

Lisa Block de Behar

Derroteros literarios

Temas y autores
que se cruzan
en tierras del Uruguay



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

DERROTEROS LITERARIOS
Temas y autores que se cruzan
en tierras del Uruguay

Lisa Block de Behar

DERROTEROS LITERARIOS
Temas y autores que se cruzan
en tierras del Uruguay



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



CSIC

bibliotecaplural

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la csic, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2014.

© Lisa Block de Behar, 2014

© Universidad de la República, 2015

Ediciones Universitarias,

Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)

Montevideo, CP 11200, Uruguay

Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906

Telefax: (+598) 2409 7720

Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>

<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1267-7

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL.....	7
CAPÍTULO 1. ENTRE NOSOTROS	11
CAPÍTULO 2. LOS PARAÍSO PERDIDOS	21
CAPÍTULO 3. MONTEVIDEO: MITOS Y COINCIDENCIAS DEL SITIO Y LA CIUDAD.....	29
Las circunstancias	29
Decadencia de las teorías.....	30
Retórica de la imaginación.....	30
Una ciudad de dimensiones moderadas.....	31
Coincidencias de tema y lugar.....	35
Misterios de la ciudad.....	38
Los sueños de la fantasía.....	39
Una ciudad de hoy	41
CAPÍTULO 4. Matices del color local en <i>La tierra purpúrea</i> de William Henry Hudson.....	43
CAPÍTULO 5. LA TIERRA QUE INGLATERRA PERDIÓ. CONFABULACIONES Y CONFIGURACIONES DE UNA MISMA ESCRITURA LITERARIA	53
CAPÍTULO 6. JULES LAFORGUE, LAS INTERMITENCIAS de una «figura» uruguaya	63
Derecho de citar, otro derecho de ciudad.....	63
El derecho.....	64
«Le droit de cité».....	65
CAPÍTULO 7. UNA ESCRITURA ENTRE DOS AGUAS. IMPRESIONES CONTEMPORÁNEAS de Jules Laforgue en Alemania y Carl Brendel en Uruguay.....	73
Dos casos raros.....	75
CAPÍTULO 8. NADA ESTÁ VERDADERAMENTE LEJOS PARA JULES SUPERVIELLE.....	83
Un lugar común como punto de partida	83
CAPÍTULO 9. AMÉRICA Y LA SALVACIÓN DEL NAUFRAGIO.....	93
La <i>desleída</i> vigencia de <i>Ariel</i> : el vuelo paralelo de dos ángeles nuevos...93	
Una hipótesis de lectura: la lectura como estrategia de visibilidad.....97	
Una fragmentación necesaria.....	101
Las duplicidades del crítico.....	103
CAPÍTULO 10. MIRANDA, UNA FIGURA EN FUGA ENTRE LAS LECTURAS de José Enrique Rodó.....	107
CAPÍTULO 11. FELISBERTO HERNÁNDEZ: RECUERDOS DE CINE Y VARIACIONES DE NOTAS AL PIE	125
Una imaginación verbal visual.....	127
Al filo del film.....	131
Las danzas macabras.....	133
Fetiches en blanco y negro	136
El canto del cine.....	137

CAPÍTULO 12. CARLOS REAL DE AZÚA: EL ENSAYO PUESTO A PRUEBA	141
CAPÍTULO 13. IMPULSOS TEÓRICOS Y FRENOS HISTÓRICOS DE UNA VISIÓN CRÍTICA	147
Entornos históricos y anotaciones teóricas previas	147
Los enigmas del conocimiento	153
Saber es comparar	155
Diferencias entre pares	158
Un programa como forma de acción	162
CAPÍTULO 14. CARLOS REAL DE AZÚA EN SU BIBLIOTECA	167
CAPÍTULO 15. EL LUGAR DE LA BIBLIOTECA, UN ESPACIO EN DISCUSIÓN ENTRE LA IMAGINACIÓN Y LA TÉCNICA	175
¿Ilustraría otra variación del curioso discurso sobre las armas y las letras?	177
CAPÍTULO 16. ROGER CAILLOIS Y LOS MITOS DE UNA IMAGINACIÓN LAPIDARIA	183
CAPÍTULO 17. LAS ASIMETRÍAS RECURRENTES	195
CAPÍTULO 18. PLURALIDADES SEMÁNTICAS Y SINGULARIDADES DE UNA ESCRITURA <i>underground</i>	209
CAPÍTULO 19. COINCIDENCIAS DEL DECIR: AMBIVALENCIAS DE UNA FIGURA DE ESCASA FIGURACIÓN	217
Conflictos de una escritura lineal	217
Voces y vuelos	221
Recursos de simultaneidad	222
CAPÍTULO 20. EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL: LA ASOMBROSA LUCIDEZ DE UNA VIDA LITERARIA	231
La violencia del comienzo	231
El mundo termina en imágenes	239
Un mundo detrás del mundo	249
La verdad en la ficción	260
Vínculos de sangre y asombro	263
Familia de palabras	268
Sombra adentro	274
Las biografías de Emir	278
Un género poco transitado	283
Los hilos secretos de la trama	293
CAPÍTULO 21. <i>La Cruz del Sur</i> (URUGUAY, 1924-1931): UNA VISIÓN ASTRAL Y AUSTRAL EN LA ENCRUCIJADA DE CONTRADICCIONES Y COINCIDENCIAS	301
CAPÍTULO 22. LOS DEMONIOS DE LA INTERPRETACIÓN. PLURALIDAD POÉTICA DE UNA IMAGINACIÓN DIABÓLICA	317
BIBLIOGRAFÍA	329

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario

- Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (csic), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de la grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

Si no imprecisas las palabras suelen ser ambiguas y por eso no está de más atender los varios sentidos, imprevistos y hasta contradictorios, que concilian; esos que el diccionario registra y a veces enumera, pero no siempre el uso recuerda, aunque la poesía logre convocarlos y tal vez los advierta el hablante afortunado, aun sin proponérselo. Por distintas circunstancias, aunque el significado cambie, el más reciente no cancela los significados anteriores que permanecen en una suerte de reserva semántica vibrando en silencio entre los vagos rastros de la memoria o desde ese lugar incierto donde los presiente la imaginación. Es así, y con razón, que raramente *derrota* se afiliará a caminos, sendas de tierra o rumbos en el mar. Y, a pesar de un origen común, una muy semejante semántica y casi igual fisonomía, tampoco se asociará con *derroteros*, que son tanto rutas como atlas, rosas de los vientos, los libros que las describen y muestran a la par. Sin embargo, son senderos a seguir, *métodos* en un principio, caminos que favorecen encuentros, como libros transitados que convocan citas —que también son encuentros—, cuentos de travesías náuticas, o cartas de marear. Agitan la fantasía o encauzan el pensamiento, estelas de lecturas, recorridos literarios que parten desde el Uruguay.

Entre nosotros

Nuestros paisajes son de orografía doméstica, delicados, a veces algo tristes. Todo el país está hecho a la medida del hombre; posee un equilibrio sereno, destila una intimidad esencial. No hay regiones sino comarcas; no hay acentos sino énfasis sutiles: el verde se hace más o menos intenso, el cerro se desdibuja en cerrezuelos, la cuchilla se convierte en planicie costera, la desnudez de la roca se viste con pelusillas de líquenes, el monte achaparrado de las quebradas se yergue feliz y atlético en las islas fluviales, las alturas aplanadas del norte, en su viaje hacia el sur, se convierten en crestas, en marejadas de piedra, en cúpulas de granito ceniciento.

Daniel Vidart

Todo conocimiento de un ente, de un proceso, de un fenómeno es siempre, en alguna medida, comparación. Ello en cuanto descansa inevitablemente en el acto de recortar el objeto a conocer de un contexto en el que está intrincado pero con el que presenta también diferencias advertibles. Por eso, en un intento como el presente, el análisis comparativo, que no es estrictamente un «método», formalmente entendido, es doblemente inevitable.

Carlos Real de Azúa

Lo que llamamos «nuestro yo» no está solamente en nosotros. Está también fuera de nosotros. Está un poco en el yo de los que nos rodean, y en las fuerzas que nos circundan, y en la vida que nos agita y nos lleva y trae, como las olas a la barca.

Emilio Frugoni

Prefería meditar sobre algunos aspectos de los estudios que nos son comunes, o bien evocaba a aquellos buenos amigos de los que me había alejado. ¡Los tenía tan sabios y tan exquisitos!

Erasmus de Rotterdam

A Carlos Pellegrino, a la felicidad y entusiasmo de su genio poético

Si se sospecha alguna insinuación de complicidad sugerida por el título, la sospecha es válida y se justifica. Existe más de un misterio en el vínculo que se crea *entre nosotros*, «en ese enlace impalpable que ordena la vida social» según dice Emmanuel Levinas y, si interesa mantenerlo (el vínculo), no intentaría aclararlo (el misterio). Tampoco sabría precisar en qué consiste ese afán de afinidades

ni qué fines se propone quien las multiplica o consolida, pero, sin comprometer fidelidades duraderas ni confabulaciones posibles, sin aludir mucho más que al título del libro homónimo del filósofo, cabría preguntarse a quiénes se pluraliza en *nosotros*, quiénes son los *otros* que el español *nos* reúne, en una voz que asimila y discrimina al mismo tiempo.

Aunque no se descarta la indicación ajena (*otros*) y conjunta que *nosotros* implica en nuestra lengua, desde hace tiempo esa coincidencia es solo un gesto verbal que abarca a quien habla, a más de uno y al grupo al que pertenece o presume pertenecer. Con mayor propiedad que el *nous* del francés, pero igualmente fantasmal, *nosotros* incluye la alteridad que le preocupaba a Levinas, decidido a pensar una filosofía del «*être autrement*», en busca de una identidad otra o de la propia en fuga.

No hace mucho se publicaba en París *Entre miens*,¹ un volumen póstumo, grueso, de François Caradec, estudioso de Lautréamont entre otras investigaciones sobre temas menos comunes que las dedicadas al recurrido poeta compatriota. La variación pronominal del posesivo *miens*, tolerada menos por el español *míos* que por las ocurrencias del término en francés, alude desde el título a los numerosos textos suyos allí reunidos y al francés *entretiens*, «entrevistas». Sus escritos tienen en común pertenecer a escritores que frecuentó y trató, a aquellos que estudió y aquellos que conoció como lector y, muy allegados, adoptó como propios. Jugando por alusión y a medias homofónicamente con *entretiens*, la primera acepción no descarta la apelación a los lectores: *entre tiens*, «entre (los) tuyos», que no deja de ser *entre nosotros*, entre recuerdos y reflexiones que no pueden alejarse demasiado «en un país de cercanías», como a partir de Carlos Real de Azúa se ha llamado más de una vez al nuestro. Entre nosotros, diría, nada está demasiado lejos.

Por eso no deberían faltar evocaciones, publicadas algunas, privadas y anecdóticas otras, reminiscencias de viejos episodios, tan numerosos como los años y tan entrañables como los seres muy queridos, tanto que apenas logra el corazón contener los muchos *recuerdos*. Pero si las palabras coinciden en imaginar el recuerdo según esa figura convencional de un órgano vital y biológico, si en las distintas lenguas y en distintas épocas la fantasía retórica concuerda, habría que conjeturar una verdad por coincidencia o consenso y reconocer, una vez más, que las palabras saben lo que dicen.

Son varios y diversos los idiomas que no diferencian la memoria de su hondó latir: *par cœur*, *by heart*, *recordar*. Hecha frase, hecha verbo, las lenguas prefieren localizarla en una parte del cuerpo, vivo y visceral, donde vibra la fibra emotiva. Aunque no menos evidente en latín, *cor*, *cordis*, apunta además hacia la *cordura*, la prudencia de quien, *cuerdo*, está en su sano juicio o supera con *coraje* las intermitencias del *corazón* y los estremecimientos orgánicos del *recuerdo*, o las evasiones del olvido que suscitan imágenes estrechas, inasibles, elegidas o no elegidas y que, erráticas, se desvanecen.

1 Caradec, François, *Entre miens*, d'Alphonse Allais à Boris Vian, Flammarion, París, 2012.

¿Por qué esta insistencia en las *cuerdas*? ¿Por qué este nudo semántico que remite a la verdad inicial que revelan las palabras, que implica tanto la anatomía, sus órganos y los tendones que los unen, o los sentimientos y sus ataduras afectivas como cuentas que amonedan la memoria? Se tañen las cuerdas de los instrumentos musicales, se tensan en las armas, en las vocales que emiten los sonidos y forman las palabras, se tienden en los *cordones* que separan, protegen o agreden, o discriminan los espacios (policiales, sanitarios), marcan las calles o enmarcan las obras de arte en los museos o en las plazas; cordones que, como fronteras, delimitan o, tramando los más entrañables vínculos, unen desde antes de nacer, casi siempre para siempre.

Se diría un origen natural, el advenimiento original del principio, el principal, el nacimiento, cuando el cordón contrae el enlace más íntimo, uniendo al nutrir. Cordones que se cortan al nacer, cuerdas temblando en musical armonía o disparando flechas que hieren el aire en los rumores de la guerra, tensas o distendidas en la voz. Un corte visceral como punto de partida donde la vida cuenta tanto que, como si fuera el ombligo del mundo, así empieza y prevalece.

Ya la filosofía más antigua conocía esos *acordes* (de sentimientos afines o de consentimientos mutuos), que resonaban en la lira o callaban apenas zumbando en el arco, un *bios* griego y ancestral que, verbalmente, todo lo abarca, desde las palpitations de vida —propias de los seres animados— o las que los objetos pueden revelar. Una coincidencia vital, somática y espiritual, no casual, tanto que, transcurridos varios milenios, sigue sorprendiendo desde el conocido ensayo de Octavio Paz que invoca, no solo desde el título, la permanencia intemporal de la lira opuesta a la polémica transformación del arco y las técnicas que continúan superándolo.

Al comenzar sus *Ensayos* Michel de Montaigne («inventor de la intimidad», según se dijo) declara haberse propuesto escribir solo por un fin doméstico y privado, de buena fe y con el solo propósito de apelar a sus parientes y amigos, a aquellos que habiéndolo ya perdido (como pronto ocurriría), podrían reencontrar en esos escritos suyos algún rasgo del carácter o de los humores que le conocieron, recuperando así, de manera más digna y más viva, la idea que se hubieran formado de él.

De ahí que, sin eludir la clausura autobiográfica, postergue por ahora episodios personales, familiares, esas ocurrencias menores, tan comunes como irrelevantes, pero que ayudan a vivir porque ayudan a olvidar, decía asimismo Borges admirando *Reloj de sol*, el libro de Alfonso Reyes que empieza por ponderarlos. De cualquier manera no serían confidencias —que podrían suscitar la mera curiosidad del secreto—, ni confesiones —que participarían, aunque no fuera más que nominalmente, de antecedentes de un género mayor de confianza o de fe compartidas—. Repetidos, reducidos por los años, son recuerdos que apenas cuentan para quien los cuenta, en una circularidad recatada y redundante a la vez, guardados en reserva, en la prudente discreción de la memoria o aguardando las palabras que afluyan, justas, evitando las grandilocuencias del discurso. Una

amable comunidad de intereses, así como la complacencia en una complicidad que el oficio literario propicia dentro o fuera de fronteras, la espontánea conivencia al comprobar alusiones compartidas, auspiciaban una afinidad conformada por la consabida y no siempre limitada geografía, la confirmación de una escasa demografía en este «reino del casi», como decía Carlos Real de Azúa refiriéndose a nuestra sociedad «casi-colonial, casi-desarrollada-hacia-afuera», «casi-democrática-radical-modernizada-Estado-de-bienestar», «casi-populista», «casi-fascista-colonial».² En Uruguay, desde hacía décadas, se eludían las definiciones tajantes, se evitaban los casos imprevisibles, prevalecía una aparente homogeneidad que el devenir de los años o los matices de una tierra cárdena habrían impugnado.

Presentada en forma de libro, aunque pensada con la dispersa disposición del álbum, esta sucesión de páginas que ordena temas yuxtapuestos, a veces coherentes, otras veces discontinuos, se propone retomar aquí algunos mitos que la actualidad pasa por alto, leyendas que ya no cuentan, aspirando reunir fragmentos de una épica fundacional, un centón de variadas eventualidades más próximo a la disquisición digresiva que al rigor de la historia y menos aún a la rigidez de las teorías. Rapsódicos (en tanto pueden ser representativos de una razonable temática nacional), son pocos los libros que se abordarán entre los muchos que se publicaron y aún menos los autores que se incluyen entre los innúmeros que no se atienden o se confunden, entre los vapores de un panteón casi vacío, con espacios de sombra por iluminar para prestigios todavía anónimos.

Reivindicando el ejercicio de libertad que se arroga el lector elector cuando para interpretar elige y cuando de su lectura pasa a la escritura, comprometiendo el silencio propio de sus funciones, se presentan algunas impresiones que pretenden apenas dar testimonio de las aventuras australes de la palabra desde tierras del Uruguay, o de sus letras.

¡Si cualquiera puede distraerse libremente con las diversas tareas de la vida, qué injusticia sería la de rehusar este derecho solo al trabajador del espíritu! [...] No hay ninguna tontería mayor que la de tratar seriamente cosas frívolas; pero no hay nada más espiritual que convertir las frivolidades en cosas serias.³

Y era el maestro de Rotterdam que así lo advertía, apostando a la locura con que, afectuoso, elogia y burla a Thomas More, su amigo y anfitrión que hacía de la *utopía* tanto un título de nobleza como el nombre de una isla o del libro que hasta allí más de uno se llevaría.

En los capítulos que siguen se recuerda el Sitio Grande no solo porque se le estudia impuesto por los programas de enseñanza, sino porque pocas veces se le considera fuera de ese marco. Sin embargo, uno de los mayores escritores de la época o, por lo menos, uno de los más famosos, Alexandre Dumas (aunque

2 Real de Azúa, Carlos, *Uruguay, ¿Una sociedad amortiguadora?*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1984, 23.

3 De Rotterdam, Erasmo, *Moriae encomium. Éloge de la folie*, Garnier-Flammarion, París, 1964, 14.

su autoridad en este caso particular esté cuestionada), describe en *Montevideo o la nueva Troya* las peripecias de la ciudad sitiada, el heroísmo legendario de Melchor Pacheco y Obes, las peripecias de sus protagonistas y las vicisitudes de quienes desaparecieron en un ignorado estatuto nacional. Además de su significativa contribución a las heroicas gestas orientales, de su intervención en los fragores de las guerras, esos relatos remiten a los más remotos arquetipos narrativos, a los paradigmas fundacionales, constantes, de una tradición que, como tantas otras, se debate entre las armas y las letras.

Otros capítulos narran las aventuras en esta tierra de hazañas vernáculas y fama frágil. Sin embargo, contadas en lengua inglesa ingresan al espacio literario y mundial, dando lugar a una epopeya oriental, pero de dimensiones universales, no siempre presente en quienes habitan el territorio nacional y adyacencias. La visión extraña, distante y próxima de William Henry Hudson contribuye a la recuperación de una muy profunda condición del hombre, de su existencia en la tierra, que va más allá, mucho más atrás de las aventuras de un viajero que recorre nuestro país, narrando los avatares de una población dividida y enfrentada por consignas enemigas y divisas sangrientas. Con vívidos conocimientos de mitos nativos, gran estudioso y conocedor de pájaros aborígenes, de las especies autóctonas de la pampa y de otras regiones, su obra literaria se evoca en un apartado y sosegado, casi secreto, bien llamado *Birds Sanctuary*, donde esculturas y bajorrelieves alegóricos componen un conjunto realizado por Jacob Epstein. Imaginado según una polémica estética cubista, el monumento alude a sus novelas rioplatenses, a figuras familiares de estas tierras reflejadas en la fuente situada en un lugar poco transitado del Hyde Park en Londres. «Una atrocidad», según algunos, un obligado y recóndito peregrinaje para otros que, amantes de las rarezas y bellezas ornitológicas o de los vuelos literarios que no las ignoran, solemos llegar para venerar a ambos cultos allí.

En otros capítulos, un uruguayo de identidad discutible, Jules Laforgue, que nació y creció durante unos pocos años en la Ciudad Vieja de Montevideo, cuando aún sacudían la memoria las tribulaciones del Sitio de la Ciudad y las hostilidades de sus consecuencias, viaja a Francia. Todavía un niño, se establece por un tiempo en Tarbes con su familia, se traslada a París, donde padece las extremas precariedades de la miseria, para convertirse, gracias a las condiciones literarias de su talante crítico y poético y a las agudezas de su mirada artística, en el secretario de un distinguido estudioso y *marchand* de arte, Charles Éphrussi. Afamado personaje en la vida real y más afamado personaje en la vida literaria y el ambiente artístico de Francia, director de revistas de arte, crítico de arte él mismo, es uno de los modelos más fidedignos del Charles Swann de Proust, el elegante personaje de Renoir, de otros autores y artistas, cuyas resonancias prevalecen en las letras y en la pintura, más que en los anales de una apasionante trayectoria biográfica y documental paradójica. Relacionado con las cortes europeas, apenas transcurrida la primera década posterior a la guerra franco-prusiana, recomienda a Laforgue como «lector» al servicio de la emperatriz Augusta.

En su corte imperial disfruta este montevideano, aunque por pocos años, de los agasajos monárquicos, de los privilegios palaciegos, los conciertos, las exposiciones y, especialmente, de las lecturas interminables consagradas a la emperatriz y a solas, mientras sobrelleva añoranzas de las frecuentaciones parisinas, sin dejar de escribir cartas a su familia, a sus amigos, pretendiendo vivir, a distancia y por la escritura epistolar, las andanzas de una bohemia que le faltan en palacio. Siente y sufre (o dice sufrir) melancolías de una vida similar a la de Hamlet y sobre *Hamlet* escribe o reescribe una de sus mejores parodias, burlando las peripecias de un príncipe en un palacio ajeno.

Derroteros cruzados, Laforgue, un uruguayo poeta francés radicado en Alemania, no llega a encontrarse con Carl Brendel, un médico alemán radicado en Uruguay alrededor de los mismos años, sino en las libertades que se arroga el lector. Contemporáneos y distantes, ambos registran en minuciosos escritos sus respectivas experiencias, en la corte europea uno, impresiones en la ciudad cisplatina y sus entornos latinoamericanos, el otro. Son opuestas sus visiones, los ambientes muy distintos, aunque no faltan las coincidencias que las fechas y los augustos personajes les deparan.

El cruce transatlántico, doble y opuesto, hacia Europa y hacia América, habilita un paralelismo inverosímil entre «el pobre caballero errante», un personaje entre judío y andante, como insinúa y se califica a sí mismo Laforgue, con alusiones a las andanzas paródicas de la novela cervantina y a la rara novela de Eugène Sue, *Le Juif errant*, única lectura del emperador Guillermo II, según afirma el poeta en funciones de la corte. Una lectura imperial que quizá coincidía con la que Karl Marx dispensaba a *Mystères du peuple ou Histoire d'une famille de prolétaires à travers les âges*.

¿Qué habría en común entre el privilegiado poeta-lector y el audaz médico que pasó a la historia nacional distinguido como «el Gringo de confianza»? Así denominado por el sanguinario caudillo oriental José Gregorio Suárez, apodado el Goyo Jeta, quien protagonizó junto con Brendel, su cirujano, una instancia ilustrativa de querellas salvajes, según la anécdota referida por el propio Brendel en los manuscritos que cuentan los riesgos de un episodio médico, tan arriesgado como extravagante. Fernando Mañé Garzón la describe con detallado oficio en su libro, justificando el título que se le otorgara a su colega, el médico alemán, y que da nombre a su pormenorizada investigación. Asimismo, por el testimonio profesional del conspicuo facultativo se conocen aspectos de los accidentados honores póstumos que se dedicaron al general Venancio Flores, las insólitas circunstancias en que fuera embalsamado y las vicisitudes escatológicas que sucedieron con posterioridad al lóbrego procedimiento.

En más de un capítulo se conjetura el silencio en el que habría incurrido José Enrique Rodó al omitir a un personaje que su galería debería incluir y exponer. Si un lector, ante claros enigmas (si cabe hablar de claridad), se permite interpretar, licencias hermenéuticas mediante, la existencia de una figura ausente, este podría ser un caso. Legítima así algunos de los derechos propios de un

lector que está enterado de las iluminadas convicciones del autor, de las escrituras cifradas, crípticas, que imaginaba y de las premisas teóricas que amparan sus suposiciones. ¿Cómo no considerar la grácil estampa de Miranda cuando Rodó esboza pistas para que este personaje, que nunca se nombra, que nunca aparece en sus libros, ni en los escritos publicados bajo su cuidado ni en sus escritos póstumos, se perfila entre otros que le son muy próximos? ¿No se ha celebrado el ingenio de un escritor que, al narrar las intrigas en el «Jardín de los senderos que se bifurcan», celebra la importancia argumental de aquello que precisamente no menciona? ¿Acaso suele nombrarse lo más importante o llega a asignársele un nombre? En realidad o en las alegorías, en las cosmogonías, en las Escrituras o en la literatura una obra es, en efecto, una suerte de adivinanza más o menos extensa, que se resuelve o no, por la interpretación entre lo dicho y lo no dicho. Afirma el narrador de Borges en el cuento citado:

Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla.⁴

En efecto, omitir siempre una palabra o excluir en forma sistemática una letra (precisamente la más frecuente en la escritura francesa), como prefiere George Perec en *La desaparición*, puede ser un ejercicio sofisticado propio del dominio literario o literal o un emblema de la incógnita que cifra ciertas destrezas del discurso.

Tal vez la afirmación sea excesiva pero, como en un juego infantil, el autor o el lector proporcionan pistas, pautas, figuras que se forman siguiendo consecutivos los números de una serie, de manera que el personaje de *La tempestad*, precisamente el único de los protagonistas que Rodó no adopta de la tradición hebrea, griega o isabelina, irrumpe entre sus palabras, entre líneas, entre textos, entre sus obras, sin hacerse visible. Pero se presiente que está ahí, o podría entrecerse.

Un poeta podría haber dicho que son esos espacios de silencio o esos huecos narrativos una de las mayores gentilezas que el autor le debe al lector, una generosidad la suya, al concederle una participación en su creación, convirtiendo en propia la imaginación ajena, apropiándola a su ilusión.

En otro capítulo es *Ariel*: el libro, el ideal, el símbolo, un ser alado, el ángel que adopta Rodó de la *materia isabelina* sin ignorar su protagonismo en tempestades posteriores. Trasladado de la escena mística, teatral, poética, musical, al espacio del ensayo, de una filosofía que determina el pensamiento latinoamericano de su época a un casi olvido (salvo las celebraciones que las fechas y aniversarios promueven), la fortuna literaria de *Ariel* declina, sus ideas se mantienen pero incorporadas a otros símbolos. Es extraño que Rodó haya pasado por alto los antecedentes bíblicos, las menciones a Ariel diseminadas en el Antiguo Testamento. Ni se insinúa en sus páginas alguna alusión a la lamentación de Isaías, cuando el profeta vaticina: «¡Ay de Ariel, Ariel la ciudad donde acampó

4 Borges, Jorge Luis, «El jardín de senderos que se bifurcan», *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956, 109.

David!», las terribles penas que le afligen, las amenazas que la *acechan*, aún hoy cuando no siempre se recuerda ese pasado sagrado. Explícita transformación textual de figuras consagradas por la cultura de la antigüedad, la concepción mística de su prédica, que atribuye a Ariel una naturaleza angelical, promueve la comparación con otras convicciones místicas de escritores que fueron sus contemporáneos, habilitando la observación de llamativas coincidencias con las posiciones de trascendencia que oculta a medias.

Por ejemplo, en la ficción de Henry James *The Golden Bowl* y los pliegues novelescos de sus misterios en clave, el valor inesperado y varias veces simbólico que adquiere una copa de oro y cristal, la transforma en un cáliz consagrado por la verdad y el secreto de bendiciones, en hebreo *berajot*, que se asocia a *bejer*, el vaso de los oficios religiosos del *shabbat* o de otras fiestas judías, como la que celebrara Cristo en La Última Cena. El vaso o la vasija, *a vessel*, una vasija que se quiebra o un bajel que naufraga y se estrella en *The Tempest*. Afines a las especulaciones de la Cábala, la tragedia de Shakespeare da lugar a otras interpretaciones que no agotan las disquisiciones a las que da lugar *The Breaking of the Vessels*⁵ o el más reciente, *Las vasijas quebradas*.⁶

En fin, D'os sabe de nombres: Sea el que Sea, y lo dice Quien crea por el nombre pero evita —por infinitas razones, teológicas, lingüísticas, retóricas y muchas más— mencionar el suyo. Por otra parte, por la parte griega y pagana, uno de los personajes más *renombrados* de la literatura prefiere apodarse *Nadie*. Desde entonces hasta ahora, no es raro que un poeta explique las metáforas por la negación del ser gracias al nombre, una suerte de poética negativa la suya que replica a un filósofo que, entre el ser y la nada, introdujo apenas la cópula, una conjunción que tanto equipara como agrega. Si bien ya se escribió una historia de la nada,⁷ queda bastante por investigar sobre las complejidades de una noción ausente.

Creo que conocí fugazmente a Felisberto Hernández apenas como espectadora en una función muy espectacular de *Caracol col col*. No más de eso, pero traté varias veces a sus familiares, a quienes fueron sus allegados, a algunos de sus amigos, a sus críticos. Por diversas y muy literarias razones, en los textos que a este escritor se refieren, más que a la accidentada biografía, más que a las anécdotas, más que a los rumores poco felices o a las leyendas de diverso color, preferí atenerme a considerar algunos de los recursos de la imaginación insólita que distinguen sus escritos.

Otro tanto con las obras de los demás autores que aquí se incluyen, entre las que sobresale la producción del ensayista excepcional que fue Carlos Real de Azúa. Más allá de las resonancias inagotables de su significación intelectual, no dejaría de aludir a los privilegios de su proximidad amistosa tanto durante las prolongadas y casi diarias tertulias que nuestro país favorecía como durante las

5 Bloom, Harold, *The Breaking of the Vessels*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1982.

6 Claro, Andrés, *Las vasijas quebradas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2012.

7 Givone, Sergio, *Historia de la nada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1995.

azarosas circunstancias que su genio discursivo convertía en deslumbrantes conferencias privadas, apasionantes disertaciones que abordaban temas de actualidad enraizados en episodios del pasado, los nombres, las fechas, las peripecias y las sabias reflexiones consolidando la reflexión con la precisión de los datos más minuciosos, que extendían las despedidas hasta la madrugada.

Desde lejos, desde horizontes distintos, era posible seguir con asidua y leal admiración los esclarecedores escritos de Emir Rodríguez Monegal, aprender de la erudición transparente de sus ensayos críticos, de las agudezas de sus innumerables advertencias literarias y el indeclinable tesón por asumir y mantener las responsabilidades intelectuales de una práctica de creación y difusión ejemplares.

Muy diferentes ambos, esgrimían, sin embargo, criterios afines, la atenta adhesión a lecturas de diversa procedencia, las indagaciones concernientes a numerosas referencias históricas, nacionales, culturales, las más remotas y las de mayor y más reciente actualidad. Entre otros numerosos colegas suyos, Emir consolidó desde sus clases en Preparatorios del Instituto Alfredo Vázquez Acevedo (IAVA), en el Instituto de Profesores Artigas (IPA), en las páginas de *Marcha* o de otras revistas o desde las columnas especializadas de puntuales publicaciones, los intereses de generaciones de estudiosos, de estudiantes, de legiones de lectores pendientes de la aparición de sus artículos, esperados con una expectativa similar a la que provocaban los capítulos de una novela editada por entregas que propiciaban el suspenso. A través de sus vastas colaboraciones en distintos medios periódicos, de sus numerosos libros, se enteraban de las novedades editoriales que se multiplicaban en la comarca y el mundo. Sus reflexiones y juicios contribuyeron a la formación de los criterios de un Uruguay que se complacía en interiorizarse de las noticias de una cultura que procedía de tierras distantes tanto como de las mayores obras fundacionales de este país nuestro que no las escatimaba o de autores que empezaban a existir a partir de sus críticas.

Diferentes en sus hábitos, en sus intereses intelectuales y personales, tal vez por las flexibilidades que ofrecían las lábiles fronteras uruguayas, tal vez por la relevancia de un género común, entrecruzaban sus diferencias, poniendo de relieve, en contraste recíproco, la sobria transparencia de las eruditas precisiones de Emir y las construcciones de una lógica escrupulosa que, intrincada, razonaban los documentados ensayos de Real de Azúa con sabia felicidad.

No habría que postergar las actividades que, sobre los estudios de hermenéutica, de semiótica y disciplinas afines, promovieron desde San José de Mayo los profesores de la que sería tiempo después una *Facultad de Información y Comunicación*. Por eso también se atienden las iniciativas tipográficas de quien, procedente del departamento maragato, inventó una tipografía exhibida por los medios de transporte británicos que, subterráneos, la adoptaron emblemáticamente en otras regiones. Interesa comparar las convenciones heráldicas de comunicaciones que, para llevarse a cabo, recurren a la velocidad de vehículos tanto como las de aquellas que se valen de palabras, de figuras icónicas o de luces

y colores que administran la circulación y los vínculos humanos desde remotas eras, cuando mitos y técnicas los imaginaban a la par.

Alternando géneros diversos y conciliando imágenes verbales y visuales, interesa hojear *La Cruz del Sur*, una revista que, luciendo el mismo nombre de una varias veces simbólica constelación astral y austral, publica poemas, cuentos, ensayos y retratos, interiores y paisajes de los autores más representativos de los años 20. Si bien resaltan, coherentes, los horizontes nacionales, no pierden de vista la perspectiva de otras fronteras, dando lugar a escritos de autores franceses o de uruguayos en francés. Sus páginas asumen el cruce de culturas que el título estelar de la revista anuncia, entre estrellas de estas latitudes y travesías transoceánicas, discute el dilema de una región que se debate entre requerimientos del terruño y la aspiración nostálgica de un mundo europeo del que no se aparta; contradicciones y coincidencias de intereses cruzados que se cuestionan desde los orígenes y, aunque atenuadas, siguen vigentes.

Convocado en homenaje a Mercedes Ramírez, un reciente congreso que organizó la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU) propuso «Literaturas infernales» como tema, celebrando las vagas y varias fechas y centurias de la publicación de la *Commedia* de Dante Alighieri. Entre la filosofía y la poesía, me interesó partir de Mallarmé, tentada por la atracción de su propio nombre propio y, cediendo una vez más la iniciativa a las palabras, reconocer que allí está cifrado el Mal, una clave de iniciación a su obra, que desde la primera sílaba orienta las profusiones hermenéuticas de un tópico que deviene demasiado vasto en la actualidad.

Son las angustias, los padecimientos insoportables que estampa la escritura en su espacio literario, la escritura del desastre que traba o trama inextricable la unión fundacional de literatura y mal, de miedo y muerte. Se intenta abordar esa equívoca vocación de las letras, de las palabras, del lenguaje que limita el mundo, como afirmaba Wittgenstein en su célebre aforismo y, dentro de esos límites, darle lugar al infierno, inventado o descubierto.

Los capítulos que se reúnen en este volumen son más numerosos que los departamentos que comprende el Uruguay, de límites igualmente arbitrarios. Algunos han aparecido en publicaciones previas, varios son inéditos, otros fueron presentados en coloquios, simposios, conferencias dentro del país o en el exterior. Todos fueron revisados y muchos de ellos aparecen sustancialmente transformados para esta edición.

¿Qué relación, más allá de una circunstancial y contenida geografía, entre estos temas y autores bastante disímiles? Los azares de la lectura, el intrépido ejercicio en libertad del lector y la biblioteca imaginaria que conforma su universo, las eventualidades de intereses compartidos, la responsabilidad de atenderlos y esa obligación, de la que solía hablar Levinas, que impone la búsqueda de lo extraño en lo nacional o en lo inmediato o, a la inversa y recíproca, al revés, también valen.

CAPÍTULO 2

Los paraísos perdidos

Somos los que se van.

Jorge Luis Borges

*Y así se podría seguir registrando señas de un denso,
tumultuoso cambio interior. Palingenesia personal
que se traducía en un continente y un gesto desusados
que no sería demasiado impreciso definir
como un «remotismo inquieto». Así lo conocí
[a Gustavo Gallinal], a lo menos, cuando yo iniciaba
mi actividad docente y él concluía la suya y el joven ladero
de su mesa de examen estaba lejos de suponer
que algún día tendría el honor de escribir estas páginas.*

Carlos Real de Azúa

Privilegiados, no fuimos numerosos⁸ quienes asistimos y disfrutamos de los cursos de un conjunto de profesores extraordinarios, y ya somos muchos menos los que, a esta altura, logramos dar testimonio de la maravilla que reunía en una misma institución, dentro del mismo local y en horas consecutivas, a docentes notables que supieron orientar el ejercicio de nuestra vocación, la ansiedad por conocer, la necesidad de investigar y el placer de transmitir aspectos del lenguaje en general y, en particular, de la lengua española, de su historia, de sus relaciones con la literatura y con otras disciplinas que las atendían. Todo ese prodigio ocurría entre las vetustas paredes de una residencia señorial, en Sarandí 420, de pesadas puertas de nobles maderas talladas, a la que se accedía por una palaciega escalera de mármol que daba a un patio cubierto por claraboyas. Las puertas interiores entreabiertas, los marcos lustrosos encuadraban los finos cristales, un gran espejo con guardas biseladas duplicaba la asistencia de estudiantes que encontraban en los espacios medidos del lugar una prolongación de sus ambientes familiares, aunque propios de una mansión más que de una buena casa. Era un aire acogedor el que se respiraba, a pesar de los techos altísimos, de la mampostería imponente, de la austeridad de un director, el doctor Antonio Grompone que, muy circunspecto, atravesaba la sala de profesores, se detenía en la biblioteca, tal vez desprovista pero suficiente, para volver a internarse en el espacio vedado de la Dirección. Sin que nadie lo requiriera, las conversaciones

8 Entre quienes recuerdo especialmente a Nelly Caffarena, Marta Casal, Silvia Collazo, Héctor Galmés, Loreley García, Gerardo Gatti, María Pura Goyén, Gloria Mancini, Ana Victoria Mondada, Teófilo Osorio, Esteban Otero, Graciela Otero, Mirtha Páez, Alberto Paganini, Idolia Pérez Alsina, Diego Pérez Pintos, Mario Trajtenberg, Ida Tramontín...

se entablaban magras, discretas, el silencio prevalecía, interrumpido apenas por los sonidos de la calle que la distancia ensordecía y la campana puntual que, a nuestro pesar, daba por terminada la clase.

Algo distantes, los profesores no solo supieron compartir la erudición sabiamente adquirida, sino suscitar responsabilidades docentes como parte ya no de una práctica profesional, sino de una naturaleza, si no primera seguramente primordial, que se iba forjando a imagen de quienes impartían las clases sin advertir, tal vez, esa admiración y «ansiedad de influencia» que, concomitantes, iban creciendo a medida que se afianzaba el modelo común a personalidades muy distintas.

Ya tenía noticias, por Paloma, mi hermana, que había cursado las materias de la Sección Agregaturas de Idioma Español antes de que se creara el IPA, de las clases excepcionales de Francisco Anglés y Bovet, Eugenio Coseriu, Nieves A. de Larrobla, Luis Juan Piccardo, Carlos Real de Azúa (quien, sin sospechar que continuaría los gestos de nobleza que atribuye a Gustavo Gallinal en el acápite, desde «la desgarrada elegancia» hasta «la frase ondulosa y la sintaxis impecable heredadas de Rodó» que los distinguiría a ambos), y no dudaría agregar en una lista incompleta, siempre injusta, a Guido Zannier, Guido Castillo y Domingo Luis Bordoli.

Paloma los conocía a todos, había asistido a sus cursos, hablaba en casa continuamente de los notables planteos, de los conocimientos que, ordenados, registrados en sus cuidadosos apuntes, transcribía incorporando los comentarios familiares, pero no menos académicos, en hojas perforadas, versiones taquigráficas y minuciosas, que adelantaron con fidelidad anticipada las intensas jornadas que más tarde viviría en el IPA. Un triple y complejo examen de ingreso admitía, o no, solo a pocos estudiantes por año.

Gracias al afectuoso afán fraternal, durante los meses previos a esa prueba, que sustraía días a sus vacaciones, a sus seres más cercanos y demás tareas, gracias a los preciosos «apuntes» que había reunido, a los análisis de los cursos, a la benevolencia de sus críticas risueñas a la adusta modalidad de algunos profesores, a la festejada cordialidad de otros, a sus anécdotas, no habría expectativas mayores. Su virtud prodigaba la de un mundo que conocería después, contribuyendo a que no solo el ingreso, sino los primeros pasos en la institución avanzaran en terrenos transitados que guardaban, sin embargo, la contradictoria sorpresa de una deseada comprobación.

Presentados en términos de prodigios cotidianos, veíamos a los docentes y también a los compañeros de clase como seres extraordinarios en un entorno donde lo extraordinario ya era natural. Las aún enigmáticas referencias literarias, las interpretaciones que las revelaban preservando el encanto original, las articulaciones de una gramática que ordenaba la lógica de aspectos racionales que no agotaban la fantasía, se cruzaban con las leyendas que intercambiaban los estudiantes, distinguiendo con un halo luminoso las figuras que, establecidas en la cotidianidad del aula, cobraban dimensiones más humanas, aunque suscitaban algo así como las reverencias a una dignidad que todavía ahora se impone desde el recuerdo.

Aun la extrema bohemia de Anglés y Bovet, su indumentaria muy descuidada, contrastaba con la fisonomía lozana que desmerecía la evidencia de una dentadura no atendida. No impedía, sin embargo, que la interpretación de textos de autores españoles que no formaban parte aún del horizonte literario de los jóvenes recién ingresados que éramos, fulgurara en datos tan precisos e interesantes como las bromas que los alternaban. En clave de humor eran clases que desacralizaban la literatura, abundaban en hispanismos y voces peninsulares, administradas con el suspenso socarrón de quien, sin perder el hilo de un diálogo serio y sesudo, parecía concentrarse en doblar una hojilla translúcida que finalizaba en un envoltorio presuntamente cilíndrico con aspiraciones de cigarrillo. Libros que hubieran quedado, si no fuera por la chispa con que los analizaba Anglés, no vistos ni leídos, arrumbados en anaqueles polvorientos que los cristales biselados de alguna biblioteca dejaban entrever. Sus cursos eran de teoría gramatical, pero las nociones teóricas que, por primera vez, eran oídas por la mayoría escasa (dada la limitada inscripción) de estudiantes, se animaban con la pertinencia de citas literales, las anécdotas inauditas, las anotaciones biográficas de episodios conocidos. ¿Quién repararía en los varios colores de un traje deslucido o de una camisa con ojales en los puños deshilachados que sobresalían desprendidos, sin gemelos ni botones, una corbata desajustada que habría lucido prolija hacía años? ¿Eran quevedos o lentes incompletos los que no ocultaban la mirada irónica, los destellos de ocurrencias burlonas que desestabilizaban las certezas de un interlocutor poco avezado? Sospechábamos una gran soledad, una igual humildad que se iban haciendo cada vez más evidentes. No sabíamos nada del doctor Francisco Anglés y Bovet, nada más que lo que exponía en clase, murmuraciones de quienes, enterados de alguna noticia, la compartían con discreción y solo con sus más allegados.

Formó parte de esa generación de profesores que, a partir de los años 50 del pasado siglo, hicieron del Instituto de Profesores uno de los mayores centros de irradiación del conocimiento en nuestro país. Sería justo nombrar a cada uno de sus docentes, resumir sus clases no grabadas, recordar sus gestos no registrados, agradecer sus buenos oficios en los que aunaban el rigor de una formación desacostumbrada a un ejercicio ejemplar de la docencia, la espontaneidad de la generosa dedicación a la sólida responsabilidad intelectual, la mayor lucidez y el interés desinteresado. Pero, más que inexacta por incompleta, cualquier enumeración sería reductiva; no bastaría invocarlos; habría que atribuir a sus colegas de Literatura, Idioma Español y Filosofía los datos de antecedentes y prácticas inabarcables, el registro de sus labores eminentes y el recuerdo de anécdotas que requerirían la minuciosidad y extensión de una ocasión específica.

En ese entorno institucional extraordinario la figura incomún del profesor Eugenio Coseriu (Rumania 1921-Alemania 2002) no sorprendía. Sorprende hoy, al evocarlo, la naturalidad con que se reconocía su singular capacidad que, a la luz de la distancia y los contrastes, deviene mítica. La puntualidad y asistencia infalibles que prodigaba y exigía a la par, los sobrios prodigios de una erudición

excepcional que convocaban una atención sin descaecimiento. Los minutos se extendían durante las largas horas de clases abreviadas por una intensidad sostenida hasta el sobresalto de la campana. Sin alardes, con la exactitud precisa de una memoria implacable, multiplicaba fechas, cuadros, definiciones y términos, pronunciados y anotados en griego, latín, alemán, ruso, inglés, italiano, francés, rumano, su lengua materna. Su español, perfecto, se imponía en estas tierras sin huellas peninsulares ni dialectales. Sin distraer la concisión de una atención imperturbable, intercalaba citas literarias, literales, procedentes de una bibliografía clásica y al día, evocando casos particulares y entreabriendo las vastedades de un espacio universal que, dadas sus perspectivas y el entorno cultural de esos años, tampoco resultaba ajeno.

Los cursos de Introducción a la Lingüística, de Lingüística General, de Evolución de la Lengua española, de Latín, de Filosofía del lenguaje, de Estética armonizaban asignaturas, doctrinas y métodos diversos en una insólita aventura epistemológica. Sin perder de vista la nitidez de un horizonte programático, redondeaba cada clase en una especie de círculo de iniciación, del que se hacía tan difícil apartarse como aproximarse a su centro, tal vez por la intimidación ante una personalidad distante, tal vez por la presunción de ciertos aspectos enigmáticos o inquietantes nada menores. ¿Qué había dejado atrás? ¿En qué hechos había participado durante los años de la Segunda Guerra Mundial en Rumania o en Italia? ¿En qué facción se embanderó? La sospecha de alguna aberración ideológica y militante desanimaba el progreso de cualquier indagación que excediera los límites de los aspectos intelectuales, disciplinarios o institucionales. Los rumores, suficientemente fundamentados, convertían el misterio en infamia. ¿Su familia? En forma esporádica, y a partir de alguna disquisición relativa al poliglótismo, hacía rápida referencia a las precocidades de una pequeña Eugenia, tan dotada como su padre para esas proezas idiomáticas. No intentaba ejercer nada parecido a la fascinación, sino que se atenía, rígidamente, a la transmisión de una sabiduría articulada según los principios de la lógica inquebrantable que era la suya, animada por la energía de la imaginación y la dinámica de esclarecimientos circunstanciales. Una figura severa, enfundada en una sobria gabardina azul marino, la melena rala y lacia, la cabeza inclinada, sin mirar nada ni a nadie, iba y venía por el estrecho pasillo que distribuía en dos partes la clase casi vacía y, con ninguna previsión teatral, se acercaba al pizarrón donde anotaba los nombres propios necesarios, desconocidos en su mayoría, los datos biográficos básicos, los términos claves en varios idiomas, las representaciones fonéticas, los diagramas perfectos, enarbolando, constante, un cigarrillo encendido.

Considerado uno de los lingüistas más importantes del siglo xx, los numerosos libros de Gredos que recogen sus importantes escritos en español anticiparon las ediciones que abundan en otras lenguas y, de la misma forma, los innumerables artículos publicados en Montevideo, a partir de 1952, se difundieron en todo el mundo, después. Sus elaboraciones sintetizan, de manera original, la vastedad de las nociones que abordó, desde la filosofía del lenguaje

a la historia de las lenguas, pasando por los fundamentos de la gramática, la semántica, la fonología, la estilística o la teoría del texto, desde la lingüística aplicada hasta las abstracciones más especulativas. Sería difícil encontrar rubros, dentro de los estudios del lenguaje de aquellos años, a los que Coseriu no hubiera dedicado su sabiduría. Los cinco volúmenes, de más de cuatrocientas páginas cada uno, titulados *Logos semantikos. In Honorem E. Coseriu*, un homenaje (el tradicional *Festschrift*) al cumplir sesenta años, coordinados por Horst Geckeler y otros destacados lingüistas, publicados por la Colección Románica Hispánica de la Editorial Gredos de Madrid en 1981 en coedición con Walter De Gruyter, son una obra colectiva, diversa y múltiple que es prueba de las resonancias de sus teorías y estudios en todo el mundo.

