latente de un resurgir del reformismo.

Sin embargo, el temor conservador tenía referencias que no eran locales. Las noticias que llegaban desde Europa generaban ecos y solidaridades también entre nuestras clases altas, las que en sus reflexiones y hasta en su discurso trascendían con frecuencia los marcos nacionalistas o localistas, que por otra parte eran muy laxos y a veces casi inexistentes en nuestro país. Había en efecto un cierto “internacionalismo” conservador que facilitaba la rápida recepción de miedos e ideas, y que propiciaba la imitación de modelos y actitudes. Desde los tiempos de la Revolución Rusa, esa referencia externa del miedo conservador se había profundizado y hecho más patética, todo lo que vino a actuar cuando la “marea roja” amenazó inundar toda Europa y ante ella se levantó la “reacción” del fascismo. La referencia “internacionalista” del miedo conservador estuvo presente a menudo en el origen de las resonancias del fascismo en nuestro país. Decía el editorialista de “La Defensa Comercial” en 1920, ilustrando precisamente esa veta peculiar del sentimiento oligárquico:

“Es la política del error, la roja cinta cinematográfica que desarrollándose en las estepas del Cáucaso atraviesa el mundo para enternecer a ciertos políticos. (...) Olvidemos un poco la política, principalmente esa política malsana que traen los vientos de la vieja Europa. (...) Dejemos a esos pequeños “Lenines” y dediquémonos con más ardor a intensificar el trabajo para que seamos potencia en el mundo financiero”.⁽¹⁰⁾

Seguramente de lébil implantación, por lo general impulsado de modo deliberado, muchas veces importado, el miedo conservador no puede ser ignorado como un ingrediente que operó en el sentido de

aumentar la receptividad —y hasta la sensibilidad— ante el fascismo en muchos ámbitos. Por cierto que la debilidad y lejanía de la mayoría de sus referencias ayudan también a comprender la amortiguación de la reacción y los alcances limitados de muchas de esas resonancias.

II. LOS AMBITOS RECEPTIVOS

CONSERVADORES Y FASCISMO

Como se ha dicho, durante los años veinte se hizo visible en el seno de las clases altas uruguayas un paulatino cambio de actitud frente a la realidad política y, en especial, ante la vigencia del sistema democrático tal como se lo aplicaba en el país. En efecto, el surgimiento de dudas, escepticismos y hasta críticas (en un principio sutiles pero cobrando progresivamente vigor) ante las formas democráticas consagradas en la Constitución de 1917, fue nutriendo cada vez con mayor frecuencia el discurso conservador en el país. En casi ningún caso se pasó abruptamente a un cuestionamiento de base al sistema democrático como tal, ya que por lo general las variaciones fueron produciéndose con un marcado gradualismo, y en medio de un temor evidente a incursionar en temas ideológicos globales, o en definiciones de fondo. Pese a ello, el cambio de tónica en el discurso conservador se fue haciendo cada vez más indesmentible, expresado incluso en la incorporación —también paulatina— de terminologías y temáticas, que mucho parecían resultar resonancias locales de los procesos y debates políticos vividos en aquellos momentos en la vieja Europa occidental.

Este viraje conservador ante el tema de la democracia era rico en significaciones diversas. Entre otros elementos, venía a testimoniar una receptividad y hasta una expectativa particulares dentro de las clases altas vernáculas respecto de la crisis de los gobiernos democrático-liberales europeos y del ascenso de regímenes fascistas, en el marco de una agudización del conflicto político-ideológico mundial. La Revolución Rusa y los episodios subsiguientes al fin de la 1ª Guerra Mundial habían profundizado la atención y preocupación de los elementos conservadores por el derrotero de los acontecimientos internacionales. La sensación de involucramiento en ese conflicto ideológico mundial que comenzaba a avizorarse se fue haciendo cada vez más notoria, arraigándose la matriz “internacionalista” de muchas de las reflexiones presentes en el discurso conservador de entonces.

En ese contexto, no pudo extrañar la avidez y cierta simpatía “a priori” con que en tiendas conservadores se fueron recibiendo las noticias que daban cuenta de los progresos de ese “primer fascismo”. En un principio, primó cierta mesura y cautela en los juicios, que sin embargo, apenas ocultaban las impresiones favorables de fondo

y hasta el crédito entusiasta por el futuro de la experiencia. Tampoco faltaron, ya desde el arranque, propagandistas fervorosos y completamente convencidos. Tal el caso, entre otros, de Andrés Podestá —presidente del Centro de Molineros y de la Cámara Mercantil de Productos del País durante varios años, hombre de reconocida fortuna y predicamento en los círculos oligárquicos—, que siendo corresponsal en Italia de “El Siglo” durante los comienzos del gobierno de Mussolini, escribió muy elogiosos comentarios sobre la experiencia fascista y el significado de su irrupción. Decía Podestá a este respecto en diciembre de 1922, en carta que en forma por demás desusada “El Siglo” publicó en su primera página:

“Los acontecimientos de estos últimos meses y especialmente los de la última huelga, en la que el fascismo ha actuado como un rompe huelga de los servicios públicos, declarada inconsultamente por los dirigentes social comunistas (...), son ricos en promesas y en enseñanzas para el porvenir de esta Nación. (...) El origen del Fascismo italiano constituye uno de esos fenómenos en la vida de la Nación que tiene algo de milagroso y de increíble. Nació en las horas más oscuras y más dolorosas de la vida italiana. (...) La marea comunista crecía cada día más. En algunas regiones de Italia la opresión roja era ya intolerable. (...) La burguesía misma, sea por temor o por conveniencia, no chistaba y pensaba adaptarse al indefectible triunfo de las teorías social-comunistas. (...) El ejército asistía con un sentimiento de angustia a esta ruina de la Nación. (...) Los supervivientes de la guerra (...) veían cada día más perderse el fruto de su martirio, formando en el fondo del alma propósitos de reacción y de venganza contra los devastadores de la Patria. Y así fue (...) que surgió como un programa de orden, de disciplina y restablecimiento del estado, el Fascismo. (...) (Este) en sus primeros tiempos no tuvo preconceptos políticos, en el sentido que en él podían participar todos aquellos que tuviesen un solo amor, la Patria, un solo interés, la Libertad, un solo enemigo, el bolchevismo. (...) La movilización fascista fue un milagro de fe, de orden y de patriotismo. (...) (Por cierto que) la misión del fascismo no está aún terminada, aún más, ella está en plena potencia de expansión. El socialismo, después de 30 años de luchas de clases, decae porque ha perdido todo en su contenido ideal y se dejó arrastrar por muchos de sus jefes al más feroz materialismo, negando en primer término la Patria, y sobre sus ruinas surge esta fuerza irresistible que es el fascismo. Esta es la ley inexorable de todas las cosas humanas, sic transit! (...) No es cosa simple ni fácil hacer hoy la profesión de profeta, pero a quien sigue con interés las vicisitudes políticas de este gran país, le puede ser permitido manifestar cuáles serán aproximadamente las realidades un próximo futuro; viendo las hermosas promesas del presente, es fácil prever que este glorioso país encuentre de nuevo las grandes vías de la paz y del trabajo; será

entre los países europeos el que más pronto habrá cancelado con sus propias fuerzas las profundas heridas de la guerra mundial". (11)

Esta larga transcripción se justifica no sólo por su valor testimonial, ni tampoco solamente por su rico colorido de época. Las opiniones de Podestá sobre los orígenes del fascismo en Italia no eran una voz aislada en el Uruguay de aquel entonces. Ellas expresaban —de modo más desembozado y extremista, también más imprudentemente— ideas e interpretaciones que estaban jugando y adquiriendo cada vez mayor peso en las dirigencias de los grupos de presión conservadores y en los círculos empresariales. Pese a ello, por lo general los voceros conservadores reconocidos siguieron prefiriendo la cautela en la emisión pública de sus juicios sobre este particular, evitando en lo posible definiciones tajantes y globales. La adhesión total y desembozada al fascismo como ideología era —y continuaría siéndolo— una “demasia” para el grueso de nuestras clases altas, más habituadas a prácticas menos salvajes de conservadurismo. Por otra parte, y como ya ha sido dicho, los desafíos locales sobre sus intereses no ambientaban —ni de lejos— reacciones tan extremistas.

Los ecos conservadores locales respecto del ascenso del fascismo en Europa no sólo se refirieron al régimen de Mussolini en Italia. También la España de Primo de Rivera o la acción de la ultraderecha nacionalista francesa provocaron a menudo resonancias y ganaron admiradores en tiendas conservadoras. En noviembre de 1929, para citar sólo un ejemplo, “Diario del Plata” publicaba en su página editorial unas “impresiones de viaje” del conocido empresario uruguayo Esteban A. Elena, quien en representación del gobierno uruguayo acababa de asistir en Sevilla al “Congreso del Comercio de Ultramar”, organizado por el gobierno de Primo de Rivera. En sus “impresiones”, Elena reproducía, en primer término, un diálogo que había mantenido con el dictador español:

“Antes de la ceremonia tuve el gusto de serle presentado (al Gral. Primo de Rivera) y a las palabras amables que tuvo para el Uruguay correspondí refiriéndome a los progresos que había realizado España en los años transcurridos desde que la había conocido, manifestación que agradeció, expresando que mucho había de esperarse del espíritu (...) del elemento trabajador del país, que anhela, al igual que el gobierno, el engrandecimiento de España. Al referirme a la enorme cantidad de obras que había por toda España en ejecución, me contestó con la mayor sencillez que mucho más había que hacer aún, y que ello se lograría con el espíritu que actualmente anima a la inmensa mayoría de los españoles. Es lógico suponer que en la pequeña minoría habían de comprenderse los politiqueros a que me he referido y por tanto, bien lo expresó (Primo de Rivera) al decir que satisfaciendo a los nueve décimos, no había por qué preocuparse de lo que pudiera opinar el décimo restante”.

Luego de extenderse en grandes elogios sobre las realizaciones de la dictadura de Primo de Rivera y el espíritu optimista que animaba a la "nueva España", Elena registraba en su crónica un fragmento del discurso que había formulado en la penúltima sesión del Congreso, presidido por el entonces Ministro de Hacienda español, Calvo Sotelo:

"(Quiero) concluir —dijo Elena en aquella oportunidad— (...) con la siguiente manifestación de carácter completamente personalísimo: que así como no se puede medir al hombre por el metro, no se puede medir a las naciones por la extensión de su territorio y que, como mi patria el Uruguay había sabido conquistarse el calificativo de pequeño gran país, así España estaba hoy más compacta, más fuerte y más pujante que cuando en sus dominios no se ponía el sol, y para decirlo me bastaba, después de haberla conocido hambrienta de pan, verla hoy también hambrienta pero de trabajo y de ideales y que, si esa transformación era resultado de un régimen, había de tenerse el coraje de las convicciones y decir ¡bendito sea el régimen que produce el resurgir de una gran nación y con ello el bienestar de sus hijos!" (12)

Los entusiasmos de Elena parecían vincularse más con la explicitación de sus simpatías personales en el campo ideológico, que con una interpretación mínimamente seria de la realidad española de 1929, en momentos en que resultaba poco discutible el agotamiento del régimen dictatorial español. Apenas dos meses después del Congreso de Sevilla y del discurso de Elena, el dictador Primo de Rivera se veía obligado a dimitir ante el rey Alfonso XIII, en medio del mayor de los desprestigios y de una grave crisis financiera, abandonado incluso por la mayor parte de los cuadros militares que lo habían llevado al poder.

Aunque en forma mucho más esporádica, tampoco faltaron tempranas referencias a la situación de Alemania y al ascenso del nacional socialismo en la década de los 20. Por lo general, y como era esperable, quienes se mostraron más activos en el seno de las clases altas sobre este particular fueron los empresarios y productores más vinculados a la colonia alemana, que ya por entonces comenzaba a agitarse en torno a estos temas. A este respecto, decía Werner Quincke a "El Nacional" en julio de 1931, en un reportaje que se le hiciera a propósito de rumores sobre una posible bancarrota económica en Alemania:

"...lo que a toda costa hay que evitar es que Alemania caiga en manos del comunismo, el que sería funesto para el universo porque como bien lo dijo Mussolini, hay que evitar que el comunismo pase el Vístula, pues de lo contrario toda la civilización edificada en esfuerzos seculares quedará bien pronto destruida". (13)

Aunque con matices expresivos de significación y algunos enfoques diversos, sobre todo en lo referente a las proyecciones locales de esas “nuevas ideas”, la receptividad en tiendas conservadoras respecto de este “primer fascismo” resultaba inocultable. Era evidente que muchos aspectos de ese nuevo pensamiento conservador —y aún de sus concreciones prácticas— comenzaban a “colarse”, cada vez con mayor frecuencia, en las comunicaciones y pronunciamientos de los grupos de presión conservadores, así como en los discursos de los políticos de la derecha. Ya no resultaban exóticas en el país las referencias específicas sobre el corporativismo o las críticas directas a la democracia liberal. Había incluso algunos conceptos propios del fascismo europeo de esta primera hora que encontraban una acogida fácil y natural en los sectores conservadores locales, ya que coincidían en lo medular con el discurso de éstos en años anteriores: el rechazo al marxismo y a todas las “ideologías demagógicas”, la supremacía del técnico sobre el político, el triunfo de la economía sobre la política, la condena visceral a los “políticos profesionales” y a la “hueca retórica del parlamentarismo”, la adhesión a un tipo de agregación corporativa de los intereses económicos, la necesidad impostergable, en fin, de un gobierno “fuerte” y “ágil” que “terminara con la demagogia”.

Todas estas manifestaciones y resonancias del ascenso del fascismo europeo en las clases altas constituían un síntoma inequívoco acerca de la evolución de uno de los factores que habría de pesar más en el proceso político del país en los años siguientes: aumentaba en tiendas conservadoras la convicción acerca de la necesidad de un “golpe de timón” a la derecha, que tradujera en la forma lo más definitiva posible el freno al “inquietismo”. En ese marco, la receptividad creciente que encontraba este “primer fascismo” venía a confirmar la radicalización de las posiciones conservadoras, su progresivo menosprecio a la democracia tradicional, y el avance de su orientación hacia el autoritarismo.

LA DERECHA POLITICA Y SUS REFLEJOS

Como no podía ser de otra forma, el debate ideológico desatado en torno al fascismo caló hondo en los círculos políticos uruguayos. En este sentido, las opiniones de los sectores de derecha de ambos lemas tradicionales en torno al tema no resultaron mayormente diferentes de las vertidas por los voceros más reconocidos de las clases altas y de sus grupos de presión. Esto ocurría así en los años veinte, en primer lugar, porque la intercomunicación a distintos niveles entre la derecha política y la dirigencia de las entidades oligárquicas estaba alcanzando entonces un grado de profundización muy elevado. Por otra parte, el debate en torno al fascismo no exigía aún —ni por su forma, ni por los desafíos de fondo que por entonces planteaba— una “separación” de los discursos de la derecha política y de la oligarquía económica “stricto-sensu” sobre esa temática en cuestión. ⁽¹⁴⁾

Sin embargo, pese al registro de esas similitudes, la propia dinámica de la vida política y el tipo de inserción que la derecha tenía en los heterogéneos partidos tradicionales uruguayos, hicieron que ya las primeras resonancias de este "primer fascismo" dentro del elenco político se dieran en un marco de mayor conflictividad y debate. En los comentarios de la prensa partidaria, en sus opiniones editoriales sobre ese tema o sobre otros que de algún modo lo rozaban o involucraban, hasta en las discusiones dentro de las convenciones o en los otros organismos de dirección dentro de los partidos, las referencias de cualquier signo acerca del fascismo surgieron y crecieron en el contexto de la confrontación de posiciones. Ilustra esto el siguiente fragmento de una discusión en el seno de la Convención del P. Nacional en 1924, en momentos en que se discutía el tema de la expulsión del radicalismo blanco de Carnelli:

Otamendi: Tendencias personalistas todos debemos contribuir con nuestro esfuerzo para que no existan, y si existen, para que desaparezcan. (Apoyados. Muy bien).

Usabiaga Salas: Necesitamos un Mussolini. (No apoyados. Murmullos. Hilaridad).

Otamendi: Yo no sé si fue un convencional el que dijo: "Necesitamos un Mussolini". El Partido Nacional no necesita de Mussolini (¡Muy bien!). Marcha y marchará triunfante al toque de tambor (...), nunca a rigor de picana. (Muy bien. Aplausos). (...) Los pueblos (...) tienen los hombres que se merecen. En Italia un Mussolini podrá ser necesario: en mi país un Mussolini está demás. (¡Muy bien! Prolongados aplausos)".⁽¹⁵⁾

En un principio, adhesiones tan desembozadas como la del convencional Usabiaga Salas generaban mucho más rechazo que aprobación, quedando rápidamente aisladas. Se podía defender indirectamente las mismas o muy parecidas ideas, pero el apoyo directo y con nombre propio a Mussolini constituía una demasía, que por lo general era además sancionada. Como si mediara un acuerdo tácito, los principales dirigentes de la derecha se imponían una postura pública de cautela y prudencia en sus afirmaciones sobre el tema, transitando vías más indirectas para manifestar sus simpatías y expectativas. Sin embargo, este sigilo en las alocuciones públicas apenas si podía ocultar las opiniones que ganaban espacio en la trastienda. A este respecto, resultan sugestivas las expresiones vertidas en 1923 por el entonces integrante titular del Directorio Nacionalista Ismael Cortinas, en carta dirigida al Dr. Herrera, en aquel momento en viaje por Europa:

"Sobre la elección del nuevo directorio creo que saldremos bien. (...) En ese sentido, Ud. va a resultar irremplazable y mucho más viniendo *fresquito* y después de haber estado cerca

de... Mussolini. La verdad que aquí estamos ya necesitados de hombres así, capaces de meter en un puño, no las libertades y derechos, sino el desbarajuste y la licencia que por aquí se hacen sentir. Primero batllismo y ahora... comunismo, en sus manifestaciones más disolventes".⁽¹⁶⁾

No sabemos qué contestó Herrera a esta carta, pues no aparece su respuesta en su archivo personal. Sin embargo, el líder nacionalista no era un interlocutor ante el que fuera fácil aventurar posiciones "personalísimas", descabelladas o sin la menor consulta previa. No resulta arbitrario suponer al menos que el tema había sido discutido ya antes por Herrera y Cortinas, y que el debate en su torno lejos estaba de haberse cerrado. Incluso podría señalarse con bastante fundamento que todo esto constituía un signo inequívoco de orientación socio-política en algunos círculos políticos locales, en los que por supuesto no estaban involucrados solamente los herreristas. Por otra parte, cartas de similar tenor le siguieron siendo enviadas al Dr. Herrera durante la década de los 20, en una prueba de que estas manifestaciones no resultaban tan sólo ecos aislados y esporádicos. Decía Osvaldo Medina en carta personal dirigida a Herrera desde Italia en diciembre de 1927, ilustrando el clima vivido en el Río de la Plata sobre este particular:

"(...) aún no sé qué día podré entrevistarme con Mussolini, pues ya se me anuncia por conducto de la embajada argentina que antes del 1º de año podré conversar con este maravilloso hombre que tan brillantemente ha hecho funcionar Italia. Me he dedicado a estudiar los asuntos referentes a su política y créame que recién ahora me doy perfecta cuenta de su enorme trascendencia. La verdad ha roto mis ojos, haciendo crecer en mi íntimo pensar esta pregunta: ¿podremos los orientales desterrar alguna vez la perjudicial demagogia batllista? ¿No sería posible encarrilar nuestro país por la senda del trabajo mediante el mismo procedimiento fascista? Yo, a fuer de periodista y frío espectador de la política criolla, saco esta única consecuencia: Uruguay y Argentina necesitarían por 10 años la abolición de los parlamentos, centros de vanidosa oratoria, para dedicarse a trabajar seriamente en el engrandecimiento nacional".^{(17) (18)}

Con el tiempo, las opiniones que se daban en la trastienda comenzaron a aventurarse un poco más a la luz pública. En este sentido, fue tal vez Julio María Sosa el primer líder político de relevancia que asumió explícita y públicamente sus simpatías por el fascismo. La posición ideológica de Sosa —fundador a mediados de los años 20 del "Partido por la Tradición Colorada"— había sabido de giros realmente espectaculares. Políticamente Sosa había nacido dentro del re-

formismo batllista, incluso apareciendo en ocasiones con una inclinación hacia su ala radical. En forma vertiginosa escaló posiciones dentro del P. Colorado, desempeñando cargos públicos de relevancia y apareciendo hacia 1920 como una de las figuras más cercanas e identificadas con Batlle. Sin embargo, su inocultable ambición de poder, junto con el crecimiento de su influencia dentro del batllismo, lo fueron indisponiendo paulatinamente con el líder reformista. En forma paralela con esta actitud de creciente independencia respecto de Batlle, se fueron dando en Sosa algunos síntomas de acercamiento ideológico a posiciones más conservadoras: se estrecharon sus contactos y nexos con la dirigencia oligárquica, comenzó a votar junto con los consejeros nacionalistas conservadores ante asuntos de relevancia, profundizó sus intentos de acercamiento con el riverismo. En ese contexto, y luego de apartarse definitivamente del batllismo, fue que se produjeron sus primeras muestras de simpatía hacia postulados fundamentales de la ideología fascista. En 1927, Sosa realizó incluso un viaje de varios meses por Europa, en cuyo transcurso se reunió en Italia con el entonces poderoso Benito Mussolini. En aquel momento la experiencia fascista debió de impactar al político colorado, quien de inmediato comenzó a escribir con frecuencia sobre el tema en la prensa adicta a su sector político. Fueron en especial las ideas institucionales del corporativismo las que más eco encontraron en Sosa. Decía, por ejemplo, el diario sosista "La Razón" en abril de 1928, a propósito de la necesidad de innovaciones de carácter institucional de acuerdo a las fórmulas ensayadas por las dictaduras fascistas:

"Vivimos un momento de transición, de evolución, de experiencias reconstructivas. La vieja democracia exclusivamente "política", (...) de exclusivo interés electoral o de exclusiva legalización del gobierno autocrático por la voluntad cierta o ficticia de la "soberanía del pueblo", está en vías de transformarse en sus normas sustanciales y en sus fines constructivos. Los parlamentos son pistas de carreras políticas; pero no son los instrumentos de competencia técnica, jurídica o profesional que reclama la complejidad creciente de los problemas que plantea el Estado moderno. (...) Mussolini crea el Parlamento de las corporaciones, como Primo de Rivera ensaya la asamblea consultiva. Pero lo que ellos hacen no es nuevo, ni será definitivo, aunque asoma en esas iniciativas el principio de una evolución de fondo, de instituciones capaces de matricular la democracia nueva a base de política social y económica y no de intereses adventivos de hombres y de campanarios. (...) Gobiernos fuertes, realizadores, competentes, (eso) es lo que se necesita. La fuerza, para nosotros, no es la arbitrariedad: es la unidad de pensamiento y la voluntad de realizarlo bien, sin el peligro de la anarquía por dispersión de esfuerzos y sin el peligro de la esterilidad por incompetencia".⁽¹⁹⁾

Esta adhesión de Sosa a las ideas corporativistas hubo de plasmarse en forma expresa en agosto de 1928, cuando el Congreso Nacional del sosismo se reunió para elaborar un programa de gobierno ante la inminencia de las elecciones de noviembre de ese año. En esa ocasión, dentro del programa sosista se incluyó una serie de propuestas de reforma constitucional, muchas de ellas de innegable cuño corporativista. Se proponía, entre otras cosas, una modificación profunda de la estructura del Parlamento, con la implantación de una cámara que representase en forma corporativa los intereses económicos más permanentes, tanto del Estado como de los gremios de la producción y del trabajo. Asimismo, y a título complementario, se planteaba la necesidad de sustituir la convocatoria casi anual a elecciones por la sucesión espaciada de comicios generales cada cuatro años, una aspiración institucional siempre defendida en forma explícita por los sectores conservadores.