Sus libros, publicados en la misma legendaria colección española, siguen constituyendo la bibliografía indispensable de las disciplinas relacionadas con el conocimiento del lenguaje. Por ejemplo, *Teoría del lenguaje y lingüística general* (1962), con un breve prólogo donde las referencias a Montevideo confirman el reconocimiento a una ciudad que menciona en sus escritos. Entre otros artículos «Sistema, norma y habla», «Forma y sustancia en los sonidos del lenguaje», «El plural en los nombres propios», «Determinación y entorno» profundizan conocimientos que no han dejado de tener vigencia desde entonces, atravesando las distintas corrientes lingüísticas por medio de una perspectiva filosófica que trasciende la fugacidad de aciertos pasajeros. *Sincronía, diacronía e historia. El problema del cambio lingüístico* (1973) reúne los estudios que ya había publicado en Montevideo en los años cincuenta. Ha de ser uno de los libros más completos de los que atienden las complejidades de un objeto que, según advierte en el prólogo, «Para prevenir eventuales malentendidos [...] no es el cambio lingüístico, sino el problema del cambio lingüístico» y que allí aborda.

Esa problematización de los principios básicos, constante y metódica, propicia una concepción filosófica que, asociada a las magnitudes de su inmenso saber filológico, confiere a sus escritos una actualidad ininterrumpida. Sin apartarse de sus temas sustanciales las *Lecciones de lingüística general* (1973) concentran algunas de sus preocupaciones mayores: «Premisas históricas de la lingüística moderna», «La ideología positivista en la lingüística», «Unidad y diversidad de la lengua actual», «El principio de la funcionalidad». *Principios de semántica estructural* (1977) reúne varios estudios que configuran «una teoría y metodología del estudio funcional del léxico», ordenados cronológicamente, según las presentaciones y publicaciones de congresos y coloquios a los que, ya establecido en Tübingen desde 1963, asistía sin tregua. *El hombre y su lenguaje* (1977), que introduce una serie de trabajos de distintas fechas, algunos publicados con anterioridad por la Facultad de Humanidades, cuyo Departamento de Filología dirigió durante los años de permanencia en Montevideo, es objeto de frecuente consulta y referencia continua: «La creación metafórica en el lenguaje», «Tesis sobre el tema "lenguaje y poesía"», «Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción», y otros igualmente fundamentales. Algo posterior,

Gramática, semántica, universales (1978), que incluye estudios ya clásicos sobre lógica del lenguaje, sobre los fundamentos de la gramática, una casi nueva querella de los universales, entre otros tópicos lingüístico-filosóficos, es uno de sus libros más importantes.

Impresiona la dedicatoria: «A mis alumnos de Montevideo y de Tübingen», dos coordenadas que enmarcan la labor desmesurada de un investigador que alcanzó, en las diversidades específicas de disciplinas afines y en las realizaciones verbales y estéticas heterogéneas, una «lingüística integral». Así prefirió denominar, en su escuela de Tübingen, a las elaboraciones que formulaba a partir del pensamiento clásico, integrando las ideas de Platón, el conocimiento ordenado de Aristóteles, la imaginación cíclica de Giambattista Vico, las razones dialécticas de G. W. F. Hegel, las decisivas influencias de Wilhelm von Humboldt, los avances estructurales de Louis Hjelmslev y su escuela, hasta las intuiciones poéticas de la estética de Benedetto Croce y la insoslayable, con frecuencia controvertida, actualidad, entrecruzando los idiomas del mundo, con una vitalidad enciclopédica de universalidad descomunal.

Su partida del Uruguay, hace largas décadas, ya había producido una fractura disciplinaria y un vacío académico de imposible restitución, todavía hoy. Un primer regreso, a principios de los años 80, tuvo lugar en circunstancias más que inconvenientes, hasta deplorables, para recibir el título de Doctor Honoris Causa en una Universidad de la República intervenida por el gobierno militar. Retorna años después, en 1994, como invitado de honor del Congreso de la Asociación de Profesores de Idioma Español. En ese marco auspicioso recuperó fugazmente, durante unos pocos días, el aura de tiempos pasados, los testimonios de discípulos y lectores.

Quedan sus obras, el amplio planteo de temas y problemas, sus inspiradas doctrinas, pero, más que su sabiduría, trasciende la disposición lúcida de pensar, más allá de la severidad de las disciplinas y del necesario cuestionamiento de sus límites, la apertura hacia el conocimiento crítico del lenguaje, la reflexión ponderada como condición primordial en la definición del hombre y el reconocimiento de quienes se dedican, gracias a su magisterio, a esa meditación.

Son incontables las alegrías deparadas por la enseñanza y, más aún, esta docencia elevada al segundo grado que fue la de trabajar con docentes o con quienes también deseaban serlo. Entre las mayores satisfacciones destacaba las que prodigaba el Instituto de Profesores Artigas. Sospechaba que era una etapa privilegiada de cursos que se extendían durante cuatro años, con profesores notables, los mejores.

No alcanza con reconocer que si ingresé al Instituto de Profesores fue porque Paloma no solo me indujo a que lo hiciera sino porque me orientó, con la generosidad de su lucidez infinita. Aun antes de ser admitida, estudiando juntas una vasta bibliografía teórica, lingüística y literaria que devenía un puro placer gracias a ella. Fue Paloma mi primera profesora, profesora de Idioma Español, la que me enseñó a enseñar con alegría, a partir de los tratados de gramáticas en

español, que ella bien conocía, de las grandes obras creadas en esta lengua, en otras lenguas, infundiéndome una dicha especial por atender nuestros temas, por analizarlos, por transmitirlos.

Si la denominación de *alma mater* se aplica originariamente, en las lenguas conocidas, a denominar el *alimento sustancial* que ofrece la madre, el alimento intelectual que proporciona, también noble y pródiga, una institución de enseñanza, el Instituto de Profesores es mi *alma mater*, y lo digo con toda el alma. Fui estudiante del Instituto; cursé la agregatura y fui profesora en años felices y en años no tan felices, pero en los que la docencia, la investigación y los intereses compartidos con los estudiantes, hoy mis colegas, compensaron por los sinsabores que, ya pasados, dejaron lugar a recuerdos, los más gratos. Años de formación intelectual, de inclinaciones culturales, de pasiones compartidas con Isaac, sus afectuosos desvelos, la tierna constancia desde su solidaridad estudiosa.

Es curiosa la proximidad semántica que, entre el pensamiento y el agradecimiento, existe en las lenguas anglosajonas. Siempre me llamó la atención que *to think* esté muy cerca de *to thank*, en inglés, y *denken und danken*, en alemán. Prefiero encontrar en nuestra lengua una afinidad similar y convertir el *conocimiento* en *reconocimiento* al Instituto de Profesores y agradecimiento a quienes continuaron esas tareas procurando mantener el espíritu de sus fundadores:

¡Que el mensaje que trajo la paloma
Fecundo en bienes y en olvidos sea!⁹

9 Roxlo, Carlos, *Cantos de la tierra*, Librería Nacional, Montevideo, 1914, 455.

Montevideo: mitos y coincidencias del sitio y la ciudad

A Richard Morse, a su «Cities as People»

Todo había que hacerlo: escuelas y universidades, periódicos, bibliotecas, ministerios y estrados, leyes e institutos, cartas y códigos, caminos y ciudades.

Carlos Real de Azúa

Las circunstancias

Al pensar la ciudad, en cualquier ciudad, ya no es posible dejar de pensar en torres que se desmoronan a la vista de un mundo testigo del horror y el dolor confundidos en un mismo estupor. Imágenes verdaderas, pero inverosímiles, registran, repiten y resienten la evidencia. Como si resonaran ecos de una lejana balada, desde el fondo de los siglos, los mismos aires, los mismos ayes, una y otra vez:

(O Troy Town!) [...]

(O Troy's down,

Tall Troy's on fire!).¹⁰

Desde la antigüedad hasta ahora se alternan la ciudad y el derrumbe, cielo y fuego, nubes y humo, víctimas y cenizas esparcidas. Las circunstancias varían, la fatalidad es la misma: la ciudad, el sitio, el atentado, la destrucción. ¿Tan grande la soberbia que destruye, mayor aún que la que supo elevar las construcciones? ¿Tan inexorables los arquetipos que no hay forma de eludirlos? ¿Tan escasos? Como si fuera imposible sustraerse a la despoblada arqueología de sus modelos eternos, los asesinos escarnecen las Sagradas Escrituras, replican los poemas homéricos, aunque los nuevos fanatismos abominen de antecedentes hebreos, paganos o cristianos, y copien sin épica ni gloria, sin reparos, la astucia de convertir, como el griego, la hospitalidad en hostilidad, la traición varias veces execrable. Pero ya no se trata de engañosas ofrendas a los dioses, ni de mitos ajenos, ni desafíos vertiginosos, la devastación para la conspiración basta.

¹⁰ Rossetti, Dante Gabriel, «Troy Town», en *The Victorian Web*, disponible en: <<http://www.victorianweb.org/authors/dgr/7.html>>, 3/8/2013.

Decadencia de las teorías

Hace años, cuando las fronteras marcaban rotundas las jurisdicciones territoriales y disciplinarias, cuando las aduanas políticas regían oficialmente las disciplinas partidarias e ideológicas y con muros se fortificaban las contradicciones, cuando el optimismo epistemológico legitimaba la inflexibilidad de las definiciones y conformaba el conocimiento a la utilidad de esquemas escuetos y a la nitidez de estructuras más rígidas que rigurosas, se multiplicaron los códigos, las clasificaciones y sus oposiciones, prescindiendo de las épocas, del presente y su historia. Entre teorías y métodos, la lingüística, asistida por otros campos teóricos, describió los mecanismos del lenguaje analizando la disposición de los signos según dos direcciones, claras y contrarias. Reconoció las relaciones binarias de las unidades sistemáticas, la combinación de signos en la consecutividad del contexto y la selección alternativa entre términos semejantes y posibles.¹¹ Opuestas y solidarias, las operaciones de selección y combinación ordenaron no solo las alternativas del lenguaje, sino polarizaron la diversidad de formas que encuentran en la predominancia de la selección, opción o sustitución (metafóricas) o en las tendencias de la combinación, contigüidad o sucesión (metonímicas) los fundamentos de una retórica de la imaginación y sus dimensiones.

Retórica de la imaginación

De ahí que, en esos mismos años y como corolario de similares formulaciones doctrinarias, se hayan reconocido como contrarias las narraciones que remitían a sendas obras literarias, las más antiguas, las mayores, sin apartarse de esas dimensiones. Por un lado, la *Iliada*, donde la narración releva el espacio y encarece los insucesos radicados en un sitio: Ilión. El paradigma del discurso épico se instaló en Troya y uno o innúmeros poetas continuaban contando el sitio de la ciudad, los episodios dramáticos que la asolaron, la saña de las guerras, los abusos y las espadas que se blanden, mentiras y agonía. Por otro lado, pero en el mismo entorno, la *Odisea*,¹² donde la narración hizo prevalecer las aventuras que suceden ya no en un lugar, sino en una sucesión espacial consecutiva, describiendo el azaroso itinerario en un mar embravecido con el fin de relatar las peripecias del viaje y las tretas de un personaje que es Nadie, o debería serlo. Los mitos se imponen, se suman o se oponen, se mantienen y cambian; a veces Caín es desterrado, no solo de su tierra; otras veces Odiseo se pierde en el mar, aunque retorne a la suya. Los movimientos narrativos, tropos o tropismos de la imaginación se conforman a esas dos tendencias o, sin contrariarlas, los enfrentamientos y aventuras se alternan y ajustan a ellas. Sin embargo, los artificios de las clasificaciones literarias los oponen y superponen; contra esas certezas, ambas dimensiones se requieren, indisociables y recíprocas, ya que no hay selección sin

11 Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, París, 1963, 43-67.

12 Ricardou, Jean, *Le nouveau roman*, Éditions du Seuil, París, 1973, 104.

continuidad ni sucesión sin opciones. La cultura que urdió los mitos imitó la historia en leyenda, inventos de la fantasía que reúne diferencias, las resume en una figura y, sin asimilarlos, las concilia.¹³

Una ciudad de dimensiones moderadas

¿Cómo contraer las diferencias? Sería posible conjeturar que en una ciudad de dimensiones moderadas, en Montevideo, en esta capital de «un país de cercanías», la proximidad se prestaría para asimilar los contrarios, suspenderlos, conciliando, por inmediatas, las afinidades. La significación de «cercanías», en plural, implica además de la cercanía física que define o de la cercanía social que presume, la

cercanía cordial de una comunidad que por debajo de un aparente y riguroso clivaje partidario tiene una tradición histórica común y virtualmente unánime en una figura como Artigas tan claramente superior al tipo de las que en otros países de América alimentan la polémica y la escisión interminables.¹⁴

En un mismo siglo Montevideo padeció las clausuras y tribulaciones del sitio, de más de uno, los fuegos de la guerra y las desventuras del *viaje*, un acontecimiento desmesurado e insólito: mucha gente abandonó la ciudad, una emigración que, años más tarde, la historiografía bautizó bíblicamente: «El Éxodo del Pueblo Oriental». La denominación reclama, por apropiación alegórica, las gloriosas penurias del Éxodo en el libro de los Nombres (*Shemot*), del mismo nombre, y replica, transhistórica, la defensa y declaración de los ideales de lealtad y libertad por parte de un pueblo que prefirió acompañar al exilio a quien venera, antes que claudicar y someterse a la opresión porteña o virreinal. Movida por una dimensión mesiánica, la gente no dudó en abandonar sus casas para seguir a José Artigas, arriesgándose a los peligros de la marcha imprevisible, a las inclemencias de tiempos adversos y sanciones de autoridades coloniales y metropolitanas. Fue en 1811, a raíz del primer Sitio de Montevideo, que multitudes de individuos dejaron la ciudad para atravesar la campaña y participar en esa gesta rebelde que llamaron la «Redota», invirtiendo las primeras sílabas —quizá por hábitos idiomáticos hoy aún vigentes o por invertir la *derrota* en victoria—: «Clasificaron los Paysanos p.r la redota p.r decir otra cosa», como conjetura Carlos Anaya en sus *Apuntaciones históricas sobre la revolución oriental (1811-1851)*. Asumían una suerte de sacrificio que no les pesaba: la nobleza de la causa, aunque perdida, honraba como un triunfo. Fue Juan Zorrilla de San Martín, el «Poeta de la Patria», quien en *La Epopeya de Artigas*,¹⁵ culminando la necesaria construcción de una mística nacional, escribió una monumental historia del héroe, narrando la

13 Genette, Gérard, *Figures iii*, Éditions du Seuil, París, 1972, 41-62.

14 Real de Azúa, Carlos, *El impulso y su freno*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1964, 21.

15 Zorrilla de San Martín, Juan, *La Epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos de la República Oriental del Uruguay, Obras Completas*, tomo II, Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1930.

desazón y esperanzas de un pueblo que, como el judío a Moisés, sigue al Jefe de los Orientales, guiado por la fe en los ideales que darán fundamento a los mitos de la nación. Se oía —afirma Zorrilla— una voz al pasar:

«Vamos» y un mar de dieciséis mil personas agitó llanos y colinas, montes y arroyos, atravesando los límites patrios al vadear el río Uruguay:

Y los héroes eran mujeres, y eran niños, y eran viejos, muy viejos algunos. Y eran soldados, y eran familias, la misma familia de Artigas, sus ancianos padres, su hermana primogénita doña Martina.

Y eran indios semisalvajes, y eran próceres, Suárez, Barreiro, Bauzá, Monterroso. Y eran los curas de las parroquias, y los franciscanos expulsados de Montevideo por amigos de los matreros... y era Artigas.

La población del Uruguay quedó reducida a la tercera parte; a menos de la quinta parte de sus moradores, decía el gobernador español.¹⁶

Poco tiempo después se inicia un segundo Sitio de Montevideo (1812-1814). Es curioso que Francisco Acuña de Figueroa, autor del *Himno Nacional* y de alguna de las odas más irreverentes que se haya escrito en estas tierras, se dedicara a realizar, en verso, pero sin grandilocuencia, la crónica cotidiana de los fragores y fatigas del recinto. Día por día anotaba las noticias, un inventario minucioso de lo que sucedía, el número y circunstancias de muertes, «incidentes y sucesos diarios, de aquel memorable sitio llamado de los 22 meses; y de su grandiosa y feliz peripecia, con el triunfo glorioso de los hijos de la Libertad, sobre los campeones de la dominadora España». En verso, «todo se canta», empezando por la ciudad:

Montevideo, solo, incontrastable,
Como en el medio del mar peñasco altivo,
Sin recursos, con sola su energía,
Opone a aquel torrente su heroísmo.

Todo se canta, hasta su propio nombre, como autor de este *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-1813-1814*,¹⁷ cifrando al final, un acróstico a manera de firma, letra por letra:

F eliz el que en la patria protectora,
I en medio a los objetos que más ama,
G ozaré saludar su nueva aurora,
U niendo su loor al de la fama.
E l pundonor severo por ahora
R eprime el grito que en mi pecho clama;
O tros logren tal bien! Yo en su memoria
A extraños climas mostraré su historia.

Una vez más, los hombres se enfrentan en cruentos combates para que no les falten temas y poemas que cantar; las batallas acaban en versos para que, como las rimas que no terminan, tampoco acaben de resonar. En 1843, 13 años después de constituida la República Oriental del Uruguay, otro sitio cerca la capital

16 Ibidem, 50.

17 Acuña de Figueroa, Francisco, *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-1813-1814*, tomo I y II, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1978.

hasta que se firma el tratado de paz de 1851. Vuelve la razón literaria a asociarse a las crueldades de las lides y, esta vez, como Don Quijote, es Alexandre Dumas quien escribe, o suscribe, un «curioso discurso de las armas y las letras». Su memorable título es *Montevideo, ou la nouvelle Troie*.¹⁸ Dedicada «Aux héroïques défenseurs de Montevideo», la publicación se propuso para persuadir al gobierno de Francia y a los franceses a favor de Montevideo contra Buenos Aires; defender a la República Oriental contra Juan Manuel de Rosas; alentar a la justicia contra la Mazorca, la «Más horca» («Encore des potences»), una burla etimológica que conviene a las preferencias homonímicas y a los desmanes sanguinarios del tirano de «ávido puñal»:

—¿Quién ha definido mejor á la masorca?

—El que lo ha hecho por las palabras más-horca.¹⁹

Amparándose en las vicisitudes de un pasado reciente, más que tentado por las atracciones de la ficción, el prestigioso y prolífico novelista cede a las precisiones de la historia y, con excesiva y a veces sospechosa solvencia, detalla los hechos, proporciona la diversidad de datos particulares, describe a los personajes y sus peripecias. Por la sorprendente erudición, por la vivacidad de los relatos, más que a Dumas, se ha atribuido la autoría a Melchor Pacheco y Obes, quien había viajado a Francia con el cometido de ganar no solo la adhesión literaria del escritor, el apoyo oficial y popular a la causa de Montevideo, sino para instigar la mayor hostilidad contra Buenos Aires y los abusos del «gaucho travesti» y advenedizo, «famosamente infame»²⁰ que era Rosas:

Il y avait, comme on voit, dans tout ce que nous venons de dire, des causes suffisantes de rupture entre Artigas et Alvear, entre les hommes de Montevideo et ceux de Buenos-Ayres.

Ce fut donc non seulement une séparation, mais une haine; non seulement une haine, mais une guerre.²¹

Como blasón de la ciudad circula una moneda con la única inscripción: «Sitio de Montevideo». La memoria de la derrota de Troya traza el horizonte sobre el que el narrador proyecta los rasgos gloriosos de quienes la defienden contra los actos de «odiosa barbarie» perpetrados por las huestes de Rosas y sus aliados orientales. Advierte sobre las amenazas que se ciernen sobre el mundo —que anhela ser una república universal de pueblos hermanos— si «le dernier boulevard de la civilisation» cae entre bandas depredadoras que hacen de la humillación, la confiscación y el crimen, sus hazañas:

18 Dumas, Alexandre, *Montevideo ou la nouvelle Troie*, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Co., Paris, 1850.

19 ¡Muera Rosas!, n.º 13, Montevideo, 9/4/1842. Se puede leer en línea en *Publicaciones periódicas del Uruguay*, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/muera-rosas/indice-de-numeros.htm>>, 3/8/2013.

20 Borges, Jorge Luis, «Rosas», *Fervor de Buenos Aires, Obras Completas*, 1923-1949, Emecé, Buenos Aires, 1989, 28-29.

21 Dumas, Alexandre, o. cit., 21.

Montevideo n'est pas seulement une ville, c'est un symbole; ce n'est pas seulement un peuple, c'est une espérance; c'est le symbole de l'ordre, c'est l'espérance de la civilisation.²²

Impresiones de un Montevideo que, muchos años después, en las primeras décadas del siglo XX, suscitan, aunque mucho menos enfáticas, las ponderaciones de Georges Clemenceau, sorprendido por las líneas armoniosas de una ciudad de calles muy concurridas, con parques de profusa vegetación y, en particular, al encontrar, en la sede del correo, a un montevideano que no disimuló en un diálogo fugaz sus frecuentes referencias a París: «Que de chemin parcouru pour revenir ainsi au boulevard!», se dice, decepcionado, el viajero. Como contraparte o para hacer *pendant* con esas impresiones, es un uruguayo, Eugenio Garzón, quien se detiene a describir las curiosidades del *boulevard* en *La ciudad acústica*, extrañado el escritor por las figuras que lo recorren, se detienen, se establecen o se alejan. Extrañado el lector por esa serie consecutiva de estampas entre las que intercala y repite, a modo de letanía, desde el principio hasta el final: «¡Qué cosa rara es el *Boulevard*!». Si bien es bello, también es extraño como su libro el título de Garzón, justificado por

Cada vez más voces, más conversaciones, más declaraciones de epidermis a epidermis rápidas como el himeneo aéreo de las moscas, y cada vez más músicas, más tziganes que se desmayan de puro gusto y más risas que se levantan.

Alternadas esas voces con los pregones que anuncian la prensa: *La Patrie... La Presse... Le Soir... La Liberté... L'Intran...*, con las del empresario que anuncia por micrófono: —*Entrez entendre Caruso, Tamagno, la Melba...*

La voz de los grandes tenores muertos que conocimos en El Plata sale de la caja misteriosa, urna funeraria de su inmortalidad sonora, y se mezcla con los mil acentos del Boulevard apasionado.

Sin dejar de lado el clamor del *Boulevard*, el más ronco, el del vendeador de diarios, del rodar de los vehículos, los gritos de los vendedores, la elocuencia del *camelot*, las proclamas del gimnasta, los acentos de las conversaciones, el murmullo de los menudos e incesantes convenios de pasajero amor, la pasión alegre de la risa, y no terminan los ruidos del bulevar en la ciudad acústica, sumando extrañezas, cita, sin embargo, la condición anodina, más veces ominosa, de la llamada Ciudad Luz, donde lo raro se vuelve trivial, o a la inversa, cediendo su voz a Jules Laforgue:

—Dieu!., que la vie est quotidienne— como notara Jules Laforgue, mi genial compatriota.²³

Volviendo a esta capital uruguaya, como «Il ne peut y avoir qu'une opinion sur Montevideo»,²⁴ Real de Azúa la confirma, pero en un tono bien diverso,

22 Ibidem, 164.

23 Garzón, Eugenio, *La ciudad acústica. Escenas de la vida parisiense*, Éd. Le livre libre, París, 1927, 53.

24 Clemenceau, Georges, *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud. Argentine, Uruguay, Brésil*, Hachette et Cie, París, 1911, 23.

como una de sus críticas a la historiografía que, refiriéndose a esa misma época, consideraba «esencialmente política y a menudo partidaria»:

... las circunstancias inamovibles y predestinadas que, la lucidez inglesa mediante, habían hecho del Uruguay una pequeña y lúcida nación, progresista y suficiente, fraternalmente abierta a la presencia benevolente de Europa.²⁵

Si es cierto que durante los años del asedio la lucha más encarnizada en territorio oriental fue la de las exaltadas batallas de prensa, si los escritores comprometen sus diversas divisas en una agresiva producción partidaria, si hasta las investigaciones históricas, los procedimientos jurídicos y la correspondencia diplomática se transforman en exacerbado instrumento de propaganda,²⁶ si la campaña se extiende hasta París y sus luces, la mitigación de la ficción en la historia deviene igualmente militante. Entre políticos más o menos autoritarios y autores más o menos políticos, la autoridad de la pequeña novela histórica sigue en debate.

Coincidencias de tema y lugar

Por eso la necesidad, o el exceso, de haber abundado en algunas de las digresiones teóricas precedentes. Si los episodios de la ciudad y de la navegación se ajustan a las bases de ese par de coordenadas poéticas (retóricas y lingüísticas) podría ocurrir que también se solaparan y, en este mismo lugar, en Montevideo, se entrecruzaran dos de los mitos fundacionales de la imaginación de Occidente. ¿Qué acontecimiento celebra el pueblo judío con mayor fervor que la liberación de la opresión faraónica? ¿Qué mayor celebración que la libertad? Por participar en el Éxodo los judíos abandonan vivienda, hábitos, miseria, la opresión: los «límites», eso es lo que en hebreo Mitzraim (Egipto) significa. Gracias a la evocación del relato bíblico, en el espacio sin lugar y el tiempo sin tiempo del ritual, la promesa de Jerusalén se hace anual y puntual, la capital de Israel presente y vigente. Recordando las Escrituras, identificándola como «una tierra [que] es digna de libertad», no solo a Arsène Isabelle Montevideo le recuerda «une ville de Syrie ou de Palestine; [...] jusqu'à faire croire à la transmigration de Tyr ou de Sidon dans ces lieux, où le commerce doit avoir un autel et un culte aussi vivant que celui de la liberté».²⁷ El lugar sagrado, a medio camino entre el lugar común y el no lugar de la utopía, o su deseada morada. ¿Qué ciudad más legendaria que Troya? ¿Qué engaño más insidioso que la ofrenda del caballo? El incendio, la masacre y la esclavitud configuran el penoso tópico troyano, su tema y lugar. En sus intrépidas incursiones en estas tierras que fueron cárdenas, donde la sangre coloreaba de colorado los ríos, la sangre fluye a raudales, pero también los mitos

25 Real de Azúa, Carlos, «El revisionismo y sus enemigos», *Nuevas Bases*, n.º 5, Montevideo, agosto de 1952. Se puede leer en línea en *Autores del Uruguay. Biblioteca digital de autores uruguayos*, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/revisionismo.pdf>, 3/8/2013.

26 Fernández, Ariosto, «Prólogo», en Dumas, Alexandre, *Montevideo o la Nueva Troya*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, 9-34.

27 Guillot Muñoz, Álvaro, *Arsène Isabelle*, CFA, Montevideo, 1929, 18.

abundan y se tiñen de púrpura. Para desdramatizar el paisaje me recuerda Arturo Rodríguez Peixoto un párrafo de la carta de Domingo F. Sarmiento:

Habíamos dejado atrás las islas Malvinas, i el capitán cuidadoso tomaba por las estrellas la altura, por temor de dar de hocicos con el fatal Banco Inglés. Una tarde, en que los celajes i el barómetro amenazaban con el *Pampero*, el mal espíritu de estas rejiones, entramos en una zona de agua purpúrea que en sus orillas contrastaba perfectamente con el verde esmeralda del mar cerca de las costas. Era acaso algún enjambre de infusorios microscópicos, de aquellos a quienes Dios confió la creación de las rocas calcáreas con los depósitos de sus invisibles restos; pero el capitán que no entiende de estas cosas dijo, medio serio, medio burlándose «estamos en el Río», i señalando la enrojecida agua, «esa es la sangre, añadió, de los que allá degüellan». Aquella broma zumbó en mis oídos como un sarcasmo verdaderamente sangriento. Por lo pronto permanecí enmudecido, triste, pensativo, humillado por la que fué mi patria, como se avergüenza el hijo del baldón de sus padres. ¿Creerá usted que tomé a mi cargo probar que eran infusorios, i no nuestra sangre la que teñía el malhadado río?»²⁸

También Hudson nombra a Montevideo como la Moderna Troya,²⁹ e inicia la novela con una reverencia casi épica, precisamente, narrando sus «Rambles in Modern Troy».

Los ciclos no son privativos de la naturaleza, el retorno le sienta a la ciudad, como al tiempo el templo o sus ceremonias. También por eso «La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir».³⁰

Iterativas, análogos, las coincidencias —que no solo ocurren en el cielo— hacen de la continuidad una ilusión y de la historia eternidad. Si bien los nombres son distintos y los hechos de variable data, más allá de esos pormenores y repeticiones, el pensamiento los abstrae y transforma. Del lugar común a la utopía, la reiteración trasciende el lugar, lo supera o suprime. Tal vez Joaquín Torres García especulaba sobre esa forma de universalidad cuando escribía que en Montevideo o «en cualquier ciudad [...] hay un hombre que piensa», solo, desligado de todo: «... ese hombre, ni está ni vive en la ciudad. Porque vive en una ciudad sin nombre. Transpuso un límite humano y ahora ya no puede volver de allí».³¹

Sin embargo, Torres García dibuja y describe Montevideo, los «vehículos, plazas y... siempre el sol, el cielo, la geometría de las alineadas casas, y el árbol, el agente de seguridad, las tiendas, y la estación del tren», como en todas partes. El libro se titula *La ciudad sin nombre* y no indica el número de página. Entre la repetición y la ausencia, además de sustentar las dimensiones de universalidad, la

ciudad participa de «esa condición según la cual cada ciudad ofrece a sus habitantes numerosas posibilidades pero casi todas las mismas en todas partes».³²

Salvo una única mención al final, Mario Levrero deroga el nombre «Montevideo» en su novela *La ciudad*,³³ tanto en el título como en el texto, confirmando la propensión anónima de una ciudad fantasmal, la tendencia literaria hacia la carencia del nombre que da lugar a incertidumbres mayores, no desprovistas de la universalidad que una localización determinada no anula. «Solo es oscura, dubitable, la etimología de Montevideo»³⁴ decía Carlos Real de Azúa y, ante la sombra de esa duda, deviene plural e hipotético el origen de la voz. Compiten, por «la verdad» del nombre, la aportuguesada «Monte vide eu», tan indocumentada como las precisas abreviaturas cartográficas de «Monte VI de Este a Oeste». Sea cual sea su origen, ni el nombre ni los desajustes del expediente son recientes. Algún navegante de la expedición de Magallanes habría afirmado: «En derecho del cabo ai una montaña hecha con un sombrero al cual le pusimos nombre Monte vidi (corrutamente llaman aora Santo vido)». En cartas y documentos, Bruno Mauricio de Zabala, español y fundador de la ciudad, refiere a su fuerte, construido en 1725, «Fuerte de San Felipe de Montevideo», en memoria hagiográfica dedicada a Felipe V.³⁵

Más o menos accidentales, algunos poetas tampoco desmienten las omisiones de una eventual poética de la ausencia ligada al nombre. Isidoro Ducasse parte de Montevideo tanto para viajar a Francia como para fraguar su seudónimo que, sin dejar de ser él mismo, compromete al otro, alejado, el ausente que Lautréamont a medias convoca. Una procedencia que se suma a las añoranzas que Jules Laforgue anota al ver flamear la bandera uruguaya en un barco en el puerto de Hamburgo. Jules Supervielle le dedica un poema a la ciudad que se titula «Montevideo»; incluido en una importante antología,³⁶ no figura en el índice con ese título donde solo figura «Dans l'Uruguay sur l'Atlantique», que es el verso que inicia una estrofa del poema. En cambio, Borges no elide el nombre de la ciudad. En «Montevideo» habla de una «Ciudad que se oye como un verso»,³⁷ cifrando en el título la vocación poética de quien la nombra.

28 Sarmiento, Domingo Faustino, *Viajes por Europa, Africa i América*, Imp. Julio Belin, Santiago de Chile, 1849, 30-31.

29 Hudson, William Henry, *The Purple Land. Being the Narrative of One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental in South America, as Told by Himself*, J. M. Dent & Sons Ltd., Londres, 1885.

30 Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Buenos Aires, 1974.

31 Torres García, Joaquín, *La ciudad sin nombre*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1941.

32 «Rendre heureux les habitants de la ville générique», entrevista a Rem Koolhaas transcripta en el *Courrier International*, n.º 516, Supplément, 21/9/2000.

33 Levrero, Mario, *La ciudad*, Plaza Janés, Madrid, 1999 [1970], 179.

34 Real de Azúa, Carlos, *Montevideo, el peso de un destino*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1987, 14. En línea en *Autores del Uruguay. Biblioteca digital de autores uruguayos*, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/montevideo.pdf>, 3/8/2013.

35 Agradezco al profesor A. Rodríguez Peixoto la consulta e información de los documentos correspondientes.

36 Roy, Claude, *Jules Supervielle*, Éd. Pierre Seghers, París, 1964, 101-102.

37 Borges, Jorge Luis, *Luna de enfrente*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, 63.

Misterios de la ciudad

Si se escucharan las voces de los diálogos que mantienen los personajes de Bioy Casares, así como ellos imaginan las de los uruguayos, son otros los comentarios y la frecuencia de la mención a nuestro país:

Le participo que si usted escucha a los uruguayos, todos los argentinos nacimos allí, desde Florencio Sánchez hasta Horacio Quiroga.³⁸

Tan humorísticas como literales, no disimulan una inquietud similar a las observaciones de Alan Pryce-Jones, un viajero inglés, quien recorre el Río de la Plata en los años treinta del siglo xx. Señalan el contraste entre una localidad que le parece poco atractiva y la inexplicable proliferación de poetas eminentes para quienes ese lugar anodino fue ciudad natal:

I have sometimes played with the idea of an essay upon the theory that modern poetry owes half its shape and texture to the city of Montevideo. Modern French poetry in any case. Lautréamont (1846-1870) comes from Montevideo, Laforgue comes from Montevideo (1860-1887); so does Jules Supervielle, the fine poet of *Gravitations*. And out of the first two come in turn the lemonish force, and the rambling nostalgia, which modern poets of all countries have borrowed from the French.

There is no tidy explanation for the existence of poets in Montevideo. If the landscape mattered, they should be born farther north, in Brazil, or inland, upon the Pampas. Montevideo has not even much charm. [...] The rectangular street-blocks, and the clerks in flannelette pyjamas do not inspire; although to the credit side must be set really excellent wine and a great variety of bars: sanded, plain, crazy, geometrical, or murderous. Montevideo seems to have no roots in the country of which it is the capital...³⁹

Tal vez la perplejidad del viajero no se justifique, pero cuenta con antecedentes ilustres. Ya con bastante anterioridad, y análogo desconcierto, Rubén Darío había aventurado alguna conjetura, precariamente poética, pero aún menos realista, para resolver ese asombro que, en su caso, no descarta cierto y civil desconocimiento. Según entendía, Lautréamont y Laforgue se decían montevidianos, no por haber nacido en esta ciudad, sino por pura extravagancia. Cuando en *Los raros* habla de Lautréamont dice: «Su nombre verdadero se ignora. El conde de Lautréamont es seudónimo. Él se dice montevidiano»;⁴⁰ en realidad, no se sabe si se decía «le montévidéen», pero es cierto que lo escribía y lo era. Aunque Isidore Ducasse se disipa en la alteridad que dobla su obra y su condición: *L'autre à Mont(evideo)*, el nombre apócrifo releva el monte que da nombre a su ciudad, como si al ocultarse tras la falsedad nominal, la máscara revelara la identidad de una procedencia que era la suya: en sus *Cantos de Maldoror* «Montevideo, la coquette» contrasta con «Buenos Aires, la Reine du Sud», dos

38 Bioy Casares, Adolfo, *El sueño de los héroes*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1995, 188.

39 Price-Jones, Alan, *Private Opinion. A Commonplace-Book*, Cobden-Sanderson, Londres, 1936, 43-44.

40 Darío, Rubén, *Los raros*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1952, 159.

pueblos que, superadas las antiguas rivalidades, «se tienden una mano amiga, a través de las aguas argentinas del gran estuario»,⁴¹ menos argentinas (a pesar de su plateado nombre) que turbio su color de barro.

Cuando Julio Cortázar escribe «El otro cielo»⁴² hace vagar la ficción entre el Pasaje Güemes, una galería en Buenos Aires, y los pasajes de París que fascinaron, varias décadas antes, a Walter Benjamin y a numerosos transeúntes, atraídos por las ambigüedades de ese espacio urbano ni exterior ni interior, ni público ni privado, ni cubierto ni a la intemperie, ni casa ni calle, las dos. Lector de Laforgue —el otro Julio— pero obsesionado con las dualidades de «Le «fantôme» de Lautréamont»,⁴³ Cortázar se identifica con el protagonista, que da nombre viajero a un rioplatense radicado en París, encabalgado entre dos hemisferios transatlánticos, vacilando entre la doble identidad o una identidad a medias. Son varias y significativas las coincidencias que examina Emir Rodríguez Monegal entre Paul Laurent, el personaje del cuento, y Lautréamont. Entre sombras, es difícil distinguirlos: recorren los mismos barrios sórdidos en una época de barricadas, se deslizan furtivos en prostíbulos lúgubres, transgreden cualquier doctrina con semejantes blasfemias, van del siglo xix al xx, ida y vuelta, de París a Buenos Aires, pasan de la biografía al cuento, de un nombre al otro, con la fácil naturalidad con que el narrador cambia de pronombre en la mitad de un diálogo.

Los sueños de la fantasía

Antes que las fronteras empezaran a desvanecerse regionalizando territorios, antes que la noción de nación lindara con límites continentales o se mundializaran sus dúctiles jurisdicciones, la ficción anticipaba deslizamientos que iban introduciendo un mundo en otro, ámbitos donde la vigilia se cruza con la ilusión y ya no se distinguen. Si los sueños de la fantasía, como los de la razón, producen monstruos, cruzan seres y especies, hombres y máquinas, hombres y animales, hombres y dioses, los híbridos tienen ese origen ambiguo que la ciencia confirma. Desde Buenos Aires, los personajes de Adolfo Bioy Casares suelen intentar cruzar el río (el río Uruguay o de la Plata) hasta la «otra Banda», como suelen denominar, desde allí, el territorio oriental del río Uruguay que fue el de la Banda Oriental, convencidos de que conocerán una invención que los hará más felices, la fórmula que los hará inmortales, la inmortalidad en un Más Allá cercano, un más allá doméstico y familiar, más acá, al alcance de la mano.

Poco después los uruguayos descubrieron el modo de suprimir la muerte. [...] —¿Inventos, como la persona que el señor tiene en la otra Banda? [...] —Te olvidás que el gobierno ha prohibido los viajes al Uruguay. Quizá podríamos

41 Comte de Lautréamont (Ducasse, Isidore), *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres complètes*, José Corti, París, 1979 (Chant premier).

42 Cortázar, Julio, *Todos los fuegos el fuego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

43 Rodríguez Monegal, Emir, *Narradores de esta América*, Alfa, Buenos Aires, 1976.

ir al Tigre y hablar con un lancharo, de esos que pasan a emigrados, o con un contrabandista.⁴⁴

En los cuentos y novelas de Bioy, donde proliferan las experiencias biológicas, los cruzamientos varios, no sorprenden ni la ambientación montevideana ni la índole híbrida de «Ad porcós».⁴⁵ Por restricciones políticas que se reiteraban en aquellos años, el narrador de este cuento no puede volver a Buenos Aires como había previsto; al no saber qué hacer, hace tiempo, en la ciudad, recorriendo, gracias a la ficción, el nomenclátor de nuestros lugares comunes hoy casi legendarios: la Plaza Independencia, el Teatro Solís, el desaparecido restaurante El Águila, la avenida 18 de Julio, las plazas arboladas, los alrededores más o menos turísticos de una ciudad que no envejeció bien. El ambiente municipal enrarece, a contrapelo, las frecuentes referencias a Fausto, un mito, sus variaciones literarias y musicales clásicas, repercuten en tonos a la vez informales, triviales, una parodia que vuelve a carnavalizar el drama y a desacralizar la iniciación evangélica por la cita literal del título en latín que recuerda, sin embargo, la vulgaridad de los cerdos, aunque no se trate, en este caso, de declararles la guerra, como cuenta en otro libro.⁴⁶

Antes de que la biología dedicara su mayor atención a los mestizajes genéticos, la ficción ya había experimentado con cruzamientos inesperados, injertos aberrantes, estirpes de pesadilla o personajes fantásticos, inventando intrincados laberintos para esconder a la fiera o, más ecuanimemente, retener a las víctimas aptas para el sacrificio. Fundaba lugares imaginarios, utopías que solo se radican en el no lugar de la escritura, o transformaba los lugares comunes en una topografía mítica.

Entre los trámites literarios más cercanos, las sagas urbanas de Juan Carlos Onetti trabaron las dos ciudades rioplatenses en un orbe híbrido diferente. Fundada por Onetti, situada y citada recurrentemente en sus novelas, la solidez literaria de Santa María restituye la unidad que evoca a medias Santa María del Buen Ayre, el antiguo nombre de la capital argentina y, en parte, Montevideo, como fracciones dispersas de una fractura no querida. Emir Rodríguez Monegal fue el primero en señalar la condición onírica de una ciudad protagonista que, sin despejar brumas y creencias, crece:

Como Florencio Sánchez y Horacio Quiroga, Juan Carlos Onetti es de aquellos escritores uruguayos cuya obra se proyecta tempranamente sobre ambos márgenes del Río de la Plata. Y no solo por haber vivido Onetti unos quince años en Buenos Aires (los años de su madurez literaria) y haber publicado allí cinco de sus mejores novelas, sino por la muy principal razón de que el mundo que ha creado en sus narraciones es el de la ciudad rioplatense de este siglo. Llámese Montevideo (como en *El pozo*) o Buenos Aires (como en *Tierra de nadie*) o Santa María (como en otras novelas), la ciudad que describe Onetti,

la ciudad en la que viven y mueren sus personajes, la ciudad con la que él ha estado soñando hasta hacer soñar también a sus lectores, es una ciudad situada a orillas del vasto, barroso, equívoco Río de la Plata. Y es, también, una ciudad de hoy.⁴⁷

Una ciudad de hoy

Los desbordes de esa literatura vecina y vernácula, el aura de célebres poetas, más que los austeros datos que recorta la historia, han propiciado un ámbito intelectual restringido que supo convocar el mayor interés en épocas de honrosas justas y famas ya pasadas. En la actualidad, como si los *genii loci* de la ciudad se hubieran dispersado o desaparecido, sometidas la imaginación y la reflexión a voces menores, conformadas a espacios mediáticos a la medida, solo fatigan las mismas figuras que se celebran entre sí, ignorando fervorosamente a quienes no pertenecen a sus círculos poco virtuosos o no se someten a la presión de sus monótonas estrategias o previsibles influencias. La ausencia de discusión, el país flácido, aflojado por una distensión cultural más oficialista que las propias misiones oficiales no culturales, los reconocimientos de conveniencia o connivencia, la burocratización de cátedras universitarias o redes municipales que se traman y ciñen entre sí, la administración de una red cultural en manos de contadas personas, han reducido ambas, crítica y creación, mitigando el fervor por los que la obra vibra y la ciudad vive.

Sin embargo, empiezan a insinuarse, entre los nuevos contemporáneos, algunos movimientos que estremecen la monotonía del paisaje cultural. Faltan los nombres, aunque la actitud cunda: aidez de conocimientos, una inquieta curiosidad por la poesía, la pasión de decir y hacer. Tal vez las posibilidades de las publicaciones periódicas marginales y las redes informáticas logren contrarrestar las inconsistencias del sistema político, demasiado establecido, y puedan sustraerse a su redundante fragilidad.

En un conocido diálogo de *Rayuela*, Horacio Oliveira interroga a la Maga, ironizando sobre los dilatados prestigios míticos de una ciudad que no siempre los acredita:

—¿Y la gente conoce bien a Lautréamont en Montevideo?

—¿Lautréamont? —preguntó la Maga [...] «Ah, Lautréamont», decía la Maga recordando de golpe. «Sí, yo creo que lo conocen muchísimo».

—Era uruguayo, aunque no lo parezca.

No parece —dijo la Maga, rehabilitándose [...].

[Horacio] seguía ahí, moviendo los labios en silencio, hablándose con la Maga entre el humo y el jazz, riéndose para adentro de tanto Lautréamont y tanto Montevideo.⁴⁸

44 Bioy Casares, Adolfo, *Historias desahoradas*, Emecé, Buenos Aires, 1986.
45 Bioy Casares, Adolfo, *Historias de amor*, Alianza, Buenos Aires, 1972.

46 Bioy Casares, Adolfo, *Diario de la guerra del cerdo*, Emecé, Buenos Aires, 1969.

47 Onetti, Juan Carlos, *Obras Completas*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1979.

48 Cortázar, Julio, *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969, 58-59.

Matrices del color local en *La tierra purpúrea* de William Henry Hudson

Además de llamativo, el título de la obra de William Henry Hudson es bastante conocido y más de una vez se ha aludido a la colorida retórica de su figuración. Sin embargo, por razones no siempre literarias, la edición que circula en español como en inglés, como en otras lenguas, resulta ser la abreviatura de la fórmula propuesta en un principio para la primera edición del inglés original. Decía *The Purple Land that England Lost*,⁵¹ un título que no solo por ser más largo dice mucho más. *La tierra purpúrea*, el título vigente, se limita a ser una versión más corta, pero, aun *in absentia*, la referencia desaparecida atrae igualmente la atención y, como la omisión desatiende una etapa interesante de la historia radicada en esta tierra uruguaya, oriental y marginal, no habría que dejarla de lado. Por otra parte, además de esa supresión, precipita, por las reglas ortográficas propias de cada idioma, la pérdida de las mayúsculas que el inglés requiere en la escritura y que nuestra lengua suele pasar por alto. «Tipográficamente hablando», como inscribía Isidore Ducasse en un epígrafe de sus *Poesías*, esa es una de las pérdidas; quizás bastante menor o menos significativa que otras.

Se podría presumir que la pérdida más relevante fue la capitulación del invasor inglés y la devolución de Montevideo en 1807 a las autoridades hispánicas virreinales, una pérdida que fue importante sobre todo para Inglaterra así como para la región. Esa acción habría incidido en los acontecimientos posteriores más de lo que solemos recordar, aunque la indignación y otras pasiones criollas —algunas independentistas, otras más personales— no dejaron de ser advertidas por el invasor.

Haciendo referencia a esa omisión, la pérdida de «Inglaterra» sería doble, de palabra y de hecho. En el prefacio a la edición de 1904, Hudson alude, justamente, a ese descaecimiento y a otras omisiones de causalidad histórica menos considerable. La supresión de un capítulo, «The Piebald Horse», así como de la «tedious introduction» (un prólogo descalificado por su propio autor), responde, quizás, a un exceso de palabras y a la carencia (a su entendimiento) de suficiente interés, razones que atenuarían la mayor intensidad épica que deseaba prevaleciera en su libro.

En una medida menor, desde un punto de vista filológico importan esas pérdidas ya que la ausencia de mayúsculas, que se mencionaba en primer término,

51 Hudson, William Henry, *The Purple Land that England Lost*, Messrs. Sampson Low, Londres, 1885.

¿Tanto Montevideo? Tanto o Tontovideo, decía Herrera y Reissig,⁴⁹ en una situación muy diferente, aunque igualmente escandalizado por la insoportable hipocresía de la sociedad a principios del siglo xx, por el aleroso consentimiento de su indiferente complacencia, contra los prejuicios y prevaricaciones que el poeta también hoy impugnaría.