Otros líderes políticos, como Pedro Manini Ríos, aunque tal vez un poco más prudentes en sus declaraciones públicas, no ocultaban tampoco sus simpatías y hasta su entusiasmo ante el ascenso de los regímenes fascistas en Europa. En los primeros meses de 1928, el líder riverista —al frente de una delegación oficial— había visitado, entre otros países europeos, a Italia, reuniéndose también en la oportunidad con el propio Mussolini. A su regreso al país, realizó una serie de declaraciones a la prensa que provocaron un fuerte impacto en el ambiente político nacional. Dijo Manini Ríos en aquella ocasión:

“Sobre la situación de la política de los países de Europa, empecemos por Italia, a la que visité más detenidamente. En punto de su aspecto económico, se goza en la península de mucho bienestar, notándose una marcada tendencia y entusiasmo por el trabajo. (...) En lo que se refiere al régimen político, (...) sin entrar a hacer una apreciación del sistema, tan discutido y tan apasionante, diré que la situación poco a poco se va acentuando (sic.). El pueblo italiano, al parecer, se halla muy conforme con el régimen y una prueba de ello es que ya lleva algunos años de implantado con éxito notable: la observación que se obtiene mirando de cerca el ambiente en que se desarrolla la política de la península es que el sistema implantado se va afianzando paulatinamente. Se ha reaccionado de un estado de cosas que, según la opinión italiana, era muy malo al punto que llevaba al país a una situación criticísima”.⁽²⁰⁾

Estas manifestaciones del líder riverista suscitaron de inmediato fuertes réplicas de parte de diversos sectores políticos y gremiales, reavivándose de esta forma la polémica en torno del fascismo que ya se venía dando desde varios años atrás en el país.

A medida que se fueron produciendo estas definiciones públicas de distintas figuras prominentes de la vida política nacional, comenzó a profundizarse la confrontación de ideas en torno al fascismo, tanto al nivel de la prensa como en el propio Parlamento. En este último, llegó un momento en que casi no hubo discusión que no derivara hacia ese tema, testimoniando la preocupación o la avidez —dependía desde qué trinchera se viera el problema— por las posibles proyecciones locales de las resonancias fascistas.

Precisamente, en marzo de 1929 el entonces diputado Emilio Frugoni planteó en Cámara de Representantes un pedido de interpelación al Ministro de Relaciones Exteriores, Rufino T. Domínguez, a raíz de la asistencia de representantes oficiales a una ceremonia religiosa celebrada en la Catedral de Montevideo, con motivo de la firma del llamado “Pacto de Letrán” entre el Vaticano y el gobierno de Mussolini. Como era de esperar y como en forma expresa lo promovió el propio Frugoni, la interpelación ministerial derivó de inmediato hacia otros temas, como el de la religión y fundamentalmente el del fascismo. En la oportunidad y en medio del fragor del debate parlamentario, varios representantes exteriorizaron su simpatía y en algunos casos su adhesión militante a Mussolini y su régimen fascista. Señaló, por ejemplo, el diputado herrerista Rogelio V. Mendiondo, replicando a una alocución del diputado comunista Eugenio Gómez.

“Sr. Mendiondo— El señor Diputado comunista (...) parece que estuviera haciendo un alegato en contra de Benito Mussolini y del Partido Fascista italiano. A mí me llama la atención que un Representante de las llamadas tendencias avanzadas, venga a un Parlamento a inferir agravios gratuitos a un hombre de la talla extraordinaria de Benito Mussolini (No apoyados. Murmullos). Benito Mussolini, señor Presidente, es, fuera de toda duda, el hombre más extraordinario de los tiempos modernos.

Sr. Gómez— ¿Cómo arregla eso el señor Quijano, que es de la misma bancada? (Murmullos).

Sr. Mendiondo— La prueba de lo que digo está en que la gran mayoría del pueblo italiano acompaña, no solamente a Benito Mussolini, sino que acompaña al Partido Fascista en sus actividades (Interrupciones). El Diputado Comunista ha inferido un agravio gratuito a Benito Mussolini. Lo ha calificado de asesino, y esto, señor Presidente, en un Parlamento, es indigno; una expresión de esta naturaleza es indigna de ser pronunciada en un Parlamento (Murmullos e interrupciones). Cuando Benito Mussolini arrastra la gran totalidad de los elementos radicados en Italia, no merece, señor Presidente, el calificativo que le acaba de dar el señor Diputado comunista. No puede ser asesino un hombre como Mussolini, que arrastra la totalidad de las fuerzas electorales italianas. Me remito a la prueba de hace pocos días, en que un electorado de 8.800.000 votantes lo ha arrastrado el

partido de Benito Mussolini. (Murmullos e interrupciones. Sueña la campana de orden). Esta es la interrupción que quería hacerle al señor Diputado comunista (Murmullos)".⁽²¹⁾

Estas manifestaciones de Mendiondo terminaron de focalizar el debate en el tema del fascismo, profundizándose la confrontación de posiciones de distintos representantes sobre el punto, en medio de un creciente "acaloramiento" de la polémica. En la oportunidad interesaba mucho saber la opinión del líder riverista Pedro Manini Ríos sobre el particular, ya que —como se ha señalado— mucho se decía y se había dicho en el país de su entusiasta adhesión a la doctrina fascista. El encargado de provocar la intervención de Manini Ríos fue Luis Batlle Berres, joven diputado por entonces, quien terció en el debate y aludió personalmente al líder riverista, logrando sacarlo de su silencio anterior a lo largo de casi toda la interpelación. El debate producido entre Manini Ríos y Batlle Berres fue el siguiente:

"Sr. Batlle Berres— De todas esas atrocidades (del fascismo) quizás pueda dar fe el doctor Manini Ríos, que estuvo en Italia.

Sr. Manini Ríos— He sido aludido y quiero hablar (...) ahora, porque no vale la pena que lo haga después para responder a la provocación del señor Diputado Batlle Berres. (...) Es una provocación traviesa el gusto de hacerme hablar; yo hablaré, no tengo inconveniente. No fui de investigador, no vi nada, no oí nada; encontré una Italia próspera; aparentemente feliz, tranquila, unánimemente con la adhesión a aquel gobierno que le devolvía, a la Italia desorganizada de antes del advenimiento de la marcha sobre Roma, le devolvía, no sólo la prosperidad material, sino un sentimiento nacional que le era absolutamente indispensable, so pena de ir inmediatamente a la desorganización social. Naturalmente, lo repito, que yo no fui de investigador, que yo no he auscultado íntimamente el sentimiento popular, que no he penetrado en las capas profundas de la opinión pública (...). Sé únicamente, por los datos exteriores, por los signos evidentes que se muestran a la vista de cualquier transeúnte un poco observador, que por lo menos aparentemente, por lo menos en la superficie, la Italia de hoy es completamente feliz con el régimen de Benito Mussolini (No apoyado). (...) El señor Diputado Gómez ha hablado, por ejemplo, del caso de Matteoti, tan frecuentemente traído a colación en esta Cámara por el señor Diputado Quijano. Y bien: ese crimen brutal contra Matteoti, ese asesinato cobarde y a mansalva hecho contra ese Diputado socialista, si fue descubierto, si se pudo al respecto ejercer alguna sanción contra los culpables presuntos del asesinato, fue debido, precisamente, a la enérgica intervención del Gobierno y de la policía italianos (No apoyados). (Interrupciones)".⁽²²⁾

En medio de aquel álgido contexto nacional e internacional que caracterizaba el fin de los años veinte, el Parlamento había pasado a constituir un auténtico foro de confrontación ideológica, en donde se hacían más explícitas las posiciones de unos y otros, y se nutría de contenido muchas veces a la discusión en el seno de la opinión pública.

La derecha política mostraba así sus reflejos de la ascensión de ese “primer fascismo”. Sin embargo, pese a que —como hemos visto— los ecos favorables no escasearon en ese sector del espectro político nacional, tampoco puede decirse que el fascismo hubiera ganado por entonces las simpatías de toda la derecha uruguaya, ni que sus aspectos más esenciales hubieran obtenido una aceptación plena y generalizada en esos grupos. El “virus fascista” prendió pero no demasiado profundamente, en primer término porque a muy pocos les pasaba inadvertido que las características de la sociedad uruguaya no dejaban espacio a movimientos ultraderechistas y nacionalistas, de proyección masiva. En su búsqueda por hegemonizar la vida política nacional y desplazar de allí al reformismo, la derecha política uruguaya observó con mucha atención el fenómeno del ascenso del fascismo, llegó a extraer del mismo fórmulas y ejemplos, pero no llegó nunca a una “conversión” total y generalizada, ni siquiera —salvo excepciones— en el plano de los proyectos hacia el futuro. Como los acontecimientos de los años siguientes se encargarían de probar palmariamente, la “amortiguación” tan típica de la sociedad uruguaya también operaba en la recepción ideológica de las doctrinas extremistas como el fascismo.

EL EJERCITO Y LOS “NIDOS” MILITARISTAS

Con el examen de la situación del ejército, y en especial de sus círculos golpistas, se completa el registro de la “trenza” de los ámbitos más receptivos a las resonancias del fascismo. Por cierto que resulta un hecho indiscutible que estos ámbitos mantenían entre sí una fuerte intercomunicación, aspecto que sin duda influyó —y mucho— respecto del tema que nos ocupa. Los ecos favorables al fascismo no sólo se importaban desde afuera, sino que muchas veces se transferían horizontalmente dentro del propio medio local.

Por múltiples motivos, el ejército durante los años 20 constituyó un terreno propicio para la recepción ideológica de doctrinas autoritarias de derecha. El “inquietismo” reformista del primer batllismo no sólo había desafiado y provocado la reacción de las clases altas y de los inversores extranjeros. Como lo ha demostrado el profesor Barrán, luego de un primer idilio con Batlle y su gobierno, también el ejército había vivido a su interior cierta conmoción ante la progresión de las reformas, que incluso se tradujo en una latente amenaza golpista. Esta situación hubo de persistir incluso luego de 1916, con el batllismo bloqueado políticamente y el “Alto” a las reformas convertido en postura oficial. Durante la década de los 20, la amenaza de un “motín militarista” estuvo presente en más de una oca-

sión en la escena política nacional, desmintiendo la imagen tan publicitada —y en parte mítica— de las fuerzas armadas tradicionalmente constitucionalistas y profesionales, ajenas por completo a las prácticas de sus hermanas del continente. Los anuncios golpistas —que más de una vez se dijo que estaban inspirados “en las delicias de los regímenes de Mussolini y Primo de Rivera”⁽²³⁾— hacían pie por lo general en hombres de los partidos políticos conservadores y en oficiales del ejército.

Como bien señalara Real de Azúa, desde los tiempos de la presidencia de Julio Herrera y Obes, la coloradización manifiesta del ejército se había traducido —entre otras cosas— en la carencia de iniciativa política autónoma de parte de los círculos castrenses. Eso no quería decir que el ejército terminara por constituir un cuerpo apolítico, sino que su politización se efectivizaba a través de sus conexiones con algunas figuras relevantes del elenco político (principalmente de la derecha colorada), sin actuar como agente político separado. Esta politización indirecta del ejército aumentaba su permeabilidad respecto de las preferencias ideológicas y de las actitudes de la derecha política, lo que sin duda operó en la propagación de las resonancias del fascismo en el ámbito castrense.

Luego de los años de la segunda presidencia de Batlle, la mayoría de la oficialidad del ejército pasó a ser tan colorada como anti-batllista. Pese a que existían motivos objetivos para ese sentimiento, muchos se encargaban de alimentar deliberadamente la confrontación entre ejército y batllismo. En contrapartida, el riverismo y el vierismo fueron los grupos colorados que desarrollaron más estrechos vínculos con la oficialidad del ejército, y al mismo tiempo, los que más utilizaron esos nexos con fines políticos. En especial, el líder riverista Pedro Manini Ríos —acusado, como vimos, de simpatizar con el fascismo— apareció en varias ocasiones como involucrado en conspiraciones golpistas en acuerdo con jefes militares. Decía a este respecto Jorge Ponce de León al Dr. Herrera, en carta personal fechada en 1927:

“...el riverismo que obedece a Don Pedro (Manini Ríos) conversa parece muy amigablemente con algunos militares (...) con propósitos (según versiones) no muy tranquilizadores. Según se dice, el Dr. Manini es un gran admirador de Primo de Rivera y según también se dice se considera bastante apto para secundarlo en esta República”.⁽²⁴⁾

Las denuncias sobre presuntas connivencias golpistas entre oficiales del ejército y el riverismo arreciaron durante la presidencia de Campisteguy, circulando en medios políticos con real insistencia la versión de que un motín político-militar de inclinación fascista se estaba preparando en el país. Decía sobre este particular el conocido político nacionalista Carlos María Morales, en carta personal dirigida a Herrera en octubre de 1927:

“Todas estas incidencias (de la vida política nacional) las explota el riverismo para extremar su eterna cantinela contra el colegiado (...) Hay quien asegura que el golpe de estado se producirá antes del 31 de Diciembre...”.⁽²⁵⁾

Para el nacionalismo, la cuestión y el desafío respecto a la situación política del ejército resultaban diferentes. Como decía Herrera en la época, antes que nada había que “echarle agua al vino”, es decir, lograr el ascenso de oficiales nacionalistas y equilibrar el sesgo colorado del ejército. La prensa nacionalista editorializó de continuo sobre este particular, defendiendo la tesis de un “ejército nacional” en contraposición con un “ejército de divisa y electoral”. En especial el sector herrerista se mostró muy activo a este respecto, buscando en forma indisimulada un mayor acercamiento con las jerarquías castrenses. Sin embargo, pese a algunos cambios menores, la tónica mayoritariamente colorada de la oficialidad del ejército perduró.

En lo que no hubo variante alguna fue en el encono y la oposición radical entre los círculos castrenses y los partidos de izquierda. Fue notorio siempre el desagrado con que los oficiales del ejército observaron todo lo que oliese a avacismo político y social, haciéndolo sinónimo de “anarquía”, “demagogia” y “subversión a los valores supremos de la patria”. En ese sentido, durante los años 20 ya apareció consolidado en las filas del ejército un furibundo “anticomunismo”, que recogía en su inquina a todo el espectro de la izquierda sin distinción alguna. En contrapartida, la tónica dominante en los partidos de izquierda (principalmente en el socialismo) fue la de cuestionar la existencia misma de la institución militar, destacándose a este respecto el Dr. Frugoni, quien en 1920 presentó en la Cámara de Representantes un proyecto concreto sobre supresión del ejército.

Esta peculiar inserción del ejército dentro del sistema político del país reforzaba su característica de “caja de resonancias” de los deseos y posiciones de la derecha política, aunque también proyectaba a la institución castrense, en más de una forma, al centro del debate político nacional. En efecto, en más de una oportunidad dentro del período a estudio, la “cuestión militar” fue motivo de la polémica pública. Ya sea en las reiteradas ocasiones en que se denunciaron conspiraciones golpistas, o cuando se acusaba al gobierno colorado de manipulación electoral de los soldados, o durante las álgidas discusiones acerca del presupuesto militar, los medios de prensa buscaron llevar la polémica en torno al ejército y sus funciones al terreno de la opinión pública, tratando de formar opinión en uno u otro sentido. Por lo general, en esas oportunidades el debate público no se circunscribió sólo al ejército estrictamente, sino que con frecuencia derivó hacia otros temas, entre ellos el vinculado a los ecos del fascismo europeo en nuestro medio. De ese modo, ante los ojos de la opinión pública, el tema del “inquietismo” militar se asoció naturalmente al del fascismo, y viceversa.

En 1923, por ejemplo, tuvo lugar uno de esos debates en torno a la cuestión militar, al presentar el P. E. al Parlamento un proyecto de servicio militar obligatorio (el famoso Proyecto Riverós). A pesar de que dicho proyecto reconocía antecedentes incluso legislativos en el país, por su contenido más amplio y por el contexto en el que surgía, generó una confrontación de posiciones a nivel de la opinión pública de grandes proyecciones. En aquellas circunstancias, la polémica alcanzó ribetes de extrema dureza, llegando a formarse incluso un "Comité Popular contra el servicio militar", que integraron batllistas, hombres de los partidos de izquierda, del ala renovadora del nacionalismo y ciudadanos independientes. Sintiendo agredidos ante el cariz que tomaban los acontecimientos, los militares asociados en el Centro Naval y Militar contrataron, adhiriendo públicamente al proyecto presidencial. Como era de esperar, se entremezclaron en el debate una vez más los temas del "militarismo" y del fascismo. Sin embargo, más pronto de lo previsto, se tuvo la certeza del veredicto de la mayoría de la ciudadanía ante la cuestión planteada: la oposición de la sociedad civil uruguaya ante todo reflejo militarista se impuso rápidamente y en toda la línea. A pocos meses de haber sido presentado, el proyecto quedó notoriamente aislado y debió ser retirado del Parlamento. ⁽²⁶⁾

El desenlace de estas y otras polémicas similares que tuvieron lugar durante los años 20 dejó consecuencias perdurables. Se consolidó el antibatllismo en filas del ejército, reforzándose en cambio los nexos (sobre todo de la oficialidad) con el riverismo. Asimismo, se profundizaron en los círculos castrenses sentimientos que ya venían de antes, como el recelo y la percepción de aislamiento respecto de la sociedad civil, reforzándose cierto resentimiento militar en el que abreviarían conciliábulos golpistas.

Y todo esto ocurría con un ejército que sin embargo se consolidaba como cuerpo. Pese a los reclamos y demandas militares por mayores sueldos y subas presupuestales, el número de egresados de la Escuela Militar entre 1920 y 1932 (374) superaba con claridad a los egresados de esa misma Escuela desde su fundación en 1885 hasta 1919 (359). El número de efectivos y las asignaciones presupuestales, aunque en menor medida, también habían crecido moderadamente. Incluso dentro de los cuadros de la oficialidad se consolidaban ya por entonces las "familias de militares" (los Dubra, Ribas, Bazzano, Zubía, etc.), rasgo que sin duda reforzaba cierto perfil de "casta" que ya en la época comenzaba a reflejar el ejército.

El "inquietismo" militar —con todas sus implicancias— encontraba así un terreno fértil para su propagación, que por otra parte era deliberadamente impulsada y aprovechada por muchos, tanto dentro como fuera de las filas castrenses. También los sucesos internacionales y su impacto en el medio local coadyuvaban a la agitación en esta materia. El "modelo" autoritario y militarista que brindaba el ascendente fascismo europeo, así como el papel protagónico de los ejércitos latinoamericanos en las cada vez más numerosas dictaduras del continente, contribuían a generar un clima enrarecido. En ese contexto, y con el agregado también inquietante de una presidencia

riverista, no es de extrañar que la amenaza del motín se volviera más insistente y que salieran a la luz pública ciertos grupos y personas con las inclinaciones ya referidas.

Fue precisamente durante los años de la presidencia de Campisteguy que esos “nidos” militaristas se volvieron más activos, y muy especialmente a partir de la asunción a la titularidad del Ministerio de Guerra y Marina del Gral. Manuel Dubra, militar cercano a Manini Ríos y famoso por sus inclinaciones golpistas, sus ideas derechistas y su antibatllismo. En 1929, por ejemplo, se crearon los llamados “Vanguardias de la Patria”, organización de jóvenes civiles interesados en recibir instrucción militar en las dependencias del ejército, de clara orientación ultraderechista, entidad orientada por el Cnel. Ulises Monegal (jefe del Batallón de Infantería N° 4).

La acción de esta organización —de la que también se decía que mantenía vínculos estrechos con la “Asociación Patriótica del Uruguay”— provocó de inmediato un fuerte impacto en el medio local. Muchas de sus características aparecían como totalmente novedosas en el país, expresando sin lugar a dudas la imitación de “modelos” externos y el clima de creciente polarización social y política que empezaba a vivirse por entonces. Tanto los sectores reformistas de ambos lemas tradicionales como los partidos de izquierda denunciaron enseguida al movimiento como “germen del fascismo criollo”, acusando además al gobierno de tolerarlo y hasta de prestarle apoyo desde el Ministerio de Guerra y Marina. Por otra parte, la connivencia entre los “Vanguardias” y oficiales del ejército en actividad resultaba no sólo inocultable, sino deliberadamente publicitada por los interesados. Precisamente por ello, en mayo de 1930 el diputado socialista Frugoni promovió la interpelación al entonces Ministro de Guerra y Marina, Gral. M. Dubra, exigiéndole explicaciones por las actividades de ese cuerpo de voluntarios bajo la instrucción de oficiales del ejército. En la oportunidad, el tono y el contenido de muchas de las manifestaciones del Ministro interpelado contribuyeron a caldear el ambiente, llevando el debate parlamentario a niveles de dura confrontación. Entre otras apreciaciones, dijo en cámaras el Ministro Dubra, defendiendo de plano la legitimidad de la acción de los “Vanguardias de la Patria”:

“Creo que esta sea la única vez y el único país donde se le exige explicaciones a un Ministro, porque la juventud quiere aprender a defenderse, en caso que tenga que ir a defender al Estado. (...) Yo creo, señor Presidente, que algunas corrientes modernas, demagógicas y anarquizantes, desarrollan sus actividades, y es necesario también, si nosotros creemos que esa es una mala propaganda, que debamos tratar de destruirla, con el mismo derecho que ellos creen tener para fomentar sentimientos contrarios a la patria, y a tal fin debemos nosotros ejercer ese derecho con la buena propaganda —la que entendemos buena— e ir a vencerlos en una justa leal, ideológica...”. (27)

Por supuesto que estas apreciaciones del Ministro Dubra generaron la réplica inmediata de varios legisladores de distintos sectores. Entre las airadas respuestas que se sucedieron, destacó una vez más la del diputado socialista interpelante:

“...abrir las puertas del cuartel, para que cuenten con la protección del Ejército, a los elementos que obedecen a determinadas tendencias, y especialmente tendencias reaccionarias, (es ir) a la preparación (...) de una milicia ciudadana tendenciosamente seleccionada que puede servir para las cosas más desagradables (...) Algunos Vanguardias de la Patria me abordaron al salir de la Cámara, y trataron de convencerme de que si ellos estaban enrolados en sus filas, no era (...) con intenciones reaccionarias; que ellos eran jóvenes demócratas y de ideas liberales, pero yo les recordé entonces, precisamente, el ejemplo italiano. Los fascios se constituyeron con un programa republicano y casi socialista (...), pero les fueron infiltrando, inculcando, poco a poco, el sentimiento tradicional de respeto a la monarquía, el orgullo patriótico, la exaltación nacionalista y el culto de la violencia y de la fuerza bruta. (...) ... no deseo que del seno de nuestros cuarteles surja, armado de todas armas, un nuevo cuerpo de ejército, una armada irregular, una milicia reaccionaria; yo combatiría enérgicamente la ley que nos propusiera la implantación de este germen de fascismo criollo; ¡cómo no he de protestar con toda energía ante estas extralimitaciones legales que nos abogan el peligro de los cascos de acero o de la guardia blanca, o de los ejércitos fascistas o de los somatenes o de los “requetés”, como se les llama en Cataluña; de fuerzas reaccionarias, en suma, que pueden ser, en realidad, avanzadas de algunos elementos tal vez agazapados a la espera del momento propicio, en las propias filas del ejército regular”.⁽²⁸⁾

No fue Frugoni el único legislador en parangonar la acción de los “Vanguardias de la Patria” con los movimientos de juventudes fascistas paramilitares de Europa. En similares términos se expresaron los diputados Eugenio Gómez (comunista), Julio C. Grauert y Justino Zavala Muniz (batllistas), Carlos Quijano (nacionalista por entonces), entre otros, testimoniando que dicha opinión comenzaba a generalizarse en diversos sectores de la vida política. Precisamente Quijano fue uno de los legisladores que, tanto dentro como fuera del Parlamento, enfatizó más sobre el asunto, cargando a sus opiniones en este respecto con la carga testimonial de lo que él mismo había observado directamente en Europa poco tiempo atrás, cuando usufructuaba una beca de estudios (entre 1924 y 1928). Exigiendo de la opinión pública la mayor atención sobre el fenómeno de los “Vanguardias” y condenando a quienes restaban importancia al problema, decía Quijano en cámaras, en la misma interpelación al ministro Dubra:

“... la organización de los Vanguardias de la Patria es peligrosísima para la marcha democrática de nuestro país. (...) Yo conocí, señor Presidente, por haberlo visto de cerca, qué son estas teorías sobre defensa de la patria, y para combatir ciertos avancismos disolventes. He estado en Italia en 1925, cuando la juventud fascista se organizaba también para defender la patria y combatir los avancismos disolventes, matando a Matteoti y apaleando a Méndola. Conozco lo que es la juventud patriótica de Francia (...). Sé lo que ha sido la juventud fascista en Bélgica. (...) Por eso, señor Presidente, yo creo que hay que decir desde la Cámara, concretamente, rotundamente, a los jóvenes que están en esas organizaciones (...) que están cometiendo un pésimo acto, porque van contra la orientación general de nuestra democracia. (...) Que las ideas no se combaten con las armas; y si hay avancismos que ellos califican de disolventes, lo único que deben hacer es, frente a esas tribunas de avancistas disolventes, levantar otras tribunas, para combatirlos por medio del pensamiento y de las ideas”.⁽²⁹⁾

Por supuesto que no todo fue réplica ni condena a los “Vanguardias” en el seno del Parlamento. La misma creciente polarización de posiciones que reflejaba cada vez más el panorama político y social del país se repitió en cámaras en la oportunidad. Algunos diputados optaron por quitarle trascendencia al asunto, buscando ridiculizar las denuncias y calificándolas de “alarmistas” y “carentes de fundamento”.⁽³⁰⁾ Otros, en cambio, optaron por asumir militantemente la defensa de la organización y la del propio ministro Dubra, aceptando el marco de la polarización irreconciliable de puntos de vista, y proyectándolo como perspectiva dominante del futuro nacional. Decía sobre este particular el ya antes citado diputado herrero R. Mendiondo, en el transcurso de la interpelación:

“Yo, Sr. Presidente, con todo el valor de mis convicciones, (...) quiero levantar mi voz alentando a la juventud de la República para que sepa defender (...) los verdaderos derechos de la patria, de la nacionalidad, y creo que con la espontaneidad de los 600 jóvenes que acuden al 4º de Infantería, se fomenta el patriotismo y se vierte en los corazones de los jóvenes el germen, la verdadera simiente del porvenir de la República (Interrupciones). Pero yo pregunto: ¿cuáles serían más efectivos? ¿Aquellos que defienden la propia nacionalidad o los que defienden las ideas trasplantadas de otras naciones, que vienen a nuestro país a vivir a expensas de los campesinos y de los obreros? (Interrupciones. Suena la campana de orden). Contra esas ideas, Sr. Presidente, nosotros, representantes del pueblo, blancos y colorados, debemos unirnos para luchar en lo sucesivo contra esos agitadores”.⁽³¹⁾

En las palabras de Mendiando se mezclaban muchos ingredientes, los mismos que en un sentido u otro —y por lo general en medio de grandes confusiones— emergían crecientemente dentro del debate político del país. La discusión cada vez más álgida del problema de la llamada (por los sectores conservadores) “inmigración indeseable” volvía a poner sobre el tapete el tema de la nacionalidad y el “patriotismo”, dando lugar a veces a posturas xenófobas como la del diputado herrerista, las que constituían auténticos “caldos de cultivo” para la recepción del fascismo. A esto se sumaba la nueva ofensiva política de las clases altas, acaudillada ya desde 1929 por el poderoso Comité de Vigilancia Económica. Ninguno de estos hechos se daba aislado. A través de ellos se intercomunicaban zonas de conflicto, cuya evolución futura era entonces, en muchos aspectos, imprevisible. ⁽³²⁾

Por otra parte, los “Vanguardias de la Patria” no fueron el único “nido militarista” que hubo en la época. En 1930, por ejemplo, un grupo de civiles y militares editó entre agosto y setiembre el semanario “El Deber”, con una prédica militantemente antirreformista y antiparlamentaria, con evidentes inclinaciones filofascistas en muchos de sus redactores. Buscando exacerbar los celos ya existentes en las filas del ejército, “El Deber” no trepidaba en convocar desembozadamente al golpismo, para “defender el orden social amenazado”. Decía uno de sus editorialistas, de nombre Eduardo M. Chucarro, en agosto de 1930:

“Los que pretenden modificar el estado actual de las sociedades difundiendo doctrinas perniciosas y anárquicas, (...) los que viven de la eterna conspiración y ensoberbecidos desde sus posiciones de mando (...), pretenden mantener la dirección permanente de los pueblos; los que desearían sin freno y sin control, han conspirado siempre, conspiran y seguirán conspirando contra la Institución del ejército. (...) Pero no es sólo el ejército el que debe tener un carácter permanente, (...) sino que a su lado, como fuerzas coadyuvantes de su acción, debe agregarse la de los escuadrones que forman parte de las policías; y la de los ciudadanos voluntarios que, en actitud patriótica, han ofrecido su concurso espontáneo para constituir el Cuerpo de “Vanguardias de la Patria”, destinados a su defensa, dentro de una disciplina menos severa. (...) Esas tres fuerzas merecen respeto y consideraciones que no pueden olvidarse, ni por el pueblo, ni por los gobernantes, teniendo en cuenta que es por la armónica marcha de todas ellas, que podrá garantizarse el orden, la vida, la propiedad y los derechos de los habitantes del país”. ⁽³³⁾

En las páginas de “El Deber” se consideraron en forma reiterada una serie extensa de temas (artículos sobre técnica y estructura del ejército, los partidos y la política uruguaya, el ascenso de regímenes militares en América Latina, cuestiones de carácter institucio-

nal, discusiones ideológicas, etc.), primando siempre un tono agresivo de advertencia y aún de amenaza. El golpe de estado en Argentina del 6 de setiembre, liderado por el Gral. Uriburu, propició una fuerte ofensiva del semanario militar en su prédica local. A partir de entonces, y hasta el cierre definitivo del medio de prensa ⁽³⁴⁾ abundaron artículos como el siguiente, dirigido principalmente —como resulta obvio— a los círculos castrenses:

“Aunemos nuestros esfuerzos y estemos prontos camaradas al primer llamado. Esta es la consigna de orden: ¡Viva la Patria! ¡Abajo los políticos!” ⁽³⁵⁾

III. COLOFON

Estos “nidos militaristas”, como los “Vanguardias de la Patria” y el semanario “El Deber”, eran apenas la punta de un “iceberg” mucho mayor aún, en el que confluían y se intercomunicaban distintos ámbitos y factores de poder. Representaban, sin duda, la amenaza de un “retorno militarista”, ni tan lejano, ni tan inviable en el Uruguay de aquel entonces. Pero, al mismo tiempo, proyectaban aspectos novedosos en el panorama nacional, que mucho tenían que ver con las resonancias locales del “primer fascismo” y su vertiginoso ascenso en Europa. Allí se encontraba abierta una trama, cuyos giros y desafíos futuros marcarían en más de un sentido el proceso político del país. Mientras tanto, debilitando poco a poco muchos mitos, la perspectiva de la dictadura comenzaba a ganar espacio dentro de la sociedad uruguaya. En ese contexto, el tan demandado “golpe de timón” a la derecha podía devenir en fórmulas cercanas a un ensayo —aún “amortiguado” y “a la uruguaya”— del modelo propuesto por el “primer fascismo”.

NOTAS

- (1) Los politicólogos contemporáneos han puesto de manifiesto en los últimos tiempos la trascendencia que reviste el análisis del período de formación de los sistemas políticos, señalando en particular que éstos son en extremo sensibles a los condicionamientos externos únicamente en su etapa de formación. Esta mayor sensibilidad ante los factores externos también se vincula de modo directo con el tema de la recepción ideológica. En ese sentido, el análisis de las resonancias del "primer fascismo" en el Uruguay de los años 20 cobra un renovado interés, al servir también como un prisma interpretativo diferente desde el que estudiar la evolución de las estructuras y prácticas políticas en el país.
- (2) "El Siglo", Montevideo, 1/11/1922, p. 3. (La política italiana).
- (3) "El Día", Montevideo, 31/10/1922, p. 3. (El fascismo en el poder).
- (4) "El Día", Montevideo, 19/10/1922, p. 3. (Del comunismo al fascismo).
- (5) "El Día", Montevideo, 27/10/1922, p. 3. ("El programa fascista").
- (6) "La Defensa Comercial", Montevideo, 13/5/1919, p. 1. (En plena defensa).
- (7) La imagen que nos parece tan sugerente y apropiada al caso pertenece a W. M. Greenleaf, *Algunas relaciones entre la idea de decadencia y el pensamiento conservador en Europa moderna* en *Alternativas*, Revista del CERC, Sgo. de Chile, 1984.
- (8) (Irureta Goyena). Discursos del Dr. José Irureta Goyena. Homenaje a su memoria. Montevideo, (Tipografía Atlántida), 1948, pp. 319, 38 y 330.
- (9) "La Mañana, Montevideo, 16/4/1919, p. 1. (Del Dr. Ramón P. Díaz. ¿Y el programa?).
- (10) "La Defensa Comercial", Montevideo, 17/8/1920, p. 1. (El trabajo y la política).
- (11) "El Siglo", Montevideo, 5/12/1922 y 6/12/1922, p. 1. (Correspondencias de Italia. El Fascismo. Especial para El Siglo. Por Andrés Podestá). La publicación de esta carta motivó meses más tarde el envío de una carta personal de felicitación del propio Benito Mussolini a Podestá, que también publicó en sus páginas "El Siglo". Dicha carta decía en su parte fundamental: "Estimado Señor: He leído el interesante artículo sobre el fascismo y sobre la situación política italiana enviado por Ud. a "El Siglo" de Montevideo, antes de la marcha sobre Roma. Ud. ha cumplido una obra de verdadera italianidad, que servirá a estrechar siempre más las relaciones de sincera amistad que unen la Italia al Uruguay". Cfr. "El Siglo", Montevideo, 24/12/1922, p. 3. (Mussolini felicita a Andrés Podestá, corresponsal de El Siglo). Cabe agregar que cuando envió su carta en 1922, Podestá se desempeñaba además como "Attaché comercial" de la delegación uruguaya en Italia.
- (12) "Diario del Plata", Montevideo, 19/11/1929, p. 3. (Del señor Esteban A. Elena. Impresiones de viaje).
- (13) "El Nacional", 15/7/1931, p. 1. (Alemania está al borde de la catástrofe. Hablan los Sres. Otto Dürrhofer y Werner Quincke). W. Quincke era director de "Cervecerías del Uruguay" y "Fábricas N. de Cervezas", director en 1925 del Banco Popular del Uruguay, máximo accionista de "Quincke, Serralta y Cía." y vocal en 1929 de la "Sociedad Uruguaya de Combustibles S. A.". Estos datos fueron extraídos de Raúl Jacob, "Uruguay 1929-1938: depresión ganadera y desarrollo fabril", p. 410.

- (14) La autonomización de lo político, que tanto opera a veces en las relaciones entre la derecha política y las clases altas, no incidió mayormente durante la década de los veinte en torno al tema de la recepción ideológica del fascismo en uno y otro ámbito. Sí lo haría —y mucho— durante la década siguiente, y sobre todo durante la guerra, precisamente cuando el debate sobre el fascismo se había cargado con significaciones nuevas, que desafiaban de distinta manera a la escena política y a los círculos empresariales, obligando al surgimiento de matices, al menos en la emisión pública de los juicios, pese a la permanencia —tal vez con un poco menos de intensidad— de nexos y solidaridades.
- (15) “El País”, Montevideo, 24/4/1924, p. 11. (Versión taquigráfica de la Convención del Partido). Aunque sin confirmación, suponemos que el convencional Usabiaga Salas respondía al sector herrerista.
- (16) Museo Histórico Nacional. Archivo particular del Dr. Luis A. de Herrera. Colección Museo Histórico Nacional; carpeta 3639, doc. 15. (Carta de I. Cortinas a Herrera del 24/3/1923).
- (17) Museo Histórico Nacional. Archivo Dr. Luis Alberto de Herrera. Tomo XXVI. Carpeta 3644, documento 93. (Carta de Osvaldo Medina a Herrera del 25/12/1927).
- (18) Las resonancias del fascismo también se hacían sentir con fuerza en el panorama argentino, especialmente en Buenos Aires. A este respecto ha señalado el discutido ex-presidente argentino Arturo Frondizi, en su libro “*Petróleo y política*”, refiriéndose precisamente al proceso político en aquel país durante la década de los veinte: “Hacia 1930 las ideas totalitarias engendradas por el fascismo italiano y que ya estaban difundidas en gran parte de Europa (...) habían tomado gravitación en determinados sectores sociales y políticos de nuestro país. (...) Durante la década de 1920-30, los sectores reaccionarios argentinos cuyos privilegios comienzan a ser jaqueados por la acción de las fuerzas sociales en crecimiento y por la actitud del radicalismo, no dejan de advertir la importancia del sistema (fascista) y las ventajas que su implantación podría irrogarles.”
- (19) “La Razón”, Montevideo, 24/4/1928, p. 1. (La democracia en evolución).
- (20) “El País”, Montevideo, 21/5/1928, p. 3. (Regresó al país el Dr. Manini Ríos. Declaraciones que nos formuló el líder riverista).
- (21) Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes. Tomo 350, p. 510. (Sesión del 1º de abril de 1929).
- (22) Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes. Tomo 350, pp. 512 y 513. (Sesión del 1º de abril de 1929).
- (23) Diario del Plata, Montevideo, 24/9/1929, p. 3. (La nueva fuerza social y el mal de la democracia).
- (24) Museo Histórico Nacional. Archivo Dr. Luis Alberto de Herrera. Colección Museo Histórico Nacional, carpeta 3644, documento 52. (Carta de Jorge Ponce de León a Herrera del 18/10/1927). Las caricaturas de la época mostraban frecuentemente a Manini conversando con oficiales uniformados y haciendo el típico saludo fascista.
- (25) Museo Histórico Nacional. Archivo Dr. Luis Alberto de Herrera. Colección Museo Histórico Nacional, carpeta 3644, documento 60. (Carta de Carlos María Morales a Herrera de fecha octubre de 1927).
- (26) Ver Carlos Manini Ríos, *La Cerrillada*. Montevideo, (Talleres de Imprentas Letras S. A.), pp. 31 a 56.
- (27) Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes. Tomo 362, p. 144. (Sesión del 8/5/1930).
- (28) Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes. Tomo 362, pp. 151, 270 y 271.
- (29) Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes. Tomo 363, p. 165. (Sesión del 12/6/1930).

- (30) El diputado Herrera y Thode (colorado radical) dijo en cámaras que “los jóvenes ‘Vanguardias de la Patria’ no han tenido otro propósito —muy lírico, en verdad—, que imitar a los jóvenes atenienses del siglo de Pericles, que aprendían el manejo de las armas para formar el ejército de los hombres libres, y que según Bastús se hacían llamar los ‘Defensores de la cultura griega’”.
- (31) Diario de Sesiones de la H. Cámara de Representantes, Tomo 362, p. 347. (Sesión del 15/5/1930).
- (32) Sobre los vínculos entre los “Vanguardias de la Patria” y el Comité de Vigilancia Económica, dijo Julio C. Grauert en cámaras: “... los Vanguardias de la Patria no son, en definitiva, más que un apéndice de esos mismos Comités de Vigilancia Económica y de esos congresos del comercio y de la industria, que no tienen otro objeto, que mantener en absoluto todo aquello que puede servir a los intereses de los más privilegiados de la fortuna”.
- (33) “El Deber”, Montevideo, 21/8/1930, p. 1. (El ejército como garantía de orden).
- (34) “El Deber” salió por última vez en Montevideo el jueves 18 de setiembre de 1930, siempre bajo la dirección de F. Chaves. Posteriormente, se intentó editar el semanario en B. Aires con distinto nombre, aunque el esfuerzo no prosperó.
- (35) “El Deber”, Montevideo, 18/9/1930, p. 2. (Abajo los políticos).

3



ERNST BLOCH:
UN CENTENARIO EN LA
PERSPECTIVA DE AMERICA LATINA
(1885-1985)

Fernando Ainsa

La celebración del centenario del nacimiento del filósofo alemán Ernst Bloch (1885-1985) ha permitido una revalorización de su obra en el mundo entero. Una revalorización, acompañada muchas veces de polémicas, dado el carácter heterodoxo de sus proposiciones, difícilmente clasificables y recuperadas tanto por marxistas como por cristianos. Sin embargo, estas polémicas y las reediciones de sus obras, han permitido — para muchos otros — el descubrimiento puro y simple del conjunto de su obra, desconocido hasta ahora. En esa alborozada incursión muchos latinoamericanos han creído hallar en la metodología de Bloch, especialmente a través de su obra monumental *El principio esperanza*, un modo válido de recuperar la polivalencia de las expresiones culturales del continente, generalmente dejadas de lado en nombre de una visión reductora y excesivamente causalista y economicista de la historia.

A través de Bloch se ha podido dar un nuevo impulso a la concepción que incluye la *función utópica* como motor esencial de la historia de América Latina, *tendencia* y *latencia* del presente impulsado hacia el futuro que resulta imprescindible en la necesaria visión enriquecedora del *ser* y el *deber ser* americano. Se sospecha — y no somos los únicos en creerlo (*) — que sólo recuperando todo tipo de expresiones culturales con la apasionada voracidad de un antropólogo, tal como ha hecho Ernst Bloch en su obra, se puede ofrecer un panorama aproximado de la *identidad* (ser) y de la *utopía* (deber ser). En el anverso y el reverso de la tensa realidad continental, el componente de lo *imaginario subversivo* resulta esencial para la comprensión de la cabalidad histórica. Un método que proponga la adecuada *lectura* de este *discurso* enriquecido por su componente desiderativo y proyectivo resulta bienvenido y, desde todo punto de vista, sólo puede ser estimulado.

Es por ello que en ocasión del centenario de Ernst Bloch, hemos propuesto — en lugar de un resumen de la vida o de la obra, bibliografía fácilmente obtenible (***) — un intento de aplicación de su metodología en la perspectiva de América Latina, planteo que tuvimos oportunidad de desarrollar en ocasión del *XI Congreso Interamericano de Filosofía*, celebrado en Guadalajara (México) del 10 al 15 de noviembre de 1985, y que reelaboramos especialmente para la *Revista de la Biblioteca Nacional*. Creemos que el mejor homenaje que puede hacerse desde el Uruguay a su memoria es contribuir a divulgar el convencido entusiasmo con que hizo de toda creación humana, un componente imprescindible de su *principio esperanza*, fermento de utopía que es necesario recuperar para que la vida y la historia tengan un sentido.

Los posibles laterales americanos

En efecto, un análisis con el enfoque metodológico de Bloch resulta interesante en la perspectiva histórica de América Latina, donde las formulaciones *alternativas*, de oposición y resistencia a lo *dato* en los sucesivos enunciados que ha asumido el *deber ser*, son tan importantes (o más) que la *res finita* de la realidad. La historia de América Latina puede enfocarse como una historia de esperanzas, de proyectos, pero en general de esperanzas frustradas, de utopías no realizadas, a veces apenas esbozadas, pero cuya *tendencia* y *latencia* son indiscutibles, aún en los momentos en que ha cundido la desesperanza.

Munidos de la metodología de Bloch, una expedición *in terram utopicam* latinoamericana nos permite abordar los sucesivos *posibles laterales* en que la facultad de imaginar, modificar lo real por la hipótesis y profundizar lo que es *diferente* a lo real (lo que *podría ser*), se ha expresado y expresa. El método del filósofo alemán, en la medida en que se ha propuesto interpretar lo utópico como inherente a la *natura naturans*, resulta de particular interés para un estudio integral de la historia continental, es decir, la que incorpore a lo fáctico y material, la intención, el proyecto, los “planos para un mundo mejor” y el simple espíritu de *construcción*, aunque éste no haya superado el nivel de enunciado.

Para Bloch lo interesante era crear un método válido para estudiar cualquier *modelo* utópico y no añadir a la historia del género una nueva utopía. Frente a la disyuntiva de escribir su propia utopía o de englobar el estudio de las ya existentes a partir de un esfuerzo de comprensión de la *función* por la cual el ser humano ha buscado siempre lo *novum*, Bloch optó explícitamente por la segunda. No le interesó añadir una nueva proposición *desiderativa* a la larga lista de las formulaciones alternativas del género utópico, sino proponer un método para comprender cuáles eran las *funciones* subyacentes en todos los *modelos*, sean cuales fueren sus contenidos ideológicos. Esta es la condición del *homo utopicus* que, a su juicio, acompaña el desarrollo histórico de la humanidad y que no podrá cesar nunca.

En este sentido — y como veremos más adelante — el distingo de Bloch entre *género* y *función* utópica, resulta fundamental. De allí, también, que su método sea de interés para estudiar la historia del imaginario subversivo americano, manifestado a través de modelos sucesivos que se han propuesto siempre como definitivos y totalizantes, pero que han finalmente debido ceder a nuevas formulaciones por las que se ha pretendido reducir la *tensión* entre *ser* y *deber ser*.

A partir de un análisis como el de Bloch, deben resultar válidos todos los comportamientos que trascienden la mera realidad de lo devenido, esa multiplicidad de ideas y experiencias que configura la “gran enciclopedia de la esperanza americana” y que otros han llamado “cementerio de las ideologías”. Todo lo que puede percibirse como “imágenes del deseo en el espejo”, forjadores de sucesivos *mo-*

delos alternativos, algunos estructurados en los arquetipos, cuando no los tópicos con que se ha definido el *deber ser* americano a lo largo de la historia, pueden cumplir una *función* utópica, aunque no hayan cristalizado en una obra escrita y, por lo tanto, clasificable en el género utópico. De ahí la paradoja de que en América Latina, donde tan pocas utopías han sido escritas, la función utópica resulta al mismo tiempo tan importante.