Aunque contemporáneo de Herrera y Reissig, sin dejar de objetar vicios semejantes, es distinto y distante el tono de José Enrique Rodó. Tal vez por no ceder a la contemplación de las pequeñeces de una ciudad que, aun espléndida, no las escatima o para refrendar la emblemática eternidad que fue encrucijada del imperio y reconocer el estatuto universal del que participa la ciudad:

Porque una «ciudad» es un valor espiritual, una fisonomía colectiva, un carácter persistente y creador. La ciudad puede ser grande o pequeña, rica o pobre, activa o estática; pero se la reconoce en que tiene un espíritu, en que realiza una idea, y en que esa idea y ese espíritu relacionan armoniosamente cuanto en ella se hace, desde la forma en que se ordenan las piedras hasta el tono con que se hablan los hombres.⁵⁰

Libros y caminos, *derroteros* de la lectura donde leer la ciudad y emprender los viajes, son escrituras y aventuras que preservan la vigencia de sus mitos fundacionales que entrecruzan las dos dimensiones en las que la literatura forjó sus mayores gestas, las mismas por las que el lenguaje tiene lugar. Un oficio de cultura, el ánimo intelectual y poético de una *citiness* que consolida el saber como *derecho de citar*, que es el legendario encuentro del tiempo y la ciudad, la voluntad de pasado y urgencia de continuidad, un deseo de decir que la poesía reivindica como *derecho de ciudad*, de mitos ancestrales y peregrinas coincidencias.

49 Rodríguez Monegal, Emir, *Sexo y poesía en el 900*, Alfa, Montevideo, 1969.

50 Rodó, José Enrique, «Ciudades con alma», *Camino de Paros, Obras Completas*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1957, 1294.

habilitaría una referencia o *trascendencia* diferente y, en consecuencia, permitiría soslayar las características singulares de una situación toponímica particular que las mayúsculas suelen distinguir por los meros trazos de un *diseño* que, en este caso, más que un diseño gráfico, consiente un destino.

En consecuencia, a partir de estas pérdidas históricas, semánticas, gráficas, en ese «longer, and to most persons, enigmatical title»,⁵² y tomando en cuenta los aportes de la traducción y de las teorías que la han cuestionado o convalidado —sus renunciaciones y redenciones a la par— sería posible reivindicar una vía de acceso a la *universalidad* por medio de la literatura.

Por ese carácter arquetípico que presenta la novela y por el que concierne a todos los hombres extendiéndose por todo el planeta, intentaría una aproximación a las causas primordiales o ideas perfectas sugeridas a partir del título, el nombre propio de un libro que, precisamente, designa o señala una obra en particular. Se rescataría así el olvidado fondo semántico que subyace en el nombre propio, la idea del nombre que, en lugar de indicar, significa y, además de denominar o de invocar —como en el Génesis—, convoca.

Por otra parte, si la reflexión sobre la escritura, sobre las obras literarias y artísticas ha reconocido la importancia de los márgenes y el espacio de prudencia que marcan, parece conveniente empezar por no dejarlos de lado. De ahí que, en este caso, me limite a atenderlos, pero solo a la luz del título del libro, que ilumina uno de sus umbrales más claros. Se tratará de legitimar así la sustitución de Uruguay, del nombre propio, histórico y geográfico, por una denominación que facilita, por el pasaje de la traducción, no solo el tránsito de un idioma a otro idioma, sino la transición a un mundo de verdades, las mayores, que la ficción contribuye a revelar:

Face to face with nature on the vast hills at eventide, who does not feel himself near to the Unseen.⁵³

Es apenas la breve cita de las últimas palabras de un fragmento de *The Purple Land*, donde un arrebatado extático convierte la descripción del vasto paisaje de cuchillas («vast as a ocean»), en la más profunda celebración de los misterios que la naturaleza reserva y suspenden la razón. Místicos, rosa (el color) y cordero (la traducción del apellido del personaje), unidos en un trance fervoroso que la felicidad poética del título anticipa, pero que no llega a descartar los obstáculos de la violenta realidad que describe.

Aludiendo a esa situación, la denominación que propuso Hudson para su novela es de una especie afortunada (si el apartamiento de las circunstancias lo es). Ya desde el título se induce a una interpretación espiritual que restituye cierto anhelo de universalidad apuntando, por el color, hacia la totalidad; en la enigmática repetición del mismo, su revelación. En el vaivén semántico de una

críptica traducción interior y los desplazamientos que implica la metáfora, una nueva versión de la querella de los universales, que favorece la atracción entre ideas afines y las asocia en una misma entidad, desprendiendo, al mismo tiempo, un humor irónico. Impregna los relatos de los incidentes del viaje y de las peripecias del viajero que se prestan a conciliar la gracia con la desgracia en una misma epopeya.

Entre curioso y contradictorio, el paisaje vernáculo accede a un *régimen de universalidad* que las propias palabras de Hudson, más que sugerir, afirman:

A purple land may be found in almost any region of the globe.⁵⁴

No obstante, la materialidad y contundencia de la determinación geográfica uruguaya, de las precisiones históricas nacionales, o de los pintoresquismos idiomáticos de estas tierras que prodiga la novela, se entrevé la aspiración a trascender los límites de una patria en particular —sobre todo si es la propia—; la aspiración de ir más allá de la jurisdicción nacional y de las reducidas dimensiones de un país, de sus paisajes y paisanos, de las peculiaridades de la literatura gauchesca fundacional. Intenta acceder a otro espacio literario, el espacio casi sagrado —*maqom*,⁵⁵ musitaría en hebreo—, para orientar una dirección hermenéutica deslocalizada y cortar camino hasta el *Más Allá*, dando lugar a una literatura que habilita el espacio anterior donde la Eternidad se hace de un poco de tiempo en el presente de cada lectura:

Ricardo Lamb sí es eterno —decía Borges. Es el héroe de toda fábula, es el quijote normalísimo al que le basta ser esperanzado y audaz, como a las mujeres buenas y lindas.⁵⁶

Partiendo de la exaltada admiración del Borges de los años veinte por «este gran Hudson [...] que ensalzó la criollez», Rodríguez Monegal formuló una teoría del regionalismo⁵⁷ circunscrita a esos años en los que el autor argentino se esforzaba por ser todo lo argentino que sea posible ser. El primer Borges, que había aspirado a que algún día se restituyera el purísimo criollo en que fue pensado el inglés de la novela, pasa él mismo a descastellanizar «La tierra cárdena» —el título de su escrito crítico de entonces— que deviene «The Purple Land» en su texto de 1941, transformando «esa novela primordial del criollismo» en «Esta novela primigenia de Hudson»,⁵⁸ rescatándola de las limitaciones locales y temporales pregonadas por una «criollez» que atribuye al autor, pero que responde a su propio fervor nativista. Por eso, en más de una oportunidad me interesó

54 Ibidem, XIII.

55 En hebreo significa «lugar». «*Maqom* est ce mot mystérieux par lequel la tradition désigne souvent Dieu lui-même». Vigée, Claude, *Dans le silence de l'Aleph. Écriture et Révélation*, Albin Michel, París, 1992, 49.

56 Borges, Jorge Luis, *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993, 36. La primera edición la publicó, en Buenos Aires, la editorial Proa en 1926.

57 Rodríguez Monegal, Emir, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, E. P. Dutton, Nueva York, 1978, 203-213.

58 Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, 733.

52 Hudson, William Henry, *The Purple Land. Being the Narrative of One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental in South America, as Told by Himself*, J. M. Dent & Sons Ltd., Londres, 1951, XIII. Es una reedición de la edición de 1904.

53 Ibidem, 216.

reflexionar sobre ese fondo universalista que, entre ambas menciones, el propio título expone y oculta, y detenerme en la oscilación de esa dichosa frontera literaria donde la certeza no se opone al misterio.

Si bien ya se sabe que los estudios literarios han vuelto a declinar, orientándose hacia las peripecias personales del hombre, de su medio —donde modo y moda coinciden—, de su raza y sus sexos, algunas obras logran sustraerse a las limitaciones temporales que las disciplinas les imponen, sobreviviendo o subvirtiéndolas teorías que pretenden encauzarlas, emergiendo más allá de *horizontes* (que son «límites» en su origen), de un lugar preciso, de fechas iguales, de episodios y personas supuestamente reales, para alcanzar dimensiones que soslayan la minuciosidad de datos y de las prácticas heurísticas que propician.

De manera que desde el pasado, en virtud de la reflexión y refracción de las consabidas lecturas, no resultan ajenas las aventuras ancestrales más o menos heroicas de un rey mítico y de sus huestes, que fluctúan entre la intrepidez de la conquista, los intereses del gobierno y la necesidad de salvar la ultrajada dignidad familiar. El estilo épico y elevado que cuenta el sitio de la ciudad asediada supera la circunscripción de las murallas de la misma manera que las vicisitudes de los viajes de algún osado navegante relatan las odiseas de todos o de Nadie. Son modulaciones de la imaginación orientadas según los sentidos que favorecen las metáforas, que no son tantas, o remitiéndolas a los arquetipos, que no son menos.

Pero, en el caso de la novela de Hudson o de su candoroso y trashumante narrador, que deambula en el pequeño territorio de la Banda Oriental, sus pasiones parecen sometidas a razones eventuales o, por lo menos, fugaces. De acuerdo con su patriotismo adoptivo y accidental, la palabra *oriental* aparece, literal, en el inglés de la novela incontables veces, pero siempre con tilde en la *a*: «orientál». Aunque no lo requiere la ortografía en español (y menos en inglés), parece exhibir gráficamente la condecoración de un emblema hispánico para marcar la diferencia de un estatuto doblemente ajeno e igualmente extraño o, simplemente, por subrayar la sílaba tónica diferenciando el término de un homónimo con reminiscencias exóticas, pero de un exotismo distinto al otro oriental, muy distinto.

Comprometido con más de una causa, pero apacible como un cordero, Richard Lamb se orienta entre praderas o cuchillas en las que no pierde el rumbo, aunque manteniéndose al margen —no solo como narrador— de los acontecimientos y pasiones de los que es testigo, aun siendo su protagonista y sin dejar de serlo.

Pecaría de pretencioso despachar la universalidad de una construcción literaria en pocas páginas, pero, a pesar de la brevedad, no quiero dejar de señalar la curiosa prolongación de la obra de Hudson en un drama prácticamente ignorado de Arturo Despouey, uno de los más notables críticos uruguayos, pero inexplicablemente olvidado, ignorado incluso. Menos conocido como autor literario que como crítico cinematográfico y teatral o como corresponsal de prensa, Despouey rinde tributo dramático y biográfico a temas e itinerarios similares a los que recorrió Hudson en su ficción. Como él, Despouey se dirigió desde el

Río de la Plata a Inglaterra, en tiempos de guerra.⁵⁹ Se estableció en Europa, para informar al mundo hispanohablante desde la BBC o referir sus recuerdos o dramatizarlos o interpretar —en realizaciones inolvidables— obras ajenas desde la misma emisora.

Aunque la acción de su obra *Zaraza para la Banda Oriental*⁶⁰ se ubica en los años en que Hudson dice que empieza a escribir la novela, la semejanza de *derroteros* —de caminos y textos biográficos y bibliográficos— no disimula que el drama de Despouey, escrito un siglo después, comparte las circunstancias y el tono —también cromático— de la historia, diría *pintoresca*, de sus valles y hondonadas.

Es grave, por reciente, el alarmante olvido en el que nuestros autores desaparecen, por motivos que se explican apenas por arbitrariedades diversas, a veces debido a sus indolentes epígonos, otras veces debido al oportunismo de sus repentinos e improvisados, pequeños, mezquinos apóstoles, de los que fue víctima Despouey y tantos más. En otra oportunidad habría que tratar la obra de Hudson comparándola con *Zaraza para la Banda Oriental* o a la inversa, una deuda que habrá que saldar.

Si esta época tiende a ignorar jurisdicciones y a confundirlas, y según la misma tendencia asimila las nociones de *nación* y *narración*, no parece ocioso considerar aquellas obras que, desde las proximidades de la historia, no descartan en el *color local* la universalidad de un *dolor local* que promueve lo nacional a formas de tragedia universal. En tanto los sonidos coinciden, las aliteraciones contribuyen a deslizar, en las analogías entre palabras, las analogías entre las entidades a las que ellas refieren.

Refiriéndose a las exageraciones en las que el romanticismo francés incurría, al promover en los escritores brasileiros *un retour aux sources*, en busca y definición de su identidad, Tania Franco-Carvalho observa cómo las apreciaciones excesivas del color local les impedían conocer su entorno

en prenant le chemin d'une perception déviée de la réalité.⁶¹

También el título del drama de Despouey destaca, desde el principio, la condición cromática y sangrienta de la obra, una pieza teatral y nativa, que el autor califica como: «Visite à la terre empourprée», pero que desborda los límites territoriales e imaginarios del Uruguay: «Viñeta de la vida en Uruguay en 1877,

59 Existe una novela inédita de Despouey, de 1963, que narra los episodios de esa autobiografía sin atenerse estrictamente a los hechos que le incumben. *Quijote 44* es su título. Permanece inédita, pero se puede leer en línea, disponible en: <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/arturo_despouey/archivo/Quijote44/Quijote44.pdf>, 7/12/2013.

60 Despouey, Arturo, *Zaraza para la Banda Oriental*, Maldoror, Revista de la ciudad de Montevideo, n.º 24, 25 y 26, Montevideo, 2006-2007. Se pueden leer en *Publicaciones periódicas del Uruguay*, disponible en: <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/collections/show/11>>, 3/8/2013.

61 Franco-Carvalho, Tania, «La littérature française et le modernisme brésilien: échos et transformations», en Berg, Walter Bruno y Block de Behar, Lisa, *France-Amérique Latine: Croisements de lettres et de voies*, L'Harmattan, París, 2004.

en tres actos, divididos en siete cuadros y cinco "intermezzis". La obra ordena y pone en escena las andanzas de un dandy presuntamente francés, pero con desplantes propios de Oscar Wilde, similares a aquellos con los que sorprendía su autor, que supo devenir otro *Victorian Subject*,⁶² como también fueron Hudson y sus nostálgicos personajes, quienes no evitan en estas tierras australes un final trágico varias veces legendario.

Sin embargo, en lugar del emblemático color púrpura que simboliza desde tiempos remotos el esplendor de la riqueza y las vestiduras de sacerdotes y cardenales, de reyes y dignatarios oficiales, su trágica zaraza alude a la tela de algodón de estampado colorido y a la masa que todavía se suele hacer en campaña mezclando vidrio molido, agujas y sustancias venenosas, para que los animales, al ingerirla, agonicen y mueran víctimas de una inútil crueldad. La acción del drama criollo se ubica en el siglo XIX, a fines de la década de los setenta, cuando los desmanes del gobierno de Latorre justificaron la doble significación de la sangrienta zaraza.

Localizada en una estancia, «in one of these remote semibarbarous South American estancias!»,⁶³ como exclamaría el narrador de Hudson, y con un breve episodio inicial en el Hotel des Pyramides, la obra no fue representada hasta ahora. Los personajes son discontinuamente sensibles a las inclemencias de la intemperie, a la prepotencia de los caudillos y gendarmes de turno, admirando la vastedad de los paisajes y la sobriedad de los hábitos camperos, con la usual resignación oriental ante las muestras de la fiera salvaje y su imperturbable e incontrovertible filosofía práctica que convierte hasta la derrota en contenida alegría.⁶⁴

Un drama cruento el de Despouey, que pone en escena la crueldad y crudeza de una brutalidad familiar, social, nacional, acentuadas por las rondas de una danza macabra donde desfilan lívidos fantasmas en disfraces de carnaval. Abundan en su drama los gestos operísticos de una diva trasnochada y trasplantada a ambientes feraces, demasiado asimilada a la depravación que medra la naturalidad del ambiente o la depreda.

La novela de Hudson, en cambio, empieza por narrar las aventuras sentimentales e intrépidas de Lamb, pero el registro, más bien discreto, tensa el tono retórico de una narración que se inicia por un rapto amoroso y termina, casi simétrico, en otro rapto, presuntamente igual:

I found myself once more in the Purple Land where we had formerly taken refuge together, and which now seemed to my distracted mind a place of pleasant and peaceful memories.⁶⁵

Avanzada la trama, el narrador anuncia a Demetria Peralta que será ella la protagonista de una novela que está por escribir, pero, en realidad —y la realidad es discutible—, el autor ya había escrito: «I will call my book *The Purple*

Land»⁶⁶ y este propósito se formula en la novela que ese título introduce. ¿Es esta novela de Hudson otra novela de la novela? ¿O se podría considerar que es esta, *La tierra purpúrea*, una novela de la tierra, ya no en el sentido tradicional y criollista de esa clasificación? Si bien no descarto la primera interrogante, no dudaría en considerarla como la novela de la tierra, no una más ambientada en el campo, sino «de la tierra» por antonomasia.

Según Cunninghame Graham fue un acierto de Hudson evitar el resonante nombre oficial de *República Oriental del Uruguay*.⁶⁷ Prefiere designarla como la *Banda Oriental*, pero, alternada con su condición de *tierra purpúrea*, es esta la que prevalece. Telúrica, sea cual sea la geografía o la geología, no puede ser menos que una *tierra roja*, púrpura, cárdena o colorada. No solo esta tierra oriental, la tierra de una patria en particular, sino planetaria; no solo la tierra, sino el agua: el color colorado de un río que requeriría ese nombre —como el que distingue a un arroyo próximo que así se llama—, pero evocando el color de la sangre que le da color, o del partido político que lo adoptó como color y consigna. En la campaña como en la ciudad: «The streets are red, with blood and fear»,⁶⁸ dice el narrador anotando y traduciendo aires nuestros y viejos combates cimarrones.

Tal vez no sea exagerado interpretar, a partir del *color colorado*, la *clave* —de iniciación y cifra, de revelación y ocultamiento— que es *color*⁶⁹ en su origen: «Every river from the Yaguaron to the Uruguay had run red with Colorado blood», definiendo el espectro cromático y retórico de la novela.

Derivación de *color*, el *colorado*, no lo es menos el púrpura de la tierra anunciada. No es por primera vez ni por azar que la palabra confunde hombre y tierra en un mismo polvo ni que el color local se difunde en todos los colores. *Adam* (אדם) es la palabra que, en hebreo, nombra al hombre, al hijo del hombre; *adama* (אדמה) significa «tierra» o «suelo», *dom* (דם), «sangre». El rojo Adán repetía el poeta, presintiendo o sabiendo que el color rojo es un color humano. La religión y sus doctrinas consagran esa fusión a la que la poesía y la filosofía no eluden. En alguna oportunidad Hudson había dicho de sí mismo:

Mi carne y la tierra, el calor de mi sangre y el del sol, los vientos y las tempestades de mis pasiones no son sino una y la misma cosa.⁷⁰

66 Ibidem, 330.

67 «En aquellos sencillos días, [cuando] el moderno y retumbante nombre de *La República Oriental del Uruguay*, era, por fortuna, desconocido». Cunninghame Graham, Robert, en Hudson, William Henry, *La tierra purpúrea*, Agencia General de Librería y Publicaciones, Buenos Aires-Montevideo, s/f. El epílogo de Miguel de Unamuno es de 1927. La misma edición se publica en España: Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1928. Versión castellana y notas biográficas de Eduardo Hillman.

68 Son las palabras que traduce literalmente, según dice, de la balada que entona Cipriano.

69 Se relaciona con el latín *celo*, «cubrir, encubrir». En la lengua retórica da a entender el sentido particular de un discurso: *color tragicus, poeticus*, etcétera.

70 Hudson, William Henry, *Hampshire Days*, en Martínez Estrada, Ezequiel, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México-Buenos Aires, 1951, 283.

62 Miller, Joseph Hillis, *Victorian Subjects*, Simon & Schuster, Nueva York-Londres, 1990.

63 Hudson, William Henry, o. cit., 32.

64 «... the usual Oriental resignation», ibidem, 214.

65 Ibidem, 2.

Aunque la tarea de la traducción («Die Aufgabe», diría citando a Walter Benjamin) implique también una renuncia, las correspondencias entabladas entre lenguas insinúan una sospecha de universalidad que, en el caso de las traducciones onomásticas de Hudson, se aproxima más a parodias de esa misión mesiánica que a voces del paraíso:

... then crossing two very curiously named rivers, Rios Salsipuedes Chico and Salsipuedes Grande, which mean Get-out-if-you-can Rivers, Little and Big.⁷¹

El narrador no cede en su afán explicativo, burlándose con más condescendencia que rigor:

The water you see over there is the Rio de las Canas (River of grey hairs), and those who go down into its valley grow old before their time.⁷²

En los numerosos ejemplos que prodiga Hudson —o su narrador— de esa búsqueda que la traducción alienta, prescinde de la nulidad semántica que es propiedad de los nombres propios y no deja de traducir nombres de persona o nombres de lugar, insinuando, con cierta sorna, la responsabilidad de una operación trascendente.

Al traducirlos les atribuye significados que los remiten a un origen, a esa peculiaridad que alguna vez pretendí formular como *origi(nacio)nalidad*, una noción que consiste en remitir el origen a un estatuto nacional o de nacimiento —dos formas de ser o nacer—, para desprenderse de esos vínculos por medio de una originalidad que, en busca de la universalidad, los deroga.

Más allá de los términos gauchescos que su vocabulario invoca (tropilla, pulpería, chiripá, bota-de-potro, domador, a los que dispensa un trato discursivo y explicativo como el que asigna a los topónimos), y de las alternativas pintorescas que narra, la novela contrae en la misma búsqueda —histórica, poética, mística— las dos direcciones que determinan el pacto de la imaginación: por un lado, los riesgos del espacio clausurado, el tiempo, si no detenido, emplazado: el espacio donde se registran las luchas, se radican las pasiones, el «sitio» por excelencia, espacio o esperanza, el *Raumzeit* del que hablaba Benjamin o el que prefiero imaginar como *Traumzeit* que, por el sueño, accede a la intemporalidad.

No solo relata Hudson los enfrentamientos sangrientos entre bandos contrarios y hombres de armas tomar, en tierras que no se han recuperado de la intemperancia de una revolución o de la inminencia de otra, en un país ensangrentado en sitios sucesivos y guerras sin tregua, tanto por iniquidades propias como por asedios de sus hostiles invasores.

A pesar de ser cruda y cruenta, la matanza se vuelve natural:

71 Hudson, William Henry, *The Purple Land. Being the Narrative of One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental in South America, as Told by Himself*, J. M. Dent & Sons Ltd, Londres, 1951, 39.

72 *Ibidem*, 95.

... if a man did not grow accustomed to shed blood in this world, his life would be a burden to him,⁷³

dice Hudson. De los desbordes de una vida pastoril, casi salvaje, de un río que enrojece rojo como la sangre, de una tierra donde la sangre corre en ríos,⁷⁴ tal vez como en toda la tierra porque, si nos atenemos a las palabras, a los orígenes, a los mitos de un pasado edénico, los hombres y la tierra se identificaban en una unidad primigenia que es pura y purpúrea como la tierra del título⁷⁵ y la memoria donde perdura.

73 *Ibidem*, 20.

74 *Ibidem*, 13.

75 En el prólogo de la traducción al español de *Far away and long ago* (Londres, 1904), Cunninghame Graham dice: «De todos los escritores que recuerdo, Hudson es el que más se acercaba a la naturaleza. Era en sí la naturaleza personificada». Hudson, William Henry, *Allá lejos y hace tiempo*, Peuser, Buenos Aires, 1953 (6ª edición), 11.

La tierra que Inglaterra perdió. Confabulaciones y configuraciones de una misma escritura literaria

After all anybody is as their land and air is. Anybody is as the sky is low or high. Anybody is as there is wind or no wind there.

Gertrude Stein

Face to face with nature on the vast hills at eventide, who does not feel himself near to the Unseen?

William Henry Hudson

Si ya se decía que ciertas disciplinas tienden a disipar los bordes y a confundir nociones diversas, según una tendencia similar se ha intentado superponer los conceptos de *nación* y *narración*, aunque en este binomio la coincidencia de sonidos se prestarían a esa superposición. De ahí que no parezca excesivo volver a considerar aquellas obras que, sin descuidar las particularidades de la historia nacional, no descartan la universalidad a la que la tradición literaria y comparada ha aspirado. Pensado para ir al encuentro en Brasil de *Tierras & Gentes*,⁷⁶ este trabajo se propuso asociar esos dos términos sondeando un origen común entre ellos y sugerir, desde una perspectiva literaria y comparada, una visión que, sin dejar de ser *local*, contemplara otros lugares cercanos o aún más allá (recurriendo, quizás, a las mayúsculas necesarias para alguna disquisición).

En el acontecimiento literario la palabra *tiene lugar*, y esa espacialización que *da lugar* a un episodio particular revela la promesa de algo más o mayor, una inminencia de universalidad en la que tierras, ajenas y propias, las gentes que las habitan, los movimientos exteriores e interiores que estremecen a ambas, los textos, su literalidad y figuración, los recursos de la ciencia y de la imaginación, de la historia y poesía, se cruzan en un *lugar común*, el sitio de cruce, un lugar crucial donde las palabras, como si nacieran *de un solo nombre*,⁷⁷ coinciden en profundidad. Misterios de figuras, números, nombres, que se dispersan para

⁷⁶ En junio del año 2000 tuvo lugar el VII Congreso de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) sobre el tema *Terras & Gentes*, en Bahía, Brasil. El presente escrito fue presentado en la mesa redonda *Reconfigurando identidades: o comparatismo na era dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais*, compartida con Tania Franco Carvalhal, Eduardo Coutinho y Jean Bessière.

⁷⁷ Vigée, Claude, o. cit.

volver a reunirse cifrándose en un punto, avalando el reconocimiento de que «The words are many but the word is One».⁷⁸

Si parte del pensamiento contemporáneo se fundó en las especulaciones de un filósofo que, para meditar sobre la *diferencia*, se propuso hablar de una letra, de una letra sola y así, al avanzar en su propósito, imprimió un giro epistemológico a los estudios literarios y a las disciplinas que, para bien o para mal, se nutren de ellos, no parece restrictivamente desmesurado hablar de un título.

En este caso, me detendré nuevamente en el título de una novela de la que ya se había hablado, de *La tierra purpúrea* (que traduce de *The Purple Land*), la figura literaria con la que, a partir de su difusión, se suele denominar un pequeño país, el Uruguay, pero que alcanza, a partir del acierto literario, una medida global. Más por esa desmesura que por rivalizar con la denominación oficial, la fórmula parece afortunada para atender la ambivalencia relativa de *Terras & Gentes* al que apuesta un encuentro que, radicado en Brasil, parece proceder más de las exuberancias naturales del entorno bahiano que de la ficción literaria. En su «Prólogo a la edición montevideana», el inglés George Pendle (a quien la Editorial Arca había pedido, en los años cincuenta, su «interpretación personal de la sociedad uruguaya y las causas de las recientes crisis que ha afligido al país») cita a Gertrude Stein: «Después de todo un ser humano es como su tierra y su aire», traducimos. Si la afirmación, en estas circunstancias, podría haber valido para Brasil, debería valer asimismo para Uruguay y, proseguía Pendle confirmando ese verso: «Los uruguayos no son una excepción».⁷⁹

La conocida novela de Hudson se desarrolla en un país del Río de la Plata, en el Uruguay más precisamente. Sin embargo, y descontando las no disimuladas parcialidades del interés patriótico, las figuraciones del fresco histórico y la animación de una argumentación mítica, trataré de introducirla en una dimensión diferente.

Si bien el libro trata de mi tierra y de su gente, está escrito originalmente en inglés. Más que narrador de la novela, el autor es su héroe: un personaje heroico que hace de las vicisitudes de su gesta personal una epopeya rural casi bucólica. El protagonista se denomina Richard Lamb; su nombre evoca un cordero, pero, además de la literalidad de la traducción, sus andanzas recuerdan las de un inglés místico y trashumante, como el Ulises de otro Lamb. Este personaje se identifica con los recuerdos y sentimientos del propio autor; es suya la curiosidad de viajero extranjero quien, entre errancia y éxtasis, recorre la campaña en tiempos de consumada violencia a través de un país al que prefiere evocar como la Banda Oriental: «En aquellos sencillos días, [cuando] el moderno y retumbante nombre de *La República Oriental del Uruguay*, era, por fortuna, desconocido».

En la segunda mitad del siglo XIX, hacia fines de los años sesenta:

78 Borges, Jorge Luis, cita a Chesterton en *Discusión, Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, 231.

79 Pendle, George, Uruguay. *La grandeza y decadencia del país vista por un inglés*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1965, 18.

when the country was still in the condition in which it had remained since the colonial days, when the ten years' siege of Montevideo was not yet a remote event, and many of the people one met had had a part in it.

Son las palabras finales del libro que figuran en un pequeño apéndice de Hudson, una especie de colofón donde resume en forma escueta una «Historia de la Banda Oriental» y de las instancias que le conciernen.

Argentino, nacido en 1841 en la provincia de Buenos Aires, de padres norteamericanos hijos de ingleses (Daniel Hudson y Caroline A. Kimbler), William Henry Hudson murió en Londres, en 1922, con nacionalidad británica, identidad que reivindicó, probablemente, no solo para acreditarse una pensión del Estado —motivo que alguna vez se ha argumentado—, sino porque entre los varios sentidos que Hillis Miller sabe asignarle a su título, también él era, como ya se dijo, un *Victorian Subject*. Súbdito de la Reina Victoria (1837-1901), como tantos otros escritores de la época, cultivó, entre historia y biografía, la diversidad literaria de sus temas. Escribe y publica su novela sobre el Uruguay, y muchos libros más, en un Londres cuyas condiciones históricas, sociales y materiales corresponden a un prolongado reinado del que no se siente ajeno. Entre las numerosas y a veces controvertidas esculturas que realizó Jacob Epstein, un escultor angloamericano radicado en la isla, para las mayores personalidades del *tout Londres*, denomina *Rima* el *Memorial* dedicado a W. H. Hudson, en recuerdo de varias de sus novelas y de sus solventes aficiones ornitológicas.⁸⁰ Emplazado en Hyde Park en 1924, poco después de la muerte del escritor, la audacia de las formas transgresivas de su estética dio lugar a airadas polémicas que se recogen, en parte, en *The Hyde Park Atrocity. Epstein's Rima Creation and Controversy*, un libro de 1988, o a tempranos comentarios en la prensa que atribuyen, entre los mayores méritos del monumento, el hecho de que «W. H. Hudson Memorial in Hyde Park [...] has made people talk loudly and angrily, wisely or wildly, about art».⁸¹

Luego de su partida de la Argentina, en 1869, Londres fue su morada, aunque su «verdadera existencia terminó» según decía, cuando se alejó del «círculo mágico de la pampa»,⁸² cuando su territorio, poblados y pobladores devinieron recuerdos, fantasías y melancolía en una misma escritura. Un problema de iden-

80 «Poco tiempo después de su muerte se elevó una estela monumental a su memoria en el Hyde Park, en el mismo lugar donde acostumbraba a dar de comer en la mano a las palomas y escuchar la algarabía vespertina de los gorriones, tan semejantes a él, según las descripciones de quienes conocieron su figura y sus predilecciones. La inscripción, bajo la figura de Rima, que lo representa en su auténtica condición de ser casi inmaterial, dice que amó la luz, los campos verdes y que vio el esplendor del manto de Dios». Martínez Estrada, Ezequiel, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México-Buenos Aires, 1951, 76. La estela, las inscripciones y la fuente en que se reflejan se encuentran en el llamado «Birds Sanctuary» de Hyde Park.

81 *The Spectator*, 29/5/1925.

82 Borges, Jorge Luis, «Sobre "The Purple Land"», *Otras inquisiciones, Obras Completas*, o. cit., 735. Había sido publicada originariamente como «Nota sobre "The Purple Land"» en *La Nación*, 3/8/1941.

tidades cruzadas y la inevitabilidad de comparaciones que el criollismo recio y artero por el que Borges atravesaba en los años veinte resuelve, en términos generales, a favor del forastero inglés en desmedro del orden autoritario de los alemanes, de la arrogancia crítica de los franceses y la soberbia prescindente de los españoles:

Los ingleses —algunos—, los trashumantes y andariegos, ejercen una facultad de empaparse en forasteras variaciones del ser: un desinglesamiento despacito, instintivo, que los americaniza, los asiaticiza, los africaniza y los salva.⁸³

Según ese primer Borges *La tierra cárdena* —así la denomina— es una secuencia de aventuras peleadoras y lances de variado amor donde no deja de asombrar el horizonte de una redención que asoma sobre la tierra. En su luego denostado afán de derivación neológica dice de Hudson en particular: «inglés chascomusero y hombre de ciencia universal que, en pleno siglo XIX, en pleno progresismo y despuesismo, ensalzó la criollez». En su ensayo «Sobre *The Purple Land*», Borges reconoce a Hudson como el mayor escritor de literatura gauchesca y no duda en incluir su obra primordial entre las de sus escritores preferidos.⁸⁴

¿Será por esa categorización vernácula que, sorprendentemente, no lo menciona ni una sola vez en los cursos de literatura inglesa⁸⁵ que dicta en Buenos Aires? Sin embargo, le dedica unas líneas en su «Introducción a la literatura inglesa»,⁸⁶ junto con Robert B. Cunninghame Graham. Según Borges, este «escritor, agitador, político, cuentista, viajero y explorador» reivindica la amistad londinense iniciada en recorridos y gustos compartidos en el Río de la Plata: «Conozco cada río, paso y pago por donde atravesó el héroe de este relato, montado en su flojo y gordo mancarrón».

Cunninghame nace en Londres y muere en Buenos Aires, declarando haber influido en Hudson para que publicara de nuevo «su interesante y encantador idilio uruguayo».⁸⁷ En el prólogo a la edición española y argentina de *La tierra purpúrea*, ese amor figura en subtítulo, entre paréntesis: «Un idilio uruguayo». El amor y la tierra o el amor a la tierra desde el principio, ya que el género «idilio» lo remite a un amor tectónico y a la composición poética pastoral que originalmente designa, más que a otras pasiones.

En su *Antología de la Literatura Argentina*,⁸⁸ Pedro Henríquez Ureña lo considera uno de los autores clásicos de esa literatura y —aunque escrito en

inglés— incluye el capítulo final, «El Uruguay»,⁸⁹ traducción restringida de «Good-bye to *The Purple Land* (capítulo XXVIII)», habilitando una regionalización premonitória a partir de la identidad discutible de su autor.

De la doble naturalidad de su estilo decía Joseph Conrad: «Escribe como crece la hierba».⁹⁰ Ezequiel Martínez Estrada le dedica un espléndido libro: *El Mundo Maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, donde insiste sobre la apasionada atracción telúrica que ejerce la tierra purpúrea en el narrador: «En cada sitio que visita hubiera podido quedarse para siempre»⁹¹ y la incitación sentimental solidaria que comparte con el lector a partir de la íntima cohesión doméstica —son sus palabras— de las novelas pasionales entre las que no vacila en inscribir sus autóctonas credenciales.

Miguel de Unamuno escribe el epílogo de una obra que encomia desde el principio: «¡Soberbia obra! No conozco otra, en español, que me haya dado mejor lo que se me antoja llamar el alma del Uruguay». Sin duda exagera tanto en relación con una denominación antojadiza como con la obra. El libro le recuerda el *Quijote*, por el efecto de descripciones de «el paisaje que hace del paisanaje oriental, un paisaje interior; como en Cervantes». Termina Unamuno su epílogo citando a Hudson y su querencia entrañable por los lugares donde «vivió y amó —soñó amar—». A Unamuno le interesa señalar la íntima condición afectiva que mantiene, aun después de haber accedido a la britanización adoptiva, en un *United Kingdom* que es puro amor, pureza primitiva apta para dirimir los dilemas que oponen con facilidad barbarie y civilización:

Y del reino unido de su corazón sacó el alma de esos lugares, encerrada en sus mujeres, para dárnosla en este libro. Y por debajo, como resaca de tragedia, se siente el rumor de las luchas de *Blancos y Colorados*.

¡Todo un poema el libro!

Es Theodore Roosevelt quien escribe la nota introductoria («The Introductory Note») en la edición que E. P. Dutton publica en 1916, y de la que se realizará, hasta 1927, diez impresiones consecutivas. En la portada, al mencionar el nombre del autor, dice: «Author of "Green Mansions"». Expresa su reparo ante una edición que debiera haber incluido *El Ombú, Idle Days in Patagonia* y *Naturalist in La Plata* y, muy convencido, opina que «los escritos de Hudson forman parte de esa muy pequeña clase de libros que merecen el título de literatura». Roosevelt insiste en que su libro más notable es *El Ombú* porque «da el alma misma de la tierra [...] and nowadays the soul is changing as rapidly as the land itself». Considera que Hudson ha hecho por el gaucho lo que Herman Melville hiciera por los balleneros, atribuyendo su estatuto literario al «jinete salvaje de las Pampas», al dueño de ranchos, «solitario bajo el ombú solitario» y, sobre todo, porque «Narra la feroz y sangrienta carencia de leyes, el esplendor

83 Borges, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926, 1.ª ed. Reeditado luego por Seix Barral, Buenos Aires, 1993, 33-37.

84 Rodríguez Monegal, Emir, J. L. *Borges, biographie littéraire*, Gallimard, París, 1983, 242.

85 *Borges Profesor*, edición, investigación y notas de Martín Arias y Martín Hadis, *Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Emecé, Buenos Aires, 2000.

86 Borges, José Luis y Vázquez, María Esther, «El siglo XIX. La prosa», *Introducción a la literatura inglesa, Obras Completas en colaboración (1965)*, Buenos Aires, Emecé, 1979.

87 Canninghame Graham se refiere a la 2.ª ed. en inglés, de 1904.

88 Borges, Jorge Luis y Henríquez Ureña, Pedro, *Antología clásica de la literatura argentina*, Kapelusz y Cía., Buenos Aires, 1937.

89 En la traducción de Eduardo Hillman.

90 Cita de Borges, Jorge Luis, *Introducción a la literatura inglesa*, o. cit., 839.

91 *Ibidem*, 190.

y la vasta soledad del país donde ocurre esa vida fervorosa», una épica de la que otras latitudes parecían carecer y necesitar.

Son varias las limitaciones de tiempo y tema que imponen las circunstancias de manera que solo cabe restringirse a formular las primeras incursiones sobre el tópico de una hipóstasis a contrapelo en el que las grandes pasiones se verbalizan y confunden con la tierra como el verbo en carne. Habrá que internarse en otros misterios que aún reserva esa *tierra incógnita y purpúrea* de la novela. Demasiado conocida, «desde el Sinaí pelado del Cerro»,⁹² como decía Borges aludiendo al Cerro de Montevideo, pierde, por familiaridad, el otro mundo del texto, la ilusión de ayudar a que lo oscuro ascienda hacia la luz, movimientos trascendentes del ánimo que fueron aludidos, en forma coincidente, por quienes se interiorizaron del libro y de los fervores que ha suscitado.

Por esta vez permanecemos en los márgenes del libro, en esos umbrales que, menos poéticamente, fueron denominados «paratextos» en tiempos en los que la voluntad de verdad en los estudios literarios recurría a los procedimientos formales de análisis, favoreciendo el reconocimiento de elementos, de sus relaciones, de categorizaciones bien clasificadas; Gérard Genette los definía y les prodigaba denominaciones y formulaciones precisas. Generaciones de profesores de literatura las adoptaron y se atuvieron a esas categorizaciones, aunque el propio Genette temía que fueran «sacralizadas» y limitaran aspectos de un quehacer hermenéutico que no habría que postergar. Eran etapas en las que la austeridad teórica respondía al llamado de la técnica, de codificaciones, tipos, sistemas, reservándose, al mismo tiempo, meditaciones en los márgenes: el reconocimiento de «cordones»,⁹³ de marcos y marcas, que las manifestaciones artísticas del siglo supieron soslayar anticipando la derogación de fronteras, el tránsito que desconoce jurisdicciones extendiendo, fantasmal, un *no man's land* mundial donde navega a sus anchas quien así lo dice y propicia.

Era natural y previsible que, centrando la atención en los límites, en los bordes, el interés por los contenidos disminuyera y que los contextos, los puentes que se tienden entre los textos y su entorno importaran tanto como las obras mismas. Los escritos iniciales, finales, paralelos, del propio autor, de otros autores y lectores que se refieren a la figura y obra de Hudson, no solo pretenden superar los límites de una patria particular, las reducciones del recinto nacional, de un país, paisaje y paisanos, sino intentan acceder a otro espacio literario, un espacio sagrado, *maqom* en hebreo (se insiste en esta noción espiritual, mística), el lugar secreto apto para orientar una dirección hermenéutica deslocalizada y cortar camino hasta el Más Allá o llegar a una escritura que habilita el lugar interior donde la Eternidad se hace de algún tiempo, en presente. Por eso, para Borges, Ricardo Lamb no es un personaje en particular, sino el héroe eterno de toda fábula.

92 Borges, Jorge Luis, «La tierra cárdena», *El tamaño de mi esperanza*, o. cit., 34-35.

93 Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio. Sobre las funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1984.

En este caso, las aventuras que la novela cuenta inducen la ilusión hacia alguna instancia anterior —o posterior, el tiempo no cuenta—, una instancia donde el conocimiento y la imaginación se apropian tanto de las exigencias del relato como de la más precisa observación de cuchillas que cortan ásperas praderas.

Poeta y naturalista, Hudson cuenta sus correrías con la misma ardiente solvencia con que ilustra sobre paisajes, personas y pájaros. Las invasiones y claudicaciones de los ingleses en sus beligerantes campañas le importan no mucho más que las iluminaciones chispeantes de los insectos. A la luz de esas «linternas» los acontecimientos se iluminan en una verdad mayor: la naturaleza confunde hombre y tierra en un mismo polvo, y las doctrinas religiosas lo afirman. En alguna oportunidad, Hudson había dicho de sí mismo: «Mi carne y la tierra, el calor de mi sangre y el del sol, los vientos y las tempestades de mis pasiones no son sino una y la misma cosa».⁹⁴

Diez años después de haberla escrito, en 1885, W. H. Hudson logra que esa, su primera novela, fuera publicada por Messrs. Sampson Low, en Londres. En el breve prefacio que introduce la edición de 1904 (Londres por J. M. Dent & Sons Ltd.) informa sobre la fecha de su publicación, sobre los editores, se detiene a recordar el título inicial que, según él era, como ya se reconocía, «longer and, to most persons, enigmatical [title] of The Purple Land that England Lost». Sigue conservando el subtítulo, *Being the Narrative of One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental in South America, as Told by Himself*.

Aunque el autor no lo exprese de esta manera, nos enteramos, a partir del prólogo, que son varias las pérdidas y, para contrarrestarlas, no está demás repetirlas: dice haber omitido un capítulo referido a la «Story of a Piebald Horse», incluido en la edición reciente de otro libro: *El Ombú* (ambas palabras escritas en español, tanto el artículo como el nombre del árbol que aparece con el tilde, desconocido en inglés) y reducido «the tedious introduction» de la edición anterior, de la que conserva solamente el apéndice, «la parte histórica, para aquellos de sus lectores que quisieran conocer algunos hechos sobre "the Land that England Lost"», recuperando de esa manera, más disimulada y, sin embargo, más concluyente la —según él— enigmática expresión que había suprimido en un principio.

Los prefacios, de la misma manera que los comienzos de un texto cualquiera, suelen ser un género literario apropiado para hablar de títulos, y aun de los propios prefacios. Se trata de un procedimiento incoativo casi convencional, parte de una retórica autorreferencial del comienzo que suele empezar por retroceder, un paso atrás, generalmente, explicando el título, llamando la atención sobre un texto anterior, sobre un objeto literario precedente o, simplemente, sobre el pasado en el que se origina la obra. Si bien el «prólogo es una especie lateral de la crítica»⁹⁵ y su denominación alude a la anticipación que es su función, el autor dirige su vista —induciendo la del lector— hacia un objeto anterior, que

94 Hudson, William Henry, *Hampshire Days*. Citado por Martínez Estrada, o. cit., 283.

95 Borges, Jorge Luis, «Prólogo de prólogos», *Obras Completas*, tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 1996, 13.

quedó atrás: la pérdida de Inglaterra, la pérdida de parte del título, dan su lugar a las andanzas y amores transcurridos en un país demasiado lejano y hace muchos años. En este caso, el prefacio de Hudson confirma ese gesto y advierte: «'tis of our gains, not our losses, we keep count».

El título es llamativo, como ya se dijo. Hudson mismo le da esa dimensión diferente de la que se hablaba al principio: «A purple land may be found in almost any region of the globe». Más allá de los regionalismos que, como buen extranjero, como mejor viajero no podría dejar de evocar (tropilla, pulpería, chiripá, bota-de-potro, domador, carne con cuero, tantos nativismos más), de los nombres que cita con errores orto o tipográficos que los asimilan al inglés («la Virgin de los desamparados», «Camelones», más de una vez), y de las alternativas pintorescas que narra, la novela contrae en una misma búsqueda —retórica, poética, mística— las dos direcciones que determinan el pacto de la imaginación: por un lado, los riesgos del espacio clausurado, por otro, el tiempo, si no detenido, el lapso en el que se registran las luchas, radican las pasiones, el «sitio».

Montevideo, la ciudad sitiada que pasa a la crónica con «the mournful appellation of»,⁹⁶ una pequeña o moderna Troya, «una ciudad de batallas, crimen, y muerte repentina», «las calles rojas de sangre, y miedo» dice la copla que, en inglés, traduce el autor. Por otro, los desafíos del espacio abierto a todas las aventuras, la imprevisibilidad de los encuentros, las emboscadas de un derrotero que el azar, a su manera, no determina, los avatares de lo desconocido, el descubrimiento de lo sobrenatural y la fabulación que no lo explica, los accidentes que cifra la fatalidad y de los que un narrador cuenta sobre Nadie, un personaje que pronominal, sin embargo, no es indefinido ni anónimo. ¿Se arriesgaría alguien a decir que es un Don Nadie?

El libro reúne ambas direcciones en una misma misión. Richard Lamb recorre un itinerario circular y el círculo se cierra precisamente cuando el narrador le cuenta a Demetria Peralta, al mismo tiempo que logra salvarla, su intención de escribir una novela, que confiesa en la novela que está a punto de terminar (capítulo XXVIII). Además, la vuelta a su familia, ya casi al final, coincide con la fuga con Demetria, repitiendo en espejo, en un pliegue narrativo, la fuga inicial con Paquita que acometiera para huir de su familia, allí donde la trama comienza. El narrador vuelve para irse, anunciando al final de *The Purple Land* la futura escritura, la iniciación de esa misma novela que ya está por terminar.⁹⁷

96 Hudson, William Henry, *La tierra purpúrea*, o. cit., 8.

97 Hudson, William Henry, *The Purple Land*: «Do you know, Demetria,» I said, «when the long winter evenings come, and I have plenty of leisure, I intend writing a history of my wanderings in the Banda Oriental, and I will call my book *The Purple Land*; for what more suitable name can one find for a country so stained with the blood of her children? You will never read it, of course, for I shall write it in English and only for the pleasure it will give to my own children —if I ever have any— at some distant date, when their little moral and intellectual stomachs are prepared for other food than milk. But you will have a very important place in my narrative, Demetria, for during these last days we have been very much to each other. And perhaps the very last chapter will recount this wild ride of ours

En esos trámites de la ficción arriesga una apuesta *circular*; el término no diferencia la diversidad gramatical y semántica, adjetivo, sustantivo y verbo coinciden en una misma clave que cifra el *sitio* (un círculo cerrado) y las *andanzas* (la circulación). Ambos se contraen en una voz sin fin ni principio que, sin embargo, clausura un espacio interior y rodeado sin dejar de ser movimiento. La obra termina cuando dice que está por empezar, la salvación del transcurrir por la literatura, revelando la ineludible trayectoria de la invención, de la iniciación a partir de la palabra y por la palabra también finaliza.

La novela no solo relata los enfrentamientos sangrientos entre bandos contrarios y hombres decididos a la lucha, una contienda y una dicción que se repiten en una ciudad que no se ha recuperado de los efectos de la revolución o que siempre se encuentra en vísperas de otra, la ciudad de un país empapado en sangre por invasiones y sitios, por la violencia de sus pobladores enfrentados entre sí y resistiendo a los asedios de sus invasores. La violencia parece natural «if a man did not grow accustomed to shed blood in this world, his life would be a burden to him». Tan grave, tan terrible la sentencia que no evitaría anticipar en epígrafe su doloroso clamor.