Desde este punto de vista, lo que nos interesa subrayar en este ensayo es la relación dialéctica — *tensión utópica* — operada a lo largo de la historia, entre la *topía* de la realidad y las sucesivas *utopías* proyectadas. Tensión particularmente explícita en un continente desgarrado por la distancia existente entre la *teoría* y la realidad, programa y resultado, *ser* y *deber ser* y cuyos sucesivos *impulsos*, muchas veces convulsivamente, marcan su proceso histórico.

Sin embargo, no interesa recuperar una tensión abierta a *cualquier* posibilidad, sino aquella que es *objetivamente* posible, es decir la que puede esperarse en base a un conocimiento parcial de las condiciones reales de la historia. La diferencia entre mero escapismo e impulso emancipatorio — claramente explicitada por Bloch — permite hablar de *fantasía objetiva*, “órgano de la posibilidad real”, fundamento de la función utópica en la historia. No aparecen en ella representaciones cuya base sea el recuerdo o el capricho, sino “representaciones que prolongan anticipadamente lo dado en las posibilidades futuras de su ser-distinto, ser-mejor”.

Porque si la utopía resulta de la *apuesta* ejercida sobre la base de los términos que ofrece la *topía* ⁽¹⁾, es el *diálogo* resultante del hombre americano con su historia el que aparece como fundamental. Un diálogo en el que el *topos interno* aparece siempre confrontado al *topos externo*. Bloch llama *topos interno* al poblado de deseos, de esfuerzos para realizarlos y dotado de una voluntad enérgica y de un estar orientado hacia adelante, distinguiéndolo del *topos externo* constituido por los objetos reales y la posibilidad de que el mundo sea realmente transformado, lo que en definitiva es “el *acto* de índole utópica”.

Un método para estudiar la utopía concreta

A partir de la *posibilidad real* de la orientación utópica, se impone un distingo entre la *utopía concreta*, basada en el “posible dialéctico” que se percibe en el proceso histórico y que debe ser inminente, y la *utopía desiderativa*, expresión de anhelos sin fundamento y sin consecuencias, esencialmente evasiva.

La historia de la *utopía concreta* latinoamericana ha sido hasta ahora poco estudiada ⁽²⁾, en tanto los sueños hacia *delante* han traducido simplemente un “no-todavía-sucedido” y una ontología de lo *todavía-no*, dejado generalmente de lado por el historiador. Por ello, resulta interesante propiciar una apertura dialéctica de este tipo en un mundo signado por la condición de lo Nuevo.

Para ello, es necesario partir — como hace Bloch — de la reivindicación ya insinuada por V. I. Lenin de la importancia de “los sueños hacia delante”. Estos *sueños* implican las nociones de *frente*, *tendencia* y *latencia*, imprescindibles en la concepción del *Principio esperanza*, nociones que vale la pena desarrollar:

—*Frente* es el punto de avance en el tiempo, es el *ahora*. Es donde se gesta lo nuevo que aún no ha nacido, el espacio en el que se percibe el pulso vivo de la historia, cuando resulta evidente que las cosas no pueden continuar como hasta ahora. Es la encrucijada donde se decide la irrupción de una nueva dimensión, que se halla en ciernes. El frente es el punto donde presiona la tendencia de la realidad, a fin de lograr las metas objetiva y subjetivamente ambicionadas.

—*Tendencia*: La realidad es tendencial y la dirección a donde se dirige se halla marcada y orientada por las carencias presentes que se busca desterrar. La tendencia está caracterizada por “el bien todavía no realizado” y, por lo tanto, aún sólo posible. Esta orientación hacia adelante — *trend* — implica la *latencia*.

—En la tendencia se oculta la *latencia* del todo o la nada, del éxito o del fracaso de la historia. En una disyuntiva aún no dirimida son posibles los triunfos parciales de posibilidades de distinto signo. La latencia se da también en los momentos de cambios, al final de ciertos períodos, cuando una sociedad ya está *grávida* de otra.

América como esperanza de Europa

No se trata de proponer aquí una simple trasposición de la filosofía de Bloch al pensamiento latinoamericano, por muy sugerente que ésta se aparezca, sino de aplicar algunos de los principios metodológicos que la guían, en la medida en que puedan ayudarnos a entender mejor el proceso dialéctico del *hacia dónde* y el *cómo* de la realidad. Un *hacia qué* de la intención que, si se confronta a la *reificación* del sueño, neutraliza las impulsiones, porque toda *esperanza* es absorbida por su realización.

Se trata de proponer un estudio de los “contenidos utópicos de la tendencia en lo real”, esa “felicidad imaginada”, tal como ha sido explicitada en los sucesivos *modelos* de lo utópico americano y de cómo su formulación, seguida muchas veces de una *voluntad* de llevarla a la práctica, ha incidido a su vez en la realidad, formando lo que se llama “*L’histoire a part entiere*”.

Porque, como precisa Bloch, no basta con los *sueños diurnos*, expresión de deseos y anhelos varios, para que pueda hablarse legítimamente de *función utópica*. Es necesaria además la *voluntad*, acompañada de un esfuerzo no exento de coraje para que “los castillos en el aire de hoy puedan ser los palacios de mañana”. Este esfuerzo, aún derrotado, forma también parte del tejido histórico.

Así pueden recuperarse las *imágenes del deseo*, las expresiones de la *esperanza* y las *construcciones* que han ido reflejando las suce-

sivas “imágenes desiderativas”, tanto las culturales como las políticas, ideológicas o puramente simbólicas. Se trata de ampliar antropológicamente la esfera emancipatoria del pensamiento y de abrirla a la fantasía, aunque se aparezca muchas veces como referida a los contenidos *irracionales* de la esperanza o a arquetipos y mitos de resonancias arcaicas. Estas expresiones pueden ser incluso retroactivas. Al recordar su propia vida, el ser humano se representa en general la existencia deseada, tal como *podría* haber sido y tal como *debería* haber sido. Se trata, en todos los casos, de un sueño embellecedor del pasado.

Este planteo es de gran interés en Latinoamérica, donde la *disposición* teórica a representar en “el vasto *espacio* inédito del Nuevo Mundo” lo que ya no era posible en el Viejo, aparece siempre ratificada por la condición de un *tiempo* abierto al futuro: “América, continente del futuro”; “América, región sin historia”. Este carácter de *Nuevo Mundo* que ostenta América —privilegio de “novedad” que no ha tenido ninguna otra región del planeta— ha sido fuente de numerosos equívocos conceptuales, estereotipos y lugares comunes que repiten los propios latinoamericanos, convencidos de su *juventud* y de las ventajas que ha tenido su ingreso tardío en la historia occidental de la humanidad.

Entre otros equívocos, cabe destacar el tópico de la identidad *inacabada* del ser americano como expresión de una búsqueda permanente (*deber ser*) en la que Europa ha creído contribuir proyectando sus sucesivas utopías imposibles. Todo lo que ya no era posible en el Viejo Mundo, sumido en la Edad de Hierro, *debía ser* posible en el Nuevo: desde la Edad de Oro y el Paraíso perdido, a la Tierra Prometida, los mitos adánicos y el *bon sauvage*.

Este juego de espejos entre Europa y las Américas (porque el fenómeno se da también en los Estados Unidos y Canadá) ha acompañado las *pulsaciones* ⁽³⁾ de la utopía continental desde su incorporación al imaginario occidental hasta nuestros días. Basta pensar en las renovadas esperanzas americanas del pensamiento europeo durante la segunda guerra mundial (Stefan Zweig, Waldo Frank, Juan Larrea, etc. . . .).

Sin embargo, la *tendencia* y la *latencia* de lo utópico americano que empezó siendo expresión de la utopía de los *otros*, se ha ido transformando en “el *derecho* a nuestra utopía” que reivindica ahora un autor como Horacio Cerutti Guldberg ⁽⁴⁾, imprescindible segunda etapa del desarrollo de una tierra que sólo ha sido escenario de “la utopía para otros.” La conciencia de este *derecho* aparece ya estructurada en las obras de Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña e insinuada en José Enrique Rodó, Manuel Ugarte, José Martí, José Vasconcelos y Manuel González Prada. Si bien ninguno de ellos escribió una utopía al modo del género fundado por Moro o Campanella, es evidente el *contenido* utópico de muchos de sus escritos. Veamos por qué.

Género utópico y utopías negativas

En la recuperación contemporánea de la utopía como *principio esperanza* resulta fundamental el distingo conceptual entre el género utópico, cuyas características pueden definirse con precisión, y la *tensión* y *función* utópica de vastas resonancias antropológicas, culturales, políticas e históricas.

Es sabido — por reiterado — que después del enfrentamiento ya tradicional del siglo XIX entre *socialismo utópico* y *socialismo científico*, la utopía había quedado reducida en el pensamiento marxista a su acepción peyorativa de búsqueda fantástica y en abstracto de lo imposible. Esta connotación subsiste todavía en toda referencia a la utopía y lo utópico, cuando aparece relacionada con una propuesta sobre lo que *debe ser*, y que se cree fundamentalmente *excesivo* o *imposible*, poco razonado o simplemente “no científico.”

Las utopías del género, enmarcadas por precisas reglas preceptivas⁽⁵⁾, han contribuido a que la utopía cayera en desuso. Pese a las saludables excepciones de las “utopías libertarias”⁽⁶⁾, el género se ha ido agotando, incluso en las expresiones literarias de las llamadas utopías *negativas* o *anti-utopías*. Las *contra-utopías* que, a partir de fines del siglo XIX, revierten el optimismo positivo de las utopías tradicionales en el temor a la masificación y *robotización* del individuo, resultan también profundamente anacrónicas hoy en día, aunque el género se haya actualizado con preocupaciones de tipo ecológico⁽⁷⁾. En cierto modo las utopías *negativas* de autores como H. G. Wells, Eugene Zamiatin o Aldous Huxley no hicieron sino añadir nuevos motivos al rechazo *semántico* de todo lo utópico, incluso a través de los que resultaron sub-géneros, como la ciencia-ficción o la proyección futurista⁽⁸⁾, en la medida en que también se aparecían como negaciones de la utopía tradicional y como un alerta al riesgo de la *realización* de las utopías, fantasma que recorre buena parte del pensamiento del siglo XX.⁽⁹⁾

Tensión y función utópica

La revalorización actual de lo utópico pasa, pues, por otro distingo conceptual: el que pone de relieve la *función* de la utopía en la historia de la humanidad. Se trata de insistir en la diferencia entre *utopía desiderativa*, expresión de anhelos sin fundamento y sin consecuencias, esencialmente evasiva, y *utopía concreta*, basada en el “posible dialéctico” que se percibe en el proceso histórico y que debe ser necesariamente inminente. A partir del análisis materialista y profundamente dialéctico de Ernst Bloch, lo utópico recupera su condición anticipatoria y prospectiva del futuro basada en la *tendencia* y la *latencia* del presente. Los contenidos de “ese todavía no consciente” aparecen dialécticamente entrelazados con los contenidos de la conciencia actual.

El *principio esperanza* en que lo resume, no es sólo la expresión de un sueño hacia delante, sino de una función utópica bien *consciente*, cuyos contenidos específicos se representan según diferentes

modelos que influyen directamente sobre la realidad. A partir de la ontología de un autor como Ernst Bloch se puede establecer sin dificultad una correlación entre la estructura utópica constitutiva del hombre y la teoría de la posibilidad real como entraña última de la materia.

Esta noción de *posibilidad* conforme al *objeto* y la determinación de los grados que van de lo *anhelado* a la *realidad* resulta importante, ya que para Bloch sólo la materia es la real posibilidad, el sustrato de todo lo que puede acontecer. Una materia entendida como *natura naturans*.

Gracias a su obra — especialmente *El principio esperanza* — es posible elaborar un análisis estructural de lo utópico fundado en la premisa que el mundo no está *dado*, sino que es *cambiante* y *camiable*, es decir, sujeto a un “poder devenir” aún inconcluso y abierto a un futuro *posible*, en el que la fantasía utópica tiene su correlato inevitable. Resulta, pues, evidente que un mundo que estuviese cerrado, acabado, definitivo y en el que no se dieran condiciones abiertas o donde no surgieran condiciones nuevas para que brotara algo nuevo, sería “peor que la locura”.

“Sin la *función* utópica, ninguna superación espiritual de lo adquirido y lo dado es concebible, aunque esta superación sea más una ilusión que una *apariciencia*”, sostiene Bloch. De la reflexión permanente sobre el presente y la influencia que se ejerce para cambiarlo, surge la *tensión* utópica. La exteriorización de la tensión (*Streben*) se traduce en el sentimiento de *aspiración* (*Sehnen*). Pero la tensión debe *tender* concretamente hacia alguna cosa. Se convierte en *búsqueda* (*Suchen*) cuando tiende hacia una *finalidad* y se diferencia según su objetivo en *pulsión* y en *necesidades* no materiales.

Lo imaginario subversivo como fuente de lo “todavía no”

En esta función utópica, Bloch incluye las expresiones del *anhelo* humano con una perspectiva enciclopédica, rescatando lo iniciado y no consumado y respondiendo a todas las nostalgias escondidas en las aspiraciones éticas, filosóficas y sociales de la humanidad. Con una abierta vocación antropológica cultural recupera el pensamiento religioso, especialmente a través de las herejías y del paradigmático ejemplo de la “izquierda aristotélica”⁽¹⁰⁾, de lo *imaginario subversivo*, tal como aparece expresado en las sucesivas vanguardias artísticas del siglo XX, y hasta en el símbolo del viaje.

En efecto — y a partir de la metáfora del “viaje histórico de la humanidad” — Bloch considera que el viaje es uno de los más claros signos definitorios del mundo moderno que nace con el Renacimiento y en el que la utopía se estructura como género. A la significación alegórica y geográfica de la búsqueda de “un espejo para la identidad humana” que implica el viaje en el *espacio* (en *El principio esperanza* consagra un capítulo a las “utopías geográficas”, donde el descubrimiento de América resulta capital), Bloch añade la dimensión del viaje *interior* “en busca de sí mismo.”

La *nueva cultura* resultante de su visión antropológica y “enciclopédica” sólo puede ser viable si consigue una base dialéctica, que le permita aprovechar la *herencia* del pasado en su proyección hacia lo nuevo del futuro, por lo que resulta primordial la noción de futuro en su relación con lo *dado*.

Frente a la concepción clásica del materialismo marxista que entiende lo real como algo *dado*, concluso, de perfiles claros y distintos, con contextura y límites definitivos, Bloch sugiere que lo real es algo que sólo es real en sus posibilidades, en lo que todavía no es, pero a lo que está apuntando por la propia constitución de su ser, *frontera* que, como su nombre indica, es un “hasta aquí se ha llegado”, y *horizonte* que es el *novum* hacia el que tiende.

“No hay realismo si no se entiende la realidad como algo inacabado y en trance de realización”, afirma, para añadir que: A no es igual a A, sino que A es igual a “todavía no-A”. Suspendido entre pasado y futuro, lo *dado*, el presente, adquiere una significación nueva. La relación entre pasado y presente es un paradigma de cómo las posibilidades del presente se van haciendo necesariamente futuro y no son un proceso que camina hacia un *resultado* que pueda determinarse *a priori*.

Es por ello que debe legitimarse la función utópica que requisiona todos los valores posibles “en el excedente anticipante de la sociedad”, porque la función utópica productiva se nutre de ese excedente que le da un contenido y al mismo tiempo proyecta ambientalmente los sedimentos arcaicos del no-todavía-consciente.

Vale la pena detallar el contenido de este *excedente anticipante*.

El excedente anticipante como soporte de la función utópica

Bloch incluye en este *excedente*, los ingredientes progresistas de las ideologías, los arquetipos, los ideales, las alegorías y los símbolos, cuya totalidad integra la *herencia cultural* que se transmite y que alimenta la “acción de la función utópica”. Sin esta *función utópica* no es posible imaginar una superación espiritual de lo adquirido y lo *dado*. Toda *anticipación* debe legitimarse ante una función utópica que requisiona los valores de ese excedente anticipante.

Porque si la función utópica se caracteriza en general por su contenido futuro, también hace referencia a los arquetipos que alimentan desde siempre la conciencia anticipante y que se reiteran, bajo formas diversas, a través de los tiempos. La propia noción del pasado (*jadis*), recuerdo de un tiempo histórico mejor, alimenta la idea del porvenir, lo que permite la integración de mitos recurrentes como el de la Edad de Oro y las variantes del mito del Paraíso, el judeo cristiano (Canaán, Tierra prometida, Nueva Jerusalén, Paraíso perdido), el de las religiones orientales y el pagano (Islas bienaventuradas, Edén, Jardín de las Delicias, Campos Eliseos) y las formulaciones populares y *materiales* del país de Jauja o el de Cucaña que subyacen en la *invención* de la utopía.

En este sentido es bueno recordar que los componentes racionales de la elaboración utópica se nutren de mitos y arquetipos presentes en el imaginario colectivo de la humanidad. Son “los fuegos bajo el agua” de que ha hablado Isaac J. Pardo en su monumental obra sobre la *invención de la utopía*.⁽¹¹⁾

Estos componentes aparecen *aculturizados* en territorio americano con una intensidad indiscutida, reelaborada literariamente por los narradores de las últimas décadas. Basta pensar en la obra de Alejo Carpentier y Carlos Fuentes. América se convierte en “el nuevo vivero de imágenes” del Occidente —según la feliz expresión de José Lezama Lima— y en su territorio se *transculturizan* los mitos y símbolos del imaginario clásico y medieval. En este proceso de *nacionalización* se integran las versiones americanas de constantes comunes a otras civilizaciones, metamorfoseadas con otro signo, sin perder su fuerza dinámica de proposición alternativa a lo que es.

Los mitos americanos revisitados

Desde la perspectiva metodológica que proponemos, también pueden estudiarse las transposiciones americanas del mito astral como un mundo sin fisuras, terminado y perfecto, la *Arcadia* y sus representaciones de la naturaleza dulcificada al punto que no hay insectos ni reptiles, tal como la concibe el neo-clasicismo de la poética colonial o el romanticismo literario.

La selva como escenario operático en *Cumandá* del ecuatoriano León Mera, *Iracema* de J. de Alencar o *Tabaré* del uruguayo Zorrilla de San Martín, es un buen ejemplo. Un romanticismo que en su *nostalgia* de los tiempos inmemoriales y su mitificación del pasado ha enfatizado también los conceptos de nación y de *patria*, tan proyectada al futuro como fijada en un pasado idealizado. A un rostro vuelto hacia el *atrás* corresponde otro hacia el *delante*, dialéctica de lo Nuevo y lo Antiguo de vasta significación americana, no siempre claramente comprendida. En efecto, no ha habido revolución en el continente, por muy proyectada al futuro que se haya pretendido, que no haya reivindicado un aspecto del pasado, incluso pre-colombino, al que siempre se ha idealizado, sea en lo agrario, en lo social o en lo familiar.

Esta idealización de una condición primera aparece reflejada en la narrativa, a través de los pueblos arcádicos, viviendo felices gracias al aislamiento y a una mitificación de lo primitivo y cuya destrucción proviene siempre de una agresión exterior. Basta pensar en el Rumí de la obra de Ciro Alegría o el Macondo de la de Gabriel García Márquez.

En esta visión antropológica pueden también incluirse las variantes de la evasión implícitas en los modelos del viaje, la mitificación de lo lejano, la llamada “terapia de la lejanía” presente en las motivaciones de la emigración, la vigencia de los países legendarios y los símbolos paradigmáticos del *éxodo* y el *exilio* subyaciendo ambiguamente entrelazadas en una tradición de huida y búsqueda. En

efecto, si el *éxodo* buscando Canaán, la Nueva Jerusalén, sirve de motivación a la emigración, especialmente en la colonización de los Estados Unidos, Brasil y la Argentina, el *exilio* marca en forma significativa el destino fragmentado de la identidad latinoamericana.

Las referencias a la *alteridad*, aún sin estructurarse en utopías concretas, sirven — del mismo modo — a la identificación de los sucesivos modelos en que se ha reconocido la esperanza americana. Por ello pueden reconocerse las *huellas* de lo utópico en los fragmentos de lo que “no-es-todavía”. Esta noción de *fragmentación* nos parece también de interés en la medida en que Bloch considera que: “Toda visión coherente debe presentar grietas, fisuras en las cuales sea evidente que la presunta unidad de forma y contenido, se perciba como *fragmentada*, inmanencia no armonizada a través de la cual se revelan las significaciones estético-utópicas de lo que no es-todavía, imprescindible a toda obra de arte profunda”. Un aspecto de no-terminado, inarmónico, que resalta en el *Fausto* de Goethe o en los últimos cuartetos de Beethoven.

Dimensión de la herejía y del mesianismo

También puede integrarse a la utopía americana la propuesta religiosa *alternativa* que Bloch recupera en sus dimensiones herética y *mesiánica*. Es interesante recordar cómo critica al ateísmo que olvida el componente anticipador, presente en la religión y cómo considera que las religiones son utopías de la última plenitud del mundo, “sueños de una vida óptima”, del cumplimiento de todo lo que el hombre ha perseguido en la historia. Sin embargo, son las utopías bíblicas y las de la historia de las herejías, con Joaquín de Fiore al frente, y los visionarios de la época de la reforma bajo la dirección de Tomás Münzer, las que mejor encarnan el arquetipo del espíritu utópico y a las cuales Bloch ha consagrado algunos de sus mejores estudios. La relación de la subversión del orden social injusto con el mesianismo religioso, inherente a la fe y a la esperanza de la tradición judeo cristiana, le permite la incorporación de la religión a la función utópica, siempre que haya un cuestionamiento del orden real existente.

Así — desde una perspectiva americana — se podrían estudiar los planteos *erasmistas* de las órdenes mendicantes reformadas en América, los “catorce remedios” de Fray Bartolomé de las Casas, y la práctica misionera a lo largo del siglo XVI. Porque es evidente que, a partir del descubrimiento de América, la utopía social cristiana permite que “el hombre juegue a ser Dios”, en lugar de que “el hombre sueñe con un mundo divino” (Raymond Ruyer) y en esa perspectiva pueden ser analizadas las experiencias de sociedad alternativa intentadas por Fray Tomás de San Martín, Antonio de Montesinos, “Motolinía”, Bernardino de Sahagún. Del mismo modo, adquieren su verdadera significación histórica las expresiones *mileneristas* latinoamericanas, especialmente en Brasil.

Una apertura metodológica de este tipo — a partir de la visión amplia y enriquecedora de Ernst Bloch — permite la recuperación utópica de una larga tradición *disidente* de la Iglesia que va desde la presencia activa en el proceso de la independencia de los países americanos a los planteos contemporáneos de *la teología de la liberación*. Una relectura de la obra del Padre Felix Varela, aliado objetivo de la *ilustración* en Cuba, de Fray Servando de Mier y los sacerdotes Hidalgo, Morelos, Béjar y Muñecas en el proceso de la Independencia de México o del Padre Dámaso Antonio Larrañaga en Uruguay, puede resultar apasionante en esta perspectiva. En la misma perspectiva, pueden ser analizadas las preocupaciones contemporáneas de sectores de la Iglesia en el nordeste de Brasil, los “curas guerrilleros” de Colombia, los planteos en favor de la “sicología de los oprimidos” de los años sesenta, la integración revolucionaria en Nicaragua o las discusiones teológicas sobre “la liberación.”