De los desbordes de una vida primitiva, casi salvaje, de un río que enrojece la tierra, de una tierra donde la sangre corre en ríos,⁹⁸ tal vez como en todas partes porque si nos atenemos a las palabras, a los orígenes, a los mitos de un pasado edénico, los hombres y la tierra se identifican en una unidad primordial que es tan purpúrea como el color de la tierra en el título. Y, sin embargo, aquí es donde, ya casi al final del libro, en un rapto de poesía y belleza —como dice— el narrador desea ver una vez más, quizás la última, «la Tierra Purpúrea, desde la montaña», aunque las exageraciones orográficas que atribuye al Cerro de Montevideo permiten sospechar con respecto a algunas desmesuras de las aventuras que pudo haber vivido en nuestro país. Sus reflexiones, en cambio, ya desprovistas de las ironías con que considera esos «eventful days», rehabilitan su condición de un extranjero, pero que, ya baqueano, sabe comparar con los del Viejo Mundo solo para exaltar una visión idílica que, con igual fervor, trato de traducir:

No solo porque apela a nuestros sentimientos poéticos resulta tan querido a mi corazón este país. Es una república perfecta: es indescriptiblemente dulce y nuevo el sentido de emancipación experimentado en él por un viajero andariego del Viejo Mundo. Incluso, en nuestra condición ultracivilizada, solemos refugiarnos periódicamente en la naturaleza y, respirando el aire fresco de la montaña o contemplando las vastas extensiones de mar y tierra, sabemos que significa aún mucho más las que experimentamos desde el principio, al alternar como acá con nuestros semejantes, sentimos que todos los hombres son absolutamente libres e iguales. Me imagino a alguien sensato exclamando: «¡No, no, no! Solo de nombre su Tierra Purpúrea es una república; su constitución

together, flying from that evil genius Hilario to some blessed refuge far away beyond the hills and woods and the blue of the horizon», o. cit., 330.

98 Dice Hudson: «since the last wave, crested with bloody froth, rolled its desolating flood over the country», *ibidem*, 13.

es un pedazo de papel gastado, su gobierno una oligarquía templada por asesinatos y revoluciones». Es cierto, pero el núcleo de los gobernantes ambiciosos que tratan de derrocar mutuamente no llega a tener tanto poder como para transformar en miserable a su pueblo. La constitución no escrita, más poderosa que la escrita se encuentra en el corazón de cada individuo que se sabe republicano y libre con una libertad que sería difícil de conciliar en cualquier otro lugar del globo.⁹⁹

Si para distinguir la nacionalidad el derecho recurría a dos criterios como dos maneras de ser o de nacer antagónicas: o la tierra o la sangre, por estas vehemencias, sin embargo, la novela las sabe cruzar. Ni las imprevisiones de la ficción, ni las legitimaciones del derecho ni los abusos del horror y sus atroces consignas pasan por alto que el suelo, el hombre, la sangre, como la tierra, primera y humana, responden a una única y misma voz que la inconstante naturaleza y las vacilaciones de la convivencia exaltan.

CAPÍTULO 6

Jules Laforgue, las intermitencias de una «figura» uruguaya

Derecho de citar, otro derecho de ciudad

Hace años, en 1990, un congreso en Brasil que trataba sobre literatura y memoria cultural, sobre la noción de nación, en una mesa integrada por Haroldo de Campos, João Alexandre Barbosa y Boris Schnaidermann, parecía el marco más adecuado para hablar de Jules Laforgue como de una «figura uruguaya». No se trataba de reivindicar solo la nacionalidad de un poeta, una figura relevante y bastante olvidada en las letras del mundo, sino de habilitar una filiación y estatuto de una figura retórica que denominaría *intraducción*. Amparada en la productiva subversión neológica de Laforgue, en su complacencia por tergiversar los sentidos, en multiplicar las palabras, atreviéndose a cruces inesperados, nuevas composiciones que se apartan de las normas establecidas, no era raro engendrar una palabra relativamente nueva para aludir a la traducción que ocurre en el *interior* de un idioma (*intra-*) y, al mismo tiempo, aludir a una *traducción imposible* (*in-*), enunciada por ese neologismo a medias¹⁰⁰ que empezaba a estudiar en esos años.

En *intraducción*, la palabra, no solo la dílogia, es problemática, sino que su *figuración* también lo es. Su significación, por lo menos doble, menciona la aparición, la presencia de aquello que se advierte y también significa el uso no literal, sino figurado de un término. Civil y verbal, la figura hacía referencia a un registro personal, nacional, uruguayo y a una figura del discurso que no figuraba ni figura en los manuales ni en los catálogos ni en los tratados de la vieja ni de la nueva retórica. Debía reconocer, entonces, la *originalidad* de una figura *nueva* que descubría a partir de la nacionalidad (escasamente recordada) de un poeta compatriota. De ahí que reuniera figuradamente *originalidad* y *nacionalidad* contrayendo ambas condiciones en una misma voz, «origi(nacion)alidad», una síntesis que cuestiona lo original y lo nacional y, al mismo tiempo, como planteaba la propia Tania Franco-Carvalho, ponía «O nacional em questão».¹⁰¹

100 Años más tarde me enteré que Augusto de Campos (1995) había acuñado el término para designar una noción similar, aunque considerada desde su perspectiva poética y en relación con «esa idea de la traducción creativa o de traducción-arte». Una coincidencia que mucho aprecio y que me interesaría conciliar con las reflexiones que he formulado desde mis primeros trabajos sobre Laforgue.

101 Franco-Carvalho, Tania, «A nação em questão: uma leitura comparatista» (manuscrito inédito).

Laforgue, su biografía, su poesía, el origen de hombre y obra se prestan para semejante cuestionamiento.

Si valiera la pena en esta época en que se verifica, más que en otras, un giro inter o plurilingüístico, serían varias las naciones que se disputarían su predominio en la obra de un poeta, durante los pocos años en que vivió, como para reducirlo a la hegemonía excluyente del francés, por más que haya sido esta la lengua de su escritura y publicación. Una variedad que debería incluir la lengua del Béarn y los aires de la época, que soplaban a favor del verso libre, en cuya imposición la participación de Gustave Kahn fue decisiva. Laforgue, que escribía en francés, que nació en Uruguay, que residió y trabajó en Berlín, que se casó con una anglófona, no podía desechar esa libertad.

El derecho

Para asegurar una continuidad no solo temática o retórica, interesa ahora considerar El derecho de citar como otro derecho de ciudad, pero «alterado» por una nacionalidad ajena: «le droit de citer», el derecho de citar que reclaman por extraños o extranjeros algunos escritores paradigmáticos de esta condición: Lautréamont, Laforgue o el otro Julio, Cortázar, más afortunado. Un derecho doble, la cita que le da acceso a la ciudad, a la república de las letras o «la ciudad letrada» —pero en un sentido diferente al que le fijó Ángel Rama¹⁰² a la expresión— más próximo, en definitiva, de *La ciudad y el hombre*,¹⁰³ el punto de partida, el principio político con que, según Leo Strauss, a Sócrates se le había ocurrido inaugurar el estudio de la literatura por la ciudad.

Era previsible el desencanto de Horacio Quiroga estampado en su *Diario de viaje a París* (1900). Soñaba con una bohemia mítica en la que participaría muy pronto, celebrando los reconocimientos literarios que le prodigarían, pero en lugar de gloria conoció la indiferencia, en lugar de fama, el hambre. La insensatez del viaje, la monotonía de un ambiente ingrato y las impresiones de fatigada hostilidad con que empieza Mario Levrero su viaje a París (1979), sus viñetas congeladas, las abismales fantasmagorías que describe minuciosa su novela, dan cuenta de un ánimo similar al que pudo haber sido el de Quiroga, y que es clave de una expectativa ilusa, de sueños que se cumplen si no en infortunio trágico, en desesperado abandono. Parodiando a medias la proclama de un ambicioso Eugène de Rastignac, el narrador de la novela no tiene reparos en afirmar:

—Ahora —me digo burlonamente—, a conquistar París.

Pero ni el personaje de Balzac ni el de Levrero fueron los primeros ni los únicos en convertir sus esperanzas en intrepidez, o en desidia.

102 Rama se refiere a la necesidad «indispensable en las ciudades de un grupo social especializado», los intelectuales, encargado de «llevar adelante el sistema ordenado de la monarquía absoluta, para facilitar la jerarquización y concentración del poder», en su *La ciudad letrada*, FIAR, Montevideo, 1984.

103 Strauss, Leo, *La cité et l'homme*, Agora, París, 1987.

La ciudad vilipendió al filósofo como el filósofo al poeta: fuga, destierro, exilio, desafueros inauditos, pero previstos por una y única república ideal, o por cualquier dictadura real. En ambos regímenes el poeta quedaría fuera, foráneo, forastero, y desde los desafueros de ese estatuto de exterioridad, intenta retener su derecho por la palabra que ya ha sido dicha.

«Le droit de cité»

¿Por qué en francés? Por la ambivalente imposibilidad/posibilidad de traducir, en palabras de Walter Benjamin, y por una feliz homofonía que ampara los designios teóricos y estéticos de la reflexión en la que coincide el acceso al paisaje o pasaje urbano con el pasaje textual pero, sobre todo, porque interesa, una vez más, recuperar ese par semántico o la diología de un término dado en un ámbito comparatista. Los conocidos fundamentos formulados por Benjamin, sus reflexiones sobre «La tarea del traductor» («Die Aufgabe des Übersetzers»), adoptadas de una mística judía, basados en el concepto kabalístico de *Tikkun*, esa noción que Gershom Scholem rescata como

... the messianic restoration and mending which patches together and restores the original Being of things, shattered and corrupted in the «Breaking of the Vessels».¹⁰⁴

Trámite de una restitución hermenéutica que los recursos de la traducción propician, asociados a la fragmentación, a la repetición, a las nostalgias de una unidad anterior que se añora y, sin tregua, se procura encontrar.

Desde el título, todo el texto de Benjamin se presta a varias interpretaciones, también contradictorias; no está de más recordar el artículo «DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation»¹⁰⁵ donde, leyendo a Paul de Man, Homi Bhabha terminaba aspirando a que el ensayo de Benjamin fuera encarado «from the nation's edge, through the sense of the city, from the periphery of the people, in culture's transnational dissemination».

En esta oportunidad, más que ese margen nacional delineado a través del sentido de la ciudad, que uno y otro trazan circunstancialmente, prefiero volver a leer a Benjamin a través de la visión universal con que Haroldo de Campos, hace varias décadas, interpretaba ese ensayo en «El sentido de la nostalgia (*Sehnsucht*)»,¹⁰⁶ elaborando, desde su propia imaginación teórica y poética, los principios de una transcreación a la que las ambivalencias de su descomunal «tarea de traductor» da lugar. Para Haroldo, la nostalgia del traductor revelaría esa «lengua pura» o «lengua de verdad», liberaría del cautiverio al que la relega la imagen original (*Urbild*),

104 Véase de Man, Paul, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986, 90.

105 Bhabha, Homi, *Nation and Narration*, Ed. by Homi Bhabha, Routledge, Londres-Nueva York, 1990, 291-223.

106 De Campos, Haroldo, «El sentido de la nostalgia (*Sehnsucht*)», conferencia del 1/11/1985 pronunciada en Montevideo y publicada en *Diseminario: la desconstrucción, otro descubrimiento de América*, coordinado por Lisa Block de Behar, xyz Editora, Montevideo, 1987.

recuperando una especie de arquetipo o prototipo que actualiza el sentido en la plenitud de la presencia: por medio de la cita, proyectando la construcción de la *civitas dei* o la ciudad de las Ideas, ideal, de Dios, divina.

Benjamin/Haroldo, y últimamente otros teóricos que se interesan por los desplazamientos más allá de la traducción, formulan instancias interpretativas que revisan un pasaje, una *traslación* a través de fronteras, de territorios, de jurisdicciones de esta cultura mundializada, globalizada —«expropriatrice et délocalisatrice» según palabras de Derrida—, que convergen en una misma dirección: no ya en busca del tiempo perdido, sino del espacio perdido, en un afán de localizar una cultura en la ciudad. En lugar de sitiarla, situarla, reconstruir «la muralla y los libros» por medio de un mismo gesto, en una misma gestión, en procura de una lengua original, pura, adánica, edénica, que se vislumbra más a través de la dialéctica de la traducción que en la fijación del original, en la fractura de un cántaro, entre los fragmentos de un cáliz, las partes de un símbolo quebrado o las de una torre bíblicamente desmoronada y en ruinas.

Curiosamente, cuando los límites geográficos se fugan hacia regiones que alcanzan desmesuras extraplanetarias, la teoría se empieza a defender en la territorialidad ahora literaria de imágenes espaciales: cartografías, topografías,¹⁰⁷ territorios de escritura,¹⁰⁸ *Terrains de lecture*,¹⁰⁹ jirones de un Orbis Tertius, dispersos en un espacio literario que localiza y preserva la cultura en un recinto o en una traducción: «Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön».¹¹⁰ El poeta no hace caso de esas desapariciones idiomáticas y termina revisando «en los quietos días del hotel de Adrogué» su indecisa traducción del *Urn Burial* de Browne.

La ciudad vuelve a ser el motivo del viaje, un sitio precedido por un desplazamiento, en los que se apoyan los primeros cantos de la imaginación, las metáforas fundacionales, literales, entre la ciudad (la *Iliada*) y el transporte o el traslado (la *Odisea*), entre la lengua del origen y la traducción, entre la quietud y el movimiento. Entre topoi y tropoi, el cruce de caminos donde «Deducida o inducida, la ciudad se encuentra en el primer lugar de todas las filosofías modernas».¹¹¹ Ni espacio ni tiempo, sino los dos en un «espace-mouvement»¹¹² que es la doble dimensión (por la) que atraviesa, sin advertirla, la actualidad donde coinciden la ciudad y el viaje.

Lautréamont es un autor leído. ¿Podría decirse de Laforgue que es un autor leído? El término, en español, denomina tanto un autor «que tiene muchos lectores», como a alguien, un autor «que lee mucho» y, abarcando esos dos extremos de la lectura y la equivalente cuantificación, «leído» mantiene la condición

híbrida inherente a la interpretación, a ambos sentidos, a ambos poetas, al cruce ambivalente donde se inscribe su poesía y un *régimen de citabilidad* que hace una referencia mixta: citar textos, citarse en una ciudad, citar, simplemente.

Otro escritor muy leído, Cortázar, lector de Laforgue, pero acosado por «Le «fantôme» de Lautréamont»,¹¹³ se identifica —en tanto que narrador con «voz en yo»— no en el cielo de *Rayuela*, sino en «El otro cielo». El protagonista, Paul Laurent (su nombre, un doble cruzado), es parcialmente Lautréamont. Son personajes que cruzan del siglo XIX (1868) al XX (entre 1928 y 1945), con la misma facilidad con que se desplazan de París a Buenos Aires «sin otra transición que la establecida por un punto que divide el párrafo en dos mitades», como decía Emir Rodríguez Monegal. Partido al medio, una fracción, en lugar de dividir, duplica. El pasaje de la Galería Güemes en Buenos Aires, como los pasajes que recorre y refiere Benjamin en París, da cuenta de una dualidad que el cuento hace suya: ni calle ni casa, ni afuera ni adentro, ni públicos ni privados, los pasajes están más allá de estas oposiciones, sobre todo *más allá*: en «el otro cielo», en «el otro mundo» o en el otro monte —entre las tantas etimologías conjeturales que sugiere la toponimia alterada del conocido seudónimo de Isidore Ducasse, *L'autre à Mont...*— seguramente Más Allá.

Son escritores muy leídos. Es cierto, leyeron mucho. No es difícil seguir las huellas de sus lecturas y, reverencias o referencias al margen, es necesario reconocer que pocos poetas han exhibido sus *repères*, en francés, aunque podría decir *reparos* en español, para aludir a otras reservas. Sus lecturas, aun abusivas, protegen la biblioteca como la muralla protege a la ciudad. El emperador Shih Huang Ti puede hacer arder la biblioteca para acabar con la historia, como otros incendios destruyeron la biblioteca de Alejandría o quemaron miles de libros de autores judíos, Goebbels y los estudiantes nazis en la Opernplatz de Berlín, hoy la Bebelplatz, pero quedan textos, restos del pasado, rescoldos cenicientos de otras bibliotecas que ponen en evidencia la inutilidad criminal de sus inconcebibles fechorías.

Los libros se trasladan, se traducen y reordenan; así sobreviven. Benjamin desempaca la biblioteca y no importa si nada vuelve a su lugar: libros, páginas, frases, palabras, los sonidos responden a un nuevo *mot d'ordre* en una colección «sostenida por una dialéctica que opone los dos polos del orden y del desorden»;¹¹⁴ la cita extraña introduce una «rarefacción del discurso»¹¹⁵ que imita y burla. Burla dos veces, tanto la copia como el original: «La imitación es hasta nueva orden la única escuela de la originalidad». Y el dicho no difiere de la fórmula filosófica que, encarando las circunstancias de una repetición contradictoria, afirma que «Lo nuevo no radica en lo que se dice sino en el acontecimiento de su retorno».¹¹⁶

107 Miller, Joseph Hillis, *Topographies*, Stanford University Press, Stanford, 1995.

108 Nadaud, Alain, «Pour un nouvel imaginaire», *L'Infini*, n.º 19, verano de 1987.

109 Richard, Jean-Pierre, *Terrains de lecture*, Gallimard, París, 1996.

110 Del cuento de Borges, Jorge Luis, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», Buenos Aires, 1940.

111 Lyotard, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Galilée, París, 1993.

112 Virilio, Paul, *L'inertie polaire*, Christian Bourgois, París, 1990, 76.

113 Rodríguez Monegal, Emir, «Le «fantôme» de Lautréamont», *Revista Iberoamericana*, n.º 84-85, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre de 1973.

114 Benjamin, Walter, «Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie», *Espirit*, n.º 61, París, enero de 1982.

115 Foucault, Michel, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale*, Gallimard, París, 1971.

116 Ibidem.

Poetas y escritores siguen en la expectativa de un Más Allá, de horizontes no en fusión, sino en fuga; «Más Allá» para *überleben*, de manera que Benjamin o Haroldo logren por la traducción prolongar el original en versiones y fragmentos. Benjamin «entró» en la ciudad cuando descubrió que la transmisibilidad del pasado había sido sustituida por «la citabilidad», que pone el tiempo pasado a su disposición, en presente. Un encuentro interminable, como el recuerdo de una cita en hebreo, Más Allá: «Kol haomer dvar beshem omro, mevi geula laolam» ya que «Todo aquel que cuidadosamente enuncia las palabras en nombre de quien las enunció», no solo asegura su propia salvación, sino que contribuye a la salvación del mundo entero.¹¹⁷

Apaciguados «los sollozos del pensamiento, del cerebro, de la conciencia de la tierra», una vez que Laforgue¹¹⁸ pasa del tono oratorio de las lamentaciones, de *les complaints*, haciendo resonar sus «Bin bam, bin bam, / Les cloches, les cloches», adopta un redoble de «autoburla epistemológica», haciendo suyo un tono cósmico-cómico que dobla las ironías; las citas subvierten «el lenguaje de los héroes grandilocuentes».¹¹⁹ Campanas que tañen al vuelo, al duelo por la pérdida de la fe, por la pérdida de la fe en el conocimiento o la pérdida de la fe en el conocimiento absoluto, *Glas*, un toque de difuntos por cualquiera de las tres.

Laforgue se exhibe o se oculta bajo la máscara de Hamlet, o se blanquea con los afeites de Pierrot, haciendo muecas para imitar las voces que no emite, aspirando a una articulación arquetípica que parece anterior a las particularidades de la voz, aunque registra el timbre y sus matices. Así, casi en silencio, imita las voces de otros, una imitación que hace y contrahace copias que son copia y destrucción a la vez. Fundador de un discurso de la no discursividad, no duda en mezclar la erudición de una filosofía desplazada hacia contextos familiares: «Donde Pascal no tiene otros *Pensées*» (*L'imitation: «Guitare»*), más que la ingenuidad descuidada de canciones infantiles anónimas, basculando entre el personaje más trágico de la *Divina Comedia* y el niño en un barquito a la deriva. Como si Dante y Wagner —*Commedia* y *Gesamtkunstwerk* mediante— se encontraran en «pequeña compañía» con Pulgarcito, por ponerle un nombre a quien tampoco lo tiene, pero que deja rastros patéticos de un buque fantasma:

Il était un petit navire
où Ugolin mena ses fils...

Como Bouvard y Pécuchet, los personajes-lectores-escritores de Flaubert, Laforgue (a)copia —repite y acapara— los escritos de otros que se *apropian* —porque los hace suyos, porque se adecuan a su tono—. El *tono Laforgue* modula una *Stimmung* cabal. Lo diría en alemán porque reúne la voz (*Stimme*), el coincidir (*stimmen*), con el humor (*Stimmung*) musical que es el de un Pierrot capaz

¹¹⁷ *Pirkei Avot*, capítulo vi, 6. Le agradezco al profesor Zeki Berk las referencias y precisiones del hebreo original.

¹¹⁸ Las citas de Laforgue, salvo que se indique otra cosa, provienen de sus *Œuvres complètes, Slatkine reprints*, Ginebra, 1979.

¹¹⁹ Kahn, Gustave, *Symbolistes et Décadents*, Librairie Léon Vanier, París, 1902.

de absorber, en la blancura de su indumentaria lunar, la marca de un lunar que contrasta contra su blanca faz todos los colores.

Para ser admitido en la ciudad decide «Hacer lo original a cualquier precio», por eso repite, repite todo lo que lee poniendo en evidencia uno de los mayores misterios del lenguaje —que permite decir y decir lo contrario, decir y no decir, al mismo tiempo, repetir *de nuevo*—, la contradicción inherente a la novedad: «Por mí, déjeme escribirle con frecuencia, a la aventura, contándole cualquier cosa, sobreentendiendo siempre este epígrafe: “*nihil sub sole novum*”, más bien, “*omne sub sole novum*”» (en carta dirigida a Ch. Ephrussi desde Berlín, 31/12/1981), o vuelve a decir: «*Spleen, spleen, spleen...* Nada nuevo bajo el sol». Hace más de un siglo Laforgue recordaba al *Kohélet*, alguien «que sabía»¹²⁰ que la vanidad de la invención arriesga viento y vacío:

Des livres, sous la céleste Eternité:

Vanité, vanité, vous dis-je! —Oh, moi, j'existe,

Mais où sont, maintenant, les nerfs de ce Psalmiste?

El poeta no se aleja de la ciudad ni de la biblioteca ni deja de burlarse de una eternidad que al repetirse se anula. «La memoria es redundante: repite los signos para que la ciudad empiece a existir».¹²¹ ¿Por qué Italo Calvino fundaba en la repetición esa ciudad invisible?

Habría que poner todo entre comillas, o nada, suprimirlas. Tratándose de palabras, solo es posible repetirlas: ¡palabras, palabras, palabras!, repite un Hamlet en inglés y, otro, por si acaso, en la parodia de Laforgue, las traduce al francés:

Esa será mi divisa en tanto no se me haya demostrado que nuestras lenguas riman bien con una realidad trascendente.

Aspirando así a una prolongación por medio de rimas provisionarias a la espera de otra armonía, la esperanza de una coincidencia universal que, desde *Cratilo* hasta hoy, los poetas siguen anhelando y repitiendo, como si la pudieran administrar, por la mera repetición, la ansiada onomatopeya. De la tragedia clásica a la parodia legendaria, no sorprende que la cita se deslice un grado más y, semejante a la repetición del dramaturgo y del poeta, haya sido imitada en populares réplicas cantadas: *Parole, parole, parole*, una palabra por tres que profiere Mina, una cantante famosa, para no escuchar ni dejar escuchar las protestas amorosas de su amante que, según ella y como ella incrédula, dice siempre las mismas canciones, las mismas menciones, mentiras todas.

Mientras los teóricos especulan cada vez más sobre copias, registros polifónicos, espectros intertextuales, recursos dialógicos, espesor de palimpsestos, filigranas anagramáticas, palabras bajo palabras, marcas de agua que se entrevén por transparencia, transferencia de *parodias*, cantos o juegos al margen, alusiones

¹²⁰ La fórmula de Haroldo de Campos hace referencia al *Eclesiastés* en *Qohélet/O-que-sabe*, Perspectiva, San Pablo, 1990.

¹²¹ Calvino, Italo, o. cit.

literarias, culturales, eruditas, estratos topológicos de un *fondo literario*, como denominaba Mallarmé¹²² a esa lógica de segunda mano que elabora la citación en el texto, las «impli-citaciones» con que designa George Perec las citaciones solapadas. ¿Y si fuera *L'œuvre de l'art*¹²³ la ironía de citar?

Mon cœur est un lexique où cent littératures.

Se lardent sans répit de divines ratures.

Repleto de citas, el texto se hincha, forma huecos, fisuras, pasajes que lo atraviesan como, después que la demolición del barón de Haussmann termina con las barriadas y barricadas de París, los pasajes atraviesan la ciudad, en «calles como heridas».¹²⁴ Octavio Paz habla de Baudelaire y los nuevos poetas que (o/im)pusieron la ironía y el prosaísmo como «la otra voz» en la ciudad. Habla de la desesperación, de crímenes, de prostitución, de citas, de la ambigua luz de gas donde anuncian sus escritos o los delincuentes se esconden. A media voz, apenas un gesto consabido, intercambian una contraseña en la clandestinidad: «Las citaciones, en mi trabajo, son como ladrones (que asaltan los caminos) que surgen armados y despojan al transeúnte de sus convicciones», decía Benjamin.

En la «Grande complainte de la ville de Paris», aunque sea «Prose blanche», blanco como un verso, una revista, un libro, o una página no faltan *pompes voluptueuses en maisons de deuil: spleenuesités, rancœurs à la carte, cloches exilées des dies irremissibles* mientras *l'automne s'engrandeille au bois de Boulogne*, entre citas y descubrimientos, las palabras se abren, se ensanchan, como los bulevares de la gran ciudad, pero el texto no se boulevardiza. Alguien susurraba a Benjamin que el término *bouleversement* no era ajeno a la etimología de *boulevard* puesta en evidencia por la Haussmanización que deshumaniza la ciudad.

La apropiación es múltiple. El poeta no solo se apropia del discurso de otro autor, también se apropia por esa vía de la lengua de la *polis*, de la lengua común, urbana, de la ciudad y sus suburbios. ¿Por qué no apropiarse de palabras que, por pertenecer a todos, no pertenecen a nadie? No comete el delito de un ladrón que atraca en las esquinas sorprendiendo al transeúnte para despojarlo, sino, al incorporar esas voces al discurso poético, institucionaliza el estatuto compartido mediante la articulación de híbridos doblemente apropiados. Tanto como la lengua, la poesía sería «hecha por todos», proclamaba Lautréamont, entre dos ciudades asediadas, de Montevideo a París, de un sitio al otro.

En esa «Grande complainte de la ville de Paris» Laforgue toma la palabra como quien toma una ciudad: una cita es un *rendez-vous*, la ciudad se rinde, el poeta concierta una cita o la cancela, porque la cita es doble. ¿Con qué derecho? Uruguayo, extranjero, Laforgue recuerda¹²⁵ una época cuando todavía no conocía

bien el francés y, sin embargo, se arrogaba el derecho de construir y desconstruir sus textos en esa lengua. ¿Será el derecho del extranjero, de quien pretende un derecho de ciudad y le asiste ejercerlo? (Re)-siente la distancia, oye, entiende sentidos que el uso debilita e introduce sonidos por error, por errar. ¿Cómo descapitalizar «la *multiplicité* (multiplici(u)dad) de sentidos posibles»?¹²⁶ «Horrible vie! Horrible ville!» reniega Baudelaire para poder contradecirse: «Te amo, ¡oh, capital infame!», solo en parte.¹²⁷ Elrud Ibsch y Douwe Fokkema recuerdan que los recursos of *the unpoetical*,¹²⁸ a los que apela T. S. Eliot, son una doble incorporación de la sordidez de la metrópolis moderna y de la erudición intelectual con que el poeta la conquista, una estrategia que Eliot adopta de Laforgue.

La poesía accede a «los pliegues sinuosos de la capital» que recorría Baudelaire como un *flâneur* más. Por su parte, Yves Bonnefoy insiste en la relación simbólica que contrae la poesía con la ciudad, ¿un contrato que redimiría la expulsión original?, ¿una re-unión de los fragmentos producidos por la fractura del símbolo?, ¿una quiebra similar a la que *estrella* en partes las vajillas por el exceso de luz que no llegan a contener?

Si Víctor Hugo se arroga el derecho de ponerle «un bonete rojo al diccionario», si a su vez Paul Verlaine se arroga el derecho de torcerle el cuello a la elocuencia, Laforgue no puede hacer menos con el cuello de la retórica, reclamando a todas luces el derecho de citar. «Fe de honesto poeta francés», confiesa una mentira de verdad, pero más todavía fe de extranjero, quien reivindica su *derecho de ciudad, a la ciudad*, en poesía: «Tout a droit de cité en poésie», lo decía «le père Hugo». «Vraiment? Ah, ces gens à formules» replica Laforgue, que reconoce su *derecho de citar* como si fuera otro derecho de ciudad, cuestionando la validez de fórmulas trilladas.

Como un ejército que ocupa la ciudad, la ciudad ocupa al poeta. Sin embargo, los paisajes no aparecen con frecuencia en sus escritos. No los menciona. Salvo alguna vez, tampoco menciona la ciudad, porque no es necesario, está ahí, una presencia de piedra, inevitable, implícita, tan presente que ni sería necesario *citer la cité*, citar la ciudad. «Ah! que la vie est quotidienne!» o «la ville», la ciudad o la vida, sin alternativa, la frase —otra fórmula— que pronuncia el delincuente en un asalto.

coup-ci, il va être épaté! Et il me répondait le dimanche suivant: «Vous ne savez pas encore le français, ni le métier du vers, et vous n'en êtes pas encore à penser par vous-même». Sigue «Quand je relis ce qui me reste des vieilles choses, je sens combien il avait raison et je me félicite de mon séjour ici en ce que cet éloignement de Paris m'a empêché de publier des sottises qui m'auraient ensuite fait faire du mauvais sang toute ma vie»,¹⁴⁶.

126 Derrida, Jacques, *Du droit à la philosophie*, Galilée, París, 1990.

127 Citado por Pichois, Claude y Avice, Jean-Paul, *Baudelaire-Paris*, Ed. Paris-Musées-Quai Voltaire, París, 1994.

128 Fokkema, Douwe e Ibsch, Elrud, *Modernist conjectures. A Mainstream in European Literature. 1910-1940*, C. Hurst & Company, Londres, 1987, 100.

122 «La musique et les lettres». Citado por Compagnon, Antoine, *La seconde main: ou le travail de la citation*, Éd. du Seuil, París, 1979, 360.

123 Es el título de un libro de Genette, Gérard, Éd. du Seuil, París, 1994.

124 Paz, Octavio, *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990, 41.

125 En carta a Émile Laforgue (julio de 1886): «Je me souviens du temps où je portais à Bourget des pièces de théâtre, des chapitres de roman, et des masses de vers, en songeant: de ce

Son recursos homofónicos que el poeta hace suyos, a su manera, para *transportar* —la gran metáfora— imperios y lenguas, ciudades o citas: «O croisés de mon sang! transporter les cités!». ¹²⁹

Las palabras son piezas que se parten, como partes que hacen juego, se parecen, se combinan: *Droit de citer*, se dice y oye igual, pero los sentidos difieren: *Citer la cité*? La homofonía es clara, la ortografía dudosa, habría que elegir un significado o revocarlo, pero, sobre todo, reconocer el derecho de citar como otro derecho de ciudad:

Toute la capitale, Matrice sociale.
Que nul n'intercède,
Ce ne sera jamais assez,
Il n'y a qu'un remède,
C'est de tout casser.

129 El ensayo de Alfons Knauth se encuentra en el libro, coordinado por Block de Behar, Lisa, Caradec, François y Lefort, Daniel, *La cuestión de los orígenes. Lautréamont & Laforgue. La quête des origines*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1993. La cita es de «Complainte propitiatoire à l'Inconscient» de Jules Laforgue.

CAPÍTULO 7

Una escritura entre dos aguas. Impresiones contemporáneas de Jules Laforgue en Alemania y Carl Brendel en Uruguay

Asociadas a la invención de la escritura, las distancias favorecen intercambios epistolares que han multiplicado, en ambas márgenes oceánicas, los vestigios de quienes las transitaron, registrando historias individuales, conocidas o sorprendentes, correspondencias que ilustran sobre inesperadas experiencias, entusiasmos previsibles e iguales decepciones. Parciales, esos intercambios suelen ser precarios, apenas un simulacro de convivencia que no disimula ni disminuye las crecientes añoranzas. Entre la curiosidad y la nostalgia, las anotaciones se conservan en diarios personales que contrarrestan la falta del espacio anterior y melancólico, por un espacio interior o íntimo, inscritas en páginas que *espacializan* la diversidad de aventuras en documentos reveladores de las nuevas situaciones.

Más esporádicos que sistemáticos, desde un continente viejo y occidental a otro igualmente viejo, pero más occidental —que es el americano nuestro—, llegaron viajeros que habían soñado con una naturaleza agreste, con extensiones selváticas o desérticas, innúmeras andanzas y promisorias fortunas, descubrimientos de seres autóctonos o exóticos y de poblaciones urbanas o rurales, ansiosos por conocer fauna y flora, reunidas, ordenadas y descritas en archivos, libros, y expuestas discontinuamente en edificios (la casa de Alexander von Humboldt, en Berlín, precisamente, habría sido uno de los mejores modelos) que, en algunos casos, devinieron museos.

Por sus travesías, entre filosóficas y cosmológicas, Humboldt, por ejemplo, se informaba sobre las características de estas tierras, formulaba o confirmaba hipótesis sobre armonías planetarias, sobre la composición química de la atmósfera, identificaba estratos geológicos mientras Aimé Bonpland coleccionaba pacientemente ejemplares botánicos, los denominaba y clasificaba en interminables y fundacionales taxonomías. Sin desconocer, sin embargo, las depredaciones que producía la civilización europea (se refería sobre todo a la española) en las poblaciones indígenas. El testimonio de Humboldt, su indignada compasión, aparece publicado, traducido del francés, en un periódico de Montevideo, *La Abeja del Plata*, en mayo de 1837:

... eran en aquella época los españoles, y lo fueron aún mucho después, una de las naciones más civilizadas de la Europa. [...] Habríase pensado que las consecuencias de ese desarrollo del espíritu y de aquellos vuelos sublimes de la imaginación [europea], debiera[n] haber sido una dulcificación general de las

costumbres. Pero más allá de los mares, y por todas partes donde la sed de las riquezas acarrea el abuso del poder, los pueblos de Europa, en todas las épocas de la historia, han desplegado el mismo carácter. El hermoso siglo de León x fue señalado en el nuevo mundo con actos de crueldad dignos de los siglos más bárbaros. *Voyage aux Régions équinoxiales*, liv. 3, chap. 6.^o.¹³⁰

No solo sorprende que, ya en esa temprana fecha, un periódico uruguayo publicara escritos de Humboldt, sino, y sorprende mucho más, que sus reflexiones tuvieran igual y total vigencia formuladas un siglo después, suscitadas por la barbarie que los propios alemanes precipitaron ya no sobre «los desdichados indios», sino sobre sus compatriotas judíos, colegas, amigos, vecinos, hasta que la perversidad criminal del nacional-socialismo hizo de sus semejantes sus víctimas. Paradojas de la masacre que se hace pasar por ideología.

Pero, en esta oportunidad, no podré recordar los intrépidos viajes de investigación de distinguidos científicos desde Europa a nuestros países ni los derroteros que, en sentido inverso, realizaban jóvenes uruguayos, vástagos de familias patricias, en su mayoría, en busca de conocimientos y capacitaciones diversas, ni me detendré en las dolorosas variaciones de la tragedia del siglo xx ni en las fugas de unos pocos judíos alemanes que se refugiaron, a duras penas, en Uruguay a fines de la década de los treinta, tan pocos que no mitigaron el infortunio de cifras incontables.

Me referiré, en cambio, a dos casos excéntricos, dos individuos que no se inscriben en los esquemas más frecuentes ni de viajeros ni de exilados, quienes tampoco presentan ninguna conexión entre sí. Doblemente insólitos, tienen algo en común, al menos: no tienen nada en común.

Son tan marcadas y profundas las divergencias entre ellos que, presumiblemente, invalidarían cualquier comparación. Pero ¿bastaría acaso con que un observador intente aproximar dos objetos como para que, por más disímiles que sean, la mera cercanía —que es *afinidad*— dé lugar a otras *afinidades* que transforman la proximidad en semejanza?

Probablemente la literatura no renegaría de estas aproximaciones de las que dan cuenta las ficciones de «axolotl»,¹³¹ por ejemplo, que relatan la fábula del extranjero, el anhelo de asimilación de quien, fascinado por las peculiaridades de una larva extraña, se deja atraer por su anfibia identidad hasta una identificación total. También extranjero, en una pecera, el ajolote se expone a la obsesiva observación de un narrador, reflejados ambos en las dualidades del agua y las temblorosas transparencias del vidrio. De la misma manera que la distancia propicia la escritura, la deseada proximidad acarrea la *fijación* —que es observación y estabilidad—, semejanzas de las que el cuento de Julio Cortázar es paradigma.

130 Humboldt, Alexander von, «Del influjo del espíritu y régimen monásticos en el carácter y en la condición social de las tribus indígenas de las ex colonias españolas», *La Abeja del Plata*, n.º 1, mayo de 1837, disponible en: <http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/abeja_del_plata/index.htm>, 9/12/2013.

131 Cortázar, Julio, «axolotl», *Final de juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1958.

El film de Alain Tanner, *Dans la ville blanche* (1983), que lo recuerda y repite, entrecruza ambas, la distancia —las cartas que la disimulan— y la fijación —imágenes de la filmación, las fotografías—, el registro de un personaje que, entre el mar y la tierra, la navegación y la ciudad, la distancia y la inmediatez, las voces y las letras, concilia en conflicto la condición del híbrido.

Dos casos raros

Como si se tratara de cruzar destinos antagónicos, en los mismos años en los que Jules Laforgue (1860-1887) parte con su familia, en 1867, desde Montevideo, donde había nacido, hacia el sudoeste de Francia de donde sus antepasados eran originarios, y se instala luego en Berlín (1881-1886), Carl Brendel (1835-1922) nacido en Ansbach, Baviera, llega con la suya a instalarse en estas tierras (1867-1892) procedente del Brasil (Bahía), donde solo pasó una breve temporada.

Si bien las coincidencias fortuitas de la cronología los acercan, el rumbo hacia Europa del primero y hacia América del segundo empieza por oponerlos. Aunque sus circunstancias geográficas y afectivas fueron muy diferentes, ambos anotan sistemáticamente sus peripecias diarias. A una correspondencia que los afectos personales, familiares y amistosos entonan en un mismo registro sentimental, Laforgue suma los apuntes que se convertirán en su libro *Berlin, la Cour et la Ville* (1886), que antes de su tardía y póstuma publicación (1922) ya habían aparecido en *Le Figaro*, suscritos con un seudónimo suyo, conmovedoramente significativo: Jean Vien (*J'en viens*).

Brendel, sorprendido por las inesperadas peripecias de un mundo que empieza a descubrir, adopta el hábito de una escritura profusa, continua, un acopio de notas muy cercanas a los hechos, escritas con rigurosa claridad, adoptando una escritura más referencial que literaria, desechando los raptos de la imaginación o de la factura poética. Más allá de la curiosidad que transmite con respecto a los hechos cotidianos relatados con naturalidad, pero que, en gran parte, devinieron históricos, sus *Memorias* no dejan de aludir a importantes protagonistas contemporáneos que, en varios casos y en otras latitudes, son los mismos que llamaron la atención de Laforgue, aunque perfilados desde perspectivas diversas.

No llegaron a tener noticias uno del otro y, sin embargo, sus escritos revelan, cada uno desde su medio y estilo, la sagacidad no exenta de ironía con que observaban su entorno o modulaban sus apreciaciones sobre figuras, épocas y episodios.

En efecto, demasiado diferentes para compararlos: Jules Laforgue, un joven poeta, un poeta mayor y muy fino crítico de arte, autor de una obra tan ocurente como transgresiva, vivió desamparado en París al principio y al final de su corta existencia que supo, sin embargo, de los mejores amparos.

En cambio, Carl Brendel, un avezado médico y apreciado hombre de ciencia, con familia y fortuna, recorrió y conoció muy bien el Uruguay, sus gentes y

sus costumbres; realizó prácticas profesionales importantes, tratamientos desconocidos en nuestro medio provincial y decimonónico, medicinas que se suministraron por primera vez, formuladas o introducidas por él.

Fernando Mañé Garzón, que considera sus *Memorias* un documento único por las valiosas informaciones que proporciona sobre nuestra historia, la inmigración alemana, el estado de la medicina en nuestro medio, las rescata, las publica y anota en un libro que él tituló, con razón, *El gringo de confianza*.¹³²

Laforge, a quien no dudaría en calificar como *homme de lettres*, no solo porque se trata de un escritor, un artista que siente —más que por Francia, más que por Uruguay— la poesía por patria. Pero más aún porque este *homme de lettres* vive escribiendo cartas (fr. *lettres*) a su familia, a sus amigos, a sus relaciones en general. Aun así no logra sobrevivir a una vida de miseria, de enfermedad, de contrastes.

Adverso a la cultura, robusto, longevo y nacionalista, Brendel retorna a su patria donde dispondrá de veinte largos años para elaborar sus memorias a partir de las anotaciones que bosquejaban, a distancia, los incidentes, los sucesos y las actividades de ultramar. (Al regresar a Uruguay, dos de sus hijas las traen consigo en páginas manuscritas y aquí quedaron).

¿Cómo comparar a individuos de carácter, ocupación e intereses tan desemejantes, con biografías demasiado diversas e itinerarios dispares? Compartieron, sin embargo, una parcial contemporaneidad, pero en países ajenos a los suyos, donde ocuparon ambos sendas y diversas posiciones de privilegio por las que disfrutaron de «la gracia del extranjero», prerrogativas que no suelen ser concedidas a los nativos.

Previsibles, esas facultades le fueron asignadas a Brendel en Uruguay, un profesional a quien no le pesó radicarse en comarcas agitadas por la crueldad de guerras civiles y bárbaras, en bien llamadas tierras purpúreas, anegadas por los desbordes de traiciones y asesinatos, por dictaduras y epidemias sucesivas e incontrolables, hechos dramáticos de los que el médico dio cuenta.

Encumbrada su existencia diaria por privilegios inusuales, Laforge se deleita entre los placeres que depara la vida en la corte, despreocupado ya de las tribulaciones de la inanición y de todas las penurias que le afligieron hasta incorporarse, en 1881, como «lector de francés» en la corte de la emperatriz Augusta, dedicando sus saberes literarios a la soberana, con prescindencia de los conflictos o enconos políticos o patrióticos, todavía vigentes, en épocas que los multiplicaban. ¿Un poeta franco-uruguayo en una corte alemana, sirviendo como lector a su majestad la emperatriz, luego de la derrota que padeció Francia en la guerra franco-prusiana finalizada una década atrás? ¿Cómo se entiende?

¹³² Mañé Garzón, Fernando, y Ayestarán, Ángel, *El gringo de confianza. Memorias de un médico alemán en Montevideo entre el fin de la Guerra del Paraguay y el Civilismo 1867-1892. Su actuación obstétrica y quirúrgica por Ricardo Pou Ferrari*, edición financiada por el Laboratorio Roemmers, Montevideo, 1992. Todas las citas de Mañé y de Brendel provienen de este libro.

Ambos dejan constancia, por escrito, de sus impresiones personales, pero esos relatos refieren a mundos tan antagónicos que resultaría forzada la comparación entre la cultura agreste, casi primitiva, que procura y deleita a un escritor en un caso y, en otro, los refinamientos de una cultura aristocrática, monárquica, imperial, cuyas dimensiones ni siquiera imaginaba quien llegó a disfrutarla durante unos pocos años.

Brendel anota someramente las suyas, pero recién les da forma cuando regresa a Alemania; una parte de dos gruesos volúmenes en alemán, sus escritos, publicados y traducidos al español forman ese libro, muy bueno, que solo publica los materiales relativos al Uruguay y que pude tener entre mis manos gracias a la generosa comprensión del doctor Mañé Garzón. Muy estimadas, las cartas y crónicas de Laforge, escritas en su francés que se inclina ante las transparencias de una función que, sin ser periodística, se atiene a sucesos de señalada actualidad, dejan entrever los vestigios de sus esmeros literarios.

Mañé Garzón indica las fechas, separa los capítulos, da luz a las *Memorias* de Brendel que pintan un fresco abigarrado, una galería donde parecen desfilar los mayores personajes del Uruguay, las jerarquías del país. Presidentes poco competentes y anodinos, ministros de dignidad discutible, generales feroces que ejercen sus violencias dentro y fuera del combate, toda la farándula que la historia trató de embellecer con propósitos patrióticos, así como llaman la atención las clausuras endogámicas propias de una aristocracia provinciana, muy apegada a las genealogías de la tierra.

Intercala asimismo estampas de la gente sencilla, servidores bien dispuestos, trabajadores del campo y la ciudad, de diferente empeño y lealtad, de quienes guarda recuerdos de atento agradecimiento. Con similar equidad, Brendel elogia las tareas desempeñadas por sus compatriotas o sus destempladas conductas, sus progresos económicos, los suyos propios con una precisión que no sorprende:

A cuántos alemanes he visto fundirse, o vivir pobremente, que sin embargo si hubieran llevado una vida ordenada y con un poco de voluntad hubieran podido ocupar situaciones ventajosas y felices. [...] Mucho más tarde recién reconocí claramente que la causa de sus desgracias fue la bebida, en muchos de esos hombres, y otras cosas, que me tengo que callar.

No duda en adherir, como muchos extranjeros, a la dictadura del coronel Lorenzo Latorre (1876-1879), pero, contando con que también fueron uruguayos, procedentes de diversos sectores sociales, quienes lo apoyaron o colaboraron con el régimen sin apoyarlo:

Solo a regañadientes el país se sometió a la dictadura del coronel Latorre, pero nosotros, los extranjeros, la queríamos, ya que hacía reinar el orden y la seguridad.

Sin fechas puntuales en un diario que administra a su gusto, Laforge advierte sobre las ambivalencias de una comitiva formada por las más destacadas personalidades del Imperio y que observa de cerca. Vive entre ellas, bajo su mismo techo, como si convivieran. Pero la proximidad es una cercanía eventual,

no disminuye las diferencias sociales de un testigo no implicado, de una distancia interior pero no íntima, de alguien que describe desde adentro pero como si estuviera afuera, en otro mundo, con la desenvoltura de quien, desde lejos, no se compromete y, aunque no tiene nada que ver, ve y dice lo que ve. Es la suya una situación excepcional, pero sabe que no le pertenece; sobrevino como un lance de fortuna. Sin sed de aventuras ni ambición social, su meta era volver a su vida anterior y cada vez fue mayor el deseo de recuperarla.

Recurrente, la ironía marca la escritura de ambos autores; muy conocidas, las parodias de Laforgue pretenden «la originalidad»¹³³ a cualquier precio, pero no se confundirían con el «refinado humorismo» que reconoce Mañé Garzón en Brendel, ni con las ambigüedades de quien intenta o cree vivir dos presentes a la vez, o un presente en dos lugares.

¿Cómo se explica que Laforgue, un poeta nacido en Montevideo, emigrado a Francia, desfilando de hambre en París, de la noche a la mañana, como en un cuento de hadas, se encuentre disfrutando de una «vida de palacio», en habitaciones y mesas bien provistas, dedicado su tiempo a sus lecturas, a escribir, ver exposiciones y, antes que nada, oficiando como lector en la corte prusiana de la emperatriz Augusta? Aun llevando esa vida de príncipe —pero como Hamlet en un palacio ajeno—, sintiendo nostalgias de otras tierras, realiza anotaciones muy precisas, sobre todo, de las actividades culturales que se llevaban a cabo en Berlín y en otras ciudades alemanas adonde la corte se dirigía e instalaba en grandes palacios: Coblenza, Constanza, Baden-Baden, Babelsberg, Potsdam, Wiesbaden, hasta 1886, cuando Laforgue renuncia a su empleo.

Estoy en una isla [Mainau, julio 1884]; me alimento en la vajilla real de las elucubraciones de dos cocineros franceses, no tengo nada que hacer, recibo mis tres periódicos diarios y paso, *täglich*, cuatro horas en el lago, solo, en canoa...¹³⁴

Sin embargo, y a pesar de apreciar esas opulencias, no oculta la tristeza que las mitiga; dice que extraña París y en cada carta reclama noticias del mundo del que se sentía partícipe. Como si no quisiera alejarse de ese círculo que muestra Auguste Renoir en *Le déjeuner des Canotiers* (1881), el cuadro donde aparece Laforgue conversando con Charles Ephrussi, complacido por el esplendor estival y festivo, en ambiente de delicada convivialidad, uno de esos idilios que Renoir pintaba con inconfundible frescura. ¿Cómo no lamentar —aún en medio de tales abundancias áulicas— el alejamiento de esas reuniones donde la belleza era común?

O cuando, al deambular en el puerto de Hamburgo, entre recuerdos y sentimientos vagos, ve flamear en el mástil de un barco la bandera uruguaya y asocia su imagen con los olores de un mar que ni París ni Berlín evocaban.

Una escena similar, en la misma década, aunque con la bandera ondeando sobre el mástil de un alto edificio, suscita los sentimientos patrióticos de Brendel, más orgulloso que nostálgico, quien comenta:

y encima de todo ondeaba la bandera alemana, visible desde la orilla por encima del anchísimo río hasta la costa occidental de la provincia hermana de Santa Fe. [...] viajamos hasta la cercana ciudad de Paraná, más o menos la distancia de Hamburgo-Cuxhaven, a bordo de un vaporcito siempre a lo largo de la costa izquierda de Entre Ríos.

Su ejercicio profesional le permitió alternar con figuras relevantes de la sociedad uruguaya, así como mantener estrechas relaciones con sus compatriotas, que se habían radicado en distintos parajes de nuestro país.¹³⁵ Sus *Memorias*, publicadas hace apenas un par de décadas, dan cuenta de su participación en las vicisitudes históricas de tiempos casi heroicos, de gestación de la nación y de progresos civiles e institucionales, pero no perdía de vista las decisivas instancias históricas de una Alemania de cuyos acontecimientos no se sentía nada alejado y, sin vacilar, reafirmaba una y otra vez su identidad alemana. Con vehemencia recuerda sus paseos y festejos en Vigo, ciudad donde se detiene su barco al volver a Montevideo, apuntando algunas observaciones convencionales sobre las corrientes emigratorias, sobre el temperamento de los gallegos, sus succulentos platos y vinos, pero, de inmediato, a renglón seguido, contrarresta los elogios pasando a rendir exaltado tributo a sus sentimientos patrióticos:

Pero no nos olvidamos de nuestra patria, ya que al día siguiente sería el cumpleaños del viejo emperador Guillermo. Le enviamos un efusivo telegrama de felicitación, y cuando a la mañana siguiente a las ocho se izó la bandera alemana, brindé por el emperador.

Ni las alternativas de la navegación: «las coloridas medusas y los delfines danzantes», ni los encantos del variado paisaje: las viñas, los campos, los torrentes de lava, en torno a Tenerife, llegaron a distraer el fervor teutónico ni las libaciones celebratorias: «Naturalmente no dejamos pasar el 1.º de abril, el 70.º cumpleaños de Bismarck, y el cruce del Ecuador, sin celebrarlo» (año 1885).

«El Emperador», que vivió hasta 1888, es tema y título de uno de los extensos capítulos del libro de Laforgue; allí encomia en él a un hombre, respetado por los alemanes, tanto por aquellos que se encontraban lejos como por los que se alojaban bajo su mismo techo. Todos apreciaban el rigor de sus hábitos militares, de sus gestos que el desfile y la disciplina habían afianzado al punto de considerarlos parte de su natural continencia. Laforgue observaba los movimientos de palacio desde los espacios que compartía con la emperatriz Augusta, sin pasar por alto ninguno de sus atributos. No deja de ser curioso que el poeta, el lector profesional, el joven que estuvo a punto de desfallecer de hambre en un mísero cuartucho de París, vea a Guillermo I, rey de Prusia, emperador de Alemania con tal natural y mesurada discreción:

135 Según anota, son 400 los alemanes que en 1868 vivían en Uruguay, una demografía que incluía suizos y austríacos, germanohablantes todos.

133 Grojnowski, Daniel, *Jules Laforgue et l'originalité*, Éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1988.

134 Todas las citas de Laforgue, salvo otra indicación, provienen de *Oeuvres complètes*, o. cit.

[Guillermo] es el personaje menos complicado. ¿Tiene acaso alguna pasión, un gusto que sobresalga, una manía? No. No es ilustrado, ni hacedor de ocurrencias históricas como su predecesor [...] ni devoto, ni librepensador; ni comilón, ni bebedor; ante todo es un militar, pero no un bruto.

Aprueba la firmeza de sus rasgos patriarcales, su voz fatalista y mística, la sincera sobriedad de quien, al frente del Imperio, no se ha visto afectado ni por los homenajes, ni por glorias ni triunfos, admirado de que su fama y victorias no lo hayan apartado de las moderaciones de la vida burguesa ni le hayan hecho olvidar sus años de pobreza y austeridad.¹³⁶ No parece escandalizarse ante la indiferencia del emperador, a quien las artes importaban poco, pero no le cuesta reconocer que, si bien jamás llegaba a poner los pies en un museo o en una exposición de arte

[hace] comprar todos los años un surtido de telas mediocres que distribuye enseguida en los corredores y las habitaciones de castillos en los que se habita un mes por año.

Sin embargo, por sobre la inevitable perspicacia y sobriedad de sus críticas, a pesar de las nefastas consecuencias de una guerra que derrotó a Francia y consolidó la unidad germana, sobresale el respeto de un joven poeta que estima al soberano con una deferencia similar a la de cualquier ciudadano alemán, patriota fervoroso, médico en nuestra campaña.

De la misma manera que el emperador, Brendel evitaba su asistencia a las tertulias musicales o artísticas que tenían lugar en su casa, consintiendo —por condescendencia o por simple desapego— las veleidades de su mujer, pero hasta cierto punto:

En casa las veladas musicales fueron excesivas, y debido al agrandamiento de nuestro círculo se formó un club musical propio, en cuya comisión organizadora tuve que colaborar también yo. Pero pronto me retiré de eso.

Una condescendencia que no se distinguía de la tolerancia displicente con que el monarca consentía las aficiones de la augusta emperatriz, un monarca a quien Brendel no conocía pero admiraba respetuosamente hasta que la desavenencia con Otto von Bismarck separó a los alemanes, incluso a aquellos que, tan alejados de las decisiones de palacio o de los avatares políticos y militares que conmovían la capital del Imperio, se enfrentaban en el extranjero fundando y afiliándose a clubes adversos.

Sin reverencias y sin resentimientos sociales de clase alguna, Laforgue se detiene a describir con la mayor naturalidad al emperador, como si se tratara —como se trataba— de un semejante. Hasta diría que lo observaba con simpatía, aunque ocurría, concomitante, el desgaste del trato cotidiano, esa proximidad que suele anular las diferencias —no solo de clase—, no obstante, una distancia obligada ya que el emperador y la emperatriz vivían tan separados, tanto como pueden vivir separados quienes habitan un mismo palacio:

El emperador nunca fue un hombre ilustrado; tanto la ciencia como las artes le son totalmente ajenas; ni siquiera se interesa en la literatura alemana. Solo leyó una novela francesa, *El judío errante* de Eugène Sue.

No sorprende que el judío y su errante fatalidad atrajeran el interés imperial, aunque —y a pesar del título— sea insignificante la atención que se le dispensa al judío y su trágico destino en ese libro.

¿Qué atraería, entonces, la atención del emperador como para preferir, de forma excluyente, una enorme novela de gran popularidad en París, de alusiones míticas e históricas bastante confusas?

Mientras que la emperatriz (a cuyos ímpetus ancestrales hacía referencia el emperador), descendiente de Catalina la Grande de Rusia, educada en Weimar, no disimulaba sus animadas inquietudes culturales: vivía admirando la ilustración conversada en los salones franceses, los aciertos del idioma francés a los que los poetas daban musical relieve y auspiciaba, durante el invierno, «les jeudis musicaux» que, como otras recepciones, se realizaban en el propio palacio donde habitaban sus majestades.

Augusta impone el francés, una lengua que hablaba correctamente y sin acento, en todas las ocasiones. Los diarios que lee son solo en esa lengua (*Le Figaro*, *Le Temps*, *Les Débats*), sus autores también (Goncourt, Zola, Daudet) y, como una verdadera francesa del siglo pasado —dice Laforgue—, solo se interesa en la pintura anecdótica. Si bien la devoción desmedida por esa cultura en particular podría complacer al lector de francés que era Laforgue, él objeta las discriminaciones de esa hegemonía lingüística que, impopular, la indisponen con sus súbditos:

La emperatriz es impopular en Berlín. No tanto por sus simpatías francesas, que son mal conocidas y constituyen, además, un capítulo en el que el alemán es menos susceptible de lo que nosotros lo seríamos...

Tan diferentes los dos cronistas, Laforgue y Brendel, tan distantes sus orígenes, sus intereses, las circunstancias vitales y, sin embargo, a pesar de las anotaciones claramente diversas, la extrema lejanía en un caso y la extrema proximidad en el otro no cuentan, sus impresiones se confunden en un mismo régimen comparativo. En la memoria de quien los compara, se superponen los comentarios de Laforgue con los de Brendel como si, al describir las mismas figuras pero desde perspectivas tan distintas, se suspendieran las divergencias para pasar a formar una unidad que los comprende.

Gringos de confianza ambos, dedicado a los preciosismos de la literatura y del arte uno, atento a los criterios de París, juzga los acontecimientos de Berlín, de la corte y la ciudad desde los fueros de su aventajada perspectiva. Otro, un médico que —entre tantas responsabilidades profesionales— no duda en operar al Ministro de Guerra, Gregorio Suárez, de extremada crueldad y oprobiosa fama, arriesgando tanto la vida de su impaciente paciente como la suya propia. Gracias a la feliz culminación de esa crítica situación quirúrgica, el feroz militar dio a Brendel el título con que lo distingue: «El gringo de confianza», que dio

¹³⁶ Laforgue, Jules, o. cit., 43.

título, a su vez, al libro en que recuerda a quien por su fealdad y, tal vez, por disimulada homonimia con quien no sintió escrúpulos en degollar centenares, llamaban «el Goyo Jeta».¹³⁷

Son notables, desde todo punto de vista, la descripción de la epidemia de cólera (XIII, 9-12), el embalsamamiento del cadáver del General Flores (13), presidente del Uruguay durante dos períodos (1853-1855, 1865-1868), asesinado en circunstancias poco claras, o el procedimiento de veneración —y de preservación— del que solo se tiene noticias por el relato de Brendel.

Ambos destacan la estampa de Bismarck que Laforgue resuelve con un voluntario efecto de distanciamiento, a pesar de la frecuente proximidad. Por su parte, la estupenda entrevista que relata Brendel con el mismo e insigne personaje, en su condición de representante de los alemanes del Río de la Plata, las noticias que publica en *La Plata* o en el *Deutsche La Plata Zeitung* (periódico de rotunda adhesión nazi, desde principios de los años 30, ya muerto Brendel) lo presentan, a partir de su excepcional trato cercano, como emblema de la férrea identidad prusiana.

Son numerosas las tesis de estudios comparados que hacen referencia a un objeto común, un tópico, un paisaje, el viaje, para examinar las peculiaridades que presentan en cada obra que los relata y recrea. También en esta oportunidad me permití tomar algunas referencias comunes para atender las diferencias y coincidencias que presentaban las semblanzas literarias y testimoniales de dos semejantes tan diferentes pero que la escritura reúne.

Pienso en las metáforas del desplazamiento y en los estudios que, seguramente, se habrán dedicado a examinar las constantes que vinculan los viajes con las distancias y de ambos con la escritura. Se trata de un destino común, una ruta o rumbo que, como la palabra bien lo dice, es libro y camino, escritura y *derrote-ro*, que, en curiosa dilogía, concilia en una palabra distintos sentidos que el mar y sus travesías no distinguen.

CAPÍTULO 8

Nada está verdaderamente lejos para Jules Supervielle

Une voix dit: «C'est pour bientôt».

Une autre: «Je l'entends venir!»

Je ne sais ce que veulent dire

Ces belles voix à la dérive.

Jules Supervielle

Ir hacia el umbral. [...] Hacia el umbral, en éxtasis.

Giorgio Agamben

Un lugar común como punto de partida

Ya es un lugar común considerar, para empezar, la trinidad de los poetas francouruguayos, Lautréamont, Laforgue y Supervielle y, a partir de esa trillada *trivialidad*, recorrer las tres vías, recordar sus tres voces, con el fin de reconocer que si la poesía de Supervielle se opone a la de los otros dos, esa oposición la diferenciaría como contradictoriamente fácil. En comparación con los misterios de *la estética incomprensibilista* de Lautréamont y los recurrentes enigmas que se le endilgan, o pensando en las disonancias con que el genio verbal de Jules Laforgue sigue desconcertando los registros establecidos por una entonación que también por él dejó de ser tradicional, «Ce ton réel, cette sincérité dans l'accent, cette simplicité»,¹³⁸ que consigna Supervielle como propios, radicaría su escritura al borde de la llaneza, de una poética del lugar común.

Sin embargo, y a fin de descartar las sospechas de insinuación peyorativa —que el cultismo *koinoi topoi* hubiera atajado— habría que admitir que también es un lugar común rechazar sistemáticamente los lugares comunes. Así como las extravagancias, por rebuscadas, no dejan de ser banales, los lugares comunes bien pueden salvar los sitios compartidos, configurar con nitidez esa zona no descrita por la cartografía convencional o confirmar los argumentos estratégicos de una lógica «que facilitaría, por conocida, la invención de razonamientos necesarios para el caso». En términos más personales, ajenos a los definidos por el tratado de los *Tópicos* de Aristóteles, eludiendo a quienes considera los especialistas del misterio, decía Supervielle:

No conocí el miedo a la banalidad que acosa a la mayoría de los escritores sino más bien el de la incomprensión y de la singularidad.

¹³⁸ Supervielle, Jules, «En songeant à un art poétique», Naissances, Gallimard, París, 1951, 59.

¹³⁷ Véanse XIV, XV, 30-31.

[«Je n'ai guère connu la peur de la banalité qui hante la plupart des écrivains mais bien plutôt celle de l'incompréhension et de la singularité»].

En otro pasaje de ese ensayo insiste sobre la misma angustia que suscita la necesidad de comprender: «No me gusta la originalidad demasiado singular (salvo algunas radiantes excepciones como, en Francia, Lautréamont y Michaux) ...». Pero, a pesar de su admiración por ambos poetas, marca la diferencia: ni aun cavando hondo en la tierra, ni despejando pueblos y bosques, ni esperando la noche entera con las ventanas abiertas, como confiesa en el poema que le dedica a Lautréamont, logra el advenimiento espectral del poeta. Invocado varias veces, permanece esquivo; sus *desplantes*, que son tanto *desarraigo* retórico como arrogancia poética, no superan las distancias que, consabidas las coincidencias biográficas, no son tantas:

Pero tú no venías,
Lautréamont [...]
Pero tú no venías,
Lautréamont.
[Mais tu ne venais pas,
Lautréamont [...]
Mais tu ne venais même pas,
Lautréamont].

Sin embargo, ante la certeza del desenlace por venir, de un advenimiento final o fatal en el día mismo de su muerte («Le jour même de ma mort je te vois venir à moi»), precipita su ansiedad de influencia: el poeta la reclama del poeta y, sin desanimarse por sus esquivas, esa pasión (que es también sufrimiento) sigue acosándolo hasta alcanzarlo «en el sueño donde los encuentros son más fáciles».

Mientras tanto, liberándose de la tutela y los «rigores espirituales» de Jules Laforgue —la expresión procede del poema que le dedica— Supervielle se inclina ante el otro Jules —su otro *Je-jeu* repentino— accediendo, por medio de una doble reverencia, a hacer parodia de las parodias de Laforgue. Momentáneamente, por pura *pansympathie*, o por aplicar los principios de una lectura *pantológica*¹³⁹ adoptando *pan-*, el prefijo emblemático de Laforgue, pretende prestar a sus artificios verbales las moderaciones de su voz más templada, pero aspirando a que el otro se le aparezca jugando con las previsibles resonancias a las que su propio nombre, el nombre propio, se presta:

Écoute pauvre Supervielle
Mais tu n'as pas ni lyre ni vielle
Et super ? oh ! Super... si peu...
Une paille au bout d'un cheveu.
Dès ton originelle enfance
Tu me plagiais mon prénom
Ensemble et mon lieu de naissance.

139 Block de Behar, Lisa, *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*, L'Harmattan, París, 2004.

Lautréamont furtivo y fantasmal, Laforgue al claro lunar; uno por diferencia, otro por reverencia, ambos se alejan deliberadamente del lugar común por gravitaciones poéticas diversas. Próximo prójimo, más cerca del paisaje de un Uruguay que se le «ofrece dócilmente», podría considerarse a Supervielle un poeta de cercanías, natural oriundo de este «país de cercanías», por aplicar una vez más una de las definiciones con que Real de Azúa califica al Uruguay. La definición no implica —de la misma manera que las medidas dimensiones nacionales y la «amortiguación» (su forma adjetivada es también de Real de Azúa) institucionalizada— una apacibilidad que no dominó en su historia y que aún tampoco le sobra. Es en estas inmediaciones donde *tiene lugar* (por realización y por radicación) gran parte de la poesía de Supervielle:

Uruguay, Uruguay, de mon enfance et mes retours successifs en Amérique.

La campaña uruguaya supo prodigarle un marco bucólico llano suficientemente mítico, suficientemente real, para el ejercicio poético del recuerdo pausado (como el *souvenir* en la pintura de Corot) que se desliza sin sobresaltos, sin asperezas, entre la memoria y la imaginación, dentro de un territorio pastoril al borde del río que «Juan Díaz de Solís appelait Mer Douce». Mar dulce, tierra dócil: Ni le hace falta salir fuera de la casa para encontrarse con el mundo a sus pies:

Et le soleil monte sur les trottoirs. Le ciel descend sur la chaussée, se mêle aux voitures, s'assied à côté des cochers. Et dans toutes les rues qui avoisinent le port, la mer ne veut pas non plus qu'on l'oublie. Dès qu'on lève la tête, elle vous entre dans les yeux.

Si hace algunos años Gilles Deleuze hablaba de una «philosophie de l'aise», una filosofía de la facilidad en relación con formas de displicencia que orientaban el pensamiento de Roland Barthes, a una escritura indolente que se apartaba de los rigores disciplinarios de la metodología vigente para *dejarse llevar* por ciertos deslizamientos progresivos del placer, del texto, del discurso amoroso o de sus murmullos, no sería abusivo formular, en el caso de Supervielle, a pesar de tantas diferencias, una poética de l'aise, considerando que *adjacens* —que es en propiedad su origen— recuerda lo contiguo, la proximidad, la cercanía. Accesible, adyacente, exige para sí una *voluntad de simplicidad*, pero considerando lo simple como consecuencia de lo adyacente, suponiendo, simulando, la facilidad de lo cercano en oposición a lo que se podría entender como una *poética de lo arduo*. Más o además de la condición de «difícil», aludiría a la aspereza de las cumbres escarpadas, a los riesgos de los riscos, a las cimas imposibles que, a pesar de las ondulaciones atenuadas del entorno, no se verán:

Des chevaux de la Pampa rouleront de pré en pré.

De «prado en prado», o «cerca», muy cerca, según como se quiera oír.

La pampa contra las montañas, el bestiario ganado de ejemplares vernáculos contra el prestigio mítico de los animales fabulosos, de esos que suelen hablar o de los que se suele hablar, la flora autóctona, casi doméstica, contra los hechizos de un herbario abonado por leyendas brumosas y catalogado por la doctrina de

lenguas antiguas, doctas y desconocidas, que prestan el misterio de la erudición al reconocimiento de las especies. Antes que la enciclopedia y la memoria, Supervielle prefiere la estupefacción; antes que la sabiduría, la sorpresa; un gesto preecológico le permite ceder el paso a los elementos de un universo aclimatándolo gracias a una disposición olvidadiza, apta para habilitar, sobre el inventario, la invención. Pero nadie puede no saber lo que sabe. Refiriéndose a «Oublieuse mémoire» decía Maurice Blanchot:

Si la vérité du conte lui est à tout moment donnée si naturellement, c'est à cause de ce rapport unique avec la profonde mémoire immémoriale, celle qui prend origine dans le temps «fabuleux», en deçà de l'histoire, à cette époque où l'homme semble se rappeler ce qu'il n'a jamais su.¹⁴⁰

Una poética de lo cercano, pero, sobre todo —se decía— *de l'aise*, de la *facilidad* (lat. *facilis* de *facere*), «faisable», factible, «fácil de hacer» —que resulta hacer dos veces o más—. ¿Fácil de hacer? Las numerosas correcciones que registran sus manuscritos dan cuenta de dificultades que las gentilezas de una facilidad final disimulan, una meta de felicidad a la que intenta llegar superando el *vértigo* de la dicción al borde del abismo semántico. Si bien el vestigio de las tachaduras estratificadas desaparece en la publicación, se entrevé, entre líneas, la preocupación por la palabra justa y por la dicha de decirla.

No basta la ilusión de nombrar; es necesario hacer, inventar, reinventar: «Pero no se conoce, no se comprende sino aquello que, en cierta medida, se reinventa». Supervielle avala, en términos de Bergson, sus propias convicciones:

(les poètes) en arrivent à se prendre pour le Créateur et le comble est qu'ils n'ont pas tout à fait tort puisqu'on retrouve dans leurs univers toutes les bêtes du paradis terrestre voisinant avec quelques monstres qui leur sont particuliers.

Si Borges siente «la gravitación de los libros», «De una manera casi física (cuando) «entra en la Biblioteca»¹⁴¹ —que escribe con mayúscula y entiende sub especie de Paraíso—, Supervielle accede a ese espacio de eternidad, pero apropiándose de los fenómenos de una *naturaleza paradójica* ya que le es familiar y ajena a la vez o, en otros términos, de una *extrañeza paradójica* donde lo extraño es natural y lo contrario extraña que así sea.

Sin conformarse a las ambivalencias de esa *naturaleza extraña* hace de tal dualidad su *segunda naturaleza*, la constante de su deseo de un orden, leyes y fuerzas, un universo constituido en un claro objeto de decir: doblemente, dualmente, natural, la transparencia de su escritura celebra los fenómenos de una naturaleza terrígena, solazada y desolada a la vez, oceánica, astral, austral, libre (del hombre) por medio de una construcción tan natural que, por natural, sorprende.

140 Blanchot, Maurice, «Oublieuse mémoire», *La Nouvelle Revue. Hommage à Jules Supervielle*. 1884-1960, textes inédits, 8^e année, n.º 94, París, 1/10/1960, 746-752.

141 Borges, Jorge Luis, «A Lugones», «El hacedor»: «Los rumores de la plaza quedan atrás y entro en la Biblioteca. De una manera casi física siento la gravitación de los libros, el ámbito sereno de un orden, el tiempo disecado y conservado mágicamente».

Sus versos, los más conocidos, reivindican la unidad inicial donde se confunden las palabras y aquello que ellas designan; en una misma voz, como en el origen cuando el origen se confunde con los relatos del origen, cuenta el principio creador, un principio preverbal que suspende, por unión, por unidad, por uno —único, primero— la fractura de la referencia, el trámite de la designación que, por racional y conceptual, abstrae y quiebra.

Supervielle adopta formas de una originalidad que dirige la corriente del sueño, o la deja a la deriva:

Je n'aime pas le rêve qui s'en va à la dérive (j'allais dire à la dérêve).

Dicho y hecho, la preterición pone a salvo el sueño y, como el sueño no responde a una dialéctica de coherencias y contradicciones, la deriva sigue la corriente, la sigue y la remonta a la vez, curso y discurso, va y viene. Bouvard y Pécuchet se inquietaban por las idas y vueltas de un curso similar que podría acercarlos a la perfección de una lengua primera y presunta:

Ils voulaient même apprendre l'hébreu, qui est la langue mère du celtique, à moins qu'elle n'en dérive!¹⁴²

La deriva a la deriva: del sueño, de las palabras, de las lenguas y del tiempo. «Ni monde de «l'avant», ni monde eschatologique de «l'après»,¹⁴³ o los dos. Por el sueño contrariado, el poeta regresa al principio, anticipando el final, una muerte que revierte el tiempo en destiempo; al galope, se ahonda en la Pampa como si la extensión del espacio vacío asegurara la eternidad:

Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas d'histoire

volviendo a un principio posterior al final; preposterado, a un antes que deviene después, después de la muerte:

... O Mort! Me voici revenu.

Son varias las vueltas que se resumen en ese *Retour*, una vuelta que está al principio y del que se ha hablado tanto.¹⁴⁴ En un primer *Choix de poèmes*, el título es *Retour*; en una publicación anterior, *Gravitations*, precedido por *Debarcadères*, es «Retour à la estancia».

En lugar de observar la fuga del horizonte que es, contradictoriamente, un límite en fuga, una teoría hermenéutica propugna «la fusión de horizontes» entreabriendo, por la historia, la lectura. Revisada por Michel Collot, en poesía, la noción recupera, entre otras solidaridades, la coincidencia entre lo imaginario y lo real, entre el principio y el final. Bastaría volver para unirse, coincidir en uno, el más atrás en un Más Allá pero cercano. Paradójicamente es solo al regreso cuando el poeta lleva a cabo el descubrimiento; cuando cree o quiere descubrir en la soledad (en)clave del universo natural, una eternidad anterior

142 Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, París, 1959.

143 Chénieux-Gendron, Jacqueline, «L'autre monde, l'envers du monde», en *Nouveau mondes, autres mondes. Surréalisme & Amériques*. Textos reunidos por Daniel Lefort, Pierre Rivas y J. Chénieux-Gendron, *Pleine Marge*, n.º 5, París, 1995.

144 Collot, Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, París, 1989.

al agotamiento de la cultura, a los cortes del conocimiento, a la vigencia de las oposiciones, a la diferencia de los idiomas.

El paisaje agreste propicia las aventuras de una escritura que se procura revelar el pasaje secreto pero, disimulando sus propios atributos, la poesía se extiende como si fuera prosa o se acorta como en un verso que altera, a través de la repetición, tanto la originalidad como la continuación, ambas discutibles: proseguir para volver al origen. Recuperar, por lo menos, a pesar de la contrariedad, los sentidos de *verso* y *reverso*, de ir *hacia: vers, vers*, hacia el verso, hacia atrás, repetirse, darse vuelta, revolcándose en homofonías. Como en un sueño, a la deriva, donde el tiempo no cuenta. Solo por esta vez, me permitiría, a manera de hápax, para no repetirlo, soñar con que *rêver* podría ser «volver a ver»:

On entre, on sort, on entre.
La porte est grande ouverte.
Seigneurs du présent, seigneurs du futur,
Seigneurs du passé, seigneurs de l'obscur.

Entre los numerosos comentarios acertados que dedica Claude Roy¹⁴⁵ a Supervielle pesan las reservas con que se despacha contra «el pensamiento a menudo infantil de un Claudel» a quien reprocha su consabido calambur etimológico argumentando que *connaissance, co-nocimiento* en tanto que co-nacimiento no se verifica en todas las lenguas. ¿Infantil un poeta porque padece «el efecto Babel» contra el que se debaten todos los poetas? ¿Sobrio solo porque vigila sus juegos y no le da «la iniciativa a las palabras»? ¿desde cuándo son juegos clandestinos el vaivén semántico sostenido por las homofonías, el acuerdo del sonido y el sentido, las asociaciones que recuerdan las «naissances latentes»?¹⁴⁶

Si hubiera que justificarse ante un trasnochado positivismo crítico, esgrimiría la fundamentación de Emmanuel Levinas que, al restablecer en la verbalidad lúdica el fondo simbólico, en las voces dispares su armonía, el sueño en la lucidez, consiente la deriva de la razón en una escritura que, simbólica, se bifurca:

La pensée est originellement biffure -c'est-à-dire symbole. Et parce que la pensée est symbolique, les idées peuvent s'accrocher les unes aux autres et former un réseau d'associations. Dès lors, qu'il soit dû aux circonstances où le mot fut appris, à ses ressemblances sonores avec d'autres mots ou même à sa forme écrite, enrichi ainsi de tout ce que les signes de l'écriture évoquent à leur tour -ce réseau vaut, non point parce qu'il fait passer d'une idée à d'autres, mais parce qu'il assure la présence d'une idée *dans* l'autre... La liberté surréaliste ne s'oppose pas aux autres mécanismes de la pensée -elle est leur principe suprême.¹⁴⁷

Las gravitaciones restituyen, por atracción y correspondencia, la unidad principal, el principio que el símbolo requiere. Superada la confusión, las fuerzas

ordenan el cosmos a partir de un pensamiento, un lenguaje, que suele recordar la belleza del cuerpo y su abstracción.

En la poesía de Supervielle la palabra, que *da lugar* a una estrella, también le da la palabra, en una traslación cartesiana

Mais l'étoile se dit: «Je tremble au bout d'un fil,
Si nul ne pense à moi je cesse d'exister»

que no impugnaría, a pesar de la negación, el reconocimiento estelar que les concede Gaëtan Picon a las mismas estrellas:

Les étoiles pour exister, n'ont besoin ni du regard humain ni de la cosmographie. Mais les œuvres d'art n'existent que parce qu'existe un esprit qui les accueille et les ordonne —une conscience et une histoire de l'art.¹⁴⁸

Imprevisiblemente las estrellas, aun prescindentes, pasan a formar parte del «paisaje interior». Un tópico, que sigue siendo tema y *lugar común*, es el paisaje o pasaje obligado que se anticipaba y daba lugar a ese paisaje interior que coincide en Supervielle con «el paisaje anterior»; un pasado pasado a ese «libro interior de signos desconocidos» que recordaba Marcel Proust.¹⁴⁹ Más simple, desde estas tierras, sería interpretarlo como *el paisaje del interior*, en el que las íntimas profundidades del recuerdo ceden su espacio a las particularidades de una toponimia rio-platense, latinoamericana, que designa «interior» un espacio de provincia, apartado de la capital, de la ciudad, un interior que, indistintamente, contradictoriamente, en estas latitudes, se denomina «afuera». La misma naturaleza aparece impugnada por un antagonismo léxico que el recuerdo resuelve en una inmediatez soñada: «confundir, de alguna forma, el mundo exterior y el interior».

Je cherche à en faire un rêve consistant, une sorte de figure de proue qui après avoir traversé les espaces et les temps intérieurs affronte les espaces et le temps du dehors [...] c'est oublier la matérialité de son corps, confondre en quelque sorte le monde extérieur et l'intérieur.

Ni adentro ni afuera, la escritura rasga una imaginación del margen, al margen del río, donde el curso del agua y de la sangre corren a la par, descubriendo correspondencias simbólicas que Henri Michaux aparta de su pensamiento, o del pensamiento en general:

L'homme se promène volontiers au bord des fleuves, ne pensant à rien. Croyant contempler le fleuve, ou simplement, se promener sans rien faire, il contemple en écho son propre fleuve à lui, son fleuve de sang dont il est une île délicate, malgré ses os, ses organes, ses principes (plus dure encore) qui voudraient lui en faire accroire.

145 Roy, Claude, o. cit.

146 Leiris, Michel, *Biffures*, Gallimard, París, 1948.

147 Levinas, Emmanuel, *Hors sujet*, Fata Morgana, Montpellier, 1987.

148 Picon, Gaëtan, *L'écrivain et son ombre*, Gallimard, París, 1953, 30.

149 Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, Gallimard, París, 1978, 880: «cette infaillible proportion de lumière et d'ombre, de relief et d'omission, de souvenir et d'oubli que la mémoire ou l'observation conscientes ignoreront toujours».

Les montagnes, la mer, les hauts plateaux, tous ces spectacles de la nature sont des spectacles en écho. Sans eux, le symbolisme n'existerait pas, ne serait qu'un jeu de quilles pour faire tomber les gens.¹⁵⁰

En *Le sang*, Supervielle traba un compromiso semejante entre las dos corrientes:

Mon sang a pris mon cœur pour sa montagne.
Et se déverse avec un bruit léger
Dans cette plaine humaine et sans vergers
Qui fait le corps cherchant une compagne
(.....)
(Le sang)
Va dévalant vers les rives ravies.

Al borde, en efecto, ni adentro ni afuera, a la entrada o a la salida de la caverna, donde el alma ama el sol, solo, se queda como un perro echado en el umbral:

(L'âme) aime le soleil qui n'ose pas pénétrer dans les cavernes et se couche comme un chien devant le seuil.

En lugar de la iluminación de *Les phares* de Baudelaire que irradian como «l'air dans le ciel et la mer dans la mer», en «Sol y sombra» Supervielle dice deleitarse en la oscuridad

J'aime à vivre obscur et même obscur sur obscur.

El título aparece en español, pero no son esas voces del español, destacadas o intercaladas con candor o color local, las que interesan. En un pasaje de *Boire à la source*, preocupado por las frases hechas del español, los humores de esta lengua que impregnan su discurso, dice Supervielle que «No se sabe bien en qué momento se producen las infiltraciones de una lengua en otra». No se trata de describir esos humores, sino de trasladarlos, soslayando las particularidades pintorescas de una escritura, y vislumbrar hasta dónde los símbolos se reúnen en una *correspondance* a la que un solo idioma no suele acceder.

Son las articulaciones que revelan una imaginación que se dice *terre à terre* y, sin embargo, se eleva, por el sueño, «secreto y central» hasta perderse en el espacio, sin distinguir al hombre de su entorno, una comunión cósmica que hace del paisaje esa *segunda naturaleza* que ya se mencionaba antes. Sin dejar huellas, Supervielle intenta cruzar el límite, borrar el borde entre uno y el universo y, sin advertirlo, instalarse en la eternidad sin apartarse demasiado de su domicilio. Una poética de cercanías, se había dicho, que no soslaya la adhesión de la sombra a la figura. Tal vez se referiría Borges a la misma estancia o a un similar retorno cuando en «Estancia El Retiro» termina afirmando:

Sombras los dos, copiamos lo que dictan
Otras sombras: Heráclito y Gautama.¹⁵¹

La *sombra* es uno de los temas (o temores) constantes de Supervielle y lo sigue tan de cerca como para desechar, por evidencia, el requisito laborioso de una verificación. A veces «La sombra es una y circulante», otras son sombras con memorias de la vida, de niños y mujeres que pasan de la sombra al sol, sombras donde se juega la memoria; el poeta se instala cerca de las sombras, donde plena se vuelve llanura, como las pompas las sombras, fúnebres las dos:

A ces ombres reste-t-il
La mémoire de la vie [...] ?
Dans la rue, des enfants, des femmes,
A de beaux nuages pareils,
S'assemblaient pour chercher leur âme
Et passaient de l'ombre au soleil.
Et que dans l'ombre enfin notre mémoire joue,
L'ombre est une et circulante
Serais-je donc si près des ombres ?
Le chêne redevient arbre et les ombres, plaine,
Ces messieurs des Ombres funèbres

Proust hablaba de «esa infalible proporción de luz y sombra, de relieve y omisión, de recuerdo y olvido que la memoria o la observación conscientes siempre ignorarán». El hombre consiente, a medias, esa memoria y observa desde el umbral: «J'ai toujours délibérément fermé à l'espagnol mes portes secrètes». Según su afirmación, tal vez no interesen más que anecdóticamente esas «gotas de español», una referencia casi irrelevante a los uruguayismos que deja caer discontinuamente en sus escritos (una figura más en la serie de la metáfora *filante* que reconoce Daniel Lefort¹⁵² en las imágenes de Supervielle).

Pero, para terminar, no habría que pasar por alto una sospecha transidiomática que controvertiría la displicencia de esa afirmación:

Ombre pour ombre, ami, nous sommes compagnons.

En francés, el nombre *ombre*; el nombre *hombre*, en español; entre las dos lenguas, ambos términos contraen un mismo estatuto fantasmal.

Parecidos, aparecidos, espectros, vagan del exterior al interior, o al revés, se vuelven, confundiéndose en una zona que es íntima y pública a la vez; atraídos por la penumbra de la caverna filosófica o por la gravedad de la cavilación poética, divisan el arquetipo común. Entre la luz y la tierra, en profundidad, antes del principio de los tiempos y después del final, el hombre y su sombra acechan desde el umbral, como al amparo de un zaguán en esta ciudad, esa estancia dudoña de la casa en la calle, en ese entredós de la palabra, donde habría que detenerse.

150 Michaux, Henri, *Lettres Françaises*, n.º 6, Buenos Aires, noviembre de 1942.

151 Borges, Jorge Luis, «Trece monedas», *El oro de los tigres*, Emecé, Buenos Aires, 1972.

152 En *Nouveau mondes, autres mondes. Surréalisme & Amériques*. Textos reunidos por Daniel Lefort, Pierre Rivas y Chénieux-Gendron, *Pleine Marge*, n.º 5, París, 1995.

América y la salvación del naufragio

*C'est ce refus qui nous importe,
et la trace involontaire, presque imperceptible,
d'ennui, d'indifférence, d'inattention, d'oubli,
que [Flaubert] laisse sur une œuvre apparemment
tendue vers une inutile perfection,
et qui nous reste admirablement imparfaite,
et comme absente d'elle-même.*

Gérard Genette

La desleída vigencia de Ariel: el vuelo paralelo de dos ángeles nuevos

¿Qué no se esperaba de Rodó?

Carlos Real de Azúa

A más de cien años de la publicación de *Ariel*, el libro más conocido de José Enrique Rodó, una publicación que orientó el pensamiento de América Latina durante décadas, seguimos celebrando conmemoraciones y olvidos a la par. ¿Corresponde a esta altura hablar de un *ciclo de Ariel* con una nostalgia similar a aquella con la que, después de siglos, se hace referencia al *ciclo arturiano*, narrando una vez más las aventuras heroicas del rey de los bretones? El siglo xx, que se inició en América bajo el signo de *Ariel*, ¿debió haber dado lugar a una «materia americana» de la misma manera que el ciclo del Rey Arturo dio lugar a la «matière celtique»? Si solo por las letras del principio un poeta llegó a descubrir la existencia de *oro en oriente*, la aproximación entre referencias americanas y celtas, aparentemente tan distantes, se podría justificar solo por la aliteración de *ar-* (Ariel, Arturo). Sin embargo, más que esa homofonía parcial interesaría comparar el empeño supremo que compromete en ambas figuras míticas la aspiración a una superación espiritual. Entre mística y legendaria, la búsqueda heroica del grial sagrado, en un caso, la belleza del arte asociada al espíritu más noble, en el otro: el ideal de pureza en ambos. Personajes semiliterarios o semidivinos, a partir de su estatuto ambiguo, entre ficción y convicción, profesan una doble fe que emblematiza la asunción de una misión trascendente, inspirando los fundamentos de una identidad nacional, continental o cultural, consolidando el fondo más profundo donde la imaginación reserva y multiplica mitos y leyendas.

Decía Rodó:

Hay veces en que las influencias contradictorias de lecturas igualmente intensas, que comparten la afición y el hábito, se entrecruzan en un espíritu, sin ceder las unas a las otras, y persisten en un vivo conflicto, determinando para la vida entera de aquel una especie de duplicidad.¹⁵³

En efecto, entrecruzando las referencias, las voces resuenan más allá de los textos de origen; frente a esa multiplicidad en conflicto, hoy se hablaría de dialogismo, polifonías, transtextualidades, o de otros términos más o menos retóricos con que se reconoce la inevitabilidad de un discurso en discusión, o del diálogo deliberado o no, desconocido o no, que se entabla en la interioridad de un discurso.

No sé si habría que preguntarse, una vez más, si *Ariel* sigue siendo actual, si la vigencia del libro depende de quienes quieran leerlo o no, aun cuando esa distinción ya no sea válida; si han perimido sus principios o fueron sus objetivos poco factibles, si su auge o su fracaso han incidido en las vicisitudes de la historia de América. ¿Fue Rodó quien se equivocó? ¿Fueron sus lectores? Sin embargo, siguen siendo actuales sus aprensiones: «la desunión crónica de América Latina, la creciente vulgarización de la vida democrática en nuestros países, los males del mercantilismo como doctrina económica impuesta desde fuera de estas tierras», el poderío de Estados Unidos. Era Emir Rodríguez Monegal quien insistía sobre la persistencia de esas preocupaciones en Rodó. Si, a partir de los personajes de *La tempestad*, vislumbra el destino de América, ¿debió condenar «la apariencia seráfica y la levedad ideal de Ariel», retractarse de su fe en la vida y su esperanza en la juventud, en el advenimiento de una integración armoniosa de América Latina unida en una gesta continental? ¿Debió, en cambio, encomiar a Calibán, el personaje que reniega de las enseñanzas del maestro, que quiso conspirar contra él e intentó violar a Miranda? ¿Debió renegar de las enseñanzas de Próspero?

A diferencia de la precaria *fortuna* de Ariel, que apenas se mantiene, aéreo, inasible, intangible, Calibán y Próspero intercambian y alternan sus blasones y poderes; a veces uno de ellos es Estados Unidos, otras veces, su enemigo. Esa tendencia a la definición abierta es fatalidad del símbolo, cada época lo cierra a su manera, lo repite por un tiempo para que otro le asigne su propia temporalidad. ¿Qué se hizo del ideario de *Ariel*, de su credo americanista, de la milicia del espíritu, de su evangelio de la belleza, del culto perseverante del porvenir? ¿Qué simboliza Ariel hoy? Como si se hubiera perdido la otra mitad del símbolo, esa parte temporal y concreta que requiere el símbolo para existir, la idea de *Ariel* queda en idea, la idea del ideal, un metaideal en suspenso, esa doble abstracción que lo desmaterializa hasta el desvanecimiento. Y, sin embargo, el entusiasmo mesiánico que difundió el libro diseñó el horizonte ideológico latinoamericano de su época como ninguna otra doctrina después. En parte, el magisterio que

153 Salvo otra indicación todas las citas de Rodó y Rodríguez Monegal, tanto en este como en el siguiente capítulo, provienen de las *Obras completas* de Rodó (Aguilar, Madrid, 1967) que Rodríguez Monegal compiló, anotó y prologó.

proclama y propugna *Ariel* fue desplazado por una acción revolucionaria que contrajo su militancia en nomenclaturas partidarias y sus credos de justicia en aparatos de propaganda, pero esa es otra historia y se cree terminada.

Rodó empieza *Ariel* describiendo la *estatua* de Ariel; al finalizar, es la voz de Próspero quien reclama: «Aun más que para mi palabra, yo exijo de vosotros un dulce e indeleble recuerdo para mi *estatua* de Ariel». Una mención y una tutela circular, al principio y al final, constituye una veneración a la estatua que no sorprende en Rodó, que escribe como quien oficia, observando una ceremonia, contra el tiempo, contra la fugacidad y la corrupción. A dos puntas, respondiendo a las simetrías a las que tendía el pensamiento de Rodó, Ariel permanece, pero petrificado en el mármol de la memoria o, menos pálido, moldeado en el bronce que preside la sala. Una estatua que se repite, apostada en los umbrales del texto, induce ese espíritu de contemplación que preconiza la *verdad-como-belleza* que, de Platón a Rodó, atraviesa la filosofía occidental y consiste en *ver la verdad* o, gracias a la obra, recordar haberla visto.

Una obstinación estética que, en esos mismos años, manifestaba Henry James o, más precisamente, uno de sus personajes, *Adam Verver* (otro nombre varias veces místico), protagonista de *The Golden Bowl* (¿una búsqueda del vaso sagrado?) que comparte con el ensayista uruguayo el *férvor* por la visión de la verdad, la revelación de la belleza por el arte, que Arthur Danto reconocía en el «esprit ververien», un espíritu de museo al que Rodó no es ajeno.

Sin embargo —y ya se dijo—, *Ariel* supo ser voz de resistencia, señaló los riesgos de la dependencia de la hegemonía norteamericana, de la democracia expuesta a los avances de prácticas demagógicas, de la vanidad del «éxito [cuando es] considerado la finalidad suprema de la vida», de la consagración de un progreso que sustituía ideales y hazañas por los logros de la tecnología, «la nivelación mesocrática» —son sus palabras (*Ariel*)— y la precaria intelectualidad que propicia la prudencia, «de cuyo seno no surgirán jamás ni la santidad ni el heroísmo».

En este sentido, la prédica arielista parece más actual que nunca, pero son escasos los ecos de su resonancia, más paradójico su optimismo. A diferencia de las versiones de Próspero, las abundancias de su espejo más que del mirador, de sus libros, de sus complejos, no se piensa en la nobleza desinteresada de Ariel; la delicadeza de su energía ni siquiera enciende la ficción. Calibán se ha establecido, ya no se discute su legitimidad ni la de su saga. Aunque no haya logrado violar a Miranda ni llegado a poblar de calibancitos la isla, su progenie prolifera como si la violación no se hubiera frustrado.

No era errada la convicción de Rodó cuando creía ser mal leído o no ser leído del todo. Los acontecimientos fueron estremeciendo la historia y las metas de perfección dieron lugar a un paisaje fúnebre.

En 1914 se entierra *la belle époque* en Europa —dice Emir Rodríguez Monegal—. En América Latina dura un poco más. Pero Rodó fue de los primeros en descubrir la sentencia de muerte escrita en todas las paredes del mundo occidental.

Emir descubre en ese entierro de *la belle époque* y en las circunstancias de la muerte de Rodó, en su fecha, un símbolo más. Por varias coincidencias —ya que los símbolos las favorecen— conviene recordar un texto tan espléndido como poco conocido:

Era el 1.º de mayo de 1917. La fecha también resulta al cabo simbólica. Porque Rodó muere el día elegido para celebrar universalmente el movimiento obrero: ese día que marca la iniciación de un nuevo calendario. El mundo burgués, el mundo de la cultura de *élite*, al que había pertenecido Rodó será suplantado a partir de la primera guerra mundial por un mundo de revoluciones sociales, un mundo del despertar de los grandes continentes adormecidos por el colonialismo económico, como América Latina, o profundamente dormidos, como Asia, África, Oceanía. Por eso parece poéticamente justo que Rodó haya muerto en un 1.º de mayo. Él vio venir la gran marea obrera, él descubrió en el Montevideo finisecular que empezaba a examinar en los cafés y en los incipientes sindicatos los programas sociales traídos por inmigrantes italianos, él pudo ver las primeras huelgas, las primeras reivindicaciones proletarias, llegó a discutir en el Parlamento uruguayo las primeras reducciones de la jornada de trabajo. Vio el estallido de la Revolución Mexicana. Pero murió poco antes de iniciarse la Rusa. Murió antes de que Lenin fuera algo más que un agitador expatriado. Murió antes de que empezara realmente el siglo xx.

Un siglo atrasado, quebrado al medio, abreviado, que siguió retrayéndose... Emir supo anticipar, en sus propios términos, ese desajuste de las cronologías que él tampoco alcanzó a verificar.

Se sabe que la gestión hermenéutica cuenta con la historia, con más de una. Empieza por el reconocimiento de la pertenencia de todo texto, en primer término, al conjunto de obras del autor, pero, al mismo tiempo, al conjunto de obras literarias del que procede o al que precede. Pero, sobre todo, como dice Gadamer

no es posible, ni necesario, ni deseable, que el lector se ponga a sí mismo entre paréntesis [...] ya que realizando esta actitud, se da al texto la posibilidad de aparecer en su diferencia y de manifestar su propia verdad.

Más tajante, escribía Rodó en una carta amistosa:

Yo reúno los datos y los ordeno a mi manera.

Desde la perspectiva contemporánea, cada lectura recoge los fragmentos dispersos por su propia historia, intenta restituirlos a ese *lugar común*, un lugar interior, que constituye uno de los espacios privilegiados del lector. Desde ese espacio extraterritorial de convergencias imprevisibles, a pesar de las distancias, sería posible asociar el angelismo americano de Ariel con el *Angelus Novus*, la figura tutelar de la que Walter Benjamin no se separó a partir de su exilio de Alemania.