Utopías vividas de América

Las expresiones del género utópico propiamente dicho, a partir de la publicación en 1516 de la obra de Moro, son también de interés en sus aplicaciones prácticas en territorio americano, como hace el Obispo Vasco de Quiroga en “los Hospitales-Pueblo” en México, o como hacen los Jesuitas entre 1606-1767 en las Reducciones de Paraguay, Argentina y Brasil tomando como modelo el estado-teocrático de *La città del sole* de Campanella. El ejemplo de las Reducciones, al instaurar una sociedad que “resucita los más hermosos días del cristianismo naciente” — al decir del Padre Francisco Javier de Charlevoix — plantea el problema de toda utopía realizada, es decir, por un lado, el desafío de hecho a la unidad de la nación que integran y, por el otro, el severo enjuiciamiento de una práctica no siempre ideal a la que toda realización se somete en el juicio histórico. Si lo primero conduce a la expulsión de los jesuitas de América Latina en el siglo XVIII, lo segundo abre un debate no cerrado hasta el día de hoy.

El contenido utópico de la Independencia americana

Los tiempos de cambio se caracterizan en el método de Bloch como períodos de gran *productividad*, “ámbitos llenos de oxígeno”, momentos que permiten un momentáneo acercamiento entre la *topía interna* y la *externa*. En efecto, la tensión entre la realidad y el *paradigma del futuro* puede llegar a ser muy grande en determinados períodos de la historia en que la *tensión* utópica, al violentar los límites del orden existente en su proposición de un *orden alternativo* han forzado los cambios, desencadenando represiones o fomentando revoluciones. En esos momentos, “la utopía es la forma o contenido concreto y positivo de las ideas directamente ligadas a la posición histórica social en la que surgen”.⁽¹²⁾

Gracias a las utopías, los sueños sociales, individuales y colectivos toman consistencia y se produce una amalgama entre la sociedad real y la ideal (período de la revolución francesa o de la Independencia americana). Puede así estudiarse el período de la Ilustración y la independencia en el que los hombres de acción han sido al mismo tiempo los portadores de ideales de fuerte contenido utópico. Basta pensar en la vida y obra de Simón Bolívar, Francisco Javier, Mariano Moreno, Francisco de Miranda, José Gervasio Artigas y, posteriormente, en Juan Montalvo y José Martí, para percibir cómo la reflexión utópica y la acción revolucionaria se han conciliado en la historia latinoamericana.

Imagen y posibilidad: utopía y literatura

El *excedente cultural* que recupera la utopía no puede olvidar en su dimensión americana la importancia de la literatura. Son los arquetipos “poéticamente activos” de que habla Bloch, los que subyacen positivamente en las categorías de lo imaginario de las representaciones utópicas, fuerza activa que Lezama Lima hace operar a partir de su distingo entre *imagen* y *posibilidad*: el *potens* con que se inviste la palabra y la carga subversiva con que el *imaginario* se proyecta. De la tensión entre ambas surgen las posibilidades de la apuesta literaria en lo utópico.

Desbordando el marco de lo antropológico, el componente imaginario de lo artístico literario resulta, pues, fundamental. La ilusión artística puede dar una pre-figuración de la realidad, que aparece significada en una proyección que va más allá de lo dado, aún a través de la fabulación y la exageración. En efecto, a través de la ficción puede entreeverse la libertad futura en obras que sólo en apariencia están terminadas. Desde la perspectiva latinoamericana, el planteo por el cual Bloch incorpora a su reflexión filosófica los *leit-motifs* de la literatura y destaca la importancia de las “figuras que superan fronteras”, está lleno de sugerentes posibilidades críticas. Estas figuras de la ficción que “transgreden los límites humanos”, como Don Juan Tenorio, Don Quijote de la Mancha y el Doctor Fausto son los paradigmas de un *anhelo* utópico expresado en direcciones diferentes, pero literalmente representativos de la profunda corriente del pensamiento del *homo utopicus*. Las ricas posibilidades de un análisis de este tipo aplicado a la ficción narrativa contemporánea latinoamericana ⁽¹³⁾ son indiscutibles.

Riesgos de la utopización excesiva

La recuperación cultural antropológica de expresiones utópicas de todo tipo, no debe hacer olvidar el aspecto negativo implícito en la utopización excesiva, cuyos riesgos resaltó Bloch y que es necesario subrayar en el ámbito americano.

En primer lugar, denunciando el énfasis, la abstracción formal y desprendida de la vida real, el *ersatz* prisionero de palabras vacías, en que una retórica hueca ha ido transformando enfáticamente lo que era un legítimo deber ser americano. Los ideales utópicos se han podido así confinar en estantes de bibliotecas y museos y *fijarse* en monumentos, himnos, símbolos hieráticos y en textos escolares que transmiten únicamente el formalismo nacionalista y patriótico (cuando no patrioter) a que han quedado reducidos.

La historia de las ideas utópicas se puede así convertir en una sucesión de imágenes fijas o *totalidades* cerradas y aisladas y la *herencia cultural* aparecerse como un “patrimonio contable”. La visión resultante de la realidad es empobrecedora y los textos así fijados actúan como “presión moral” para impedir toda nueva prospección utópica alternativa. Basta pensar en el destino al que se ha sometido a Bolívar, Artigas, Hidalgo o Martí en el contexto de una historia *fijada*. Esta visión los convierte en garantía del inmovilismo antidialéctico que pretende dar una imagen ilusoria del futuro, al mismo tiempo que detiene todo posible elemento movilizador a partir de sus ideas.

Para Bloch el punto es muy claro: el objeto de la representación del ideal debe actuar como una especie de provocación y estar siempre animado de un *querer* propio y sentido como un deber por los hombres, más allá de toda retórica cristalizadora y en abierta oposición con ella.

En segundo lugar, una función utópica mal entendida tiene otros riesgos, como “el optimismo automático y la fe ciega y chata en el futuro”. Ante el riesgo de una esperanza mentirosa — “*Corruptio optimi pessima*” — Bloch prefiere un cierto pesimismo. Un “pesimismo combinado con un cierto realismo” es fundamental para evitar la credulidad mediocre, porque el optimismo aunque se aparezca como revolucionario es “un veneno tan grave como el pesimismo absoluto”. Es por ello que Bloch repite la frase de Lenin: “El idealismo inteligente está más cerca del materialismo inteligente que el materialismo necio”.

De otro modo se cae en el *jacobismo*, exaltación excesiva y abstractamente utópica, en cuyos ejemplos también es pródiga la historia latinoamericana hecha de tantos providencialismos maximalistas y simplificadores. Bloch es lapidario cuando escribe: “No hay nada más reaccionario que trazar en el muro del futuro lo que *debe ser* según el distinguo entre la corriente *fría* y la *cálida* del análisis prospectivo marxista”. Este distinguo es también fundamental.

Bloch considera que la corriente fría del marxismo está gravada de economicismo y un determinismo mecanicista, mientras que la corriente cálida que propugna implica una realidad abierta que favorece una esperanza fundada en el proceso futuro, al mismo tiempo que permite incluir y tener en cuenta los factores subjetivos de la historia y la capacidad del hombre para transformarla y alterarla. Si la primera — la fría — está guiada por una visión a corto plazo, la segunda — la cálida — está sometida a los riesgos del jacobinismo político y al complejo putchista, donde la imaginación corre

más rápido que las posibilidades reales. El marxismo se afirma como depositario de una nueva cultura que sería, al mismo tiempo, el espacio más avanzado del proceso civilizatorio de la humanidad.

La libertad y los derechos humanos también son recuperables

Pero, ¿supone esto que *todo* lo que aparecía en la vieja tradición cultural, de la que el “capitalismo decadente” sería la última expresión, debe ser rechazado por el marxismo? La respuesta de Bloch no es absoluta, ni quiere serlo. Por ello recuerda cómo Marx intentó recuperar la “conciencia anticipante” de la humanidad, aún en sus representaciones míticas y místicas, en todo aquello que expresaba la *intención* utópica, cuando escribió una carta a Ruge en la que le decía: “Nuestro lema debe ser la reforma de la conciencia no por los dogmas sino a través de la conciencia mística, todavía oscura. Se verá entonces que desde hace tiempo el mundo posee el sueño de una cosa de la que tan sólo le falta tener la conciencia para poseerla realmente.”

En este sentido, hay que subrayar cómo Bloch recupera en la Ilustración todo lo que hay de dignidad del hombre, derechos humanos y libertad y cómo consideraba que el marxismo tradicional ha liquidado demasiado rápidamente el aporte de la revolución francesa afirmando que “la libertad y la igualdad son frases vacías en una sociedad burguesa”.

Por estas razones, la noción de *patria* adquiere una verdadera dimensión filosófica. Las ideas de *nostalgia*, *retorno* y *patria* son los radios y soportes fundamentales del “círculo teórico y semántico” sobre el que edifica su filosofía utópica.

Cuando se desencadena la nostalgia de la patria, interviene el recuerdo y el deseo de retornar allí. ¿Pero de qué retorno se trata? No de una vuelta al pasado, sino de un “retorno al futuro”, “a una patria donde no se había estado nunca, pero que es, sin embargo, la patria”. En esa patria está el terruño donde nacimos, nuestro hogar, el país originario. Estética y antropología se unen de manera indisoluble bajo el impulso de la búsqueda de esa Patria. Puede imaginarse una proyección americana de esta noción para percibir el alcance de la propuesta blochtiana.

Importancia del equilibrio entre tendencia y correlato objetivo

Sin embargo, lo más importante del método de Bloch es el equilibrio que busca establecer en la prospectiva utópica entre lo que es *tendencia* y lo que es su correlato material objetivo, sin fijarse nunca y definitivamente en un modelo.

En un enfoque latinoamericano como el que sugerimos en estas páginas, este principio resulta fundamental. Lo que importa es la *dirección* implícita en la metodología. Se trata de “instrucciones para el obrar”, porque la utopía es únicamente una “ventana abierta

hacia un paisaje que empieza a dibujarse entre las brumas de lo que todavía-no-es" (14) y porque la función utópica señala un camino, pero no traza la topografía de un nuevo país.

Conocer es estar revolucionariamente en lo que "tiene que ser", pero al mismo tiempo — y sin caer en la "polifonía infinita" del historicismo — se puede "heredar dialécticamente" algo más que "la última casa de la historia". Se trata de aprovechar *funcionalmente* la totalidad *práctica* de las expresiones que han incidido desde áreas muy diversas en la creación de lo utópico americano, confundido con lo mejor de la historia real del continente. Asumir integralmente y sin anteojeras ideológicas circunstanciales, un método de tan sugerentes posibilidades es un apasionante desafío y — estamos convencidos — el mejor homenaje que se le puede tributar hoy desde América Latina a este hombre enciclopédico y universal que fue Ernst Bloch.

NOTAS

- (*) En el marco del XI Congreso Interamericano de Filosofía celebrado en Guadalajara (México) del 10 al 15 de noviembre de 1985 y presidido por Leopoldo Zea, fue organizada una sesión de homenaje a Ernst Bloch en ocasión del centenario de su nacimiento. Resultaron muy interesantes las intervenciones de Esteban Krotz sobre: "Viajar y saber a partir de Geist der Utopie" y de Roberto Hernández Oramas sobre "Ernst Bloch es el principio de esperanza". Con esa misma perspectiva se organizaron en el mismo Congreso varios simposios sobre "Pasado y presente del pensamiento utópico y profético en Iberoamérica" y, sobre todo, uno sobre "Problemas filosóficos en América Latina", donde presentamos un texto sobre "Función y modo utópico en América Latina: el modelo de Ernst Bloch".
- (**) La bibliografía de y sobre Ernst Bloch en español es ya bastante considerable. Sobre el autor, pueden citarse *La estética como utopía antropológica* por José Jiménez (Tecnos, Madrid, 1983); *En favor de Bloch*, serie de conferencias y debates sobre Bloch celebrados en Madrid en 1977 (Taurus, Madrid, 1979); J. M. Gómez Heras, *Sociedad y utopía en Ernst Bloch* (Sigueme, Salamanca, 1977); J. Pérez del Corral, *El marxismo cálido: Ernst Bloch* (Mañana Edit.; Madrid, 1977); Pierre Fourter, *Dialéctica de la esperanza*, (Tierra Nueva, Buenos Aires, 1974). Por otra parte en el capítulo sobre *La utopía* de su obra *La libertad y la violencia*, (Sudamericana, Buenos Aires, 1969), Víctor Massuh también analiza el pensamiento de Bloch.
- (1) "La utopía es una apuesta ejercida sobre la base de los términos que ofrece la *topía*", afirma Arturo Andrés Roig en "*La experiencia Iberoamericana de lo utópico y las primeras formulaciones de la utopía para sí*", *Revista de Historia de las ideas*; Quito, 1981; pág. 53-67.
 - (2) En *Notas para un estudio de la función de la utopía en la historia de América Latina (Latinoamérica, Anuario de estudios latinoamericanos* N° 16; UNAM, México, 1983) y en *Tensión utópica e imaginario subversivo (Anales de Literatura Hispanoamericana, N° 13; Madrid, 1984)* hemos indicado lo que pueden ser los momentos de la utopía concreta de América Latina en los que se configura un *modelo* utópico: descubrimiento, colonización, independencia, constitución de las naciones americanas, siglo XX.
 - (3) En el estudio de los fundamentos de la conciencia anticipante, Bloch considera las *pulsiones* del hombre como elemento esencial de la expresión del deseo utópico. Pero si se manifiestan por un lado — el impulso instintivo — por el otro tienden a reprimirse.
 - (4) Horacio Cerruti Gulberg, "El derecho a nuestra utopía" en *Revista de Historia de las ideas* citada; pág. 31-53.
 - (5) Al confinarlo a un tipo de literatura desiderativa o de anticipación, la crítica ha definido los principios de su *preceptiva* a partir: 1) del *insularismo* geográfico de sus escenarios, siempre aislados y autónomos, ya se trate de "islas", espacios escondidos en valles, montañas o selvas; 2) la regularidad geométrica y matemática que rige la concepción de vida propues-

ta, tanto en el plano urbano, como en la vestimenta; 3) el colectivismo homogeneizador de la vida, el trabajo y el ocio de sus habitantes; 4) el carácter *a-histórico* del sistema que está dado de "una vez por todas" y que no sufre ni puede sufrir modificaciones; 5) el dirigismo de sus gobiernos, generalmente totalitarios; y sobre todo, 6) la condición pedagógica del texto, presentado como un "modelo" digno de seguirse. Esta caracterización del género utópico ha permitido asimismo diferenciarlo de otros géneros conexos centrados en los mitos de la Edad de Oro, de las *insulae fortunatae* de la literatura clásica y medieval, la Arcadía, los relatos sobre países legendarios y viajes imaginarios y el género "espejo de los príncipes", en boga durante el Renacimiento. También ha permitido rechazar metodológicamente la inclusión retroactiva y anacrónica de obras de *espíritu utópico* en una modalidad que, *strictu sensu*, había sido fundada por Tomás Moro en 1516, excesos que habían permitido afirmar que *La República* de Platón era "una utopía".

- (6) Una de las clasificaciones más interesantes del género utópico distingue entre las utopías totalitarias y las libertarias. Si en las primeras todo aparece reglamentado, en las segundas se basan en el lema de la Abadía de Teleme: "Haz lo que quieras," de la obra de François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*. En este grupo deben incluirse las interesantes obras de William Morris, *News from Nowhere* (1890) y de Theodor Hertzka, *Freiland: ein sociales Zukunftsbild* (1890).
- (7) Con René Dumont y su obra *Utopía o muerte* (1974) surge la utopía de preocupaciones ecológicas, pero sobre todo un tipo de propuesta alternativa "más o menos realizable" y "relativamente racional" sobre la base de "un proyecto global de civilización con un bajo consumo de energía y de minerales, viviendo en armonía con la naturaleza y, por lo tanto, capaz de sobrevivir largo tiempo". Este tipo de preocupación aparece en muchas utopías norteamericanas recientes.
- (8) El utopismo debe distinguirse del simple "futurismo" que practican los autores de ciencia ficción y donde el porvenir se proyecta simplemente como una extrapolación cuantitativa de los aspectos más llamativos del presente, tales como la revolución de las comunicaciones, el crecimiento de la población mundial y las alarmistas previsiones *malthusianas*, la escasez de materias primas, las grandes transformaciones tecnológicas o las posibles catástrofes ecológicas.
- (9) El problema de las "utopías realizadas" se ha planteado en los últimos años con singular intensidad. Nicolás Berdiaeff considera que las utopías aparecen como más realizables de lo que se creía en el pasado y analiza las "utopías totalitarias". Su planteo gira alrededor de la angustiada interrogante: "¿Cómo evitar su realización definitiva?". Por ello se dice si desde el momento en que "la vida marcha con las utopías", no habrá comenzado una nueva era, "una era en la que los intelectuales y la clase obrera buscarán los medios para evitar las utopías y volver a una sociedad no utópica, menos perfecta y más libre". Más consciente del carácter *inevitable* de la utopía, Rafael Barret anuncia que "Triste es que no se realice ninguno de nuestros sueños, y más triste, que se realicen todos."
- (10) *Avicena y la izquierda aristotélica* (Ciencia Nueva, Madrid, 1966) de Bloch constituye un excelente ejemplo de la aplicación de un método general a un modelo histórico determinado.
- (11) En *Fuegos bajo el agua: la invención de la utopía*, Isaac J. Pardo (La casa de Andrés Bello, Caracas, 1983) se rastrea el surgimiento de la utopía renacentista desde los textos babilónicos hasta los mitos celtas, pasando por la tradición bíblica judeo-cristiana.
- (12) El concepto fue desarrollado por Eduardo Colombo en el coloquio "*L'Utopia: giornate di studio sull'immaginazione sovversiva*" (Milán, 26/27 setiembre 1981) y recogido en el volumen colectivo *L'imaginaire subversif* (Editions Noir, Lyon-Geneve, 1982).

- (13) Al tema hemos consagrado nuestra obra *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (Gredos, Madrid, 1986) ordenada alrededor de la narrativa expresada en dos movimientos: el *centrípeto* (viajes iniciáticos en busca de la identidad hacia el secreto corazón de la selva americana en las novelas de la tradición de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, *Cannaima* de Rómulo Gallegos, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, etc. ...) y el *centrífugo* (viajes de *huida* fuera de América, pero de *encuentro* consigo mismo, como los de la tradición de la Generación de 1880 chilena y argentina, obras de Blest Gana, Cambaceres, etc. ... actualizados por *Rayuela* de Julio Cortázar). En el mismo sentido, nuestra obra anterior *Los buscadores de la utopía* (Monte Avila, Caracas 1977) y sobre José Lezama Lima el ensayo *Imagen y posibilidad de la utopía en Paradiso* por Fernando Ainsa, incluido en el volumen colectivo sobre *José Lezama Lima (Prosa)*, Coloquio Internacional, Universidad de Poitiers (Edit. Fundamentos, Madrid, 1984).
- (14) *El principio esperanza*, (Gallimard, París, 1982) Tomo I; pág. 215. Esta obra monumental, compuesta en la madurez de Bloch (1946-1959), se integra a su sistema filosófico con *El espíritu de la utopía* (1918) y con las reflexiones de *Huellas* (1930). Resulta también de interés, en la perspectiva de la inserción del pensamiento herético religioso en la función utópica, su obra sobre *Thomas Münzer, teólogo de la revolución* (1921).

**LIHN, POMPIER Y LAS
AUTORIDADES PERMANENTES**

Rodrigo Canovas

Hasta 1973 el escritor chileno Enrique Lihn (1929) es conocido primero, como poeta y luego, como cuentista. Su primera novela es *Batman en Chile*.¹ Escrita en 1971 y publicada dos años más tarde, se refiere de un modo cómico a la intervención extranjera en nuestro país, descalificándola.

En este trabajo nos interesa abordar sus dos novelas siguientes: *La orquesta de cristal* (en adelante, *OC*) y *El arte de la palabra* (*AP*), escritas en Chile en el primer lustro del régimen militar.² El tema de estas novelas es la represión. Se insiste aquí en el hecho de que toda sociedad está limitada por ciertas reglas y prohibiciones. Existiría, eso sí, "estados superiores" de censura, avalados por una concepción autoritaria del mundo y una condición afásica del lenguaje humano. En este contexto Lihn nos presenta en *AP* la república independiente de Miranda, extraño país donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder. Quien visita esas tierras es un escritor afrancesado de dudosa reputación, don Gerardo de Pompier, de hablar enrevesado y, a veces, realmente ininteligible. Enrique Lihn ha explicado así a este personaje:

Es el discurso del poder menos el poder y más el esfuerzo por halagarlo. Pompier hace la prosopopeya de un discurso ya prosopopéyico. Es la retorización de la retórica. Al realzar todo eso deja al descubierto las perversiones de su palabra. ... Una conciencia que se funda en la mala fe y que a pesar de su estupidez es una conciencia inquieta y no la buena conciencia de la mala fe.³

Estas novelas constituyen un mero registro de un lenguaje regresivo, de un habla desfigurada por el miedo y la angustia impuestos por regímenes de fuerza.

Ahora bien, en tanto estos escritos privilegian la miscelánea y transgreden las normas establecidas para los géneros literarios, pertenecen a la tradición de la anti-novela (cuyo antecedente es *Rayuela*) y, en un ámbito mayor, a la tradición satírica, que parodia los distintos modos de conceptualización y de representación de la vida. La figura de Pompier estará asociada a la tradición de lo serio-cómico, vale decir, al descrédito de las autoridades a través de la risa.

Nuestra lectura destacará las estrategias empleadas en estas novelas para hablar sobre lo prohibido; específicamente, sobre lo prohi-

bido en una sociedad autoritaria. Al respecto, Lihn ha emparentado su forma de decir novelesca con la de la picaresca española:

Habría que tener presente aquí los estudios de Américo Castro; porque esas novelas [picarescas], escritas en un período sombrío y que registran esas materias (la Inquisición, sin ir más lejos), eluden la censura sometiéndose a ella, se desarrollan a través de una sintomatología en cuya constelación dispone Freud el lapsus y el chiste. En estas novelas se internaliza la censura, la asume el texto en el carácter de los sujetos que son los portadores del gesto rebelde e iluminante: Don Quijote es el humanista, censurado por su condición de loco y también de retrógrado; el Lazarillo es la mirada lúcida y candorosa a la roña social de su tiempo, censurado textualmente por su condición ruin e irremediable de hijo de ladrón y de puta.⁴

El análisis que sigue propone que estas novelas descalifican el orden autoritario a través de su parodia.

1. ANALISIS DE *EL ARTE DE LA PALABRA*

1.1. *Por dónde comenzar*

Reconocemos en la portada de nuestro libro una ilustración de Aubrey Beardsley, diseñada hace casi cien años para la revista literaria *The Savoy*.⁵ Hace su aparición en escena un personaje farsesco, quizás la figura de un escritor infatuado, seguramente la caricatura de un señorón de la sociedad inglesa de esa época. Este, desde el proscenio, anuncia al público la próxima escena. Al parecer, presenciaremos una sátira social, una burla de las instituciones (las letras, la sociedad, la moral). Lúdicamente, desde un lado, un niño-actor levanta un poco la cortina para observar al voluminoso personaje.

La ilustración está bien elegida: anuncia el carácter satírico, serio-cómico, de una escritura animada no por personas sino por caricaturas; no por imágenes de vida sino por una miscelánea de estilos.

El argumento es más o menos el siguiente:

Invitados por el gobierno perpetuo, un grupo de escritores asiste a un congreso en la República Independiente de Miranda, extraño país de enigmática geografía donde ya nadie recuerda haber tenido un gobernante diferente del que está en el poder.

Los escritores representan la cultura sudamericana y están de vuelta de una juventud vivida en París, agostados por la vida, las eternas promesas y alguna que otra mediocridad genial.

En medio de ceremonias oficiales de un absurdo delirante; de aventuras en el viejo palacio en forma de svástica, ahora convertido en hotel, y de personajes, como Otto Hitler, que pasan por la novela sin revelar jamás su misterio, los escritores no consiguen saber muy bien por qué se han reunido allí y contemplan cómo, a pesar de la verdad oficial, la aturdidora realidad obliga al país a una involución (solapas del libro).

Nuestra novela es el resultado de una simple superposición de los distintos tipos de discursos que se generan en los Encuentros de Escritores en nuestro continente, un catálogo de los lugares comunes de esa experiencia cultural; a saber: los apuntes de viaje del escritor, su epistolario, los discursos públicos de poetas y políticos, las entrevistas a los intelectuales, los recitales poéticos, los documentos de discusión cultural; sin excluir, por cierto, el picaresco anecdótico que comúnmente surge en este tipo de reuniones.

Como esta novela plantea un verosímil diferente al esperado por el lector (personajes que son máscaras, un hilado incongruente de las acciones, un sujeto paródico, un todo disperso, amorfo), Lihn dramatiza la situación en un prólogo escrito por un *alter ego* suyo. Haremos un itinerario de nuestra lectura desde el comentario de este prólogo y del epílogo del libro, firmado éste por Enrique Lihn.

Texto

La atmósfera de *AP* está señalada desde el título del prólogo, donde alguien presenta el libro al lector. Copiemos ese título:

A manera de sinopsis
Borrador de un prólogo
o de un epílogo provisorio (p. 7).

Se despliega aquí una imagen doble; las cosas se dicen dos o tres veces, las estructuras lingüísticas se reduplican. Esta repetición genera un círculo, en el cual coexisten un elemento y su contrario: es el prólogo y/o el epílogo; pero tampoco es *esto* y *aquello* sino sus respectivos sustitutos (el prólogo es su borrador, el epílogo es provisorio).

Pareciera entonces como si el sentido se produjera desde una repetición diferida de una presencia: no es el libro sino su sinopsis, y no es la sinopsis sino una escritura que ocupa su lugar —por eso leemos “A manera de sinopsis”.

En este título están cifrados algunos supuestos que animan la obra de Lihn: este relato se construye evitando la noción de plenitud; es como si se jugara con estructuras suplentes que postergan in-

finitamente un modelo original. Este escenario es coherente con el arreglo y la composición del libro. Cada capítulo será una especie de sinopsis de una película que nunca llegaremos a ver.

Ahora bien, ¿quién nos habla en esta supuesta introducción? Una voz ocupada de modo intermitente por la primera y la tercera persona; alguien que ocupa el rol de “prologuista” (yo, en p. 13); pero que también actúa como “la autoría” y “la redacción” (él₁ y él₂ respectivamente, en p. 8).

Este constante cambio de posiciones del emisor amplía los circuitos internos de la comunicación narrativa. El sujeto de esta escritura será un mero juego de diferencias entre los distintos circuitos abiertos por una voz plural.

En síntesis, una simple hojeada a las primeras páginas de *AP* nos permite deducir su filiación estética y epistemológica. Su escritura supone la noción (1) de una estructura (de conocimiento) sin exterior, sin centro, dinámica, autorreproductiva; (2) de un sujeto mediatizado por esa estructura, discontinuo, siempre deducido como un “efecto” de la interacción de un campo dinámico de fuerzas y (3) de una lógica de oposición no excluyente, anti-causal, retroactiva. Esta escritura se situará entonces en aquella versión del conocimiento recubierto por el texto, por la Teoría del Texto (según ha sido formulada por J. A. Miller, L. Althusser, J. Kristeva y R. Barthes —por sólo mencionar algunos nombres vinculados a disciplinas muy diversas).

Sátira

Aclarando ciertos “baches” del libro, el prologuista nos confiesa:

la autoría de “El Arte de la Palabra” se vería, si fuera como lo es, honrada en la obligación de reconocer que la voluntad ambiciosa de concluir dicha obra para enviarla a un cierto concurso, a un plazo fatal —el 12 de junio del presente año— ha malogrado el término o acabamiento normal y periférico del trabajo ... (p. 8).

Se hace irrisión aquí de un sujeto oportunista, gobernado por pequeñas pasiones, por intereses algo baratos. La burla recae sobre la literatura, entendida ésta como una institución —algo así como un club social o una empresa privada, que sólo gira en torno a las leyes del mercado— y también se extiende a sus socios (los escritores), cuyas relaciones mundanas estarían encaminadas a lograr el Reconocimiento de la Autoridad.

Filiamos el texto de Lihn a la tradición de lo serio-cómico. Sátira, entonces, de la vida social de una colectividad; pero sobre todo, sátira de las retóricas que amenazan nuestra identidad cultural. En este sentido, la novela pretende ser el registro paródico de un lenguaje regresivo, de una estructura comunicativa minada por el estereotipo.

Censura

Uno de los temas recurrentes de *AP* puede enunciarse así: ¿cómo hablar acerca de una sociedad autoritaria?, ¿cómo denunciarla sin ser censurado?, en fin, ¿cómo verbalizar un discurso que está prohibido?

El texto lihneano escoge el modo de significar de los sueños: construye un relato manifiesto (aceptado por las normas vigentes), del cual podemos deducir un relato latente (que denuncia esas normas como infrahumanas).

Demos un ejemplo. Una de las tareas del prologuista es informar a los lectores del posible curso de ciertas acciones narradas a medias en el libro. Del pretendido viaje del espeleólogo Albornoz a las profundidades de las Cuevas de Ollazo, se conjetura lo siguiente:

Desde el punto de vista del proyecto, probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz, ni mucho menos saurios mutantes y progresivos, sino hombres regresivos, obligados por ciertas circunstancias a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda, ese terrón paleozoico.

Los antecedentes literarios de un capítulo así no faltarían, ni ciertas realidades históricas que parecen remitir, también, a un mismo tópico (p. 12).

Suponiendo que éste fuera el relato de un sueño, narrado por un escritor chileno asfixiado por la represión impuesta por el régimen militar, su interpretación otorgaría el siguiente resultado:

Desde el punto de vista del proyecto [es decir, desde Chile], probablemente no serán saurios los que encuentre Albornoz [no serán ciudadanos de un Estado democrático-representativo], ni mucho menos saurios mutantes y progresivos [ni mucho menos ciudadanos progresistas], sino hombres regresivos [sino miembros atados a un Estado Autoritario], obligados por ciertas circunstancias [obligados por las doctrinas de la Seguridad Nacional y el Mercado] a esconderse en las intimidades geológicas de Miranda [a guardar silencio, a autocensurarse, a refugiarse en el nido familiar (único lugar seguro del habla), a susurrar allí, sin mucha esperanza de ser oídos en el escenario social chileno], ese terrón paleozoico.

En breve, el relato de Lihn será capaz de generar un discurso latente, que enseñe un paisaje nacional censurado.

Política

La presentación del prologuista tiene su eco en el comentario final que hace Lihn de su novela. Aquí, el autor comenta los contextos socio-históricos y culturales de sus personajes: Pompier surge cuando la comunicación de los mortales se torna afásica. Apareció fugazmente en 1969, para sintomatizar el desgaste de ciertas retóricas en boga (como, por ejemplo, la del diario chileno de derecha *El Mercurio*); pero tomó cuerpo y voz en los años que siguieron al golpe militar chileno de 1973. Al respecto, Lihn señala:

Suspendida la libertad de palabra, el hablante individual, que siempre es a la par colectivo, debe elegir entre el silencio o la cháchara. Pues si el lenguaje no dialoga, esto es si no discrepa, se convierte en un mero sistema de señales como el de las abejas. La disfuncionalidad de un lenguaje muerto atrae a las moscas de la retórica. Hablar no cuesta nada si se lo hace a favor de la corriente, al dictado de la corriente. Hablar no cuesta nada si no se dice nada al repetir lo que otros dicen por decir. De esta aberración oral da cuenta en cuanto máscara, Pompier, el orador público ... (p. 347).

Nuestros comentarios establecerán relaciones entre *AP* y la sociedad chilena. En un régimen militar, donde está abolida, por decreto, la política (pues su ejercicio permitiría el diálogo, la concertación democrática), se impone una lectura contingente, sociológica, de las obras nacionales. De esta manera, la crítica (literaria) se inscribirá de un modo activo en aquel texto cultural que se plantea como antagonico del proyecto anti-cultural del régimen militar.

1.2. *Sátira de las autoridades*

El texto de Lihn se inscribe en una práctica semiótica *dialogica*:

La escritura paragramática [o dialógica] es una reflexión continua, una impugnación escrita del código, de la ley y de sí misma, una *vía* (una trayectoria completa) *cero* (que se niega); es el quehacer filosófico impugnativo convertido en lenguaje (estructura discursiva).⁶

La ley que impugna la escritura lihneana es una concepción autoritaria del mundo, basada ésta en la imposición de un discurso que prohíbe la relación inter-subjetiva de los hablantes de una comunidad. En una dictadura, el circuito de la comunicación se cumple en el imperativo; un emisor (siempre el mismo, regente, activo) da una

orden a un receptor (estático, subordinado, pasivo). El cumplimiento de la orden está asegurado por los mecanismos de coerción de estos regímenes.

Filiaremos la práctica dialógica de nuestro texto a la tradición de lo serio-cómico, ya presente en los mismos de Sophron, los diálogos socráticos, la sátira romana y la sátira menipea.⁷ Lihn desmonta la concepción autoritaria del mundo, a través de la comicidad. En las páginas siguientes analizaremos *AP* como (1) una sátira de los discursos autoritarios de nuestro continente, (2) una sátira de la literatura como un estereotipo; (3) como una burla de ciertos verosímiles vinculados al discurso crítico-filosófico latinoamericano y, en fin, (4) como una irrisión del mismo lenguaje como instrumento válido de conceptualización y representación.

El Protector

El discurso autoritario supone la interrupción del diálogo de una comunidad lingüística y cultural.

En el ámbito de la comunicación discursiva, el diálogo es sinónimo de reciprocidad comunicativa, de reconocimiento de la plena expresión del otro. En el ámbito subjetivo, el diálogo es sinónimo de apertura a la segunda persona: el discurso del yo se deja modelar por un discurso que le es ajeno.

Así, a nivel cultural amplio, el diálogo convoca una comunidad que conjuga de modo dialéctico la idea de un "consenso disidente", de un "consenso público en disidencia".

A nivel comunicativo, el discurso autoritario suprime la instancia de la interlocución. La situación ideal de comunicación simétrica deviene una situación real de comunicación imperial: existe un yo que impone absolutamente su palabra sobre un otro; es decir, aquel otro no existe sino como proyección idéntica del yo, como su repetición en el espejo. Dicho en términos del Protector perpetuo de Miranda:

Como mi padre, que debió trazar una línea de fuego para detener al invasor desaprensivo en la otra orilla, yo tracé una línea de fuego ideológica, dejando del lado de afuera de esa frontera a todo aquél que pueda atentar de palabra o de hecho contra nuestra ideología monolítica (p. 251).

Así, en los ámbitos histórico e ideológico, el discurso autoritario practica el olvido de la experiencia subjetiva del hombre, el olvido de los sueños y expectativas de amplios sectores del cuerpo social de una comunidad; en fin, ensaya una regresión cultural, por cuanto pretende desconocer la memoria de una colectividad y el sistema de prescripciones que la acompañan. En palabras de Lotman y Uspensky:

Es necesario tener en cuenta que una de las formas más agudas de lucha social, en el ámbito de la cultura, es la petición del olvido obligatorio de determinados aspectos de la experiencia histórica. Las épocas de regresión histórica (el ejemplo más claro nos lo dan las culturas estatales nazis del siglo XX), imponiendo a la colectividad esquemas históricos sumamente mitificados, incitan a la sociedad al olvido de los textos que no se doblen a semejante tipo de organización. Si las formaciones sociales, en su período ascendente, crean modelos flexibles y dinámicos, capaces de proporcionar amplias posibilidades para la memoria colectiva y adaptados a su expansión, la decadencia social va acompañada, por lo general, de una osificación del mecanismo de la memoria colectiva y de una creciente tendencia a reducir su volumen.⁸

El discurso autoritario queda expuesto ejemplarmente en nuestro libro en el capítulo denominado "Discurso nacional del Protector", alocución de bienvenida del Jefe de Estado a los escritores congregados en Miranda.

El Protector anula la instancia de la interlocución a través de un mecanismo trivial, el amedrentamiento, que consiste en el recordatorio de una censura y en la consecuente petición de una autocensura. Es la exhibición de un poder pleno, que exige como única respuesta el silencio respetuoso. Demos un ejemplo:

Y si todavía algún malicioso reclama de este país que se deje arrastrar por la farsa contagiosa de las así llamadas elecciones libres, por la farándula demagógica, *vuestra puntual, ordenada y unánime asistencia* a esta cita de honor al pie de la bandera, basta y sobra para confirmarme en un cargo que recibí de mi padre. ... (Aplausos unánimes). ... (risa del presidente, risas del pueblo) (pp. 242-3; nosotros subrayamos).

El Protector no desperdicia ocasión para invocar el ritual de obediencia, para ensayarlo lúdicamente y hacerlo cumplir con rotundidad. Es un discurso imperativo, que imparte órdenes según un modelo rígido, que exige se acepte la subordinación —"vuestra puntual, ordenada y unánime asistencia"— de un modo automático.

El hablante de ese discurso habita un espacio equivalente al de un campo de concentración, en cuyo centro existe un poder hipostasiado, uniforme, un *infans* que construye el espacio social como el eco de una voz unidimensional ("Aplausos unánimes", "risa del presidente, risas del pueblo").

Nos interesa destacar el procedimiento que utiliza Lihn para enseñar este discurso, es decir, para mostrarlo en el mismo momento que lo ridiculiza.

En parte de su alocución a los mirandeses el Protector expresa lo siguiente:

En lugar de separar a los padres de los hijos, abriendo entre unos y otros las distancias que crea el artificio pulimento de la escuela primaria, los padres que consiguen hacer de sus hijos en los centros mismos de trabajo, trabajadores tan eficientes como ellos, están autorizados para liberarse de una parte de su jornada compartiéndola con su progenie y disponer así de un tiempo libre que les permitirá asistir juntos a una escuela donde se les inculcará el gusto por la alfabetización (p. 253).

Se hace aquí una frívola apología de la explotación económica y cultural del ser huamno. El poder totalitario exhibe sus supuestos, la letra del poder dice lo que piensa, se torna literal. Este exhibicionismo hace sospechoso el mensaje denotado por la estructura narrativa. Estaríamos en presencia, entonces, de una palabra ambivalente. Siguiendo a Bakhtin, el autor estaría utilizando la palabra de uno de sus personajes (aquí, el Protector) para poner en ella un sentido nuevo. Así, la palabra adquiere dos significaciones. Si el autor introduce una significación opuesta a la significación de la palabra del personaje, esta ambivalencia es denominada parodia.⁹

Decir una cosa mientras se hace lo contrario: quien enuncia con mayor eficacia este procedimiento es Pompier. En entrevista otorgada a la revista francesa *Clarté*, declara lo siguiente: “Pues bien, el elogio excesivo en el que esos periodistas se propusieron caer es uno de los mecanismos elementales de la ironía o de la burla: decir una cosa por otra, por su contrario” (p. 160). Esa será la receta para deconstruir el discurso autoritario aquí convocado.

La ironía —entendida a lo Pompier— desdobra el Discurso del Protector en dos relatos: uno manifiesto, que elogia la dictadura y uno latente, que la desprestigia, señalándola como el discurso que censura el habla compartida de una comunidad cultural. Así, cuando el Protector nos dice:

siendo la sociedad real intrínseca y naturalmente mala, toda concepción ideal de sociedad debe ser expulsada de la república real y concreta so pena de que una mal entendida solidaridad con los sectores más pobres y más desamparados se resuelva en la anarquía y la violencia. Violencia y anarquía han adquirido de por sí, por una falla estructural de las sociedades igualitarias, la relevancia que todos sabemos en el gran friso del mundo (p. 242);

nosotros leemos una apología hecha por el poder *absoluto* de las desigualdades sociales, fundadas en una concepción *decadente* de la comunidad humana.

La burla acarrea placer, que sobrepasa la angustia y el terror que el discurso autoritario imprime a toda letra cultural que quiera denunciarle.

La escritura irónica es placentera, porque señala el fin de un estado de tensión: esta escritura funcionaría como una liberación de energía del cuerpo social. Veamos: un mensaje manifiesto (dictatorial: la figura del Protector), que insiste en mantener una escisión (que fragmenta y desmembra una comunidad) es permutado por su relato latente (justamente opuesto, es decir antidictatorial), que convoca la reunión de ese cuerpo social.¹⁰

La traducción irónica debilita el poder del discurso autoritario, difumina el fantasma del terror que ocupa su centro. Perdido su aliento destructivo, la retórica oficial se revela como un estereotipo cultural: "Ordinariamente, el estereotipo es triste porque está constituido por una necrosis del lenguaje, una prótesis que viene a cubrir un hueco de escritura; pero al mismo tiempo, sólo puede suscitar un inmenso estallido de risa; se toma en serio..."¹¹

Placer vivo, entonces, ante este comentario escabroso del Protector:

Posiblemente hay presos que han delinquido por alguna razón política, pero no son presos políticos, son delincuentes comunes que se sirven de la política para hacerse tomar escandalosamente presos, como si esas prisiones fueran actos meritorios y dignos de la atención y de la preocupación internacional.

Y risa incontenible ante la escucha de un Discurso, cuya ideología combina ingenuidad, sadismo, ignorancia y enajenación en dosis contundentes:

Estuvimos, también es cierto, ayunos del copioso talento de un senador Joseph R. MacCarthy, pero en fin, hice lo que pude con los medios de que disponía, y la delación —como instinto del hombre natural— y los medios primitivos de los que a falta de otros se echó a mano, hicieron lo suyo (p. 251).

Ironía, burla, placer: éstos son los modos de disolución que ensaya Lihn para el discurso autoritario, que ha prevalecido en nuestro continente.

Urbana Concha

Al Congreso de Miranda sólo llegan escritores de segunda o tercera categoría, conocidos más por su anecdotario que por su escritura. Sus nombres los retratan de cuerpo entero: Juan Meka, Trina Ce-

peda, Urbana Concha, el amigo Verga. Estos vates convocan el sentido en la ridícula seriedad del estereotipo: "The stereotype is the world repeated without any magic, any enthusiasm, as though it were natural, as though by some miracle this recurring word were adequate on each occasion for different reasons, as though to imitate could no longer be sensed as an imitation: an unconstrained word that claims consistency and is unaware of its own insistence".¹²

AP convive con el estereotipo, lo muestra irónicamente, goza con sus aberraciones. Ejemplarmente irónicas son las presentaciones que hace G. de P. de los escritores participantes en un Recital. De una amiga suya dice: "Urbana Concha de de Andrade nació en una árida hacienda del Gran Chaco pantanoso, en las proximidades de esa tierra *en la que ningún investigador ha logrado poner pie*: el Chaco Boreal" (p. 291; el subrayado, innecesario, es nuestro).

Acaso tenía presente ese intenso intercambio de cartas con la escritora, en una de las cuales ésta hace honor a las tierras calientes de su patria del siguiente modo:

Si nuestra madre común, Eva, no hubiera pecado por temor al qué dirán de la *gentualla*, nada habría ocurrido en el tiempo de nosotros; no habría encontrado su origen en esa placenta divina, la historia toda —grande o pequeña— ni usted ni yo o Albornoz podríamos hacer ningún comentario del coito original, ni nada (p. 78).

Al texto de Lihn le convendría, al decir de Barthes, un lector histórico, pronto a gozar con la exhibición de las debilidades humanas, con el teatro de las pequeñas pasiones —intrigas amorosas, lealtades traicionadas, celos profesionales, duelos narcisistas. Específicamente, este lector histórico debe celebrar la exhibición de ciertos ritos de convivencia literarios, corroidos por el lugar común de la Academia (el Recital, el Congreso de Escritores, los Concursos, las Revistas Literarias). Es el goce ante la visión de la mediocridad de la vida, como cuando nos conmovemos, por ejemplo, con los siguientes versos de un "Sonetillo" maestro de Trina Cepeda: "Soy de tu misma madera / y aunque madre hay una sola / del mar tuyo soy la ola / hija de tu espumidera. / Y he venido a reventar / a la orilla de tu mar" (p. 289).

Sátira entonces de los lugares comunes de la literatura; alegre parodia de una palabra regresiva que se transfigura al ser exhibida como un cuerpo erótico.

Clairement Carré

AP es una sátira de las letras francesas vinculadas al discurso crítico-filosófico de nuestro continente.

Se hace énfasis en dos lugares comunes del estereotipo francés: su claridad —expuesta en una entrevista que otorga Pompier a la revista *Clarté*— y su tic subversivo —manifestado en el informe “post-estructuralista” preparado por los intelectuales en el Congreso. Como la cultura hispanoamericana está contaminada por la cultura parisina, se parodia, en último término, el galicismo que nos constituye.

En una larga conversación con la revista *Clarté*, Pompier comienza finteando así a su interlocutor:

Dada la reconocida claridad francesa a la que usted, señor, hace, según creo, honor con sus dos apellidos —Clairement Carré— sería deseable que no me malentendiera usted por el simple procedimiento de impedirme concluir una frase (p. 156).

Pompier se burla aquí del sujeto cartesiano de las letras francesas. Existe un sujeto trascendental, capaz de acceder a la verdad de las cosas; existe un *yo* que se reconoce en su palabra y a través de ella interpreta el mundo.

La lógica que soporta a este sujeto teleológico es de orden causalista. De allí que Clairement le pida a don Gerardo un ordenado itinerario de su vida literaria, con puntos iniciales y terminales precisos —algo así como un manual donde se cuente cómo se han cumplido teleológicamente nuestras vidas (tal como fue programada desde su inicio por la Razón):

Hago esta entrevista para la revista *Clarté*; mucho me temo que ellos esperen que les propongamos un cierto itinerario ¿no es cierto? Que les digamos, paso a paso, quién es usted y cuál es la razón por la cual ha llegado a ocupar, bueno, un sitial de importancia en el mundo de las Bellas Artes, aquí en este continente. . . . Empecemos por el principio (pp. 157-8).

Descubrimos en Carré una cierta obsesión taxonómica, una pasión desmedida por los esquemas binarios, una identificación con representaciones estáticas del conocimiento. *AP* ridiculiza esta “claridad francesa” mediante el procedimiento del contrapunto. El decir de Carré es siempre desdicho por Pompier, quien, por ejemplo, replicará:

Usted analiza, esto es, divide y enumera. Pero, modestia aparte, cualquier individuo que ha llegado como yo a un cierto grado de complejidad del espíritu, está destinado —como el infinito— a una aprehensión indivisible y a una enumeración inagotable (p. 179).