Seguramente, ni Rodó oyó hablar de Benjamin ni Benjamin de Rodó. Las cronologías no favorecen esa hipotética audición. Sin embargo, la estatua del ángel en *Ariel* no es demasiado diferente del ángel que describe Benjamin, solo que

el primero no supo más que de la primera catástrofe del siglo pasado mientras que el segundo ha sobrevivido a las mayores, a esa primera guerra atroz, y anticipa el horror de una peor que sobrevino después. Tal vez ambos hayan remitido esas semejanzas a una imaginería angelológica tradicional que, desde la pintura mística hasta la iconografía popular, plasma una forma angélica convencional; sin embargo, una estupefacción común y diferente los mantiene en vilo desde la esperanza o el terror:

Desplegadas las alas; suelta y flotante la leve vestidura [...] erguida la amplia frente; entreabiertos los labios por serena sonrisa, todo en la actitud de Ariel acusaba admirablemente el gracioso arranque del vuelo.

Son «Influencias contradictorias de las lecturas», no es raro —decía Rodó— que el espíritu fluctúe entre dos centros de atracción que se refieran «a dos libros, que el azar juntó». Los efectos de sobreimpresión son inevitables; por encima de la descripción de Rodó se filtra en filigrana la descripción que Benjamin realiza de la pintura del *Angelus Novus* que Paul Klee le regala y que, posteriormente, pasará a manos de Theodor Adorno. En el cuadro, el ángel se detiene en la iniciación de un gesto similar, fijo, fija su mirada en la nada de un futuro que le espanta. Recordaré solo algunas de las palabras de la novena de las «Tesis de filosofía de la historia»:

Hay un cuadro de Klee que se intitula *Angelus Novus*. Allí se encuentra un ángel que parece alejarse de algo en que fija la mirada. Tiene los ojos desmesuradamente abiertos, la boca abierta, las alas distendidas. [...] Una tempestad que procede del paraíso le obliga a mantener las alas abiertas, y es tan fuerte que no puede cerrarlas. [...] A esta tempestad, llamamos progreso.

La tempestad que propició el descubrimiento del Nuevo Mundo salvó a Ariel y otra tempestad ahuyenta al ángel nuevo. Los ángeles tienden a desaparecer, como Ariel en el aire, invisibles. Son los riesgos de su condición ideal, angelical, que ni Shakespeare ni Ernest Renan ignoran:

Guardemos a Calibán; tratemos de encontrar una forma de enterrar honorablemente a Próspero y de atar a Ariel a la vida, de manera que no se sienta tentado, por motivos fútiles, a morir pase lo que pase.

Una hipótesis de lectura: la lectura como estrategia de visibilidad

Pero Ariel cede a esa tentación fúnebre y desaparece. Su desaparición ocurre entre otras desapariciones más trágicas, de las que la historia, contradictoriamente, da y no da cuenta. Un dilema frente al que la propia historia queda sin palabras. De ahí que, entre tantas desapariciones inapelables, quisiera intentar un rescate, imaginar una figura, escribir (sobre) una palabra que falta. Bajo el signo de esa ausencia es tiempo de dirigir la mirada hacia Miranda, la pequeña hija de Próspero que, gracias a la magia de su padre, se salva del naufragio y se maravilla tanto ante su sabiduría como ante el descubrimiento, ante el nuevo continente y su gente. Con ellos crece.

La figura de Miranda que deslumbra en *La tempestad* es un espacio vacío, un *trou*, un *gap*, el hueco se preferiría decir, en la obra de Rodó. Es el único de los personajes protagonistas del drama de Shakespeare que Rodó jamás menciona.

Como ocurre con otros silencios, son infinitas las razones que podrían justificar en este caso la ausencia de cualquier mención. Si las interpretaciones de lo que se dice o de lo que está escrito son numerosas, con más razón el silencio se presta a todas. Por eso diría que Miranda revela el *revés silencioso* al que remite el discurso literario de Rodó. Como todo discurso en *interdicción*, su presencia en entredicho queda entre líneas o entre palabras, pero, más que una prohibición, se entienden en el lugar sin límites de la lectura. Entre los demás personajes, entre distintos libros, entre obras y óperas, su estampa se forma con los contornos de las figuras de los otros personajes, una figura encantadora la suya, la forma de un cuerpo que se diferencia de los demás.

Pero también vale en sentido figurado, un estatuto retórico que Gérard Genette definía así:

entre la letra y el sentido, entre lo que el poeta ha escrito y lo que ha pensado, se abre un espacio, y como todo espacio, este posee una forma. Esa forma se denomina una *figura*.¹⁵⁴

En silencio, discreta, la figura sin rostro de Miranda se dibuja en la misma ausencia de palabras. Es probable que Rodó tuviera noticias del entusiasmo de Rubén Darío:

¡Miranda preferirá siempre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu; y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma se prostituya a Calibán!

Tratándose de un ensayista, de un pensador que teoriza y escribe a partir de la sutil y profunda especulación de sus ideas o de las ideas, llama la atención la constante referencia a la *visión*, a la mirada, en que insisten los escritos de Rodó. Entre las conclusiones que formula en el notable prólogo a sus *Obras Completas*, Rodríguez Monegal señala al pasar «la naturaleza visual» de su pensamiento. Por eso también, hace un momento, me permití atribuir a Rodó ese «espíritu del museo», reconociendo su *esprit ververien*: la fervorosa fascinación de ver, aunque sea ver nada, pero ver.

Amparándome en una práctica crítica que el propio Rodó habilita, no dudaré en ver a Miranda, o a su fantasma, como esa *aparecida* que en las historias de misterio viene o vuelve desde el Más Allá. Si bien no la nombra ni la sugiere ni una vez en toda su obra, esa figura de aparecida insinúa la posibilidad de vislumbrarla como una expectativa o, tal vez, de conjeturarla solo en su condición de espectro. Según las formulaciones de una estética del vacío, la vacuidad no es la *falta*, sino una parte necesaria de la identidad, parte de su constitución. Sin comienzo ni fin, para esta imagen de la errancia que ronda la obra de Rodó sería necesaria una definición negativa —como si se tratara de una teología

negativa— y, paradójicamente, si falta la palabra, a partir de esa falta y, sobre todo, de su nombre, aventuraría una hipótesis sobre la *visibilidad de Miranda*.

La invisibilidad no le sienta a Miranda, sería una contradicción en términos que podría resolver el lector, o la lectura; una conjetura a *la vista* que también se propone hacer visible lo invisible, legítimo por legible.

A fin de fundamentar esa hipótesis, no dudaría en trazar un círculo hermenéutico a partir de la obra de Rodó, recurriendo a dos de sus ensayos. En uno, «La mancha de humedad», el narrador cuenta que, al mirar una mancha, solo ve algo informe pero, gracias a un amigo que recorre con su índice la forma del contorno, descubre una estampa de Shakespeare:

—¡Mira qué admirable cabeza para una bruja de *Macbeth*, si algún artista de esos que, cumpliendo el precepto de Leonardo, están atentos a estos caprichos de la casualidad, la viera y supiese hacerla suya!...

Una vez que ve esa figura secreta y la muestra, ya no será posible ignorarla:

¿Quién es el que descifrando, por ejemplo, uno de esos gráficos enigmas, en que se trata de encontrar una figura que se forma del blanco de las otras [...] no llega a discernir la figura secreta?

Por la interpretación amistosa, por «una lectura intensa y eficaz», en el lugar de la mancha sobreviene la bruja de *Macbeth*.

El otro ensayo es de *Motivos de Proteo* (CLIII), se titula «La voluntad colectiva. Un milagro del mapa». Rodó sugiere —sin decirlo— un país que no se nombra. Tal vez el nombre no cuenta, pero se lee e identifica por transparencia, *en creux*, en el hueco que, notablemente, Rodó, adelantándose a los procedimientos y teorías más avanzadas del siglo, entreabre en la página.

De la misma manera que el hombre construye un país a partir de nada, nada más que con sus sueños y su voluntad, el lector vislumbra en el mapa una mancha —de tierra contra el agua—, otro blanco del texto del que la palabra sigue ausente. A partir de la nada, de la carencia del nombre, la imaginación del lector realiza la obra mayor: crea un mundo a su antojo, como quien construye un país, ganándole al mar, *mirando al mar*.

Bajo ese título, «Un milagro del mapa», presenta un pequeño texto, un fragmento, una maravilla de la escritura que deja su espacio a la alegoría, al reconocimiento de ser otra cosa sin dejar de ser ella misma. Como la verdadera belleza, es secreta la belleza del texto de Rodó: el enigma no es solo la falta del nombre, sino la razón por la cual el nombre falta. Tal vez, en la condensada belleza de ese ensayo, Rodó no nombra el país para hacer posible la invocación de cualquier nombre que el lector quiera recordar: similar a las alegorías de la lectura, la voluntad del hombre visionario es capaz de construir un país a partir de su falta. La precisión del nombre propio clausuraría el sitio limitando las expansiones de la alegoría, más aún, tal vez los desafueros del vacío accedan más allá, internándose en la silenciosa universalidad del arquetipo.

Si se acepta, como se dijo antes, que el ángel de Ariel se parece al *Ángel Nuevo*, con más razón el cuadro que ve Rodó en el mapa se parecerá al que ve

154 Genette, Gérard, *Figures. Essais*, Seuil, Paris, 1966, 207.

Bergotte, el personaje del escritor en la novela de Proust. Las reflexiones de esa contemplación dan lugar a uno de los pasajes más importantes de la torrentosa novela *En busca del tiempo perdido*: la visión de una mancha amarilla que no se define ni se nombra, la visión de un detalle luminoso que no había advertido, revela al escritor el sentido último de la belleza, y muere. La situación literaria no deja de sorprender: no es una palabra, ni una metáfora, ni un pasaje literario lo que revela al escritor la verdad, lo que provoca su mayor perturbación, sino una mancha en un paisaje holandés de una pintura de Vermeer. Las fechas descartan la posibilidad de que Rodó conociera esta revelación de *La Recherche*. Sin embargo, tanto Proust como Rodó eran atentos lectores de Bergson. Por su lado, Proust traduce *Les pierres de Venise* de Ruskin; por el suyo, Rodó afirma:

La prédica inspirada de Ruskin, que ha dado cuerpo al más original, al más ferviente, al más religioso entusiasmo por el arte, que en modernos tiempos se haya propagado en el mundo, es la palabra de un pintor.

Más próximos, el vínculo podría haberse establecido por intermedio de Anatole France, quien es autor del prefacio de *Les plaisirs et les jours* (1896) de Proust y a quien Rodó, a su paso por Montevideo, dedica un discurso de homenaje en el banquete realizado en el Club Uruguay (16/7/1909), pero ignoro si hubo una correspondencia posterior que justifique la conjetura.

Las piezas del rompecabezas se ajustan, revelan la figura que se adivina entre los bordes. La bruja de *Macbeth* no se borrará de «La mancha de humedad». El país ya no desaparecerá de la cartografía milagrosa. Son espléndidas revelaciones de una admiración por la ausencia y el deseo de decirla. El milagro —*miraculum*— de la mirada redime la omisión, restituyendo, a partir de los fragmentos, una figura en fuga. En un texto de 1900, a propósito de las reivindicaciones donde reclama justicia para el trabajo obrero, una falta similar se hace visible: «La antigüedad nos dio en Antígona el tipo de la hija, en Cornelia el tipo de la madre...» Podría haber mencionado a Miranda, ya que en *La tempestad* la piedad de Miranda es tan evidente como su belleza:

O! I have suffered
With those I saw suffer: A brave vessel
Dashed all to pieces...

La joven sufre por el naufragio y se lamenta por quienes vio sufrir, por los destrozos de la tempestad y la dispersión de los restos de la nave. A partir de esos pedazos se enfrenta al Nuevo Mundo. Una valoración de los fragmentos, una recuperación sagrada por el milagro de la restitución de los signos de la escritura o de la lectura —es lo mismo—, replican el gesto de admiración que propicia la maravilla: un mundo nuevo a partir de los fragmentos dispersos que su mirada reúne y restituye. En otro fragmento, donde concentra sus ideas recurrentes sobre la escritura, Rodó atribuye una virtud superior, anagógica, próxima a la contemplación de la bienaventuranza, a ese don de restitución:

Era costumbre de San Francisco de Asís recoger del suelo, con esmero piadoso, todo papel escrito que encontraba, aun cuando este papel fuese un desecho

o una triza, y no contuviera sino una frase trivial, una palabra trunca, quizá una sola letra. [...] «Dejadme reverenciar las letras, puesto que de esos signos se compone el nombre de Dios». Trazados por torpe o maliciosa mano, alineados en significación de cosas fútiles o abyectas, o aislados sin sentido propio, los signos conservaban aún, para el mejor de los cristianos, su dignidad inmanente. Por el hecho de prestarse a nueva ordenación, de modo que contribuyeran a expresar el nombre divino; y respetando el pensamiento en lo esencial, añadamos nosotros; cualquier nombre benéfico, cualquier idea justa. Para el santo toda letra era amable.

Una fragmentación necesaria

La índole fragmentaria que le atribuye Alfonso Reyes a la obra de Rodó coincide con esa actualidad en trozos que la estética del siglo impone en los mismos años, desde la pluralidad perceptiva expuesta a las simultaneidades de la vista en la pintura.

A modo de figuración emblemática, el pintor suspende el tiempo para incluir desechos varios, fragmentos de diarios sobre la superficie de la tela: fragmentos de fragmentos, una fragmentación de segundo grado que *cita* textualmente la parcialización periodística y sus pedazos, al mismo tiempo que la contextualiza, en un espacio ajeno. Sin disimular las fracturas, sin repararlas, el artista yuxtapone las fracciones de un espejo roto. «La estatua de Cesárea» de Rodó es una muestra magistral de esa restitución:

el orden renació entre ellos [los átomos de piedra] y, con el orden, la divina apariencia.

Rodó aprecia la indeterminación de *la verdad del texto*, que nunca es única, de una interpretación fluctuante que habilita la duda haciendo posible más lecturas diferentes; no legitima las vaguedades de la incertidumbre, sino la certeza de una verdad variable, ambivalente, de las dualidades supeditadas a las circunstancias de la lectura o de las orientaciones de una autoridad crítica que depara, por la lectura, un segundo autor al texto en cuestión.

No se trata de teorizar sobre una obra abierta anticipada, ni de esbozar una preteoría de la recepción, ni de las interpretaciones condicionadas por doctrinas de historicidad diversa, sino del reconocimiento de una transformación del texto como un fenómeno natural, nunca igual a sí mismo, que en el cambio consagra su permanencia. ¿Un inconstante libro del mar? ¿El libro de arena, igualmente movedizo? ¿Otro Quijote que, extemporáneo, vuelve a sorprender? La maravilla del mar en cambio permanente define su condición, con más firmeza que en la *duración*, que puede ser prolongación tanto como dureza, inflexibilidad o rigidez. Por eso, Rodó lo asimila a

ese otro mar, extraño y tornadizo, que es la multitud de los hombres.

Una modulación armoniosa, amorosa también, estrema las páginas de ese libro *modelador de hombres*, o que los hombres modelan, haciendo de la hermenéutica de Rodó, de su crítica comprometida, una militancia de la belleza. Sin

presuntuosas formulaciones teóricas, ni reivindicaciones de escuelas, ni terminologías técnicas abstrusas, el escritor entabla un diálogo con sus escritos y con los escritos de los demás.

La brevedad sentenciosa de sus líneas irradia una luz que, similar a la abducción, ilumina fugazmente una estampa de otros tiempos, de los tiempos que vendrán.

Hay el libro donde está presente el porvenir, la idea de lo que ha de trocarse en vida humana, en movimiento, en color y en piedra. Hay el libro que se transforma a la par de las generaciones; inmortalmente eficaz, mas nunca igual a sí mismo; el libro de que se puede preguntar: «¿Qué sentirán leyéndolo los hombres en los tiempos futuros?», como se puede decir: «¿Qué sentirán, aún no sentido por nosotros, ante una puesta de sol, o ante la sublimidad del mar y la montaña?». Hay el libro, cuyo nombre permanece significativo y arrebatador, como una bandera que ondea en las alturas, cuando ya pocos leen en él otra cosa que el nombre.

De la misma manera que es doble el descubrimiento de América o de Europa, según los dos sentidos del posesivo, Miranda admira y es admirada, *ad miranda*: quien debe ser admirada, la traducción es literal.

Admired Miranda, Indeed, The Top of admiration!

Pero ya se insistió en que Rodó no la nombra ni una vez. En los blancos de la página, Miranda es el blanco fulgurante del texto, el objetivo hacia el cual apuntan estas reflexiones. Como el doblemente querido país del mapa o la cabeza de la bruja, su aparición es obra de quien lee, de la mirada que descubre en la mancha de humo o de humedad su propia visión; en la claridad de las aguas, la tierra. Un lector visionario trasciende los límites, se hunde en el mar para rescatar sus misterios, haciendo emerger de la nada o del naufragio las maravillas de un mundo nuevo:

O wonder!
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is! O brave new world,
That has such people in't.

Un mundo maravilloso, en efecto, pero Rodó es un pensador y como tal concilia sus anhelos visionarios con la severidad del pensamiento. Si bien prepondera la mirada en su escritura, la advertencia sensual aparece sometida a su meditación.

Es Miranda quien, salvada del naufragio, admira lo que ve, pero, desde el hueco de la escritura, también es Medusa que, emergiendo de las olas, fija la mirada de quien la mira y, por esa fijación doble, medita. Ambas cifran la dualidad intelectual y sensorial inherente a la mirada, que es exterior e interior, es espejo y especulación, reflejo y reflexión, teatro y teoría.

En la intersección de ilusiones y conocimiento se cruzan las facultades de la creación y el ejercicio de la crítica emprendiendo una cruzada de imaginación y pensamiento que anima espectros en la pared o esperanzas en el mapa. La apreciación

de la mirada que prevalece en Rodó, más la elevación de Ariel, más los espacios en blanco que iluminan el texto, más la proximidad ambivalente del mar, origen del desastre y de la salvación, de la pérdida y la restitución, más el embeleso de Rodó. Así dice en «Mirando al mar». Esa embelesada mirada al mar, los espectros que rondan —Ariel en vías de desaparición, otras figuras que sobrevienen o sobreviven—, los huecos de textos inconclusos, propiciaron la formulación de esta hipótesis.

Se podría encontrar una justificación mayor, evocando una cita del prólogo de Carlos Real de Azúa a *Ariel-Motivos de Proteo* donde se refiere a Proteo recordando que esa divinidad era el mar en la imaginación de los antiguos:

Pero resulta más interesante rastrear qué impulsos, confesados o secretos, llevaron a Rodó, amante de los *símbolos claros*, a aferrarse al símbolo de lo inaferrable. [Se refiere a Proteo] Qué latencias, qué necesidades. Está, naturalmente, su doctrina (psicológica y moral) de la diversidad y la riqueza del hombre, pero la intención deliberada y la lección explícita no agotan las razones. La creación brota de otros estratos y la posibilidad de que en ellos yazga una de las claves de la intimidad, tan mal conocida, de Rodó justifica, por lo menos una hipótesis.

El mar y la mirada se concilian en una visión mayor: *la mar queda* como un espacio primordial ordenado paradójicamente a partir de una tempestad —similar a la que Cristóbal Colón interpretó como signo de la Providencia— para transformarse en pura humanidad. ¿Otra metamorfosis de Proteo?

Las duplicidades del crítico

Alude al título de un ensayo de ese libro peculiar denominado *Proteo*, inconcluso, póstumo y a otros aspectos de la crítica que entrecruzan esa duplicidad. A tal fin, no pude evitar replicar la discontinuidad que imita los movimientos de la lectura, imitar las interrupciones que aseguran la felicidad de una lectura no reducida a la rigidez de un orden único.

El lector ejerce el derecho/obligación de elegir, *el lector, elector* es libre de elegir, por eso cada lector es otro lector, como cada lectura es otra lectura, ya que difícilmente se eligen los mismos pasajes y, aun así, ya leídos, los mismos pasajes no son los mismos. La consecutividad de las líneas marca un camino, pero el lector traza su propio *derrotero* (en el doble sentido al que ya se aludió en tanto la palabra designa un camino en el mar como un libro de viaje), arma su propio libro como arma el espejo quebrado de un caleidoscopio, un rompecabezas, un modelo para armar. Inmóvil y a los saltos, el lector juega a la rayuela, da un salto primero, otro después y, en un momento de gloria, casi alcanza el cielo, pero como ha sido solo un juego, vuelve a tierra sin haberse movido. Solo la mirada ha recorrido el espacio limitado, liso, homogéneo de la página y, sin levantarse, sin levantar la vista, entrevé los límites de una isla desconocida, la última. Como en un cuento, el sueño de la lectura reproduce otros sueños. Inclinado sobre la página, los ojos entrecerrados, entre sueños, el lector sabe que la alucinación no alcanza a atenuar la lucidez del juicio, sueña y piensa a la vez.

Para despejar esta dualidad, Rodó remite primero a Schopenhauer quien «se complacía en representarse a sí mismo su existencia como si fuese la de otro»; en segundo lugar, evoca la concepción pagana por la que una «misma divinidad solía ser, sin mengua de su papel activo, espectadora de sus actos». Para ilustrarla, Rodó recuerda la pintura en una antigua cerámica que representa esa duplicidad. Representa el rapto de la ninfa Europa por Júpiter y observa que, en la misma pintura, el propio dios es espectador del rapto que él mismo comete. Rapto y observación forman parte de una misma aventura de la seducción. «Es un privilegio olímpico» dice Rodó y «esa duplicidad a veces atormentada, a veces voluptuosa» constituye «el secreto de la naturaleza específica del crítico», las dualidades de esa acción de «soñar y mirarse soñar», como dice Rodó. La mirada crítica replica el juego de la interpretación, ejecutando ambas acciones a la vez: visión o división de la mirada; vigila y despierta, contempla y analiza.

Por eso la cita de Rodó o con Rodó contrae también dos espacios o dos estados: «soñar y mirarse soñar» como instancias de una creación y recreación que no se confunden, el rapto de la creación y la lucidez de la contemplación. La razón impone sus razones sobre la elaboración espontánea de un autor que revela sus fantasmas y con ellos recupera el sentido que lo devuelve a la realidad. Un vaivén de la mirada fascinada a la mirada inquisitoria deja en suspenso el final de *Ariel*, casi al borde de la eternidad, donde es Enjolrás quien reconoce en la mirada esa misión divina:

—Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira el cielo, el cielo la mira.

La naturaleza fragmentaria de los escritos de Rodó, los espacios que va dejando, aclaran su texto a la par que lo interiorizan, iluminándolo con una luz interminable. Dice Rodó a manera de epígrafe de *Motivos de Proteo*:

Los claros de ese volumen serán el contenido del siguiente; y así en los sucesivos. [...] La índole del libro (si tal puede llamársele) consiente, en torno de un pensamiento capital, una vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo «devenir», un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.

Esa disposición literaria que Rodó define como «La facultad específica del crítico», aparece determinada por el género del ensayo, que el escritor supo consagrar entre nosotros y en el continente entero, y por un ejercicio periodístico que introduce, en la escritura del siglo xx, la brevedad como intensidad. De ahí las fracturas de una obra que se quiebra para habilitar no tanto la dispersión como el carácter discontinuo del pensamiento, adoptando la segmentación como forma de filtrar las luces desde diferentes ángulos.

La obra de Pascal —no es la única ni es su invención— se denomina *Pensées*, «pensamientos», una sucesión de pequeños o no tan pequeños pasajes que tratan o son temas de su reflexión. En los extremos de la historia, desde Heráclito nos llegan los suyos en breves sentencias aforísticas, condensaciones del tiempo que han determinado la reflexión occidental, presentando una sucesión de

formulaciones sucintas relativamente independientes. En el otro extremo, y elaborando farragosamente un material de citas, Roland Barthes es autor de *Fragmentos de un discurso amoroso* (1977).

Siempre me llamó la atención esta tendencia del pensamiento a expresarse en fragmentos y, a pesar de las grandes obras de la filosofía que así se presentan, me atrevería a reconocer en esa manifestación la forma arquetípica del pensamiento que tiene por origen una segmentación, recortes, una quiebra de la continuidad, las abstracciones donde el conocimiento se repliega.

Es recurrente en el imaginario latinoamericano el reconocimiento de la tempestad y sus mitos como origen de una cosmología continental. De manera que no sería irreverente transtextualizar el principio bíblico que habla del *Principio* como un acontecimiento más temporal que verbal y afirmar que «Al principio fue la tempestad».

Si, a partir de su drama, Shakespeare fue considerado un «historiador de la eternidad», no alteraría la felicidad de esa formulación contradictoria diciendo que Rodó, desde América, contribuyó a prolongarla con la ilusión de inventar un arquetipo más.

Miranda, una figura en fuga entre las lecturas de José Enrique Rodó

Garde-moi comme la pupille, la fille de l'œil

David, Psaume 17, 8

*Si, cerrando los ojos, imaginas por largo espacio
mirar a un punto lejano, y acomodas la vista
a esa ficticia percepción, luego que los abras no percibirás
con dificultad los objetos que tienes cerca. Esta es la visión
de lo real para el artista que ha adaptado
su mirada interior a las concepciones de su fantasía.*

José Enrique Rodó

Al referirse a la imaginación que crea, Rodó empieza por preguntarse sobre los misterios de esa acción capaz de generar un personaje épico, novelesco o dramático, gracias a una facultad literaria que considera superior a cualquier otra, puesto que da origen a una criatura imaginaria inmortal: Don Quijote o Don Juan, Otelo o Hamlet, son los personajes que nombra, atribuyéndolos a un alma que sabe crear «otra alma no reflejo de ella sino autónoma y distinta, hecha de la tela de los sueños». Atisbando entre las figuras de *La tempestad*, intentando separar los pliegues o repliegues que sé que las ocultan, se desliza otra criatura, tan leve y tenue su aparición que apenas se insinúa. Al desplegar el genio las alas y lanzarse al aire, cuando arranca Ariel su vuelo, se ensaya una lectura dichosa, una suerte de aventura crítica que se atreve a entrever la delicadeza de ese personaje ausente y vigente a la vez, un espectro que nunca se nombra, pero que se adivina, incorpórea, como una incógnita más.

Quienes mejor han leído a José Enrique Rodó, aquellos que han dedicado sus ensayos al estudio de su estilo y de sus ideas, que han especulado sobre diferentes aspectos de su pensamiento, han señalado el *carácter visual* de la imaginación de Rodó. De manera que no debería sorprender que fuera a partir del cine que me hayan llamado la atención las estrategias visuales que puso de relieve una versión cinematográfica de *La tempestad*. Se observan allí la *mirada*, el mirador, la maravilla, el milagro u otras variantes de la acción de mirar, que aproximan al inglés *mirror* (espejo), al francés *miroir* (espejo) o *mirage* (espejismo), y formas de la *admiración* (que procede del lat. *mirari*: «admirar, sorprender»), recursos que la visión o las visiones deparan. De ahí que una vez más me refiera a Miranda y, ateniéndonos a la literalidad de las palabras, si *leyenda* es «lo que debe ser leído», Miranda es la que debe ser mirada, admirada, *ad miranda*.

Admir'd Miranda!

Indeed, the top of admiration.

¿Por qué Miranda? Por la exaltada admiración de Fernando, un personaje de *La tempestad*, enamorado de esa joven quien, en su arrobamiento, da sentido al nombre; por el derecho y el deber de mirar que reclama la palabra *miranda*, en latín, pero también por el milagro de la mirada y la dicha de decirlo. En la obra de Shakespeare Miranda es la bella hija de Próspero, una joven que cuida como a la niña de sus ojos, su *pupilla* o *pupa-puppa-poupée*, la pequeña figura comparable a una muñeca, que casi no se ve, un punto sin color, como en un espejo en miniatura, la imagen agraciada de la chica en la pupila. Coincidencias de la denominación, ambas las dos, pupila y niña, en una misma visión.

Hace algo más de dos décadas, al ver *Los libros de Próspero* (*Prospero's Books*), el film que realizara Peter Greenaway a partir de *La tempestad* de Shakespeare, al apreciar la estampa espléndida de Miranda deslumbrando desde la pantalla, me propuse buscarla en la obra de Rodó. Al no dar con ella, al no detectar tampoco ningún motivo explícito que justificara su omisión, me pareció necesario arriesgar algunas conjeturas con respecto a esa ausencia notable en la nómina de personajes que Rodó adopta de *La tempestad*, una galería de figuras que él adapta a su idea y manera. Como del naufragio, había que rescatar a Miranda, procurando *reparar* (en su doble sentido de «mirar» y «reponer») esa falta para que un lector implicado intentase superar la carencia y restituya su preciosa presencia: «Présence de l'absence, plénitude du vide».¹⁵⁵

Sin embargo, revisando la filmografía más reciente, al ver *Rembrandt's Paccuse* (2008), otro film del mismo Greenaway, me inquietó la posibilidad de aventurar un procedimiento hipotético, conjetural, para el análisis, del que el director abusa o, por lo menos, exagera. En este último film, una realización extravagante en exceso, el director se *expone* demasiado (una exposición que, en su caso, es más exhibicionismo que riesgo), mostrándose en permanencia en la pantalla, interviniendo en la obra de Rembrandt, intercalándose entre los personajes de su célebre *Ronda nocturna*, para demostrar una perturbadora hipótesis detectivesca y policial, en un pseudodocumental que, además de falso, es *negro* (como se dice del cine o de la novela que hacen de la perversión, de la violencia, del mal, su materia).

Según el cineasta/investigador/crítico/narrador, en ese cuadro, el más famoso de Rembrandt y uno de los cuatro más famosos del mundo (Greenaway *dixit*), el pintor habría proporcionado una serie de pistas visuales según las cuales no solo se muestra una ronda de guardias en una calle de Ámsterdam, sino que se denuncia, en forma velada pero convincente, un crimen. Se denuncia a los criminales que lo cometieron, a sus cómplices, las confabulaciones de la sociedad en una época muy bien pintada, y sus repercusiones dramáticas, más dramáticas aún por ignoradas. Pero, aunque factible, también esta no pasa de ser una interpretación

de quien se interpone entre la obra y quien la contempla, aceptando una conjetura circunstancial, una crítica que, sin dejar huellas, prolonga su posteridad atravesando siglos, manteniéndose tan imperturbable como magistral.

Ahora bien, esta búsqueda (ingl. *search*) que procura el descubrimiento de un personaje elusivo, inexistente, incluso, en la obra de Rodó, da lugar a una investigación (ingl. *research*) que no trata de detectar crímenes ni de descubrir tramas siniestras; nada de eso. Si se alude a este film de Greenaway, el ejemplo vale en tanto que caso flagrante de fantasía hermenéutica, de las fugas que se permite el intérprete cuando se aleja de una obra, aunque, paradójicamente, por ese alejamiento logra acceder a ella desde adentro, intercalándose entre los personajes, introduciéndose como un intruso que, al interpretar, se apropia abusivamente de una realización ajena. Formula una hipótesis y, recurriendo al cine y a las técnicas que habilita, convierte la crítica en una abducción, perpetra un secuestro (que es eso lo que también en teoría, o en términos de Ch. S. Peirce, *abduction* significa) o al revés.

Contemporáneo de un *spectateur émancipé*, semejante al director/personaje/narrador/crítico/contemplador/espectador del film, el lector *actúa* (que es una forma de hacer): «observa, selecciona, compara, interpreta. [...] Compara su propio poema con los elementos del poema que tiene frente a sí».¹⁵⁶ Pero la acción es doble y recíproca. El lector, el crítico, el intérprete transforman el texto, pero la obra a su vez los transforma. Son innúmeras las citas de Rodó que deberían transcribirse a propósito de la reciprocidad de esos intercambios; habría que recordar, a manera de extenso y tardío epígrafe, esta reflexión suya:

Nuestra identificación imaginaria con los personajes del novelista o del poeta, no solo nos transporta a menudo a condiciones de vida distintas de las que la severa realidad nos impone, sino que, produciendo la misma mutación ilusoria, [...] nos hace tomar el alma y el corazón del personaje y nos franquea de ese modo una parte de la inmensidad de espíritu que queda fuera del estrecho circuito del propio. Es una emoción tan interesante y viva, por lo menos, como la opuesta de reconocer en el libro, con la limpieza y la luz que añade el arte, el reflejo de nuestra realidad personal. («Las transformaciones ilusorias de la lectura», 926).

Se podría partir asimismo de uno de esos escritos de Rodó que, al tratar «la imaginación que crea», alude a la felicidad literaria (disfrutada por pocos) que depara confundir tema y texto, reflexión y fantasía, ambas en una sola e indistinta belleza (*Proteo*, 945). Una rápida mirada a los títulos de *El Mirador de Próspero*, de *Motivos de Proteo* o de sus escritos póstumos, reunidos bajo el nombre obsesivo de ese mito en mutación que es Proteo, basta para reconocer en su obra variaciones sobre un mismo tema. Esas variaciones asumen las dualidades que sustenta al conciliar creación y crítica, literarias ambas, artísticas, formuladas como una tarea común, única; una *ambivalencia* que cuenta más por

¹⁵⁵ Levinas, Emmanuel, *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier, 1975, 17.

¹⁵⁶ Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, París, 2008, 19.

la *duplicación del valor* que por la eventualidad de las oposiciones o de las vacilaciones que toda ambivalencia implica.

Por muy conocidos, por numerosos, sería excesivo recordar todos los ensayos que proponen ese tópico filosófico, pero, para aludir a cualquier planteo relativo a su estética y a las funciones de la crítica, no habría que prescindir, entre otros escritos, de «La invención del artista» (947-949), «La transformación genial» (941-945), «Las transformaciones ilusorias de la lectura» (926-927), «La estatua de Cesárea» (946), «La facultad específica del crítico» (963-966), «La duplicidad del crítico» (968), sobre los que volveré más de una vez.

Aunque solo al pasar, recordaría que, en esos escritos, sus disquisiciones concuerdan —tal vez por mera coincidencia— con argumentos y epigramas reunidos en «El crítico como artista» —como titulara Oscar Wilde ese diálogo notable de 1891— del que tal vez Rodó pudo haber tenido alguna noticia, aunque solo cita al magnífico Oscar una vez, apenas al pasar, entre las guías de Baedeker y una novela de D'Annunzio (en su ensayo «Los que callan» [747-749]).

Sin embargo, no dejaría de mencionar «El diálogo crítico» (970-971), un texto muy breve en el que, al volver a expresar su admiración por Ernest Renan, Rodó se pregunta:

¿Por qué la crítica no podría escoger a veces, por medio de expresión, la forma dialogada? (971).

Sus reflexiones sobre las funciones artísticas del crítico, sus diálogos, las metamorfosis de su estatuto, se cruzan en distintas direcciones para confluir en una estética que contrae en un mismo compromiso la apreciable dualidad semántica de decir y hacer en una misma dicción o acción, dicho y hecho.

Así como en *Ariel*, en gran parte de la obra de Rodó se entran el soñar y el mirarse soñar, la imaginación intelectual o la razonada belleza que conforman aspectos diversos de una misma unidad, de una indiscernibilidad que asocia, desde el fondo de los tiempos, la imagen a la idea, la reflexión a los reflejos, el espejo a los espejismos y a la especulación, la teoría al teatro (y no está de más recordar que ambos, teatro y teoría, se originan en una singular, ancestral y reveladora visión: *theorein* de «spectador», de *thea* «una visión» más *horan* «ver»).

Por eso, este escrito y las citas de Rodó que se recuerdan asocian también esos dos estados (visual e intelectual) como instancias de una creación y reflexión que no suelen confundirse, cuando la razón impone sus razones sobre las fantasías de un autor que revela a medias sus fantasmas. Un vaivén alterna la mirada fascinada con la mirada indagadora, dejando en suspenso el final de *Ariel*, casi al borde de la eternidad, donde Rodó cede la palabra a Enjolrás, el personaje de *Los miserables*, atribuyendo esa mirada a una misión divina:

—Mientras la muchedumbre pasa, yo observo que, aunque ella no mira el cielo, el cielo la mira (249).

Doblemente literarios, los ensayos de Rodó sorprenden por su valiosa escritura que remite, asimismo, a la valiosa escritura de otros autores, a sus lecturas

en las que revela o confiesa recurrentes pasiones literarias, una literatura que solo existe a partir de esa relación recíproca, como si las dos acciones, escribir y leer, no fueran más que una.

En este autor, crítica y creación coinciden; las consonantes iniciales de ambos vocablos, también. Dadas esas pasiones literarias de su fervor casi religioso, aventuraría una nueva versión del *lábaro* (925), ese emblema formado por las consonantes iniciales de Cruz y Cristo, el monograma que, izado como en un estandarte, apropiaría Rodó a los propósitos espirituales de su doctrina personal y discontinuamente secular.

Me permito una digresión a manera de argumento: si años después un poeta descubrió en *oriente* las primeras luces que hacían resplandecer el *oro* en *origen*, podría ahora vislumbrar una anáfora similar, repetida, inicial e iniciática, en esa insignia consonántica que, en un principio, tampoco la estética habría soslayado. Me pregunto si Borges sabría que *or* es «luz» en hebreo, el *oriente* (luz y brillo) donde, como al alba, no solo el día se inicia, el origen que... En fin, son temas estos que deberían quedar en suspenso o ser atendidos por ellos mismos, no solo en forma digresiva.

Ahora bien, amparada por los principios con los que Rodó justifica la lectura crítica o la lectura simplemente, alentada por la generosidad con que el buen escritor las multiplica a favor de sus lectores, sin descartar que también el escritor es un buen lector, remitiría la *hipótesis* sobre la que insisto, para reconocer los fundamentos (fundacionales, fundamentales) con que Rodó se anticipa a varias de las más recurridas corrientes teóricas del siglo xx, un siglo que, por otra parte, no las escatimó. Son las suyas reflexiones *ante litteram* que habrían derivado de lecturas comunes del siglo anterior, el *Zeitgeist* del que no solo hablan los alemanes, basadas en coincidencias temporales y espirituales que tampoco ocurren por casualidad, o de las profundidades intelectuales de su pensamiento.

Y si Rancière, en la actualidad, promueve las potestades de un espectador emancipado, la afirmación de su capacidad de ver lo que ve, de saber qué pensar, qué hacer y cómo actuar con esa visión, me remitiría a una afirmación de Rodó formulada hace años pero en la misma dirección que interesa al filósofo francés:

Lo que importa es que te emancipes de la torpeza imaginativa a que, más o menos, nos condena siempre la visión de una sola cara de la realidad; la que hallamos al nacer, delante de los ojos.

Pero es Rodó quien lo dice, no Rancière. De ahí que esa emancipación habilite —o exhorte, incluso— a «leer lo que jamás ha sido escrito».¹⁵⁷

Entre los años sesenta y setenta del siglo xx fueron varios los pensadores que atribuyeron al lector un estatuto más que válido, tal vez excesivo, y en legitimar las transformaciones que sus procedimientos silenciosos o explícitos producían en la obra sin alterarla. Me refiero a la ligera a la *opera aperta* de mediados de los

157 La frase aparece citada en Benjamin, Walter, *Oeuvres II, Poésie et révolution*, Denoël, París, 1971, 52.

sesenta y, posteriormente, al *Lector in fabula* (1979) o a tantos otros tratados que, en un aún no pasado siglo pasado, no alcanzaron las repercusiones de las ya trilladas fórmulas de Umberto Eco, pero supieron interesarse en los oficios marginales del lector, que ya no se considerarán ni prescindibles ni accesorios.

Años después, a orillas del Lago de Constanza, se *formalizaron* y difundieron los principios de una teoría de la recepción literaria y estética, que no solo hicieron prevalecer la participación productiva del lector, espectador, contemplador en la consumación de la experiencia artística, sino que legitimaron —por ese acogimiento— un cometido que debería ser silencioso.¹⁵⁸ Los discretos discernimientos del lector animan la escritura entablando una relación de rivalidad, en el mejor sentido, es decir, de quien comparte las dos orillas del mismo río, que el escritor no solo transita, sino desea y requiere para encauzar sus aciertos.

No hay una sola *Iliada* ni un solo Hamlet; hay tantas *Iliadas* y tantos Hamlets cuantos son los íntimos espejos que, distintos en matiz y pulimento, ocupan el fondo de las almas. Cada ejemplar de un libro equivale, desde que adquiere dueño y lector, a una variante singular y única. («La facultad específica del crítico», 964).

¿Es necesario verificar las coincidencias con el pensamiento y los aforismos de Octavio Paz en *Corriente alterna* (1967), un libro de afortunada circulación que, no obstante, no hace referencia a Rodó? Es esa transcripción una de las citas de Rodó que arrojan al lector prerrogativas de *apropiación*, que es una forma de adecuar el texto o de hacerlo propio:

Ha creado Ud., por lo menos, dos almas que vivirán, que resistirán muchos aletazos del tiempo. La crítica, que las ha llevado ya a su laboratorio y las ha sometido a todas las pruebas del análisis, ha tenido que reconocer la presencia del indefinible *soplo* vivificador en esas dos criaturas de su fantasía. Extrañas y singulares criaturas, pero vivas y reales, y menos raras quizá —aun limitando la observación a nuestro propio ambiente— de lo que la mayoría de sus lectores ha de imaginarse; aparte de que la índole misma de su obra las requería de otra arcilla que la arcilla común y otro modelo que el modelo corriente.¹⁵⁹

Gracias a la rigurosa observación de las versiones del texto y al respeto filológico de quienes, como Emir Rodríguez Monegal, descifraron sus manuscritos, la publicación póstuma mantuvo fidedignos los involuntarios espacios en blanco que Rodó había dejado; por suerte su editor no los suprimió ni completó. Sin proponérselo esos huecos devinieron simbólicos. Son blancos retóricos a los que apuntan los estudios de la teoría de la recepción, por donde se infiltraron o *establecieron* sus feudos los lectores. Hacen visibles los agujeros de ese tejido que es

158 Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, o. cit.

159 Carta dirigida a Carlos Reyles. En Rodó, José Enrique, *Epistolario*, con dos notas preliminares de Hugo D. Barbagelata, Biblioteca Latino-Americana, Imprenta y Encuadernación Vertongen, París, 1921. Se puede leer en línea, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/Jose_Enrique_Rodo/lib/exe/fetch.php?media=rodo_-_epistolario.pdf>, 9/12/2013.

todo texto, *trous*, diría en francés y, cruzando fronteras idiomáticas accedería a una verdad, *true* en inglés, a la que, empezando por Miranda, habría que volver. En un breve escrito, muy bello, cuenta Rodó la inclinación de San Francisco, habituado a recoger cualquier papel del suelo y estimar en las minucias o residuos cotidianos rastros de una presencia sagrada: «fuese un desecho o una triza, y no contuviera sino una frase trivial, una palabra trunca, quizá una sola letra» («Los signos de la escritura», 921).

De ahí que el propio Rodó, sin sospechar la mancomunidad de sus escritos inéditos con teorías fechadas, introdujera al comienzo de los *Motivos de Proteo* este prólogo.

Los claros de ese volumen serán el contenido del siguiente; y así en los sucesivos. [...] La índole del libro (si tal puede llamarse) consiente, en torno de un pensamiento capital, tan vasta ramificación de ideas y motivos, que nada se opone a que se haga de él lo que quiero que sea: un libro en perpetuo «devenir», un libro abierto sobre una perspectiva indefinida.

¿Sería legítimo leer lo que no está escrito, mirar lo que no se ve, ver a través de las opacidades de la página, por la transparencia que revela en filigrana el buen papel, y observar con cautela la figura en fuga de Miranda, dejando de lado corrientes partidarias, los antagonismos entre Calibán y Ariel, las trasnochadas reivindicaciones de Calibán, los dislates ideológicos o poscolonialistas, precedidos por las obras de Octave Mannoni, Franz Fanon, Aimé Césaire, Roberto Fernández Retamar y compañía?

Cada palabra rasga la oscuridad de la abstracción y se convierte al punto en una visión imaginaria, que llega a simular la sensación de los ojos; unas veces a modo de vaporosa aparición, hada sutil, nacida del aire en que se esfuma («Cada frase pone en movimiento un nuevo mundo», 924).

Miranda no aparece mencionada ni una sola vez en los escritos publicados de Rodó. Ni siquiera al nombrar a Francisco Miranda asocia el apellido del prócer venezolano con el nombre de la joven protagonista de *La tempestad*, en la impresionante apología que dedica a Melchor Pacheco y Obes (1050).

Sin embargo, y a pesar de esa distracción, Miranda deambula entre líneas, juega a las escondidas y, semejante a ciertas estrategias infantiles, por lo menos narrativas, deja indicios en los senderos de un bosque o, jugando a otro juego, incita al lector a que dibuje ordenando los puntos numerados, trazando una línea continua que llene los espacios vacíos («drawing by numbers» o, volviendo al mismo cineasta del que partimos, recordar las homofonías de su *Drowning by numbers* [1988], ahogos y desahogos narrativos que hacen del agua un mortífero elemento).

Miranda se hace visible en los espejismos del lector (964), sus invenciones (964), sus iniciativas, sus espectros.

Como un fantasma ameno, agita sus lienzos entre las páginas; blanco sobre blanco no se ve, pero acosa desde los blancos del texto o concentra los círculos adonde el lector dispara sus tiros, con más o menos buena puntería, gracias a las vagas indicaciones de *a map of misreading*, como titulara su librito Harold Bloom hace años.

Rodó confía en la contemplación del crítico, en la «virtud activa» de quien es capaz «hasta de crear, por sí sola, belleza donde no la hay, viendo y “patentizando” hermosura en obra donde el autor no puso un rayo de esta luz divina» (964), cree en el crítico o le crea una *profesión de fe literaria*, que es interpretación íntima, secreta, de quien secreta un humor personal, singular, que particulariza el texto a disposición de todos

como invención propia, que no solo desentraña y realiza bellezas de la obra que de otra manera permanecerían eternamente veladas a los ojos comunes, sino que, con motivo y por sugestión de esta ajena belleza que transparentan, sacan a luz del propio espíritu bellezas consonantes y complementarias que a ellos solos y con plena originalidad pertenecen («La facultad específica del crítico», 964).

Si Próspero afirma

We are such stuff
As dreams are made on...

si el padre de Miranda pluraliza y dice «nosotros» para definir la sustancia soñada de la que estamos hechos, nadie dudaría en reconocer la filiación onírica de su heredera. Es contradictoria la materia con que los sueños del personaje, del lector, le dan una realidad soñada, deseada. Rodó supo apropiarse de personajes de *La tempestad*, pero tal vez quiso dejar un espacio vacío por donde pudiera filtrarse el humor crítico, la sustancia secreta y personal que es condición literaria del autor, del lector, del personaje.

Miranda es hija de la feliz combinación de las artes ocultas y la alquimia del verbo, de la sabiduría y la magia paternas, de Próspero, de las ciencias o hechizos del propio Shakespeare, con «la aptitud de producir y el entendimiento crítico».

Uno o más de un prodigio, un encanto del que emana su propio encanto y la belleza con que seduce a quienes la conocen. Incluso Calibán, desde la abyección que le es natural, no puede dejar de elogiarla:

Pero lo más digno de considerar es la belleza de su hija, a quien él mismo llama incomparable. Nunca he visto una mujer, con las únicas excepciones de Sycorax, mi madre y ella; pero sobrepasa a Sycorax de lejos como lo más grande a lo pequeño.

Son escasos o nulos los estudiosos que se han ocupado de este sugestivo personaje de Shakespeare que es Miranda y, revisando el casi inabarcable expediente crítico en torno a *La tempestad*, me sorprendió la llamativa indiferencia de la que Miranda fue víctima durante siglos. En un libro bastante reciente de Harold Bloom sobre *The Tempest* solo encontré una nota, de principios del siglo XIX, escrita por Anna Brownell Jameson, una estudiosa de las heroínas del bar-do. Si bien ella no duda en reconocer a Miranda como dechado de todas las virtudes, no está de acuerdo en atribuirle inconsistencia onírica, delicadeza irreal, primorosa fantasía a un personaje al que, sin ingenuidad, considera:

... hermosa, modesta, y tierna [...] tan perfecta y nada sofisticada, tan delicada y refinada, que podría ser todo menos etérea. Imaginemos a cualquier mujer que

se acercara a Miranda —incluidas las más adorables y las más dulces creaciones del propio Shakespeare— ninguna llegaría ni por asomo a comparársele; cualquiera parecería grosera y artificial en contacto con esta criatura de la más pura naturaleza.¹⁶⁰

Impresionada por sus virtudes, solidarizada con femineidades inadvertidas, exagera en ponderaciones, como si se olvidara del carácter ficticio del personaje y percibiera tan palpable su realidad (sigue diciendo) como la tierra que pisa con su cautivadora mortalidad.