Pompier se ubica en las antípodas del cogito cartesiano, cumpliendo mágicamente otra preceptiva (la adelantada por Lacan): “No se trata de saber si hablo de mí mismo de manera conforme a lo que soy, sino si cuando hablo de mí, soy el mismo que aquél del que hablo”.¹³

Tanto Carré como Pompier son espacios de lectura que permiten denunciar sus estereotipos correspondientes. Desde el francés Carré, también es posible señalar cierto oscurantismo narcisista del lenguaje pompieresco.

En términos generales, sin embargo, las simpatías lingüísticas de AP son, en la entrevista, para Pompier. A nivel epistemológico, la contraposición de estos personajes equivale a la oposición “obra / texto”: si la obra se concibe como un producto, el texto sólo se experimenta en un trabajo, en una producción; si la obra se cierra sobre su significado, el texto lo posterga continuamente (pues su campo es el significante): por último, si la obra remite a la imagen de un organismo que crece por desarrollo, la metáfora del texto es la red.¹⁴

La Teoría del Texto es una puesta en sospecha del metalenguaje, a la vez que una insistencia en el proceso de producción del conocimiento y no en su simple representación (mimética). Como dice Pompier —bromas aparte—: “Soy —para decirlo de otro modo, pero más claramente— la primera y la última de mis obras y me vengo escribiendo, en este sentido, desde hace la friolera de sesenta años; por lo menos desde que tengo el uso de ese tipo de palabra” (pp. 171-2).

Esta vocación textualista de Lihn no le impide señalar sus excesos, sus riesgos. Se trata de hacer irrisión de cierto estilo “naturalmente subversivo” de algunos escritores postestructuralistas, como cuando leemos, por ejemplo:

la poesía y/o la Literatura es o/y son una(s) práctica(s), si no biológicas in strictu sensu, casi tan universal(es) como el *grama* celular (p. 228).

Al parodiar ciertos lenguajes críticos, el discurso de Lihn toma la figura de la máscara, el doble, la mueca. Es esta imagen ambivalente lo que permite al lector burlarse del pretensioso proyecto del Autor de este Libro: escribir una antinovela desde el horizonte cultural de la semiótica francesa (burlarse, por ejemplo, del “subversivo” Tablero de Lectura —cuyo antecedente hispanoamericano es *Rayuela* y francés, la matriz invocada por Lévi-Strauss para el estudio de los mitos— propuesto por el prologuista, cuando se nos dice:

Los lectores (ahora y en este caso no se trata de bromas) pueden iniciar la lectura de “El Arte de la Palabra” por cualesquiera de sus capítulos o fragmentos de cualquier tipo superiores a

la frase; entrar a la materia de este discurso por las miluna puertas de entrada y/o salida, pues es nada o casi nada lo que les puede proponer como regla o lógica de continuidad (p. 111).

Esta espiral autoparódica del texto genera una escritura que transgrede constantemente los códigos culturales que la delimitan.

G. de P.

Personaje extravagante —al decir de Urbana, con “ademanos de pavo real, veleidades de narciso y sobraduras verbales de tribuno de provincia” (p. 89—, don Gerardo de Pompier es más bien un espacio de confluencia de la retórica disidente, un frágil hilado construido para resistir a una Autoridad Omnipotente.

Los hábitos cotidianos de don Gerardo señalan nuevos hábitos culturales de lectura (el rechazo a “lo natural” de las representaciones verbales) y de escritura (la adopción de la ironía, para denunciar una dictadura, burlando la censura oficial); nuevos modos de percibir el dolor y el placer —la gestualidad histórica y la verborrea, que sintomatizan una voz social censurada.

Pompier es un caso ejemplar de resistencia al *status quo*; de él se dice “a dondequiera que fuese (y llegó a Mozambique) tenía por fuerza que chocar y friccionarse con todo tipo de autoridades amigas o enemigas, europeas o africanas” (p. 149). Tratándose de la literatura, la resistencia a las normas se redobla adquiriendo tintes patológicos: don Gerardo no edita sus obras; en realidad, ni siquiera escribe, sino a través de un *medium* (generalmente, un amigo o discípulo) y si alguno de éstos llega a publicar esas hojas, lo hace —por expreso mandato del Maestro— bajo el rótulo del Anónimo.

Más que una escritura, reconocemos aquí una propuesta de lectura, una lectura que cuestiona el aspecto “natural” del mundo, que interpreta una práctica cultural desde sus exclusiones, que entiende su mensaje por su revés —al respecto, Urbana le dirá a su amigo Pompier: “usted prefiere la máscara del anonimato y el camino de la obra ajena al nombre propio y a los derechos de autor, a una carrera literaria” (p. 208).

A esta lectura le corresponde un tipo de escritura singular, que sea capaz de denunciar una situación cultural represiva, a pesar de las prohibiciones existentes: es la escritura irónica, que dice x para comunicar x^1 .

En su versión pompieresca, la ironía consiste en hablar desde la palabra del otro (vale decir, desde la ideología oficial, desde la retórica al uso) y distenderla hasta hacerla desdecirse. Así, por ejemplo, en un discurso oficial, Pompier indicará el carácter personalista, antidemocrático y militar del régimen, saludando así: “Señores diputados elegidos impersonalmente por el Primer Hombre de la Nación para representar ante él a este Estado Federal y a otros colindantes” (p. 106).

La ironía pompieresca consistirá en cocer al otro (al victimario) en su propia salsa:

Se propone la de distraer a las furias de sus verdaderos móviles entrampándolas en las apariencias que guardan como quien le vende al vendedor su propia mercadería transfigurada, arte de sacarle la suerte a las gitanas que le ha valido a G. de P. la mayor parte de sus éxitos (p. 189).

Cada vez que habla Pompier, escuchamos la palabra oficial. Pero es a través de este juego de mimetismos y literalidades que el discurso oficial —natural, aceptado, vigente— se revela como una mentira— ésta, imposible ahora de desmentir por los códigos de censura existentes.

Aunque Pompier sea un signo beligerante, es también un síntoma de la parálisis en que se encuentra una comunidad cultural censurada. Al respecto, resulta ejemplar el capítulo dedicado al discurso de Pompier en Punta de Lagartos. Este habla ante una gran concurrencia desde un proscenio improvisado al aire libre. Nadie lo escuchará, ya que, justo en el momento de comenzar su discurso, una lluvia torrencial lo dejará casi sin audiencia y con el micrófono descompuesto. En carta privada, Pícaro Matamoros le informará:

Desde la banquetta mojada que compartíamos Urbana Concha de Andrade, Bonifacio Negrus, Juan Meka y yo, seguimos —a lo mejor usted verificó nuestra persistente presencia, don Gerardo— su discurso, *no las palabras* con las que jugueteaban, enredándolas, los hilos de agua, *sino sus gestos* ... (p. 113, el subrayado es nuestro).

Existe una palabra silenciada, pero queda en pie la gesticulación. Estos gestos convulsos exhiben a un sujeto impedido de hablar, amordazado; pero aún vivo, aún indicando con el cuerpo lo que no se escucha.

Ahora bien, cuando Pompier habla y es escuchado, la situación comunicativa no varía fundamentalmente. Su discurso es una sarta de obtusos juegos retóricos, un mero ejercicio de las cuerdas vocales, una manifestación de su compulsión oral, que encuentra su canal de descarga en la verborrea. No hay mensaje, sólo ruido.

Este ruido ilustra el deterioro de las relaciones humanas en una sociedad que cancela los espacios públicos de comunicación. El régimen autoritario sólo es capaz de crear un lenguaje afásico, una retórica gastada, que no logra modelar dinámicamente una situación cultural, sino momificarla.

En Pompier, el ruido adquiere una dimensión ambivalente: (1) repite la situación de deterioro comunicativo en una sociedad dictatorial (y en este sentido, la autocensura contamina el libro); pero también (2) la exhibe, la muestra, la enseña (a través de la ironía, del mimetismo y la literalidad pompierescas) y, ulteriormente, (3) subvierte esta situación de deterioro comunicativo, al trabajar el ruido como una componente erótica del cuerpo del lenguaje. Barthes hablaría en este caso de una oralidad generada en la escritura, que vacía la palabra de su carga ideológica, dejándola enhebrada en sus propios excesos.

Refiriéndose a Rabelais, Bakhtin propone que su actitud paródica hacia todas las formas ideológicas del discurso —filosóficas, morales, académicas, poéticas— hace que su escritura sea una parodia del acto mismo de conceptualizar cualquier cosa a través del lenguaje. Su práctica cultural sería entonces la siguiente:

Turning away from language (by means of language, of course), discrediting any direct or unmediated intentionality and expressive excess (any 'weighty' seriousness) that might adhere in ideological discourse, presuming that all language is conventional and false, maliciously inadequate to reality—all this achieves in Rabelais almost the maximum purity possible in prose. But truth that must oppose such falsity receives almost no direct intentional and verbal expression in Rabelais, it does not receive its own word—it reverberates only in the parodic and unmasking accents in which the lie is present. Truth is restored by reducing the lie to an absurdity, but truth itself does not seek words; she is afraid to entangle herself in the word, to soil herself in verbal pathos.¹⁵

Esta cita sintetiza de un modo ejemplar el modo cómo Lihn señala, critica y regenera una situación cultural (incluso, bien podría reemplazarse el nombre de Rabelais por el de Lihn en la cita). *AP* se reinscribe así en la tradición dialógica, paródica, de la novela (tal como ha sido propuesta por Bakhtin).

1.3. *Texto chileno y censura*

Este apartado propone una relación ideológica entre las formas estéticas que rigen la obra (noción productiva del conocimiento, escritura que se concibe desde el pre-sentido) y la denuncia de un régimen autoritario particular, el chileno. Nuestra tarea consiste en especificar cómo una escritura de carácter dialógico genera el gesto cultural prohibido por una dictadura.

El cuaderno de viajes

“El país al que fueres, descríbelo...” (p. 15).

La descripción de Miranda nos llega a través de las anotaciones que hace don Gerardo de Pompier en su diario. A pesar de las 55 páginas que le dedica, nunca sabremos bien dónde está este país, quiénes lo habitan, cuál es el paisaje arquitectónico de la isla (¿o península?), ni las costumbres del lugar. Los apuntes de Pompier no nos devolverán una realidad empírica, sino ciertas formas estéticas usadas para describir la realidad hispanoamericana.

Pompier se revela como un semiólogo de principios de siglo, que pretende dar cuenta de la realidad según pautas provenientes de distintas disciplinas: a saber, la zoología, la paleontología, las corrientes filosóficas esotéricas y también la botánica y la espeleología. Su modelo descriptivo será entonces el de los almanaques, donde aparecen vulgarizados el discurso científico y filosófico de una época (en nuestro caso, la *Belle Epoque*).

La miscelánea es un modelo posible del relato hispanoamericano. En Borges, tiene como antecedente la *Enciclopedia Británica* y los breviarios de mitología e historia universal y en Cortázar, esa otra enciclopedia fantástica que es *El tesoro de la juventud*.¹⁶ En Lihn, la miscelánea tiene por función ilustrar los materiales con que trabaja el intelectual hispanoamericano para apropiarse de la cultura occidental.

AP es una indagación sobre la influencia de lo francés en la constitución de un sujeto escritural. A nivel simbólico, lo francés aparece como fuente inagotable de placer, por ser justamente lo espúreo y artificial; mientras que lo americano es vivido de un modo negativo desde la carencia. El drama cultural que aquí se nos presenta es el de un cuerpo (vacío) habitado por un fantasma (que no le pertenece).

Miranda, escenario del signo dialógico

Miranda está diseñado como un espacio mental donde se proyectan ciertos modos de concebir el conocimiento. Así, por ejemplo, será un escenario donde se expongan las teorías modernas del signo lingüístico. Específicamente, Miranda ilustra y dramatiza el carácter dialógico del signo.

Veamos:

Ni una isla ni una península, o ambas cosas a la vez... (p. 23).

El tramo del río Amauroto que separa a Miranda del Continente, de aguas mixtas —dulces y salobres— es tal río, pero a la vez brazo de mar que define la insularidad de la República, cuando al subir la marea ésta se convierte en una porción de tierra rodeada de agua (p. 23).

Ni puerto ni balneario, la precaria combinación de ambas cosas hace de Miranda un lugar indefinible, aunque pintoresco (p. 46).

¿Qué es Miranda?: ¿isla o península?, ¿puerto o balneario? Evidentemente, es una imagen cuya identidad es doble, cuyo rasgo singular es la ambigüedad.

Estas interrogantes sobre Miranda bien pueden plantearse al nivel del signo lingüístico. ¿Qué es el signo?: ¿significante o significado?, ¿una parte o un todo?, ¿una unidad gobernada por el concepto o un fragmento diseñado por la expresión?

Proponemos que la geografía de Miranda —isla o península, apartada del continente a través de aguas— se corresponde con la discusión del diagrama del signo saussureano: un significante y un significado unidos o separados por una barra:

Justo sobre la profunda juntura invisible que divide ambos territorios, el Amauroto —el lecho sobre el abismo— los junta en apariencia al dividirlos con sus aguas, inconsciente, por así decirlo, del mar latente sobre el que se desliza en forma rápida y manifiesta (p. 24).

Hablar de Miranda significa entonces hablar de las interpretaciones que recibe el signo de los estructuralistas franceses (estamos pensando en Lacan, Lévi Strauss y Kristeva) y, particularmente de una, la escritura dialógica. Describir Miranda será idéntico a representar la figura lingüística denominada paragrama:

Aquí el signo resulta suspendido por la secuencia paragramática correlativa que es *doble y cero*. Se podría representar esta secuencia como un tetralema: cada signo tiene un denotatum; cada signo no tiene denotatum; cada signo tiene y no tiene denotatum; no es cierto que cada signo tiene y no tiene denotatum.¹⁷

La cartografía de Miranda ejemplifica el carácter paragramático de todo el libro y sus supuestos antimiméticos. En *El arte de la palabra* no existe una esencia que debe ser descrita sino un significado que debe ser producido por una estructura específica de conocimiento. Esta estructura no está legitimada por un objeto de conocimiento exterior a ella, sino por los efectos de sentido que su propio funcionamiento semiótico es capaz de engendrar. Es la “ex-posición”, el simple poner allí (mismo)”, opuesto al gesto de “poner delante”, que supone de inmediato a un sujeto describiendo un objeto. En fin, es la oposición entre dos conceptos, entre dos concepciones: la “Darstellung” y la “Vor-stellung”, la causalidad metonímica y la causalidad expresiva.¹⁸

Señalemos de paso que el paisaje mirandés evoca los poemas de Rimbaud dedicados a las ciudades en sus *Iluminaciones* —texto dialógico de la modernidad—, donde aparecen entremezclados agua y tierra y donde la naturaleza es dispuesta como un decorado. Al respecto, recordemos que en el epílogo de la novela, Enrique Lihn comenta su trabajo de traducción e interpretación de los textos poéticos de Rimbaud, manifestando que el poeta francés propone nuevas fronteras a la expresión humana.

En suma, Miranda es la proyección de la imagen de una escritura que se interroga sobre sus supuestos teóricos.

Cosmos-laberinto: la letra L

Una vez instaladas las coordenadas del país, se describe el espacio que acoge a los invitados al Congreso: el hotel Cosmos.

La planta del edificio tiene la forma de la swástica. Al centro un salón octogonal —ahora el lobbie— abre por cuatro de sus ocho costados grandes puertas vidriadas de arco romano a cuatro jardines cuasi interiores, escenarios cerrados por los cuerpos del edificio por tres lados y abierto de frente al invisible cuarto muro y al parque señorial ahora vagamente público... Los cuatro cuerpos angulares del edificio, en forma de L, que giran alrededor del eje de esa rueda de molino de aspas quebradas, son inmensas crujeas de piezas y salones... (p. 58).

La descripción del hotel nos ilustra ciertas reglas de composición de la novela. Se trata de generar un cuerpo no-unívoco, un laberinto donde se extravíe el sujeto. Existe en el proyecto literario de Lihn la búsqueda de una estructura que se vuelva monstruosa, es decir, que no puede ser controlada por su creador. En tanto esta búsqueda se centra en la generación de una estructura, por así decirlo, "inconsciente", su proyecto continúa la tradición del relato fantástico (léase Quiroga, Biov Casares, Borges, Cortázar) y, en última instancia, aquella tradición surrealista que sobrevalora la subjetividad y proclama la independencia de la imaginación por sobre los avatares de la conciencia del sujeto.

Nos interesa privilegiar aquí el carácter represivo que adquiere este laberinto. Este edificio es una imagen psicótica que despliega en cámara lenta el delirio de persecución. Quien entra allí, se siente desautorizado.

La situación vivida en el Cosmos corresponde a la situación de un Estado Vigilado. El símbolo de este Estado es la swástica. Este emblema muestra y esconde una letra, la L.

Es posible pensar, con el psicoanálisis, que toda escritura está vinculada a un significantes elemental, el cual adquiere la forma de

alguna de las letras de los alfabetos conocidos. En el caso del "Hombre de los lobos", relatado por Freud, la letra es V que, a través de sus variante (M, W) correspondía (1) a las iniciales de su nombre; (2) a las iniciales de personas y animales vinculados con su trauma (por ejemplo, la W de Wolf) y, en fin, (3) a ciertas posiciones sexuales por él vistas, siendo *infans* un día de verano a las cinco (V) de la tarde.¹⁹

En el caso de Pompier, la letra L (1) remite a Lihn, su creador; (2) remite a la situación de represión y censura que se vive en Chile desde el golpe de estado de septiembre de 1973 (a los ciudadanos que se les marca con una L su pasaporte no pueden volver al país); (3) remite a la situación existencial de los chilenos, la de vivir un exilio interior y, específicamente, a la situación cultural de los escritores, víctimas de la autocensura que les impone una sociedad autocrática.

Acaso la lectura que más le convenga al texto de Lihn sea una que suponga que quien habla es un sujeto censurado que expresa sus deseos a través de un disfraz. Siguiendo esta interpretación, proponemos que *AP* está construido como un sueño.

El sueño presenta una adivinanza a través de una serie de imágenes, desplegadas en una secuencia cinematográfica. La tarea consiste en conectar determinados enunciados lingüísticos a esas imágenes; es decir, se trata de traducir esas imágenes, de verbalizarlas correctamente.²⁰ El texto del sueño es una teatralización del lenguaje. Cierta anécdota, ciertos hechos, corresponden a ciertos "dichos".

En una de sus versiones, *AP* está construido como una teatralización de ciertos refranes. Las historias que ocurren, adquirirán un sentido inusitado cuando se las traduzca a un decir popular.

Ejemplifiquemos esta lectura desde la mención de tres anécdotas: la descripción de Miranda, el discurso de Pompier en Punta de Lagartos (que nadie oyó) y la detención en el hotel Cosmos del escritor Juan Meka, ante la mirada aterrada de sus compañeros de ruta (en uno de los capítulos finales del libro).

La descripción de Miranda ejemplifica muy bien refranes tales como "no saber dónde estar parado" o "navegar entre dos aguas". Por eso, don Gerardo se quejará continuamente: "Pero en fin, ¿dónde diablos está exactamente Miranda?" (p. 26); "Paciencia. Saber exactamente dónde está parado uno, es un lujo del conocimiento a veces incompatible con la acción" (p. 32).

La escena en la cual Pompier habla en un anfiteatro en medio de una lluvia torrencial, con un micrófono descompuesto y ante un auditorio en fuga, realiza patéticamente "la prédica en el desierto".

Finalmente, la representación de la golpiza que reciben Meka y Negrus (a manos de la policía secreta a plena luz del día en los comedores del Cosmos) no copia una situación real ("natural"), sino que ilustra (despliega en imágenes visuales) refranes lingüísticos tales como "estar cagado y meado de miedo", "sacarle la mierda a alguien", etc. El narrador, desde un solidario *nosotros*, cuenta así el incidente:

De pronto, opalescente como una medusa [Negrus], dejó de apoyarse con los brazos ciliados al borde de la mesa y desapareció boqueando en la superficie, como para disgregarse en el fondo de la colonia... Los desconcertados buceadores [los policías] depositaron generosamente los cuerpos sobre la mesa, encima del pan y el vino, bajo la mirada furibunda de don Gerardo, el pulpo de seda; al desvanecido que se dejaba hacer y al escurridizo que golpearon contra el mesón antes de que se les escapara de entre los puños untados de sangre y materias fecales (305-306).

Navegar entre dos aguas, predicar en el desierto, estar meado de susto: este anillo de refranes señala un tejido social en descomposición, una comunidad afásica, paralizada por el terror. En suma, un relato manifiesto sintomatiza una estructura segunda (la red refranesca), dejando entrever las censuras que sufre un sujeto colectivo.

El arte de la palabra se inscribe en esa serie de textos literarios que denuncia una situación insostenible de represión social a través de un lenguaje sintomal. Esta forma de compromiso²¹ construye un escenario semiótico desde el cual es posible deducir el drama cultural que vive la comunidad chilena, silenciada por un régimen militar de excepción.

1.4. *Pompier, zoon politicon*

La ambigua descripción geográfica de Miranda tendría como objetivo bloquear la vinculación de ese espacio con un referente específico. Miranda no se identifica con ningún país en especial, justamente porque juega a parecerse a todos los países sudamericanos.

Sería entonces una reducción caprichosa hacer equivalentes, por ejemplo, los nombres de Miranda y Chile e intentar deducir de la anécdota de *AP* el acontecer histórico y político chileno de las últimas décadas. Este capricho está autorizado por el libro: el epílogo señala a Chile como el contexto explícito, mientras que sus capítulos lo dibujan como uno de sus contextos implícitos. Paradójicamente, esta reducción tenderá a ampliar, a nivel cultural, los circuitos ideológicos de lectura de *AP*.

Las dictaduras latinoamericanas de reciente data proponen una cultura aséptica, una escritura no contaminada con preocupaciones políticas (quizás nuestro libro nunca mencione Chile, para evitar la censura: lo señala, pero no lo nombra). Cualquier lectura de *AP* que se resista a ejemplificar Miranda con una estructura social y política específica (sea ésta de valor continental o simplemente nacional), cae en las trampas de la censura (subjetiva) generada en los regímenes militares.

A continuación, traduciremos *AP* desde el contexto cultural chileno. Nuestro código de lectura será *La cultura autoritaria en Chile*, de José Joaquín Brunner.²²

La Seguridad Nacional y el Mercado

De un modo amplio, la concepción autoritaria del mundo estaría centrada en Chile en torno a dos ejes ideológicos: (1) la doctrina de la Seguridad Nacional, la cual plantea que la comunidad se siente amenazada por un enemigo interno —identificado, en el caso chileno, con el “comunismo”—, al cual hay que eliminar mediante la fuerza, so pena que se produzca el desorden y el caos total y (2) la doctrina del mercado, que define al hombre como un sujeto sólo motivado por el provecho económico y el deseo de consumir. Estos dos ejes aparecen, en la experiencia chilena, interrelacionados: la ideología de la Seguridad Nacional crea una alianza de intereses económicos entre la burguesía internacionalizada y las Fuerzas Armadas.²³

Ya hemos comentado antes —a propósito del capítulo de *AP* denominado “Discurso del Protector” —cómo Lihn satiriza la concepción autoritaria del mundo. Ahora bien, el contexto que más le conviene a ese capítulo del libro —y del cual, inequívocamente, surge— es la situación chilena actual. Se diría, con toda certeza, que esas páginas denuncian —de un modo más o menos explícito— las políticas culturales del autoritarismo, seguidas en Chile; a saber el control y la regulación de una comunidad a través de las doctrinas de la Seguridad Nacional y el mercado.²⁴

Ejemplos:

El predominio cualitativo de los menos en beneficio de un bien entendido bien común, requiere de un órgano de expresión de esa predominancia, y ese órgano es, naturalmente, el mercado libre y competitivo (p. 244).