Es necesario recordar, sin embargo, que, a propósito de un discurso de Paul Groussac el 2 de mayo de 1898 en Buenos Aires, donde acusa a los políticos norteamericanos de canibalescos, Rubén Darío, en «El triunfo de Calibán»¹⁶¹ se pronuncia con respecto a Miranda como un trovador con respecto a su señora:

Miranda preferirá siempre a Ariel; Miranda es la gracia del espíritu: y todas las montañas de piedras, de hierros, de oros y de tocinos, no bastarán para que mi alma latina se prostituya a Calibán.

No hay duda con respecto a que Miranda aborrecerá siempre a Calibán. Pero no estoy tan segura de que preferirá siempre a Ariel, un espíritu dócil, sumiso y obediente, poco humano demasiado poco humano:

... he querido inspirarme en la imagen dulce y serena de mi Ariel. —El bondadoso genio en quien Shakespeare acertó a infundir, quizá con la divina inconsciencia frecuente en las adivinaciones geniales, tan alto simbolismo [...] Ariel es este sublime instinto de perfectibilidad, por cuya virtud se magnifica y convierte en centro de las cosas la arcilla humana a la que vive vinculada su luz, la *miserable arcilla* (y así sigue su inspirada devoción).

Radicado Rodó en las cercanías del puerto de Montevideo, no vacilaría en considerar marítimo, además de visual, su imaginario y, reconociendo los estudios de Real de Azúa y Rodríguez Monegal, previamente, remitiría esta vocación no solo a los mitos de Proteo, sino a una alegoría que encuentra en la vecindad marina sus semejanzas.

Dice Carlos Real de Azúa que

José Pereira Rodríguez y Emir Rodríguez Monegal han destacado, por otra parte, la importancia que las imágenes marineras y el sentimiento del mar tienen en nuestro escritor. Las imágenes y el temple de ánimo que las convoca. Porque el mar (el agua, elementalmente) era para Rodó algo más que un repertorio de figuras y hay más de dos páginas suyas que así lo certifican.¹⁶²

160 En la serie *Bloom's Shakespeare Through the Ages*, el editor del volumen es Neil Heims, Infobase Publishing, Nueva York, 2008, 96.

161 *El Tiempo*, Buenos Aires, 20/5/1898, citado también en el prólogo a Rodó: *Obras Completas* (198) que se encuentra en el sitio de internet dedicado a Rodríguez Monegal, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/index_ex.html>, 9/12/2013.

162 Rodó, José Enrique, *Ariel. Motivos de Proteo*, prólogo de Carlos Real de Azúa, edición y cronología de Ángel Rama, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993, LII.

Por esa proximidad portuaria, no habría sido raro que sondeara en las inmensidades del mar, en su caudaloso curso rioplatense, desde los elevados miradores de la Ciudad Vieja a los que dieran derecho de ciudad sus páginas dedicadas a Próspero (un hombre de pro) o a Proteo (una divinidad de pro).

Mirando al mar desde esta orilla atribuiría esos *Motivos* —que son emociones, que son movimientos— a la influencia de las mutaciones marinas, definidas precisamente por sus constantes transformaciones —valga la contradicción—:

Observando desde la playa esto que ahora apunto, yo pensaba en ese otro mar, extraño y tornadizo, que es la multitud de los hombres, y pensaba luego en las mil cosas ligeras, aéreas, ideales, que flotan a toda hora sobre el mar humano, allá adonde no alcanza la furia de sus olas (*El mirador de Próspero*, 580).

Esas *afinidades* marinas, porque mantienen una semejanza con el mar, pero también porque son proximidad y cercanía, coinciden con sus afinidades literarias: este libro, «semiabierto, en forma de arca, vasto como la mar, alto como el firmamento», dice Rodó refiriéndose al Libro, a la Biblia —ese «volume habité par un peuple» —.¹⁶³ Semejantes a los ilustrados libros de horas de otros tiempos, o a los libros de arena o del mar, los suyos son de ciencia y de magia que Próspero consulta para embravecer las olas tanto como para apaciguarlas. «Forma del mar, numen del mar» es su Proteo y son esas las primeras palabras pronunciadas a manera de prólogo, para recordar que de ese espacio náutico e inquieto emergieron sabios y libros, naves y viajeros, o allí zozobraron. Proteo era, para Rodó como para los griegos, mito o modelo de mitos, de mares y mareas, del tiempo que, como el río, fluye, o de las olas que, en su vaivén, no se detienen y en movimiento y cambio, retornan. Como si fuera un paisaje marítimo más, así se expresa con respecto a las lecturas:

... y los juicios contradictorios y las impresiones fluctuantes, que se disputaron el dominio definitivo del ánimo durante la contemplación de la lectura!... («El diálogo crítico», 970-971).

Semejante al libro, el mar permanece y «las olas hurañas», «las olas que huyen y se esconden de la gente», son como las lecturas hurañas, que se apartan de las páginas o de los lectores —que las animan y les dan vida— sin dejar ni rastros, ni estelas.

Los libros marcan rumbos, son *derroteros*, llamados también libros de marear, caminos o métodos, escritos que orientan a los navegantes. Hay una serie de capítulos en los que Rodó habla de viajes, que asimila a otras tantas lecturas, porque para Rodó y

para los que entienden por crítica, no solo la expresión segura y ordenada de un juicio, sino una amplia forma literaria, capaz de contener además un episodio cualquiera de esos viajes que llamamos lecturas, una impresión, una producción refleja de arte, una nota de simpatía, el eco personal de un sentimiento que vibra en el alma de los tiempos (*La vida nueva*, 149).

Interpretaciones circunstanciales, las lecturas son episódicas, rapsódicas, alternativas *hermenáuticas* —valga la licencia neológica si de navegación se trata— que no alteran el libro y solo emiten una nota de simpatía, que contribuyen a conservarlo y prolongarlo. El lector suele elegir sus pasajes y su elección pasajera los aparta del contexto, desmarcándolos de su procedencia: «Yo reúno los datos y los ordeno a mi manera», dice Rodó en una carta a Juan Francisco Piquet, ponderando la flexibilidad de los fragmentos, su tendencia y desplazamientos metafóricos, el gesto que se afilia a una noción (presumiblemente desconocida) que en la antigüedad dio lugar a la selección combinada en centones, pero, sobre todo, sedujo a los cabalistas. Para la cábala *the breaking of the vessels* (prefiero mantener la expresión en inglés o en francés *vaisseaux*, ya que, en ambas lenguas, *vessels* o *vaisseaux* significan tanto «barcos» como «vasijas»; en español *bajeles*, lamentablemente, atenúa la huella del catalán *vaixells*). Dicen los místicos que esos *vessels* no logran contener, de tan intensas, las luces de un conocimiento divino que, al destellar, estallan.

Así como después de la tempestad que imagina Próspero el buque queda hecho pedazos dispersos en el mar, el conocimiento se despedaza y dispersa en conceptos. Dice Miranda, casi como un cabalista:

a brave vessel [...]
Dashed all to pieces.

Es curioso: dos de los parlamentos de Miranda, tal vez los más importantes de *The Tempest*, repiten el mismo adjetivo, en un caso atribuido a *Vessel*, barco, en otro, atribuido al nuevo mundo: *What a brave World!*

La tempestad es la última obra de Shakespeare, escrita después de haberse retirado del teatro pero introduciendo, no por primera vez, la ficción teatral en la obra. Esta reiteración, al principio y al final, encierra más de un secreto, una clave mística que no sería imposible descifrar.

Desde una perspectiva comparatista, y sin forzar las semejanzas, en un escrito anterior, *After The Tempest*, me interesó observar las coincidencias y diferencias entre el muy famoso Ángel Nuevo (*Angelus Novus*) de Walter Benjamin (y, gracias a las ambigüedades del genitivo, también de Paul Klee, de Theodor Adorno, de Gershom Scholem), compararlo con el ángel que es Ariel, tanto en *La tempestad* como en el libro epónimo de Rodó. No solo sorprenden esas emergencias angelológicas entre un escritor compatriota como Rodó, un escritor para especialistas a esta altura, y otro tan difundido y cosmopolita como Benjamin, que hizo de la brevedad de los escritos, de los ensayos sentenciosos, de la paridad de imágenes e ideas, su discurso primordial. Para designar esas sucintas composiciones que ilustran el género se acuñó en alemán el término *Denkbild*, impuesto, entre otros, por Theodor Adorno, refiriéndose a los escritos de Benjamin. No sabría cómo traducir y conservar la dualidad de ese término, que alude tanto al pensamiento como a la imagen y que reaparece en la abundante bibliografía benjaminiana, a veces como «imágenes dialécticas».

163 Levinas, Emmanuel, *Hors sujet*, o. cit.

Por eso no solo aludo a las teorías que reconocen la intervención fabulosa del lector en la obra, la naturaleza foránea con que sobreviene en la creación literaria, sino a la fragmentación, que ya había destacado Alfonso Reyes en la obra de Rodó, valorando las cualidades del procedimiento.

La fortuna literaria de esos ensayos breves, condensados, aproximan las adquisiciones del pensamiento a las intensidades de la poesía, la articulación del discurso a la visión de la imagen. Semejantes a los *Denkbilder*, por aplicar el término, vale la pena subrayar esa brevedad poética, su carácter fragmentario, el reconocimiento de su discontinuidad, de su dispersión necesaria y la restitución que favorece el lector en una entidad o identidad que les da coherencia.

Atendiendo el contexto rodoniano en que nos encontramos, pretendería traducirlo, aquí y ahora, por *parábola*. Una figura capaz de conciliar el sentido retórico con las resonancias de *palabra* (metátesis mediante), esa evolución lexical que la *des-figura*, pero que la acerca al concepto, sin descartar que toda palabra —*parábola*, *parola*, *parole*— implica una fábula y, a la vez, la fábula la implica. *Fábula* o *habla*, *parábola* o *palabra*, son términos que pertenecen a la misma serie, apuntando unas hacia la fantasía (fábula, *parábola*) como otras hacia la lógica (*habla*, *palabra*), un abracadabra que compromete el lenguaje en todos los casos.

Son varios los escritos en los que Rodó *da lugar* a fracturas discursivas, a la existencia de piezas sueltas para que en algún momento un lector las encuentre o reúna. Uno de esos escritos que ilustra sobre la *disposición fragmentaria* de su fantasía, que se vale de los añicos para poder reunirlos buscando, por la *re-uni*ón, la unidad primaria o suprema es «La estatua de Cesárea» (946). Rodó narra la agonía de un ermitaño salvado por el Maestro y, gracias a la fe de quien es capaz de devolver con la salud «del cuerpo, la del alma», emprende un viaje de peregrinación a Cesárea. Pero cuando llega, en lugar de encontrar la estatua piadosa a la que anhela rendir las devociones de su culto, se encuentra con muros en escombros, ruinas perdidas entre la maleza del tiempo que todo lo cubrió, incluso la imagen de su Dios. Vencido por la fatiga, concilió en su sueño, *doblemente reparador*, «los átomos de piedra» que, atraídos por la fuerza de un hechizo, se ordenaron entre sí y así ordenados, como por milagro, «la *mirada* del amor, hizo sensible la divina apariencia». Como el lector logra conformar un modelo para armar, el sueño concilia las reliquias y las ajusta en una armonía tan imprevista como invisible.

Tratándose de destrozos y restituciones no es tan largo el recorrido desde Cesárea hasta la isla donde Próspero, Miranda, su hija y la tripulación se refugian *after the tempest*. Las destrucciones del naufragio, los fragmentos de los bajeles, los libros que van a dar al fondo del mar y los huecos por los que se filtran las palabras, las fugas textuales o refugios para el lector y la alegría de los sobrevivientes ante las novedades de un mundo que se revela más allá, tejen tema y trama del drama. En ese manual de Harold Bloom ya mencionado, el crítico de Yale proporciona amplia información sobre el autor, la obra, una selección de los pasajes claves (*key passages*) y una extensa serie de ensayos de crítica referidos

todos y solo a *La tempestad*, muy bien ordenados según un criterio cronológico, desde el siglo XVII hasta el siglo XXI. Debería llamar la atención que Bloom presente en primer término, entre esos pasajes claves, el parlamento de Miranda, no solo porque así empieza *La tempestad*, sino y sobre todo porque siendo una clara clave de interpretación (también en el sentido musical del término), no han abundado comentarios sobre Miranda, como ya se dijo.

Antes de terminar me gustaría destacar estas palabras de Miranda:

Si con vuestro arte, padre queridísimo, habéis hecho rugir estas salvajes olas, aplacadlas [...] ¡un arrogante buque, que encierra, a no dudar, algunas nobles criaturas, roto en mil pedazos!

[If by your art, my dearest father, [...]

a brave Vessel,

Who had, no doubt, some noble creatures in her,

Dash'd all to pieces] (acto I, escena II).¹⁶⁴

Así como Shakespeare inventa *The Tempest*, un drama, Próspero inventa una tempestad, con minúscula. En realidad son dos tempestades, *La tempestad* que crea Shakespeare (primera) y la de Próspero (segunda). El poeta imagina un segundo grado de representación, una *mise en abîme*, ese procedimiento favorito del arte de la época, que se presta especialmente para *enmarcar* el naufragio, porque de marcos se trata.

El mejor ejemplo lo ofrece el propio Shakespeare al introducir en *Hamlet*, en la famosa escena de los comediantes, una comedia que representa dentro de la tragedia un *dumb-show* (un drama mudo) que es, para Hamlet, *The Real Thing*.

En una de las primeras versiones de esta saga de Miranda me interesó aludir al augusto ejemplo de un procedimiento similar por el que Rodó exhuma las figuras arqueológicas de la imaginación, rescatadas en una cerámica griega, donde describe a Júpiter raptando a Europa y al mismo dios contemplando su propio rapto. ¿Comparte el escritor este «privilegio olímpico», como él llama a la facultad de mirar y mirarse mirar, un atributo divino que dobla la imagen de una ficción para hacer del rapto un sueño y del sueño la realidad?

Coherente con esas ficciones redobladas, esa *inversión* puesta en escena, al finalizar el último acto Próspero deja en libertad a Ariel, después de haber cumplido su misión y si Próspero no disimula su pertenencia a la ficción (el carácter artificial o artístico de la primera escena) tampoco la disimula al final. De ahí que, en el Epílogo, se dirija al público, rogando ser absuelto él también mediante la indulgencia de los aplausos, que bien merece:

Ahora quedan rotos mis hechizos

Y me veo reducido a mis propias fuerzas [...]

En esta desierta isla por vuestro sortilegio, [sino]

libradme de mis prisiones

con el auxilio de vuestras manos.

¹⁶⁴ Las citas de *The Tempest* provienen, en su idioma original o traducidas por mí, de la edición en línea disponible en: <<http://shakespeare.mit.edu/tempest/>>, 10/12/2013.

Que vuestro aliento gentil hinche mis velas,
o sucumbirá mi propósito,
que era agradaros.[...]
con vuestra indulgencia vendrá mi absolución.

Así terminan, por arte de magia, el sometimiento de Ariel, las artes de Próspero, la tempestad o las tempestades, el genial y plural drama de Shakespeare.

En «Obra de amor es la creación del artista» Rodó se preguntaba:

¿Hay alguien actualmente [preguntaba Taine], hay alguien que sea capaz de soportar la tempestad de pasiones y visiones que pasó por el alma de Shakespeare? (952).

Hoy es el lector de Rodó el que se formula esa pregunta. Las absoluciones en cadena liberan a Ariel primero, a Próspero después, quien, a su vez, había perdonado a los autores de las conspiraciones de que fuera víctima.

Pero, desde hace un tiempo, me sigue interesando también *liberar a Miranda*, un personaje que, por sus calidades, predispone a esa liberación solidaria. Basta recordar su amor a Fernando, tan intenso como para apartarse de la voluntad de su padre y desobedecerlo. Sin ninguna reivindicación de género, aunque a partir de conocimientos muy del siglo xx y muy antiguos, era necesario sacar a luz a Miranda, sacarla de las sombras e insistir en la mirada asombrada de quien descubre, mira y es mirada, admira y es admirada. Es ella quien admira el *brave new world*, sus nobles criaturas, las maravillas de una humanidad que descubre, y quienes la conocen no dejan de admirarla:

¡Oh milagro! ¡Qué hermosas criaturas son estas!

¡Bella humanidad! ¡Oh brave new world! ¡Oh, qué mundo tan admirable donde hay gente como esta! (acto v, escena 1).

Cuando empecé a ocuparme de Miranda el propósito inicial había sido homenajear a Richard Morse,¹⁶⁵ autor, entre otros libros, de *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del Nuevo Mundo*, donde empieza haciendo referencia a Rodó, el ensayista uruguayo:

Supongo que el título de este libro me fue inspirado por *El Mirador de Próspero* de José Enrique Rodó. Sin embargo, el mirador se ha transformado aquí en un espejo y Próspero no es «el viejo y venerado maestro» sino —siguiendo interpretaciones contemporáneas de los personajes de *La tempestad* de Shakespeare— los «prósperos» Estados Unidos. Es decir que este ensayo examina las Américas del Sur no desde el punto de vista habitual de la América del Norte, como «víctima», «paciente» o «problema», sino como una imagen especular en la que la América del Norte podría reconocer sus propias dolencias y «problemas». Un espejo, lo sabemos, nos da una imagen invertida. [...] Así, la metáfora del espejo parece bastante apropiada para el caso.¹⁶⁶

¹⁶⁵ «Homage to Richard Morse», The Oliveira Lima Library, The Catholic University of America, Washington, Estados Unidos.

¹⁶⁶ Morse, Richard, *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1982.

Pero, desde entonces, mi mayor interés radica en rescatar, por medio de su figura, las meditaciones de Rodó quien, sin adherir a ninguna doctrina, solo por las sabias penetraciones de su reflexión poética, con la naturalidad de quien ve a través de las imágenes las ideas, supo consolidar las bases de una estética fragmentaria, dispersa, con el fin de que, tirando redes, las piezas sueltas se reunieran anticipando teorías que él no llegó a conocer y símbolos que la actualidad multiplica.

Cabe preguntarse una vez más ¿por qué no dispuso Rodó su entusiasmo a Miranda, ella que, desde el propio nombre propio, reivindica los privilegios de la vista? Si tanto Próspero («el viejo y venerado maestro», semejante al personaje de *La tempestad*) como Ariel («el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad, es el entusiasmo generoso, el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura, la vivacidad y la gracia de la inteligencia, el término ideal a que asciende la selección humana» [207]), como Calibán («símbolo de la sensualidad y de torpeza», medio hombre medio monstruo), ¿por qué nunca Miranda?

Es en parte sorprendente, además, que haya sido «Calibán» el seudónimo que eligió Rodó para ocultar a medias su identidad en *El Telégrafo*, seudonimia que alterna con la rúbrica de Ariel, en el mismo diario, donde publicó dos artículos relacionados con la Gran Guerra (Primera Guerra Mundial) bajo el título de «La guerra a la ligera».¹⁶⁷ Ambos son personajes de *La tempestad* que adquieren en sus libros un relieve mítico y místico.

Si las creencias de Rodó cifran su confianza en los jóvenes, ¿cómo no le dio a Miranda las prioridades del caso? «Creo en los pueblos jóvenes», dice en *Ariel* (208). «Yo os digo, con Renan: «La juventud es el descubrimiento de un horizonte inmenso, que es la vida»». ¿Cómo no haber resaltado la hermosura candorosa de una niña que llega desde Europa a este continente, salvada de las turbulencias políticas y las procelosas aguas del océano, para enfrentarse a un «brave new world», con gente tan espléndida como valiente, él, Rodó, que se dirige a la juventud de América?

Por otra parte, si el propio Rodó defiende las transformaciones o invenciones que introduce el lector en la obra, no parece ni impertinente ni exagerado alentar el protagonismo quimérico y paradójico de Miranda y, por su intermedio, advertir en su visible ausencia las libertades del lector y las simpatías del crítico (970). Por eso, no sería desmedido concentrar en su figura luminosa las premisas de los ideales estéticos de Rodó que, sin pretensiones, confía en que «La capacidad de admirar es, sin duda, la gran fuerza del crítico», que es «supremo don de la crítica: el don de admirar» (131), como dirá más de una vez en sus escritos.

Tomando en cuenta la consabida adversidad de Rodó hacia las culturas anglosajonas en lo que tienen de interés pragmático, utilitario, vulgar (197, 114) y su adhesión a las culturas latinas, es extraño que haya tomado precisamente a sus héroes de la primera tradición. Aunque Próspero encarne a un duque de Milán

¹⁶⁷ Scarone, Arturo, *Diccionario de seudónimos del Uruguay*, Claudio García & Cía., Montevideo, 1942, 63-64.

es británica su fibra, y que no haya cedido Rodó, en este caso, a su consabida tentación francofílica, partiendo del *Caliban* de Renan o de *L'eau de Juvence*, donde el autor (como si no existiera Miranda en *The Tempest*) la nombra solo una vez en el acto I, escena 1. Ariel le dice allí a Calibán:

—Tu voulus aussi violer Miranda.

Responde Calibán:

—Après tout, nous aurions peuplé l'île,

una paráfrasis de la insolente respuesta que recibe Próspero en *The Tempest* (acto I, escena II, línea 345-348), cuando le recrimina:

Thou most lying slave,
Whom stripes may move, not kindness! I have used thee,
Filth as thou art, with human care, and lodged thee
In mine own cell, till thou didst seek to violate
The honor of my child.

Calibán le responde:

O ho, O ho! wouldn't had been done!
Thou didst prevent me; I had peopled else
This isle with Calibans.

En la obra de Renan, que dice continuar *La tempestad*, Calibán se ha establecido y sus afrentosas vulgaridades prevalecen; ya no se discute su legitimidad ni la de su herencia. Aunque no haya logrado violar a Miranda ni llegado a poblar de calibancitos la isla, su progenie prolifera como si la violación no se hubiera frustrado.

No solo *La tempestad* es el último drama de Shakespeare, como ya se decía, sino que esta obra ha sido considerada la más autobiográfica de todas: abarca en su desmesura el mundo de la época isabelina sin sospechar la vigencia de sus *derivadas*, las numerosas obras que se inspiraron en sus instancias dramáticas, en sus personajes, en los ideales, modelos de perfección, o las ideologías abusivas que inspiraron. En consecuencia, interesaba plantearse algunos temas que *La tempestad* suscita pero, a diferencia de Rodó, que «quería discutirlo todo, bien profundamente, con mucha verdad, sin ningún odio, con la frialdad de un Tácito», como confesaba en una carta a Pérez Petit (196), creo que hacía falta rescatar la radiante figura de Miranda y, para terminar citando a Rodó, más allá de las tempestades, de la furia de los hombres y sus amenazas, de sus destrucciones, describe su imaginación «hecha de tal modo»:

que toda apariencia material tiende en mí a descifrarse en idea. [...] concepciones de almas ilusas, candideces de almas puras, ensueños de almas bellas... («Mirando al mar», 580).

Siempre mirando al mar, de donde Miranda emerge de las aguas, como Venus en el cuadro de otro pintor, surrealista, entre visiones —miradas y sueños— podría haber reflejado, pequeña, una niña en la pupila de su *faux miroir*.

Siguiendo el derrotero de Shakespeare y, en parte o a contrapelo, el de Rodó, que dirime crítica y creación legitimando ambos quehaceres como uno solo, si por alguna razón o más de una Rodó omitió o solo insinuó a Miranda, urgía ponerla a flote recogiendo los cabos sueltos que dejó el escritor, mirando al mar, de manera que fueran las magias de la lectura, a partir de sus indicios, las que la rescataran del silencio como la rescatara su padre de la tempestad, que él mismo supo inventar y sortear.

Felisberto Hernández: recuerdos de cine y variaciones de notas al pie

Un implicite corrélat pessimiste suggère que le cinéma ne peut pas tout dire: ainsi, on pense souvent au film comme s'il était encore-dans tous les sens du mot-muet.

Christian Metz

El cine de mis recuerdos es mudo.

Felisberto Hernández

Hace ya algunas décadas, cuando la teoría defendía las *definiciones*, cuando todavía parecían *definitivas* y sus *confines* conceptuales necesarios e infranqueables, la ficción narrativa de Felisberto Hernández me había interesado para observar «los *límites* del narrador».¹⁶⁸ Ahora, cuando los límites, las fronteras y los fines parecen menos rígidos, los pasajes deseables y sus objetivos vagos, cuando el rigor de métodos y sistemas fuertes se somete a fueros de invención intelectual discutible, trataré de orientar la observación de su obra en otro sentido, tal vez en sentido contrario.

¿Por qué, después de sometida a interpretaciones y enumeraciones, a trabajos de tesis y de síntesis, a teorías que declinan, la ficción de Felisberto sigue perturbando? Todavía es difícil explicar cierta incomodidad que la frecuentación de sus textos no ha superado y evitar el desasosiego por medio de categorizaciones genéricas, prolijas, que suelen disimularlo, enrolándolo en rubros fantásticos, intentando normalizar la inquietud de sus misterios, más que insondables, rutinarios. Me pregunto aún cómo abordar un «orden del discurso» que cifra en cierto y cuidado desorden una de sus claves.

Ya se han tratado casi todos sus temas, se han transitado casi todos sus temores y, sin embargo, como si fallara o sobrara una pieza, el puzzle no termina de ajustarse, el juego no hace juego, algo así como ocurre con la descripción que no puede agotar lo que describe: «il y aura toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter».¹⁶⁹ Tal vez sea necesario afirmar, sin embargo, una vez más la remota y vetusta rivalidad entre ver y contar, la indecisa *co-acción* de lo que se muestra y lo que se dice, la contienda entre los sentidos y el sentido, esa vieja disputa sensorial e intelectual hoy a punto de

¹⁶⁸ Block de Behar, Lisa, «Los límites del narrador», *Studi di letteratura ispano-americana, Cisalpino Goliardica*, Milán, 1983, 13-14.

¹⁶⁹ Barthes, Roland «L'effet de réel», *Communications*, n.º 11, París, 1968.

conciliación, la que mantiene el discurso de Felisberto en discusión. Desde un principio, desde la invención del cinematógrafo, se había advertido esa rivalidad difícil, que es opción y oposición entre la palabra que se profiere y la imagen que no la muestra (o la muestra a su manera), pero anunciando al mismo tiempo una solidaridad inminente, una coacción otra que se avecina íntima y profunda. En «El cine visto desde la pantalla» Alfredo M. Ferreiro,¹⁷⁰ un poeta, un escritor como Felisberto, celebra con humor los oficios de una felicidad habitual que las primeras máquinas proyectaban en el milagro del cine y de sus imágenes, que concentran en la pantalla la imaginación estética y los prodigios de tecnologías que, desde distintos espacios, siguen prodigando cada vez más:

Grata tarea, señores, la de conversar al lado de una mudez; y más, aún, enrabar comentarios junto a una pantalla que, por influencia de la palabra, da ademanes de refresco en esta época de rigores estivales.

La pantalla de cine —sábana vertical y pulcra del lecho en el que nació un nuevo arte—, tiene sus correspondientes trágicos en las membranas de los fonógrafos y los micrófonos de los broadcastings.

En sus cuentos, como en «El acomodador», Felisberto va iluminando con luz propia —como quien dijera con luz mala— sus distintos puntos de vista «a través de puertas entreabiertas»; el narrador hace explícitos los gajes de su función discursiva y sus accidentes: sus dudas, sus distracciones, sus tropiezos y lagunas; más de una vez anota sus dificultades filosóficas y gramaticales:

Alguien me dijo «—Ud. no sabe escribir bien». Entonces empecé a estudiar gramática. Quise comprender el verbo. Parecía que fuera nada más que acción; pero uno hace el verbo aunque esté quieto y aunque esté muerto.¹⁷¹

Las contradicciones valen en acción y dicción. El narrador cuenta y hace constar, hace constante su recurrencia a verbos de decir, de pensar, de recordar, de sentir, verbos a los que el expediente crítico ha denominado «verbos prismáticos»¹⁷² o de «refracción».¹⁷³ Y no es raro que estos *verba dicendi* o, según Christian Metz y en términos más precisos, verbos declarativos,¹⁷⁴ sean identificados con denominaciones figuradas procedentes del campo de la visión.

170 Cartel, año 2, n.º 9. Se puede leer en línea, disponible en: <http://www.periodicas.edu.uy/o/Cartel/pdfs/Cartel_2_9.pdf>, 5/4/2015.

171 Todas las citas de Felisberto Hernández provienen de sus *Obras Completas*, Arca-Calicanto, Montevideo, 1988.

172 Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1972.

173 Spitzer, Leo, *Lingüística e Historia Literaria*, Gredos, Madrid, 1968 2.ª ed.

174 Fue Metz quien observó la conveniencia de clasificarlos como: «declarativos», mejor que «*verba dicendi*», decir, afirmar, pretender, declarar, etcétera, esos verbos que van seguidos de una proposición completiva, y que, en una concepción pragmático-generativa, serían para cualquier frase de superficie los «encastradores» más profundos, «Hoy está lindo» remite a «Alguien declara que hoy está lindo». Me parece, en síntesis, que es una noción sintáctico-retórica mientras que en la tradición latina los «*verba dicendi*» forman una categoría predominantemente semántica, que no se define por limitaciones frásticas tan precisas» (carta del 20/9/1989).

Es esta fusión de *ver* y *decir* —en la palabra, en la figura, en la imagen— la que requiere la mayor atención, tanto en la obra de Felisberto como ahora, en la actualidad mediática, aunque ya perdida la fe perceptiva. El narrador dice que ve, dice que sueña, dice que recuerda, dice que piensa, dice que cuenta y de esa manera apropia todas sus impresiones al acontecimiento de la dicción: el texto se dobla como se pliega un tejido; aunque plisado —«tout pli vient d'un pli»¹⁷⁵ explica: expone y esconde. Quien dice que dice refuerza la duplicidad de la palabra marcando la distancia que lo separa de un exterior presuntamente supuesto donde queda encerrado afuera y atento, en cambio, a una interioridad de donde sale, adversamente, en busca de recuerdos revisados por vías de visibilidad variable.

Por esa fuga ambivalente hacia un fondo que es puro interior, intimidado por la vaguedad de un *théâtre des ombres*, el ojo penetra la intimidad en penumbra. El recuerdo no es nítido, el acceso inseguro, se anda a tientas, como en la oscuridad de una sala de cine, con temor de tropezar, de interrumpir, de no ver o impedir ver. El ojo no divisa, pero divide, no puede sustraerse a las restricciones de los espacios estancos, observa una jurisdicción territorial separándola del resto, fracturando partes que tienden a desagregarse y a aclararse, solo en parte: «tout se passe comme si une cloison invisible mais étanche les maintenant totalement isolés».¹⁷⁶ Como en una *épokhê* distinta, separada por un corte o dos, el discurso queda entre paréntesis.

En el cine no es fácil imaginar el uso de paréntesis. El texto de Felisberto los exhibe a su manera, aclarando apenas, como con la luz oblicua de una linterna que no termina de aclarar. Su narrador suele abrir paréntesis, pero, como si fuera uno solo del par, abre el primero. Instala un margen de interioridad, marca una abertura a fin de deslizarse la visibilidad hacia un recinto intersticial, dejando huecos en la escritura por donde se precipita el vértigo de la evocación. Como no termina, se mantiene en suspenso; un precipicio textual solo por un paréntesis que se abre y no se cierra, por una aclaración que se insinúa y no se produce. A incisos (como quiebres) inconclusos (otros quiebres), esos recursos verbales y tipográficos que el cine desconoce, producen un intervalo momentáneo sin dar por terminada la fisura indecisa de una digresión; en ese lapso, la voz susurra con discreción interior —¿quién se atrevería a hablar en el cine?—, musitando, como si se cuidara a un enfermo mientras se corren los visillos de una puerta de cristales, casi en secreto.

Una imaginación verbal visual

Si el autor suele delegar en el narrador la articulación de acciones y nexos de coherencia el dilema de Felisberto, o de su lector, más bien, es el de quien se debate entre lenguajes de conexiones dispares. Cuenta sobre un cine donde el narrador no aparece, un hombre invisible que describe los acontecimientos

175 Deleuze, Gilles, *Le pli. Leibnitz et le baroque*, Minuit, París, 1988, 16.

176 Metz, Christian, «À propos de l'impression de réalité au Cinéma», *Essais sur la signification au cinéma*, tomo 1, Klincksieck, París, 1968.

como si presentara imágenes en una pantalla que lo oculta. Las formas verbales no logran atajar los desbordes visuales de demasiados recuerdos ni redondear la agudeza de distracciones inesperadas. La apariencia de los objetos es poco nítida, arrinconados en ángulos de penumbra donde incide una luz filtrada como a través de un vidrio ahumado, ni transparente ni opaco, con cortes oblicuos.

Expuestos a/en la fragilidad de las vitrinas, que abundan en las salas descritas en sus narraciones, más que una transparencia, revelan una *trans-apariencia* espectral. Fuera del organismo y su vida, *in vitro*, el recuerdo queda en registro, un *record*, un objeto, en ambos casos. Impresiona esa condición contradictoria del vidrio, una fragilidad que protege con facilidad o una protección que se fractura; se puede ver de las dos maneras. Para el narrador de «Las Hortensias», como para otros narradores de Felisberto, el vidrio es materia prima. Horacio, su protagonista, la elabora en digresiones dejando la reflexión entre paréntesis: «(El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo)». La invisibilidad quebradiza del vidrio resalta esa *trans-apariencia* del recuerdo: No es *lo vivido*, sino sus restos, conservados en una imagen retocada; es lo que queda, la reliquia que el autor *guarda* («guardar» o [*re-*] *garder* es una forma de mirar) en una vitrina o una foto, siempre a través de un vidrio.

El cine registra la verdad del recuerdo: «la vi con mis propios ojos». Sin embargo, esa evidencia solo es parte de verdad, es ver en parte(s). De esas partes se forma la ficción. También por esa parcialidad obligada, «tout film est un film de fiction»,¹⁷⁷ ya que el ojo que ve es el mismo ojo que miente¹⁷⁸ y en esa mística paradójica y fragmentaria, espejismo y visión, mención y mentira coinciden.

No es solo la disposición cinematográfica de la imaginación verbal visual de Felisberto la que ha dispensado los mejores argumentos para explicar las irrupciones de una discontinuidad narrativa extraña, esa modalidad contradictoria de la coherencia que, suponiendo procedimientos decisivos de *cutting* o montaje, da lugar a una consecutividad diferente en la que cuenta más la sorpresa de la sucesión que la continuidad de lo sucedido.

Años atrás, un filósofo que hace de la visión y sus máquinas el tema de su preocupación decía que «L'imaginaire c'est le fragmentaire». Esa imposición de los asaltos a la coherencia por una imaginación en quiebra, de montaje, de cortes y yuxtaposición, legitima una crisis o crítica de la lógica ordinaria, ordenada, por la mera aceptación de la contigüidad como razón de lo fortuito. Yuxtaposición o causa suficiente, habilitada por una mecánica de reticulados, encuadra la visión según una discontinuidad fotográfica.

El recuerdo o registro se presenta en espectáculo, como expuesto en pantalla; le cuadra esa posición encuadrada, rígida, que recorta la acción narrativa, la envisa, la detiene; el tiempo, lento, se reserva todo el espacio. Despacio, moroso, el discurso no fluye. Más que curiosidad es estupor lo que arrastra el curso del cuento; en lugar de desarrollo, es una descripción que resuelve, retóricamente, en tiempo el reto del espacio, el desafío de la mirada o «los privilegios de la vista» —diría un poeta citando a otro poeta—¹⁷⁹ en moderados ejercicios de *ékfrasis*, es decir, en descripciones que prestigian un segundo grado de la realidad, una realidad visible que solo se presenta bajo especie de artificio o de representación.

De la misma manera que los escritores clásicos se detenían en la contemplación de las grandes obras plásticas y de ese modo detenían el discurso, interrumpiendo el discurrir para describir sus modelos en pasajes brillantes, dando lugar a ilustraciones contextualizadas pero independientes, describiendo estatuas, cuadros, frisos y frescos, en los cuentos de Felisberto la contemplación aparece diferida, como recortada y conservada en tomas fotográficas, fracción de espacio en fracción de tiempo. Imágenes discretas, «sage comme une image», quietas, dicen los franceses, sin embargo, son imágenes cinematográficas, un sueño en movimiento, pero incorruptibles como las figuras que inventaba Morel¹⁸⁰ para asegurarse una eternidad por imagen interpuesta. «Creo que un film debe estar precedido —dice Wim Wenders— por un sueño, ya sea por un sueño de verdad que uno recuerde al despertarse, ya sea de un sueño despierto».¹⁸¹

Ya se sabe que fue a partir de las funciones *notables* de la descripción literaria que Barthes se preocupó por comprender *l'effet de réel*. Interesa apuntar que, por su parte, unos cuantos años antes, cuando Felisberto evoca sus idas al cine, ya no como pianista, sino solo como espectador, formula a su vez lo que entendía por «el efecto del cine». Un efecto que, para él, no pasa ni por el expediente de una verdad presumida ni por las reglas culturales, ni genéricas, convencionales, que aseguran la verosimilitud de realismos varios, sino por una fijación eminentemente sensual y con frecuencia visual, que se prolonga más allá de la contemplación de la pantalla: «A mí me había quedado en la sangre todo el lujo y los pasos lentos de aquella película».

Al salir del cine, el narrador, el pianista, el espectador, experimenta la certeza de una fijación acumulada, de una triple o múltiple fijación que compromete primero la mirada —alguien que se fija— en imágenes fijadas en fotos, fotos fijadas en la superficie de películas como álbumes, o la fijación de un espectador sedentario que se enfrenta, imperturbable, al movimiento que es el cine, según Metz: «Au cinéma, l'impression de réalité, c'est aussi la réalité de l'impression, la présence réelle du mouvement».

177 «Au théâtre, Sarah Bernhardt peut me dire qu'elle est Phèdre ou bien, [...] elle me dirait, comme dans certain théâtre moderne, qu'elle est Sarah Bernhardt. [...] Au cinéma, elle pourrait aussi me tenir ceux deux sortes de discours, mais ce serait son ombre qui me les tiendrait (ou encore, elle me les tiendrait en son absence). Tout film est un film de fiction». Metz, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, París, 1977, 63.

178 *L'œil qui ment*, film de Raúl Ruiz, París, 1993.

179 Paz, Octavio, citando a Góngora en *Los privilegios de la vista*. *Arte de México*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987.

180 Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, Emecé, Buenos Aires, 1940.

181 Wenders, Wim, «The Act of Seeing», *La vérité des images*, L'Arche, París, 1991.

No se trata de proponer una filiación fantástica más, sino de observar un mundo hecho *a su imagen*, de dar lugar a un fotocinerealismo que plasma un realismo distinto, distinguido por una distancia verbal que se ampara en la mimesis de una imagen anterior, ahora interior. El prestigio, la presencia del modelo en el atelier, en la antigüedad, o en la actualidad, la austeridad de la imagen congelada, gelatinosa, en el laboratorio, accede con reparos a la conversión narrativa, a la versión verbal, *comprometiendo* también la referencia: cuenta con su existencia, la da por cierta y al mismo tiempo la hace sospechosa; la foto, el film, son documentos, pero aún así la prueba no es más que una copia y, además, parcial.

Ese compromiso ambivalente contraído con una instancia anterior (se) adhiere a un referente que-estuvo-ahí, pero a los efectos de «la impresión de realidad» no debería interesar si la referencia copia un objeto cualquiera o si copia la copia (pictórica, escultórica, fotográfica, cinematográfica). En ambos casos no deja de ser objeto de referencia. Una vez más se daría razón a Platón, cuando considera al artista como un autor de objetos que representan o que se presentan, pero distanciándose tres grados de la verdad porque su obra copia una obra que ya es copia, un imitador de tercer o cuarto grado, si hubiera previsto la profusión mimética de nuestros días, la multiplicación de copias indiscernibles.

Para empezar a escribir, indicaba Barthes como rito inicial, es necesario que el escritor transforme primero «lo real» en un objeto pintado, en un marco, encuadrado, fr. *cadre*. Aplicando con la mayor severidad esa necesidad iniciática también a otras instancias de la realización, Felisberto ingresa a una estética vigente que hace del encuadramiento su visión, elevando lo real al cuadrado, anticipando hasta la exageración los desafueros de esta telerrealidad, que encuadra tanto que nada queda fuera del ojo de vidrio panóptico disperso en cámaras y televisores, computadoras, tabletas, teléfonos. Aunque luminosas, no se advierte que miman las pantomimas en la oscuridad de interiores infinitos.

Por eso ya no importa qué limitan los límites. Las ventanas se cierran y, más que a uno, todo lo que pasa, pasa a/en pantallas. «Ce qu'il y a de mieux dans les musées, ce sont les fenêtres».¹⁸² La afirmación es de un pintor que admira el paisaje o bien que parodia a Leon-Battista Alberti cuando instaura la contemplación de un cuadro como una ventana abierta al mundo. Ya se ha dicho: están quienes creen en la imagen y están quienes creen en la realidad. En ambos casos no se trata sino de idolatrías, una profesión de fe, de fidelidad y sus avatares.

Al filo del film

Carmen: C'est quoi ce qui vient avant d'un nom?

Joseph: Le prénom.

Carmen: Non, avant. Avant qu'on vous appelle.

Joseph: Je ne vois pas.

Jean-Luc Godard

No es necesario, pero si hubiera que establecer *un orden en el discurso* de Felisberto se diría que el efecto de lo real coincide con el efecto del cine; sus unidades, vidriosas: los recuerdos, más que puntos o nudos de coherencia, cabos sueltos; la inserción en lo real una inserción en las sombras del cine. Felisberto se acomoda así en un significante imaginario, un lugar doblemente ideal que anticipa el lugar sin tiempo de la ceremonia: el espacio desplazado, el tiempo suprimido, un topos de ficción que es, además, un lugar común, el tópico literario, y donde los recuerdos de Felisberto se cruzan —sin verse— con las invenciones y pasiones de otros narradores latinoamericanos, rioplatenses. Si uno se pregunta dónde está Felisberto, por distintas circunstancias, Felisberto *se encuentra* en el cine.

Pero a diferencia de Horacio Quiroga, de Borges, de Bioy Casares, de Cabrera Infante o de Manuel Puig, por ejemplo, quienes han establecido con el cine una relación profesional esporádica (autores de libretos, de diálogos, de textos críticos) o de expectación fanática de la que sus narraciones se hacen cargo y cuento, Felisberto forma parte de un *establishment* cinematográfico complejo. Su juego es más que doble: *he plays*, toca el piano y, por eso, es *espectador*, pero de algún modo no lo es; no es *actor*, pero de algún modo lo es; en todo caso, un *intérprete*, alguien que intermedia, entre dos medios: fuera del cine, cuenta lo que ve; dentro del cine toca el piano, al filo del film, de espaldas al mundo, entre la pantalla y el público. Tal vez se hace oír, seguramente no se hace ver, como un acomodador que, en la oscuridad de los pasillos, realiza su función, al margen del espectáculo, por medio de una ficción que rescata las imágenes en una puesta en escritura doblemente biográfica: su vida, el biógrafo.

Tantas funciones afines, aunque diferentes, asimiladas en una decisión literaria, traman esa forma de transacción estética capaz de rescatar la tenebrosa y profunda unidad que no solo Baudelaire reclamaba como vocación del poeta. La imagen mecánica del cine, las imágenes electrónicas de la televisión y el video, se prestan a estrechar esas correspondencias.

Los ejemplos se multiplican. En esta vastedad de la luz o del espacio infinito que estremece como la noche, Jean-Luc Godard mostraba, paradójicamente —por medio de imágenes satelitales—, los ecos electrónicos de las palabras en *Puissance de la parole*, un video que retoma el diálogo angélico entre Agathos y Oinos de *The Power of Words* de Edgar Allan Poe. En el video: «yo veo» el estremecimiento de las vibraciones; en sus ondas, la palabra se hace imagen, la voz se ve.

¹⁸² Epígrafe de *Trafic*. Revue de cinéma, n.º 5, París, invierno de 1993 I. La cita es de Bonnard.

Una hipóstasis más literal muestra, en un film de Wim Wenders, a otro par de ángeles que rechazan —a su manera angelológica o *losangélica*— la vieja rivalidad entre lo visto y lo nombrado: la metamorfosis de su voz o de la voz de un poeta, por medio de una escritura que se va extendiendo por toda la pantalla: su voz aparece escrita, oída a la vista letra por letra. Cada vez más, las imágenes mecánicas o electrónicas hacen menos sentencioso el reversible aforismo de Wittgenstein «What can be shown, cannot be said»; una poética cinematográfica actual hace la palabra a su imagen. Horas y horas, leo y no veo más que palabras en pantalla, que se pueden mostrar y decir, semejantes y contrarias a las figuras pintadas en los libros¹⁸³ de oraciones, libros de horas de otros tiempos.

Los extremos de la página y de la pantalla se rozan en el film. ¿Dónde empieza la imagen, dónde termina la vocación? Peter Greenaway muestra la conversión de palabras inscritas en figuras que representan lo mismo que significan esas palabras. Las metamorfosis ocurren a la vista en láminas que muestran *Los libros de Próspero*, a través del vidrio de una pecera o de una piscina. Es la visión o las visiones de un maestro que domina la tempestad en espacios próximos a las utopías de un universo que se inicia, donde las diferencias se contraen en las coincidencias del origen. Si Felisberto se vale de procedimientos cinematográficos para impugnar la narratividad literaria, en el film *La nube de Magallanes* (Montevideo, 1989)¹⁸⁴ Adriana Contreras hace lo mismo: impugna por medio de narraciones literarias la narratividad cinematográfica. En su film, Adriana muestra cuentos de Felisberto y de otros narradores rioplatenses.

En él se cuenta y se muestra. Se cruzan dos funciones opuestas y este cruzamiento las remite al mito del Minotauro, a la condición híbrida del monstruo en su laberinto. Como en el mito, en el film el hilo de Ariadna es un *leit motiv* verbal y visual no necesariamente musical. Un motivo, un *motto*, o movimiento conductor como el *cine*, a *motion picture*, muestra una frase que *indica*, que es una forma de «no decir».

Hoy, las palabras *hilo*, *film* y *película* se diferencian; en su origen, antes de significar lo que significa cada una, esos términos coincidían en una misma anterioridad, una pre-lengua que no diferenciaba nombres ni los diferenciaba de las imágenes. El film pone ese pre-nombre en un hilo de voz y, por la imagen y la palabra reunidas, Adriana-Ariadna tiende la mano que indica una salida del laberinto, realiza un pase mágico: una cinta en movimiento, inscrita en el film, repite una frase con soportes distintos: estandartes, telegramas, tiras, cuerdas, cintas, hebras. *Guiderope*, guía y cuerda, el hilo orienta el film a la vez que le da

183 «Quand la peinture était dans les livres». Fue el título de la exposición de libros iluminados presentados por la Bibliothèque nationale de France, París, enero de 1994.

184 Fue el único film que vio Metz, en una proyección privada, reservada solo para él, durante su visita a Montevideo, en junio de 1990. En una de las conferencias que dictó entonces, al presentar sus reflexiones sobre «Les écrans seconds, ou le rectangle au carré», anticipando, «en primicia mundial», su libro *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (Méridiens Klincksieck, París, 1991). Metz hizo varias referencias a ese film.

sentido y consistencia a su naturaleza simbólica,¹⁸⁵ anudando fragmentos narrativos diferentes, suelda las partes sueltas: «Nec spe nec metu» es su consigna, sin esperanza y sin miedo, siempre presente.