Nadie se enriquece a expensas de los demás (éste es el mito de los incapaces y el cebo de los agentes viajeros del marxismo). Desde nuestro inobjetable punto de vista, los auténticos benefactores de la sociedad humana (esto es: comercial) son aquéllos que se enriquecen en beneficio de los miembros menos eficientes de la misma, ofreciéndoles más y mejores posibilidades de trabajar, nuevas fuentes de trabajo y nuevos mercados de trabajo, y todo por un precio infinitamente módico si se lo compara con el que pagan por hacerse explotar los trabajadores de los países comunistas por sus amos y señores; porque los hijos de Stalin pagan su posibilidad de sobrevivir al caro precio de la libertad (p. 245). A la manera del gran Vecino que sabe muy bien conciliar el gobierno de la mayoría con la justa persecución de las minorías, nuestro país ha debido enfrentar el peligro comunista... (pp. 250-1).

Ambas doctrinas aseguran, finalmente, el rasgo antidemocrático del régimen:

La demagogia y el libertinaje de pensamiento [léase, el intercambio de opiniones en una democracia representativa], aunque fuesen aún enfermedades mentales, muchísimo más extendidas de lo que son, serían igualmente penados en nuestra República que ha hechazado, por razones de principio [léase, Seguridad Nacional y Mercado], el predominio cuantitativo de los más por encima del bien común (p. 251).

La alusión constante a la situación chilena se torna transparente cuando el Protector habla acerca de la educación.

El diseño actual, autoritario, de la educación chilena es *clasista*, pues priva del derecho a la educación a los sectores de menores ingresos.

La EGB [Escuela General Básica] es concebida por la reforma del 80, antes que nada, como una etapa de diferenciación: para un sector de la población (“los más capaces”) constituye el inicio de su carrera escolar y debe, por ende, prepararlos para la competencia futura que, a nivel medio, permite seleccionar a aquéllos que ingresarán en la universidad. Para el resto, la EGB constituye el período en que deben ser entrenados “y así quedan capacitados para ser buenos trabajadores, buenos ciudadanos y buenos patriotas”.²⁵

En un documento referido a la Orientación Vocacional, las autoridades chilenas expresarán lo siguiente:

es de mayor importancia que el profesor esté convencido profundamente que la persona es más o menos valiosa, más o menos feliz por lo que es y no por lo que hace ni por lo que tiene. Sólo de este modo es posible orientar a muchos niños de nuestras escuelas hacia situaciones modestas, reales, evitando de esta manera crear expectativas brillantes pero falsas.²⁶

Acaso los redactadores de este informe hayan tenido presente, en el momento de escribirlo, las siguientes palabras del Protector:

Este [trabajo de los educadores] es el de garantizar la armonía social desde las bases naturales de las mismas, seleccionando con todo realismo a los hombres que han de hacerse cargo de las

tareas más altas. Con realismo, esto es en conformidad a la sociedad real y concreta y no a la sociedad ideal abstracta y subversiva (p. 253).

En resumen, es cierto que *AP* es un comentario no sólo de la dictadura chilena sino de las concepciones autoritarias del mundo en el Continente; sin embargo, es obvio que sin Pinochet no hay "Discurso del protector".

Pompier, figura pública

El modelo cultural del autoritarismo se ha realizado en Chile gracias a la aplicación de ciertas políticas culturales, una de las cuales dispone la clausura del espacio público. Al censurar la noción de un Estado democrático representativo, el autoritarismo reduce la gestión política a una sola clase —al bloque que está en el poder, que sí está facultado para formar grupos de opinión.

Pompier representa al hombre público que proviene de una sociedad de consenso, en la cual los sujetos son iguales ante el Estado. Su locuacidad lingüística, su oralidad, son signos de una "opinión pública" ansiosa por hablar. Pero también esa oralidad es el signo del desgaste del proceso comunicativo bajo una dictadura militar: es el discurso del "público democrático" enredado, anulado y dislocado por las políticas de control del autoritarismo.

1.5. *Cierre*

El arte de la palabra es una denuncia de la concepción autoritaria del mundo; esta denuncia es hecha desde los presupuestos de la *teoría del texto*.

Existiría una forma (la escritura dialógica) que despliega un contenido (por ejemplo, la denuncia de los regímenes militares de Latinoamérica). La pertinencia de esta combinación (su equivalencia, su efecto diagramático) sería la siguiente: se rechaza la noción de Autoridad ilimitada, de poder absoluto, de anulación del otro, en todos los niveles de la existencia humana (prácticas políticas, escriturales, de la vida cotidiana, etc.).

Esta escritura dialógica se inscribe en la tradición literaria de lo serio-cómico. En esta tradición, la risa es un mecanismo dialéctico de explotación de la realidad: en el texto de Lihn, la comicidad desmontará la concepción autoritaria del mundo: *AP* es una sátira de las dictaduras hispanoamericanas, de sus discursos autoritarios, de la cultura afásica que imponen, de los estereotipos literarios que atraen.

El procedimiento singular que se utiliza para denunciar estos regímenes sería —en clave freudiana— la escritura sintomal. El texto lihneano estaría construido como una "formación de compromiso".

Existe un relato manifiesto —el *I*— que tanto presenta como esconde un relato latente —el *II*. El relato *II* representa el deseo de destruir la imagen autoritaria del mundo, mientras que el relato *I* exhibe ese deseo, pero también se protege de él. El relato *I* sería una *transacción* entre el deseo colectivo de denunciar una situación humana insostenible y las censuras que existen para impedir el cumplimiento de ese deseo.

Este modo de significación produce una estructura estética capaz de lidiar con las censuras impuestas a una comunidad. Aclaremos: es cierto que la estructura “de compromiso” no anula las censuras; más aún, éstas (incluidas inevitablemente en el mensaje estético) oscurecen y desfiguran la denuncia que se quiere exponer; pero la información (el descrédito de los discursos autoritarios) igualmente pasa, y pasa aún con mayor fuerza, en tanto está expresada en el lenguaje del otro (del enemigo), desde las censuras impuestas por ese otro (el victimario).

Este singular modo de significación arroja luz sobre el cuerpo social que está siendo censurado. *AP* nos presenta una sociedad abrumada por prohibiciones externas e internas. En esta atmósfera, la comunicación del individuo consigo mismo y con los demás se torna confusa.

Acaso sea éste un diagnóstico de la sociedad chilena de los 70, en los años que siguieron al golpe militar. Esta comunidad estuvo en esos años, paralizada por el terror, el escepticismo o el conformismo. *AP* diagramaría una sociedad *neurotizada* por la aplicación del autoritarismo. Acaso, como los *obsesivos*, esta sociedad *se defendió* de su deseo de destrucción del régimen militar (por miedo, confusión o conveniencia), acatando discretamente el discurso oficial; pero, simultáneamente, como los *histéricos*, exhibió su rechazo al autoritarismo en todos los actos de su vida cotidiana.

2. UN ESQUEMA DE LECTURA DE *LA ORQUESTA DE CRISTAL*

OC pretende ser una monografía de las presentaciones de una orquesta de cristal en París durante el primer tercio de este siglo.

La orquesta, por supuesto, nunca ha emitido sonido alguno; pero algunos comentaristas se las han ingeniado para escribir acerca de sus actuaciones. Los escritos surgen según el modelo de la repetición compulsiva: cada cronista copia lo que otro ha hecho (sin mencionar la fuente, se entiende): lo resume, lo comenta, lo corrige. Estos ejercicios de repetición producen el extravío del original (si es que alguna vez hubo uno), extraviándose de paso la noción de identidad en la escritura (el uno sólo será reconocido en su doble).

OC diagrama una espiral: en su centro, está la orquesta y alrededor, las distintas versiones escriturales de sus actuaciones. Existe una analogía proporcional entre ese centro musical y sus letras periféricas: los dos significan la carencia.

Ya sabemos que la música no suena. Este silencio es redoblado en la escritura, cuando ésta nos habla de una sinfonía (supuestamente tocada por la orquesta) cuyo tema literario es la impotencia. Los movimientos sinfónicos narrarían la sublime historia de una procreación fracasada (de ideas, del arte, de la pareja humana primigenia); más en detalle, describirían el intento (fallido) de ciertas formas andróginas y narcisistas por incorporarse al círculo de la vida. En breve, la afonía musical se continúa en una escritura que habla acerca de la imposibilidad de concebir.

El diagrama de *OC* —su orden simétrico— sería, entonces, el siguiente: existe un centro, marcado por un signo negativo y círculos concéntricos que despliegan ese signo.

Esta imagen es homóloga a la diagramada en una neurosis traumática. Expliquemos rápidamente este modelo: existe un acontecimiento traumático (central), que retorna constantemente a nosotros, ya sea a través de repeticiones mentales, pesadillas que se repiten o actos obsesivos de nuestra vida cotidiana. Este acto de repetición conlleva tanto un signo de liberación para el sujeto (el trauma supuestamente se desgastaría), como su signo contrario (el sujeto es víctima de la repetición, pues no la controla, no la puede parar).²⁷

OC se revela entonces como un texto angustioso y angustiante. Recortaremos su estructura neurótica tanto en sus contextos explícitos (la escritura, la cultura hispanoamericana) como implícitos (la situación chilena en los años en que se gestó la obra).

El lenguaje es la transgresión del silencio. Como práctica real del pensamiento, representará la comunicación, la creatividad humana, la vida; mientras que el silencio será la afasia, la esterilidad, la muerte.

El lenguaje siempre se ve amenazado desde dentro por el silencio. *OC* muestra la regresión de la escritura hacia su centro afásico, su contaminación con la estupidez humana. Este centro es un “eurocentro”, cuyo telón de fondo es la *Belle Epoque*, las guerras mundiales. El objeto “orquesta de cristal” es algo así como el efecto (estético) de la irracionalidad capitalista y la monografía escrita acerca de este objeto, la memoria (afásica) de un período histórico reciente.

Hablemos más en detalle de esta monografía. La obra recoge el gesto retórico de una época —especialmente, la de la *Belle*. La cultura parisina queda registrada desde sus géneros menores, de segundo orden: la carta, el folletín, la crónica, el alegato judicial, la ponencia pseudo-científica, el ensayo historicista novelado (aquí, para que se capte la atmósfera, este botón: “Poco antes de que el águila del Tercer Reich se posara sobre el muslo de Austria, anexándose a un modo de preludio de la noche de Walpurgis...” p. 75).

Estos géneros menores ensayan todo tipo de excesos retóricos, concorde con una época de despilfarro y especulación capitalista. Estas versiones marginales constituyen el fiel retrato de una cultura hegemónica, minada por el estereotipo; es decir, por una palabra autorizada para imponer el silencio, para repetir el lugar común. En breve, *OC* genera el gesto afásico de la cultura hegemónica (parisina y, por extensión, europea).

Esta imagen de la orquesta es incompleta. Lo cierto es que nuestro texto no es un comentario sobre la cultura francesa sino sobre la hispanoamericana (construida sobre aquélla). La monografía sería entonces el registro de la sociedad europea, tal como la entienden y la viven, desde París, nuestros intelectuales del novecientos. Allí figurarán las crónicas parisinas de Roberto Albornoz (escritas para *El Mercurio* de Valparaíso), la correspondencia privada y el diario de viaje de don Gerardo de Pompier (profesional de las letras modernistas), así como se hará mención de las ilustraciones del argentino Irrurtia de Los Ramos Le Sidanier (alias "Pocholo"), hechas para animar la historia escrita de la orquesta parisina.

En síntesis, el texto hispanoamericano vive su realidad en forma desplazada (pues la vive a través del modelo europeo). Si el mundo es un círculo, Francia es el centro, que ilumina la periferia hispanoamericana. Ese centro bien puede ser ocupado por un objeto como nuestra disparatada orquesta de cristal, metáfora de la alienación (de las culturas "mayores"). Los testimonios acerca de la orquesta forman una periferia que refleja ese centro, lo cual implica que la cultura hispanoamericana está contaminada con los estereotipos del Viejo Mundo.

Al retrotraer *OC* al escenario físico y mental en el cual fue escrito (rumiado), entendemos que esta obra ilustra ejemplarmente la atmósfera que se vive en Chile en los años 74-75 (fecha de producción de nuestra obra, según testimonio de E. Lihn en el epílogo a su *El arte de la palabra*).

La sociedad está corroída desde su centro por un signo dictatorial (vacío, torpe, demencial), que proyecta sus prohibiciones hacia el resto del cuerpo social. El sujeto quisiera anular ese signo, levantar las censuras que éste impone; está luchando entonces contra la palabra vacía, contra el silencio. Sin embargo, su resistencia es neurótica: el acto de evitar el silencio coincide con el acto de repetirlo.

En breve, *OC* nos evoca un sujeto traumatizado por la represión, una sociedad (chilena) paralizada por la estructura de terror que se le ha impuesto.

Una nota final: al recortar *OC* y *AP* en el contexto chileno, me parece que el primer libro (publicado en 1976) plantea una visión más escéptica, más pesimista de la vida.

Sintéticamente, *OC* expondría el siguiente enunciado: "se ha perdido el habla". Hay un cuerpo social carenciado, marcado por una experiencia de dolor, de fragmentación. Es también un cuerpo paralizado por el miedo, autocensurado.

De un modo opuesto, *AP* (publicado en 1980), propondría lo siguiente: "no se ha perdido el habla". El sujeto social combina aquí el dolor con el placer, la humillación con la burla. La comunidad cultural es capaz de cambiar los circuitos de circulación de la censura y volverlos contra las Autoridades que la producen.

Conjeturemos: al parecer, estas dos obras circunscribirían (*en relevo*) un mismo tema: mientras *OC* nos habla de los efectos (disolventes) que produce una singular estructura represiva (léase "impe-

rial", "dictatorial") sobre una sociedad (fundada culturalmente en otras tradiciones); *AP* ensaya el gesto inverso: hablará de los efectos (disolventes) que produce un discurso social (profundamente antidictatorial) sobre las estructuras represivas (las doctrinas de la Seguridad Nacional y del Mercado) vigentes en Chile durante la primera década de la Dictadura.

NOTAS

- 1 Enrique Lihn, *Batman en Chile* (Bs. As.: Edics. de la Flor, S.R.L., 1973).
- 2 Enrique Lihn, *La orquesta de cristal* (Bs. As.: Sudamericana, 1976). E. Lihn, *El arte de la palabra* (Barcelona: Pomaire, 1980).
- 3 Pedro Lastra, *Conversaciones con Enrique Lihn* (Xalapa: Univ. Veracruzana, Centro de Investigaciones Lingüístico- Literarias, 1980), p. 119. En este libro se incluye una completa bibliografía del escritor (obras publicadas, distintas ediciones, crítica de sus textos, etc.).
- 4 Lastra, p. 113.
- 5 Para un vistazo a Aubrey Beardsley (1872-1898) y a sus ilustraciones (incluida la de la portada de *AP*), ver *The Art of Aubrey Beardsley*, ed. Arthur Symons (N.Y.: Boni and Liveright, 1918).
- 6 Julia Kristeva, *Semiotica*, trad. fr. José Martín Arancibia (Madrid: Fundamentos, 1978), I, 257.
- 7 Hacemos mención de lo serio-cómico desde los comentarios de M. M. Bakhtin en "Epic and Novel" en su *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin: Univ. of Texas Press, 1981), pp. 3-40.
- 8 Jurij M. Lotman y Boris A. Úspenskij, "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", pp. 69-92 en Jurij M. Lotman y Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, compil. Jorge Lozano, trad. Nieves Marín (Madrid: Cátedra, 1979), p. 75.
- 9 Invocamos aquí el resumen y comentario que hace Kristeva de la clasificación de los enunciados novelescos según Bakhtin. J. Kristeva, *El texto de la novela*, trad. fr. Jordi Llovet, seg. ed. (Barcelona: Lumen, 1981), pp. 121-135.
- 10 Según Freud, el placer es la sensación que señala el fin de un estado de tensión. Para la discusión de este término, ver Serge Leclaire, *Psicoanalizar: un ensayo sobre el orden del inconsciente y la práctica de la letra*, trad. fr. Julieta Campos (México: Siglo XXI, 1970), pp. 121-150.
- 11 Roland Barthes, "Escritores, intelectuales, profesores" en su *¿Por dónde empezar?*, ed. Félix de Azúa, trad. fr. Fco. Llinás (Barcelona: Tusquets, 1974), p. 91.
- 12 Roland Barthes, *The pleasure of the text*, trans. fr. Richard Miller (N. Y.: Hill and Wang, 1975), p. 42.
- 13 Jacques Lacan, *Escritos I*, trad. fr. Tomás Segovia, seg. ed. (México: Siglo XXI, 1972), p. 201.
- 14 Barthes, "De la obra al texto" en su *¿Por dónde empezar?*, pp. 71-81.
- 15 Bakhtin, "Discourse in the Novel", *The Dialogic Imagination*, p. 309.
- 16 Este comentario sobre la miscelánea en Cortázar fue formulado acertadamente, por Saúl Yurkievich en "Orbita de Julio Cortázar", conferencia dictada en la Universidad de Texas en Austin en el semestre de primavera de 1985.
- 17 Kristeva, I, 256.
- 18 Para la discusión de los conceptos de *Vorstellung* y de causalidad metonímica, ver (1) Louis Althusser, *Lire le Capital*, ed revue et corrigé (París: Maspero, 1980), I. Introd. y II 64-65 y (2) Jacques-Alain Miller, "La suture" en *Cahiers pour l'Analyse* 1 (janvier-février 1966), 37-49 y también de éste su "Action de la structure", *Cahiers* 9 (été 1968), 93-105.

- 19 Esta perspectiva es adelantada en S. Leclaire, *Psicoanalizar*. En el capítulo "El cuerpo de la letra, o la intrincación del objeto y de la letra" (pp. 77-97), se estudia el caso del "Hombre de los lobos". Respecto a la relación entre un significante elemental y los caracteres del alfabeto, Leclaire hará la siguiente aclaración: "Habría que considerar, sin duda, en detalle, las formas diversas que puede revestir la letra, porque es indudable que los 25 caracteres del alfabeto, si representan una categoría bien inventariada, no bastan sin embargo —ni de lejos— a cubrir el campo en su variedad. Nos contenteremos por el momento con subrayar que, para el analista, *merece el nombre de letra toda materialidad abstracta del cuerpo erógeno como elemento formal*, determinable en su singularidad; es, como tal, susceptible de ser reproducida, reevocada, repetida de determinada manera, para escandir y articular el canto del deseo" (p. 97).
- 20 S. Freud, "La interpretación de los sueños", *O. C.*, trad. alemán Luis López-Ballesteros, tercera ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), II, 343-720. Para una exégesis, ver Leclaire, *Psicoanalizar*.
- 21 Invocamos aquí la noción freudiana de formación de compromiso: "Forma que adopta lo reprimido para ser admitido en el consciente, reapareciendo en el síntoma, en el sueño y, de un modo más general, en toda producción del inconsciente: las representaciones reprimidas se hallan deformadas por la defensa hasta resultar irreconocibles. De este modo, en la misma formación, pueden satisfacerse (en una misma transacción) a la vez el deseo inconsciente y las exigencias defensivas". J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, trad. fr. Fdo. Cervantes Gimeno (Barcelona: Labor, 1971), p. 163.
- Proyectando nociones psicoanalíticas al ámbito sociológico y cultural, proponemos que en una sociedad autoritaria el capítulo censurado de nuestras vidas —el inconsciente— coincide con el capítulo que el régimen militar mantiene censurado. Una de las formas de combatir el poder autoritario será, entonces, manifestar mediante diversas figuras (lapsus, disfraces, malentendidos) el lenguaje reprimido del sujeto social.
- Para una posible definición del inconsciente, ver Lacan, *Escritos*, p. 80.
- 22 José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile* (Stgo.: FLACSO, 1981).
- 23 Brunner, "La concepción autoritaria del mundo" (*Cultura autoritaria*, pp. 41-78).
- 24 Brunner, "La política cultural del autoritarismo" (*Cultura autoritaria*, pp. 79-95).
- 25 Brunner, p. 143. Los entrecorridos, al interior de la cita, corresponden a las palabras del General Pinochet, dirigidas (en carta) al Ministro de Educación el 5 de marzo de 1979. Ver *El Mercurio*, Stgo. de Chile, 6 de marzo de 1979 (esta información está en Brunner, p. 154, nota 14 del capítulo V).
- 26 "Planes y programas de estudio para la Educación General Básica", en *Revista de Educación*, núm. 79, mayo de 1980, p. 170 (párrafo citado y comentado en Brunner, p. 144).
- 27 "Neurosis traumática: Tipo de neurosis en la que los síntomas aparecen consecutivamente a un choque emotivo, generalmente ligado a una situación en la que el sujeto ha sentido amenazada su vida. Se manifiesta, en el momento del choque, por una crisis de ansiedad paroxística, que puede provocar estados de agitación, estupor o confusión mental. Su evolución ulterior, casi siempre después de un intervalo libre, permitiría distinguir esquemáticamente dos casos:
- a) El trauma actúa como elemento desencadenante, revelador de una estructura neurótica preexistente;
 - b) El trauma posee una parte determinante en el contenido mismo del síntoma (repetición mental del acontecimiento traumático, pesadillas repetitivas, trastornos del sueño, etc.), que aparece como un intento reiterado de 'ligar' y descargar por abreacción el trauma; tal 'fijación al trauma' se acompaña de una inhibición, más o menos generalizada, de la actividad del sujeto.
- Generalmente la denominación de neurosis traumática es reservada por Freud y los psicoanalistas para designar este último cuadro" (Laplanche y Pontalis, pp. 263-4. Siguen importantes aclaraciones en páginas 264-6).

INDICE

PAG.

1

La retórica del mal decir

Elías Uriarte 9

En torno a la "valoración ideológica" de
Los tres gauchos orientales

Eneida Sansone de Martínez 29

El frenesí del modernismo - Herrera y Reissig

Gwen Kirkpatrick 39

(Más)caras de Felisberto Hernández:
Biografías ocultas

Pablo Rocca 67

2

Las resonancias del primer fascismo en el Uruguay
(1922-1929/30)

Gerardo Caetano 101

3

Ernst Block: Un centenario en la perspectiva
de América Latina (1885-1985)

Fernando Ainsa 141

Lihn, Pompier y las autoridades permanentes

Rodrigo Canovas 161

Se terminó de imprimir en
Carlos Casares Impresores,
Br. J. Batlle y Ordóñez 2701,
Montevideo, República O. del
Uruguay, en diciembre 1987.

Comisión del Papel
(Art. 79 de la Ley N° 13.349)

Depósito Legal N° 225.708/87