En esta época de imágenes ubicuas, de transmisiones interesaciales instantáneas, contemporáneas y públicas, una misma filosofía ha especulado sobre la destrucción que propician las máquinas de la visión desplazando al referente, un desplazamiento que es una metáfora pero también una aniquilación. Por esa misma profusión de imágenes minuciosas, perfectas, simultáneas, desde hace algún tiempo se viene hablando, en varios sentidos, de una estética de la desaparición,¹⁸⁶ una figuración melancólica que —por imagen (inter)puesta en pantallas— está terminando no solo con la representación del mundo y las cosas, sino con la advertencia de su propia condición. Siempre presente, la imagen oblitera la referencia y, al mismo tiempo, se acaba como imagen. Ni *re*-presentación ni referencia, si la realidad está en crisis también sus réplicas y recuerdos son una especie en vía de extinción.

Las danzas macabras

La alucinación rutinaria de la sala de proyecciones que describe Felisberto proyecta un mundo reducido, sin proyectos, el pasado de un pequeño mundo, un cuarto casi vacío donde la continuidad y el sentido se dan por la inercia de cosas yuxtapuestas, cosa por cosa, *cosa por causa*. ¿Cuál de las dos está primero?

Me juré no mirar nunca más aquella cara mía y aquellos ojos de otro mundo. Eran de color amarillo verdoso [...] los ojos eran grandes redondeles, y la cara estaba dividida en pedazos que nadie podría juntar ni comprender.

Fracción doble, las fotos en movimiento exhiben cinematográficamente el cuerpo como un organismo desorganizado: ojos, manos, miembros que se dispersan como *dissecta membra* a punto de iniciar una danza de la muerte varias veces lúgubre, un baile siniestro en la oscuridad y, para peor, en silencio. ¡Todas esas manos y cabezas cortadas! y nadie dice nada. No es extraño que la sospecha sea parte del espectáculo si *spectare* y *suspectare* son variantes de una misma visión dudosa.

185 Dicen Theodor Adorno y Hans Eisler en: «Aún hoy en día la música de cine se enhebra con 'leit motiv'. Mientras que su fuerza evocadora proporciona al espectador sólidas directivas, facilita al mismo tiempo la labor del compositor en medio de la apresurada producción: se limita a citar en donde, en otro caso, debería inventar. La idea del 'leitmotiv' es popular desde los tiempos de Wagner. [...] El 'leit motiv' wagneriano está inseparablemente unido a la representación de la esencia simbólica del drama musical. [...] Wagner quería expresar la esfera de lo grandioso, de la voluntad universal, del principio original. La técnica del 'leitmotiv' fue inventada solamente en aras de un simbolismo como el descrito», *El cine y la música*, Fundamentos, Madrid, 1976, 18-19. El libro se traduce del alemán. El título original es *Komposition für den Film*.

186 Virilio, Paul, *Esthétique de la disparition*, Baland, París, 1980 y *La machine de vision*, Galilée, París, 1989.

Los conocidos recursos de «Le corps en morceaux» coinciden con las quiebras de las figuras y de las ilusiones de una época que termina sus alegrías de *belle époque* en desmanes totalitarios, los desastres bélicos anticipados por las fracturas cubistas que muestran el cuerpo destrozado en espejos rotos. Un mal que, según alguna «Fable»,¹⁸⁷ duraría siete años, duró más, formulado en versos como parábola de la palabra en espejo.

Pero la ficción del espectáculo cinematográfico y sus quiebras propician una identificación que no descarta «le sentiment du corps propre —et donc du monde réel— qui continue à jouer faiblement (ainsi lorsqu'on s'agite dans son fauteuil pour trouver une meilleure position)»,¹⁸⁸ o sumamente placentera cuando, según Felisberto,

El alma se acomoda para recordar como se acomoda el cuerpo en la banqueta de un cine. No puedo pensar si la proyección es nítida, si estoy sentado muy atrás, quiénes son mis vecinos, o si alguien me observa. No sé si yo mismo soy el operador.

Con mayor frecuencia, sin embargo, los recuerdos arañan órbitas oscuras como huecos descarnados resumiendo el orbe que estalla y dispersa los destrozos de un cuerpo en trozos que entran en descomposición:

Aquella noche, al rato de estar acostado, abrí los párpados y la oscuridad me dejó los ojos vacíos. Pero allí empezaron a levantarse esqueletos de pensamientos —no sé qué gusanos les habrían comido la ternura— Y mientras tanto, a mí me parecía que yo iba abriendo, con la más perezosa lentitud, un paraguas sin género.

Un signo de mal agüero no solo desarticula el discurso en crisis de coherencia, sino (in)augura una *lógica macabra*, una *necro-lógica* que da por tierra con los sueños de médicos abusivos (Frankenstein, Mabuse, Caligari), quienes desconocían la invención de Morel, pero lo indujeron a perpetrar la inmortalidad por medio de máquinas que la aseguraban, paradójicamente, anticipando la muerte. Médicos y máquinas asociados a empresas con el otro mundo, tratos con el más allá, con tratos que el cine hizo suyos. Tal vez en un sentido menos dramático, también para Metz, «Le spectacle cinématographique [...] est complètement irréel, il se déroule dans un autre monde».

Aparte de esas asociaciones funestas, si solo se tomara en consideración el cine que vio y no oyó Felisberto, no puede sorprender la *monotonía cromática* de su espectro. Espectro de un espectro, doblemente espectral, el mundo de Felisberto es, sin alusiones maniqueas, un mundo en blanco y negro, pero con algunos matices, un registro nocturno obsesivo que releva la visión, la supera o la suspende. También en «El caballo perdido», uno de sus cuentos más

¹⁸⁷ El poema «Fable» es de Francis Ponge y fue objeto de un seminario que dictó Derrida en Montevideo en octubre de 1985. Publicado en *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, París, 1987. Trad. esp. en *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*, Editora XYZ, Montevideo, 1987.

¹⁸⁸ Metz, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, o. cit., 20.

cinematográficos, empieza como un film, más todavía, antes de que el film empiece, cuando se ilumina la pantalla, bien blanca, previa a la proyección.

Primero se veía todo lo blanco: las fundas grandes del piano y del sofá y otras, más chicas, en los sillones y las sillas. Y debajo estaban todos los muebles. Los árboles que miraba Celina, antes de entrar, estaban cargados de hojas oscuras y grandes flores blancas... porque eran magnolias.

En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado por la calle. Al entrar en la sala y echarles encima de golpe las cosas blancas y negras que allí había, parecía que todo lo que los ojos traían se apagaría[...] Por eso más adelante —y a pesar de los instantes angustiosos que pasé en aquella sala— nunca dejé de mirar los muebles y las cosas blancas y negras con algún resplandor de magnolias.

El cuento sigue en el mismo tono: pesadumbre de memorias chicas, situaciones incómodas, relaciones grotescas con las fotos de un matrimonio que realiza, desde los óvalos del cuadro, como en un film viejo de humor fechado, sin palabras, el drama de la mirada, el vaivén de una broma casi macabra que es parte del rito luctuoso y sus convenciones. Celina, la profesora de piano, aparece en figura de cine «ajustado de negro su cuerpo alto y delgado [...] la cara muy blanca, los ojos muy negros, la frente muy blanca y el pelo muy negro» y, más adelante, «en vez de venir severamente ajustada de negro, se había puesto encima un batón blanco de tela ligera y almidonada, de mangas cortas, acampanadas y con volados. Del volado salía el brazo con el paño negro del vestido...». Todo el espectro reducido a blanco y negro, en un espectáculo espectral que invita a los fantasmas a un ritual entre muebles animados recuperando, a pesar de la quietud del sitio, la movilidad de su condición: el *mueble se mueve*, interviene en esa danza macabra donde:

La noche subía del piso y de entre los muebles, donde se esparcían las almas negras de las sillas. Y entonces empezaban a flotar tranquilas, como pequeños fantasmas inofensivos, las fundas blancas. De pronto Celina se ponía de pie, encendía una pequeña lámpara y la engarzaba por medio de un resorte, en un candelabro del piano. [...] En seguida Celina ponía la pantalla y ya no era tan blanca su cara cargada de polvos, como una aparición, ni eran tan crudos sus ojos, ni su pelo negrísimo.

Polarizados por dos colores cinematográficamente emblemáticos, los demás colores, como las radiaciones, desaparecen absorbidos por el negro, las flores artificiales que hacía Celina, las flores de cera preferidas por la mujer que había dejado de estudiar piano, el encendido de las velas, las vestimentas negras, la blancura fantasmal de rostros y telas. Todo asiste a un duelo sin dolor, casi divertido, como la ronda que burla la muerte, con el piano como un ataúd, en el centro del cuento, al lado de la pantalla.

Como se dice del difunto en los velorios, el narrador dice «El piano era una buena persona». Y sigue:

Yo me sentaba cerca de él; con unos pocos dedos míos apretaba muchos de los suyos, ya fueran blancos o negros; enseguida le salían gotas de sonidos; y combinando los dedos y los sonidos, los dos nos poníamos tristes.

Ya se han mencionado las coincidencias de las visiones de Felisberto con las visiones de los pintores surrealistas:¹⁸⁹ la pasión de la mirada, la aventura y el sacrificio del ojo (Buñuel, Richter, Picabia, Brauner, todos), la levitación que ironiza la gravedad de las leyes por *La force des choses*, hombres inexplicablemente vestidos de etiqueta para situaciones triviales entre mujeres inusualmente desnudas en lugares públicos, venus con cajones como muebles con cajones, *cajones* como ataúdes que se asoman al balcón para contemplar la calle o como un féretro reclinado sobre el respaldo de un diván en la intimidad. Como René Magritte, que vivía jugando con la muerte, Felisberto confunde en una sola pieza al muerto y al mueble, el cuerpo rígido con la rigidez del cajón; pero el balcón de Felisberto no se cayó, «se tiró... Él ya estaba viejo. Hay cosas que caen por su propio peso».

Esas danzas y ceremonias paródicas de sus cuentos segregan un humor negro, juegan con las sombras en la oscuridad o con las que produce la luz, la penumbra de las habitaciones se adhiere a los objetos, como la letra impresa en la página, como la tinta sobre el papel, como en las teclas iluminadas resalta en blanco el negro.

Fetiches en blanco y negro

Noël Burch, en *Life to Those Shadows* (1990), cita el comentario de un espectador de cine:

Ayer estuve en el reino de las sombras. Si supieran qué extraño es, un mundo silencioso, sin colores. Todo: la tierra, los árboles, los seres humanos, el agua, el aire, ahí todo es de un gris monótono. Los rayos grises del sol brillan en un cielo gris. Los ojos son grises en rostros grises, grises también las hojas y los árboles. Eso no es la vida, sino su sombra. No es movimiento sino su espectro mudo. [...] Todo ocurre en un silencio extraño.¹⁹⁰

Hablando de la aproximación establecida entre las obras de arte originales y su reproducción fotográfica, la asimilación de los colores, tamaños y texturas, el rescate mecánico de los fragmentos en blanco y negro que esas copias propiciaban, ya se ha comparado la precisa infidelidad fotográfica con el desgaste —un enriquecimiento—, que la historia imprimía a esas obras: «Athènes ne fut jamais blanche. [...] Le passé presque entier nous est arrivé sans couleur».¹⁹¹ Sin embargo, se reconoce que ese candor involuntario impuso su orden estético a la posteridad.

¹⁸⁹ Block de Behar, Lisa, «Los límites del narrador», o. cit.

¹⁹⁰ Burch, Noël, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, París, 1991, 27.

¹⁹¹ Malraux, André, *Les voix du silence*, Gallimard, París, 1951.

A cada paso Felisberto multiplica fetiches en blanco y negro y, por contraste, con la misma frecuencia se supone la ausencia de otros colores. Para peor es un personaje tuerto el único quien, en algún momento, intenta ver colores. La refracción de la luz en cajas de vidrio, la rarefacción de la luz por energías extrañas, las persianas y postigos casi cerrados, los interiores casi en tinieblas, la somnolencia, la pereza de sentir, los pensamientos, como los cuerpos, descarnados: «debo de tener un cuerpo porque hay oscuridad en mí» decía Leibniz, quien de esa manera solo suponía su cuerpo, una de sus hipótesis.

El mundo de Felisberto aparece descolorido, poblado por seres y sombras que se desvanecen, por la luz diurna pierden color y sentido, como los vampiros del cine, o como las cartas telecopiadas que empalidecían al sol con mayor rapidez que con el pasaje de los años. Son los del escritor recuerdos de cine, de un cine que prodigó recuerdos, pasando de una profundidad interior a otra que no se apartaba de las clausuras de la sala. Si, más allá de las apariencias, la luz blanca reúne todos los colores, el negro del cine, su oscuridad, *vela* —oculta, vigila, toda la noche— el misterio de su verdadera energía. Es el *black hole* que absorbe y transforma, un agujero negro que resume todo en una dialéctica de blanco y negro, del cine y sus recuerdos. Recordando su primer concierto en Montevideo, Felisberto volvía a sentir «la dicha como si hiciera una guiñada ante un pequeño agujero donde viera iluminado el fondo de mi casa».

En «Las hortensias» las muñecas infladas y su dueño viven en una «casa negra» a la que el narrador menciona siempre de la misma manera. Más que a María, su mujer, «El dueño de la casa negra» prefería ver a las muñecas en habitaciones de vidrio. Una casa negra esta casa de muñecas, una caja negra, la suya, como la Black Mary de Tomas Edison, el famoso laboratorio en que se llegó a oír el cine sonoro.

Ya se citaba antes un breve fragmento inconcluso, cuando Felisberto recuerda esa noche de otoño en que fue al cine:

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 ofrecermelo asiento y le parecía raro que a mí me gustara sentarme tan adelante. Mientras tanto yo pensaba: Él 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—.

El canto del cine

Por eso, cuando en el título mencionaba las «notas al pie», no me refería a las notas al pie de página, las *footnotes*, que el cine tampoco podría resolver con facilidad, sino a los sonidos musicales que interpretaba Felisberto al piano, esas notas al pie de la pantalla que tocaba, «adelante y un poco a la izquierda de la tela», como pianista que era en las sesiones de cine mudo.

Como si fuera una naturaleza muerta, *a still life*, en inglés se habla de *a silent film* y, según afirman algunos teóricos de cine, no es una denominación apropiada; tampoco es justo llamarlo en francés *cinéma muet* o en español *cine mudo* porque el acompañamiento sonoro (locutor, orquesta, piano) formaba parte del espectáculo. Sin embargo, la denominación se ha impuesto y, en este caso, corresponde reivindicarla, en varios sentidos, en cuanto al «efecto de cine», de los que cuenta Felisberto, a los recuerdos en blanco y negro, a las notas que se escriben y se tocan: blancas, negras, corcheas, fusas... El narrador teme al vértigo de sus recuerdos como a los desbordes de su imaginación, un peligro en el que «caía —dice— como si me fuera para otro mundo; [...] en ese lugar no crecían los sonidos: era un mundo mudo».

En su libro con Theodor Adorno, Hans Eisler atribuía al cine mudo un «ghostly effect», por eso los autores entienden que, desde los orígenes, los films se proyectaran acompañados por música, como interpretando una canción que serenara a un niño asustado en la oscuridad —es la explicación un poco pueril que dan:

Music was introduced as a kind of antidote against the picture. The need was felt to spare the spectator the unpleasantness involved in seeing effigies of living, acting, and even speaking persons, who were at the same time silent.¹⁹²

Si «Le cadrage décentrement volontairement le sujet» e «il instille de la rupture dans l'harmonie de l'image»,¹⁹³ es posible que una recomposición musical pueda dar su *Stimmung*: una coincidencia de voces que son a la vez un humor y un acuerdo. Michel Chion coincidía en que la ausencia total de sonido transforma la presentación de films mudos en un rito un poco siniestro. Hace poco, David Toop conciliaba sonido y silencio en una misma y elusiva ambigüedad. Valiéndose de la descripción y análisis de obras literarias y realizaciones plásticas igualmente célebres, consideraba que «vivimos en una cultura visiocéntrica»¹⁹⁴ que ha soslayado el sonido por intangible e inexplicable, tanto como el silencio, que desconcierta aún más.¹⁹⁵ Próximos al misterio, a una condición fantasmal que acosa desde alguna sombra incierta, el silencio o la falta de sonido solo se sospecha: una presencia inquietante porque no se advierte, que no es menos vaga que una ausencia, pero, aun así, pesa y amenaza.

La incidencia musical solía ser considerada como un mal necesario, el menor, para atenuar el ruido producido por las máquinas de proyección. También en la casa de «Las Hortensias», en «la casa negra», esa preocupación está presente: «Al principio puso atención a los ruidos de las máquinas y los sonidos del piano», «el piano hacía ruido de tormenta», «El piano seguía haciendo el ruido del mar; y seguía la luz en las ventanas y en las máquinas», «los ruidos de las máquinas y los sonidos del piano habían escondido a otros ruidos que huían como ratones».

192 Prendergast, Roy M., *Film Music, a neglected art*, Norton & Co., Nueva York, 1992.

193 Vimenet, Pascal, *Le mépris*. Jean-Luc Godard, Hatier, París, 1991.

194 Toop, David, *Sinister Resonances. The Mediumship of the Listener*, Continuum, Nueva York, 2010.

195 Block de Behar, Lisa, *Una retórica del silencio. Las funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*, o. cit.

No siempre se recuerda que la diferencia entre la fotografía y el cine no se basa solo en el movimiento, sino también en el sonido. El cine puede tener voz, por ahora, no por mucho tiempo, la foto es pura imagen, fija, en silencio.

De la misma manera que una dialéctica de blanco y negro da lucidez a la narrativa de Felisberto, el contrapunto de sonido y de silencio es otro de los recursos cinematográficos que concurren a su puesta en escritura. El piano, las lecciones de piano, los *smokings* negros de los profesores de piano, las casas negras, las cajas negras, las notas, «las primeras notas agujereando el silencio». Por ese agujero, el sonido se hace ver. *La toile trouée*¹⁹⁶ es un libro que trata sobre el sonido en el cine y podría haber sido un título de Felisberto.

En el cuento «El acomodador», fiel intérprete *avant la lettre* de John Cage, un personaje, el dueño de casa, llegaba al comedor «como un director de orquesta después que los músicos estaban prontos. Pero lo único que él dirigía era el silencio». El narrador continúa insistiendo en el silencio del anfitrión y sus invitados, «profesores de silencio» que tocaban para sí. La música no se oye, se instala en sus cuentos por la palabra, que es en parte imagen de sonido e imagen de silencio. Si, como decía Metz, en el cine tampoco es posible decir todo; si, puesta en imagen, actualizada, la palabra, además de significar, también *indica* —no dice, muestra, extendiendo a deixis toda forma de referencia—, recupera, por indicar, parte del silencio del origen, como en un principio, cuando la lengua de los dioses «fu una lingua quasi tutta muta, pochissima articolata».¹⁹⁷

Una *palabra muda* y la historia de la palabra concilia la contradicción, confirma el mito y, en francés, por lo menos, su origen lo revela: del latín *mutus*, derivado de una onomatopeya (*mu*) y especialmente de *mutus*, «sonido», «ruido de la voz», «que no tiene significación», da *mot* que es «palabra» y *muet*, que significa «mudo». En realidad, como ya se dijo, sería absurdo hablar de cine mudo; sordo, en todo caso, al principio,¹⁹⁸ sonoro y siempre sordo, después, en mutación o movimiento.

El tema de la palabra y la música en el cine multiplica coincidencias y discrepancias. El conflicto no solo se plantea como rivalidad entre la imagen y la escritura, entre imagen y sonido, sino entre sonido y silencio; pero tal vez no se trate de otro conflicto. Se ha dicho que «la música de la película no debe oírse». Una interdicción paradójica contrarrestaría así el desagrado dejado por el sonido, la voz, la palabra en la imagen. Al comienzo del cine sonoro, realizadores, críticos y teóricos renegaban del sonido y presagiaban que la voz entonaría una especie de canto de sirenas o un mítico canto de cisne. Semejante al de las

196 Chion, Michel, *La toile trouée*, *Cahiers du Cinéma*, París, 1988.

197 Vico, Giambattista, *La scienza nuova*, Introduzione e note di Paolo Rossi, Rizzoli Editore, Milán, 1977, 317.

198 Daney, Serge, «Michel Chion avait eu l'heureuse idée de parler, plutôt que de «cinéma muet», de «cinéma sourd». Le cinéma «muet» n'a sans doute jamais existé. D'abord à cause de la musique dans la salle. Ensuite, à cause des images auditives hallucinées». *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*, Aléas Ed., Lyon, 1991, 226, 22.

sirenas, ese canto del cine lo llevaría a su perdición o, como el que (no) emite el cisne, anunciaría su muerte.

Un teórico se pregunta «¿Qué podría perder el cine?».¹⁹⁹ Su inocencia. En su primera edad, el film no hablaba porque no sabía hablar. Porque no sabía era inocente, puro, puro cine. Como el hombre, como el niño, su *infancia* (*infans*, *infantis*: «que no habla») transcurrió sin decir esta boca es mía. *Beau comme...* es un video realizado por J. C. Averty sobre Lautréamont, donde una boca espía, vigilante, (re)citando los *Chants de Maldoror* y fija en la imagen un ojo desorbitado, dentro de una boca que no para de hablar y de mirar. Una mesa, una máquina de coser, un paraguas, etcétera, por fortuito no menos famoso, pero, a esta altura, no sorprende más que los paraguas de Felisberto que se abren esqueléticos, sin género (tela o especie), como una cosa mental, una abstracción que el cine mudo insinuaba, universal, anterior a la fragmentación de los idiomas y a la diáspora de sus particularidades. *Tu parles, tu parles...*

La interpretación del narrador pianista va más allá de la función del espectador, de un «sujet tout-percevant», esa pasión de percibir por la que el espectador se identifica con el personaje, con el actor, con la cámara, con todo, pero, especialmente, consigo mismo. Como el cine de los primeros tiempos, esa afición de Felisberto —voyeurismo incluido— es más que una obcecación infantil. Un narrador extraño que toca el piano, que para tocar mira, para mirar habla, usa la palabra para ver y verse ver. Felisberto cruza el cine, la música y la escritura en un tráfico de sentidos que, en su variedad inabarcable, se confunden con el mundo, llegando por el fondo de las imágenes, en silencio, en la pantalla hasta al fondo de las palabras, a esas profundidades donde el lenguaje poético coincide con el lenguaje de los ángeles, y esta vez escribo «Los Ángeles» con mayúscula, como un recuerdo de cine y algunas notas (musicales, literales) al pie.

CAPÍTULO 12

Carlos Real de Azúa: el ensayo puesto a prueba

*Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre:
ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet
si frivole et si vain. Adieu donc.*

Michel de Montaigne

¿Pero, se sabe, en verdad qué es el ensayo?

Carlos Real de Azúa

Al cumplirse treinta años de la muerte de Carlos Real de Azúa la Biblioteca Nacional organizó un coloquio en conmemoración de ese aniversario. En tales circunstancias me pareció necesario llamar la atención sobre su biblioteca que, según entendía, corría riesgos, varios y serios.²⁰⁰ Casi al mismo tiempo, gracias a otra iniciativa similar se lograría que esa biblioteca, que permaneció casi inaccesible durante décadas, repentinamente volviera a existir. Ahora está en la Cátedra Alicia Goyena, donde fuera su casa, un lugar donde la biblioteca *tiene lugar*, y *tener lugar* no solo refiere al lugar o al *local*, sino al *advenimiento* de un hecho, de una realización que ya empieza a verificarse.

Aparentemente superado el peligro, aunque siempre a riesgo, me había propuesto no abundar en el mismo tema. Sin embargo, parece ineludible seguir hablando de la biblioteca ya que, en los últimos años, la biblioteca ha devenido un *tópico*, es decir, un «tema mayor», pero también el *topos*, un *lugar* o el lugar en transformación.

199 Chion, Michel, «L'invitation à la perte», *La voix au cinéma*, *Cahiers du Cinéma*, París, 1982, 100.

200 Entonces no existía la «Sala Real de Azúa», Cátedra Alicia Goyena (Consejo de Educación Secundaria [CES]), donde se encuentra radicada parte de su biblioteca en la actualidad. Si bien la referencia a su biblioteca fue lateral y displicente en el codicilo que dirigió a su hermana Celia Real de Azúa de Denis, sus familiares y amigos procuraron, con las orientaciones y asistencia de una fundación norteamericana, mantenerla reunida y radicada en el Uruguay. Lamentablemente ese designio no fue cumplido más que durante pocos años, mientras estuvo radicada en el Centro de Investigaciones y Estudios Sociales del Uruguay (CIESU) y, aún allí, parcialmente ya que, desde entonces, son cuantiosos los libros que se perdieron o dispersaron, tanto en nuestro país donde la biblioteca padeció un periplo extremadamente accidentado, como en el exterior. Problemas de local, primero, amontonados los libros en cajones de mudanza, sin inventarios rigurosos, después; el traslado a la biblioteca del IPA, a la Biblioteca Central de Educación Secundaria, a la sede de la Cátedra Alicia Goyena, sin bibliotecario a cargo, con horarios y accesos limitados, complicaron su preservación. Aunque no cumpla con los objetivos inicialmente propuestos, la biblioteca mantiene atesoradas publicaciones de otros tiempos que el pasaje de los años y las vicisitudes nacionales e institucionales que las afectan harán cada vez más valiosas.

Entre sus transformaciones, y en esta época de digitalizaciones, no podría pasar por alto las maravillas de la virtualidad que contribuyen a *releva*r la biblioteca —con las ambivalencias que esa relevancia implica—: ahora es posible preservar sus bienes por medio de una acción contradictoria que convierte los libros en accesibles e inmateriales, al lector en un navegante solitario y sedentario, y a las bibliotecas del mundo en un acervo remoto y doméstico, ajeno y propio, distante y al alcance de la mano.

Asimilada, desde la antigüedad y sus doctrinas, al mítico *pardés* (del hebreo, «paraíso», un acrónimo formado por las iniciales de cuatro tipos de lecturas ejemplares), la biblioteca sería el espacio desde donde se vislumbra una especie de Infinito, al que se asocian, cada vez más, las virtudes técnicas de internet y las sutilezas del éter, su etérea y eterna extensión como espacio de esperanza, sin límites ni fronteras.

Gracias a los avatares informáticos, la biblioteca atraviesa una de sus instancias más favorables, pero conviene recordar que esta etapa fue precedida por una aterradora historia que acosa la imaginación desde la segunda mitad del siglo xx. Entre las obras mayores que la representan menciono —y no será la única vez— las bibliotecas de plomo quemado de Anselm Kiefer, la *Biblioteca* devastada y bajo tierra de Misha Ullmann y, años antes, el célebre cuento de Borges que, aunque anticipe una biblioteca total, cuenta poco, casi nada y, alevosamente, no menciona ni un solo libro.

Cabe preguntarse si una biblioteca sin libros es una biblioteca. O bien, si puede existir una colección de libros sin biblioteca. Existen, en efecto, pero como si no existieran. Encajonados, como escribió Real de Azúa citando el término con que Bernardo Berro aludió al país y a sus proyectos, miles de libros que yacían en cajones podrían volver a existir. Léidos, analizados, citados, imitados, salen de su fúnebre desubicación y hoy celebramos que hayan logrado «entrar en biblioteca» como quien dice «entrar en religión».

Semejante a aquel lector hidalgo y enjuto caballero, de quien se dijo que nunca salió de su biblioteca, se podría pensar que Real de Azúa nunca salió de la suya y, en esa «vispera perpetua de aventura» que la biblioteca propicia, tampoco trató de alejarse mucho de Montevideo.

En ese gabinete mágico fueron inúmeros los ensayos que escribió Real de Azúa quien —suponemos— no escribió más que ensayos (cartas, apuntes de clase, apuntes diarios). Fueron igualmente numerosas las interrogantes que formuló sobre su elusivo estatuto discursivo, advirtiendo sobre su problemática adecuación a marcos generales, categorías, alvéolos lógicos o terminológicos, que el ensayo impugna desde el ensayo, para estremecerlos, transgredirlos, creando un hueco discreto y crítico a la vez.

Contemporáneo de una época en la que aún se confiaba en el rigor de las teorías, en la verdad de sus premisas, en la eficacia de los métodos, los planteos de Real de Azúa presentían y anunciaban el incipiente desmoronamiento de las rígidas estructuras que apuntalaban sus sistemas. Acuciado por *el tema nacional*,

por la entidad de «lo uruguayo», sin prescindir de la sólida variedad de su perspectiva universal, atraviesa las jurisdicciones territoriales y disciplinarias, entrecruzando los fundamentos de las ciencias, de la historia, la filosofía, la estética, la literatura y, alentado por ese expediente ausente, se vale de los límites porosos del ensayo para inclinarse sobre el vacío y diseñar su contorno.

Dice Real de Azúa en el prólogo a su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*:²⁰¹

Y si la novela y el cuento encontraron con posterioridad su propia teorización, a menudo profunda, a menudo brillante; si la teoría de la ciencia y sus medios de exposición se afinaron hasta alcanzar rigor y precisión filosóficos; si la propia filosofía se hizo consciente de la variedad, de la individualidad de sus cursos de pensamiento, si algo semejante ocurrió con la crítica (artística, literaria) en medio de todas ellas quedó un vasto, peligroso, desnivelado vacío. Un área que tenía contactos con todas sus vecinas, que a todas en parte rozaba e invadía y se dejaba invadir.

Apenas atendido por las doctrinas tradicionales, vilipendiado por ciertas culturas, el ensayo apunta hacia la elucubración en libertad y responde —en palabras de Real de Azúa— a

la voluntad de situar el *tema del hombre* en el centro de la meditación del hombre [...] una tarea que incita a la perplejidad y reclamaría la omnisciencia.

Ante ese desconcierto —afín a los tanteos de la teología negativa— definiría el «ensayo» como aquel escrito que no es novela ni cuento, ni poesía, ni teatro, ni filosofía, ni periodismo, sin agotar otras variaciones del rechazo que constituyeron paradójicamente su especificidad literaria. Recurriría, además, a la historia del término «ensayo», para contrarrestar por la etimología la falta de mayores antecedentes. *Exagium*, de donde deriva *ensayo*, significa en latín «acción de pesar, peso», un origen similar al de *pensar* o *pensamiento*, que deriva asimismo de la «acción de pesar», se asocian a la acepción que define el ensayo como ese «escrito en el cual el autor desarrolla sus ideas», una escritura que las elabora en forma ponderada, medida, medida, pensada.

Si la narración cuenta con una *expectativa de ficción* es previsible, para el ensayo, una *expectativa de saber* o *de verdad*, un ejercicio gozoso de conocimiento en libertad no necesariamente disciplinado ni encauzado. El ensayo, que se presta a *contener* esa labilidad y a abarcar en sus cuadros más de una categoría, aproximando las distancias teóricas y críticas, era el espacio textual y natural en el que la erudita ductilidad de los escritos de Real de Azúa podría extenderse sin reservas. Theodor Adorno destaca la disposición feliz de quien se dedica a especular en ese ámbito de libertad, habilitando una actitud casi lúdica que valida un juego desprovisto de reglas o que las va estableciendo a medida que discurre, ajeno a las instituciones y disposiciones académicas.

201 Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo I, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1964.

En ese mismo prólogo, Real de Azúa anunciaba la *declinación* del ensayo y advertía que hoy de casi nadie se dice que es un *ensayista* y sí que es un historiador, un crítico, un filósofo, un sociólogo y un periodista..., remitiendo a los primeros, a los anhelos de búsqueda de la verdad y de cierta y controvertida objetividad y al periodista, a los apremios de una profesión que ya medraba en actividades culturales que giran en torno de la celebridad, del éxito y del prestigio de aquellos productos destinados al mercado.

Ambas afinidades, casi irreconciliables, confirman esa declinación y contribuyen a invalidar la vigencia del ensayo.

Decía Real de Azúa que este imperialismo (a veces fútil, pretensioso, superpositivo) de *las ciencias*, esta aspiración de todos los saberes a jerarquizarse como tales, es particularmente decisivo en cuanto al destino del ensayo.

Un afán de rigor científico, por un lado; por otro, la renuncia a cultivar una escritura valiosa, el sacrificio —en aras de la claridad disciplinaria o transparencia referencial— del gusto por gustar. Más aún, las tentaciones de la superficialidad periodística, la sumisión a su notoriedad pasajera y a una deontología dispersa han contribuido a la depreciación de un género que, próximo a esos quehaceres, no disimula el encanto de su diferencia literaria.

Tal vez por esa diferencia se registra —en el caso de Real de Azúa con cierta nitidez— un ambiguo fenómeno de *tras-posición*, de *traslado*, un giro metafórico que conviene atender. Al estudiar el pensamiento de otro autor no es raro que, quien se interiorice en su obra, lo adopte, se adapte y hasta se transforme hasta confundirse con el objeto-sujeto que es.

Ahora bien, son tantos los autores que analiza Real de Azúa, y tan variados, que sería difícil, en su caso, observar las asimilaciones de esa metamorfosis que la ficción consagra y que el saber disciplinario presume soslayar.

De ahí que, tomando un ejemplo casi al azar, no debería asombrar que, al examinar Real de Azúa los atributos del padre Juan Luis Segundo —al reflexionar sobre sus peculiaridades, sobre esa reflexión— se refleje. Más allá de las diferencias de funciones que desempeñaron, al describir los rasgos de su estampa intelectual, aparece, al sesgo, su autor:

... revelaba no solo una excelente y actualizada nutrición filosófica sino también una experiencia estética de calidad más que inusual en el clero de lengua española. [...] el gusto y la necesidad de diálogo, trascendiendo todo parroquialismo, con actitudes opuestas; el empleo de textos marxistas, para un contacto o una disidencia sin pudibundeces; el apartamiento de todo énfasis apologético; la confianza en la posible eficacia persuasiva de una exposición desgarrada, sincera, impecablemente autocrítica; la pendiente hacia la rigurosa problematización de todo lo discutible.

Otro aspecto de su figura se traspone cuando se refiere a Bernardo Berro y a la tensión, casi nunca amortizada, entre las inducciones, por fuerza universalistas, de lo ideológico y la más cabal, la más entrañada toma de conciencia del contorno.

Al referirse a Dardo Regules afirma que fue «uno de los uruguayos de su tiempo mejor dotados para la exposición y la inquisición de las ideas» y destaca que dejó constancia de su tránsito por el arielismo y su final salida de él, de su insatisfacción por su remotismo e insustancialidad.

Otro tanto cuando señala, refiriéndose a Gustavo Gallinal:

Los rasgos peculiares de nobleza de tono, de amplitud periódica, de desgarbada elegancia, que no se han visto después equivalidos.

Con Zum Felde, las coincidencias son menores, aunque reconoce que «Desdeñó [...] la crítica de cortesía y la del bombo mutuo».

No son esos los únicos ejemplos ni son todos tan representativos de un acogimiento que supera las abstracciones especulativas para facilitar, al pasar y distraído, su propia emergencia. Su *Antología* incluye a más de cuarenta compatriotas, sin dejar de nombrar, incluso, a otros más, a los que omite por ser historiadores o especialistas en otras disciplinas,²⁰² poniendo *a prueba* la *improbable* definición del ensayo y los desafíos de «tentativa —de aproximación—, de borrador», de carácter provisional que comporta.

Cuando fundamenta sus criterios de selección opta por incluir a los autores que, por *representar* una época del Uruguay, son «eco del tiempo, flor del aire», en «ajuste, de sintonización con nuestros intereses y nuestros problemas», incidiendo «sobre lectores inmediatos y sobre *nosotros*» (escribo en cursiva).

El espectro de sus preferencias es determinado y lo implica, pero, dado su inquebrantable rechazo a la notoriedad y sus miserias, se excluye cualquier sospecha de deriva estratégica que —por interpósita persona— consienta una «complacencia solapada» que pudo haberse insinuado. Se trata de acompañar ese vaivén que oscila entre el conocimiento y la confesión, entre la lectura y la escritura, y afirmar, una vez más, la inescindibilidad de esas funciones literarias, sin ignorar que la investigación más razonada no deja de ser una búsqueda íntima y secreta, que cuando un autor inventa también se descubre, de la misma manera que todo lector, cuando lee, es un lector de sí mismo.

202 Es el caso, por ejemplo, de Bauzá, Zorrilla, Herrera, Blanco Acevedo y Pivel Devoto.

Impulsos teóricos y frenos históricos de una visión crítica

Toda cultura, ciencia o conocimiento dignos de ese nombre poseen una altura de calidad, riqueza o complejidad máxima que deben ser celosamente guardadas: toda sociedad se culturiza a partir de ese máximo nivel por efusión, divulgación y simplificación y no a la inversa. [...] Atender esa actividad de continuidad, asimilación y creación, entrenar a los más capaces en ella, formar a los más aptos para desempeñar los roles sociales más delicados y decisivos sobre una base de competencia abierta, es la tarea prioritaria de la educación en su más ambicioso escalón que es el universitario.

Carlos Real de Azúa

Entornos históricos y anotaciones teóricas previas

En la inauguración del coloquio internacional «O discurso crítico na América Latina», aludiendo a cierta prehistoria de la literatura comparada en nuestros países, Tania Franco-Carvalho mencionaba, entre otros célebres precursores, a Emir Rodríguez Monegal. Su mera mención evocaba, en quienes lo conocimos, las notables incidencias de sus clases, sus cursos cuidadosamente programados, las modulaciones de su sostenido tono humorístico, las ocurrencias de una erudición sin jactancia, que eran parte de su gracia docente.

Apelando a una complicidad casi clandestina, que lo apartaba de los requisitos curriculares, se dejaba tentar por la posibilidad de comparar alguna de las tragedias de Sófocles con un drama relativamente reciente —en aquellos años— de T. S. Eliot, acercando la obra de Neruda a la de Whitman, de Bello con la de Sarmiento y de Emerson, a Borges con Poe, a Onetti con Faulkner o con Céline, a los escritores brasileños desconocidos, escritores norteamericanos e hispanohablantes; sus nombres, que resonaban por primera vez, quedaron asociados a sus comentarios para siempre.

Emir establecía esas conexiones con fundamentada prudencia, como pidiendo disculpas por un cruce de banderas que su conocimiento de las respectivas obras había propiciado. Atravesaba o transgredía fronteras históricas, culturales, que entonces solían marcarse nítidas, abordando temas que los planes de estudio no habían previsto, pero sin descuidarlos. El deslumbramiento colectivo de sus

estudiantes continuaba individualmente al leer sus reseñas, ensayos, libros, donde profundizaba sus planteos por medio de una escritura en la que resonaban las voces de la clase, la transparencia de la información, la solidez de sus interpretaciones y la imprevisibilidad de relaciones que sabía justificar.

En esos mismos años, a mediados de los cincuenta del siglo pasado, en la señorial residencia que ocupaba el Instituto de Profesores Artigas, en Sarandí 420 entre Zabala y Misiones, en plena Ciudad Vieja, cuando Carlos Real de Azúa creaba la cátedra de «Introducción a la estética literaria» no nos sorprendía que estrechara vinculaciones, las más dispares, con toda naturalidad, avaladas tanto por un pasado filosófico remoto, común a todas las culturas, por planteos intelectuales afines. Las referencias precisas, las procedencias exactas y necesarias, los libros a la vista contrastaban con el eventual vacío teórico que el continente latinoamericano se reservaba.

Si bien era habitual que en la mayoría de los cursos las referencias ancestrales apartaran la reflexión y el análisis del entorno nacional, las alusiones a autores recientes, nunca oídos, procedentes de diversas culturas y lenguas no eran frecuentes. En aquellos años, Rodríguez Monegal, Real de Azúa, eran casos aislados, aunque no faltaban los profesores extranjeros que se refugiaron en nuestras tierras e instituciones huyendo de las persecuciones antisemitas de Europa, primero, de los apremios jurídicos o justicieros que acosaban a simpatizantes de regímenes fascistas, después. Esas corrientes inmigratorias calificadas y de signo contrario confluían en nuestra recoleta hospitalidad, contribuyendo a animar un cosmopolitismo creciente. En tales circunstancias el comparatismo formaba parte menos de una propedéutica que de las incidencias cotidianas de una deseada, aunque distante convivialidad.

En realidad quienes introdujeron la literatura comparada, con todo el aparato disciplinario e institucional que requería en los años ochenta del pasado siglo xx, fueron Franco-Carvalho y algunos de sus colegas de la Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) y de la International Comparative Literature Association (ICLA). Por eso fue justo abordar estos temas en su ciudad natal, en Porto Alegre que, gracias a sus iniciativas, devino entonces un centro vital y obligado de la literatura comparada. Correspondía mencionar allí algunas particularidades del discurso crítico en el Uruguay, con el fin de contrastar o cuestionar su especificidad nacional, regional y contemporánea, con otros estudios literarios y teóricos que siguen debatiéndose en el campo de esta disciplina y otros saberes afines.

Por las características de nuestro país, si bien los adapta a sus moderadas medidas, el Uruguay no redundaba en los tópicos críticos que las circunstancias históricas, políticas, sociales, académicas, imponen en otras culturas. A pesar de las corrientes en boga parece casi forzado, incluso, embanderarse con la defensa de minorías en un pequeño territorio que, en su conjunto, es poco más que una minoría. Ya se sabe que desde hace tiempo no tienen lugar las luchas raciales, ni las discriminaciones étnicas, resueltas en el pasado no siempre de

la mejor manera. Tampoco se justifican luchas contra otras discriminaciones ya que los problemas de género, los derechos de la mujer, por ejemplo, sin mayores diatribas, le fueron otorgados hace tiempo.

Sin embargo, aunque no se le dé difusión pública suficiente, constituye un tema de preocupación la imperturbabilidad crítica de una pseudo-oposición intelectual que consolidó sus filas durante la dictadura, que consentía un totalitarismo excluyente, que ocupaba los medios de comunicación masivos sin descuidar posiciones académicas. Ni la universidad ni instituciones afines, ni los círculos culturales, desde los ministerios hasta las municipalidades, desde empresas privadas hasta titularidades en misiones, cargos, premios, proyectos, becas, asesoramientos, etcétera llegan a apartarse de una práctica de parcialidades sectarias que aún sigue vigente hasta hoy en día cuando, por establecida y rutinaria, ya ni se advierte ni indigna.²⁰³

Hace ya largas décadas cuando se restablecía la democracia, parecía urgente llamar la atención contra los riesgos de una maquinaria que avanzaba deslizándose sobre las mismas vías tendidas durante el gobierno militar y que sigue siendo una de las mayores razones del gran deterioro actual. En lugar de cambiar, la situación se ha afianzado. El reducido *establishment* intelectual y académico desconoce otras realizaciones que las propias y nadie impugna el orden organizado, pero impresiona, tanto al extranjero como al joven que se inicia en los quehaceres culturales —una suerte de extranjero oriundo de su propio medio—, la uniformidad de sus discursos, las nomenclaturas previsibles en tribunales, jurados y comisiones, la administración de la conveniencia o connivencia de los escasos protagonistas, la aquiescencia oficial, nacional o municipal, las iniciativas desde esas esferas políticas de procedimientos y protecciones de grupos, el trámite existista de gestiones poco claras, o la mediocridad que hace de la acción cultural un instrumento de promoción personal casi familiar o incestuosa. El silencio agresivo ante severas denuncias de la sección crítica —por ejemplo, la dedicada al arte en algún medio de prensa—, o algún programa humorístico —que subraya el absurdo abusivo de tal connivencia— se protege tras un muro de indiferencia que se extiende en pasividad alevosa y cómplice:

A todo riesgo, pues, he compuesto estas páginas y ello podría valer como una disculpa para sus muchos vacíos y sus posibles injusticias. Pues no solo es una casi seguridad ser mal entendido sino, incluso, un álea ser entendido punto, aun poder ser oído de alguna manera. Así en tan extraordinaria coyuntura están las cosas.

Si bien no se han apuntalado aún las vías de un ejercicio crítico ni teórico que atienda las relaciones entre la realización literaria y su difusión por los medios de comunicación, cada vez más conflictivas, se verifica una repercusión

203 Block de Behar, Lisa, «Las (o)misiones de la crítica», *Al margen de Borges*, Siglo XXI, Buenos Aires-Ciudad de México, 1987, así como «Entre dos guerras. La crítica cultural en los grandes medios de comunicación», *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, Siglo XXI, Buenos Aires-Ciudad de México, 1990.

perversa en esta caja de resonancia nacional o apenas montevideana, de cajas encastradas, cajas chicas o chinas, que contienen la producción de un país de dimensiones reducidas, de escasas posibilidades de publicación, donde las crisis culturales se hacen más evidentes o más intensas.

No estaría de más que, al «repensar el mapa cultural», como se había propuesto en las bases del proyecto de literatura comparada que entonces nos convocó en Rio Grande do Sul, se examinaran las tácticas de mercado, la configuración de espacios de emergencia, los límites de una competencia discutible, sobre todo sub-specie mediática, esta subeternidad que, al extenderse por todo el espacio, compromete el futuro, las expectativas de lo por venir (no solo como incertidumbre), el conocimiento del pasado y sus prolongaciones en el presente. Tomando en cuenta los objetivos de ese proyecto, no debería dejarse de lado una de las cuestiones que también confunde las perspectivas de un horizonte al sur del sur, en este *deep South* del *Far West* que es el nuestro.

Tal como se formulaba entre los «objetivos específicos» de aquel proyecto, todavía habría que «establecer criterios y buscar metodologías específicas a los objetos de investigación», nuevas o diferentes, adecuadas para repensar la historia literaria a la luz de esta explosión informativa/informática contemporánea, que tiende a apartarse de la literatura y de sus antecedentes, cediendo el espacio a las conexiones en red.

¿Qué métodos, qué teorías se prestan para atender las tradiciones de un pasado sin dejar de considerar los cambios radicales del presente y de los tiempos que sobrevendrán? Rondan aún los fantasmas de Walter Benjamin, las voces del silencio de André Malraux, las negaciones de Nicklas Luhmann, los grados que distingue, o no, Roland Barthes en la escritura, las genealogías palimpsestuosas que descubre Gérard Genette en las profundidades donde logran cruzarse Proust y Borges, las dolorosas paradojas de Jean-François Lyotard, las utopías alucinantes de Paul Virilio, las debilidades filosóficas de la descomposición neohermenéutica de Gianni Vattimo, las interrogantes de una enigmaticidad literaria que Jean Bessière dirige a Borges, las matrices secretas de Giorgio Agamben, la errancia de las letras, mudas, o la emancipación del espectador de Jacques Rancière, los prodigios y vértigos de la analogía de Jacques Bouveresse y las exploraciones translingüísticas que, a partir de la literatura y los distintos medios, lleva a cabo Alfons Knauth. ¿Y Michel Foucault? ¿Gilles Deleuze? ¿Cuántos más? Espectros siderales de tantos otros pensadores que conformaron en el pasado la actualidad crítica, pertenecientes ya a una galaxia de la que Marshall McLuhan no hubiera renegado ni renunciado Jacques Derrida a imaginar en sus proliferantes disquisiciones etimológicas que fundan, desde el origen, bases para una nueva semántica.

Aunque se hayan dejado de lado muchos otros nombres, escuelas, corrientes, como el tema no es solo reciente, no habría que omitir a Karl Kraus, un judío vienés quien, ante el derrumbe fatal del Imperio, auguraba el derrumbe de un mundo, de una época. Para algunos era una *belle époque*, para otros, el dominio

de *Kakania*, la onomatopeya cacofónica que Robert Musil no derivaba de las iniciales de Karl Kraus, sino del monograma de quien era emperador y rey, *Kaiser und König*. Filósofos, pensadores, escritores, pintores, músicos, arquitectos, actores, artistas, periodistas, hicieron del fin de esa época *un gran final*, como si trataran de interpretar una ópera, pero puesta en escena en un film de Fellini, el final de una «Gloria» —así se llamaba el barco en *E la nave va...*— que arrojó por la borda no solo una época, sino una realidad: una *realidad real* (saco partido de la homonimia que ofrecen el español y el portugués) con archiduque, princesas y la corte imperial en franca decadencia, al borde del naufragio.

Pocos años después, terminada la Primera Guerra Mundial, aunque en otro frente, los surrealistas, que hacían de la razón escarnio, se debatían ante la escasa realidad de la realidad, una escasez que anticipa las crisis de la primera posguerra, el período que activó un prefijo hasta agotar esta posrealidad en la que nos vemos vivir o no; quien no se ve vivir, no vive o cree que no vive. Desde hace tiempo no es raro que se empiece por contar «había una vez la realidad ...», una fórmula tradicional de la ficción que da comienzo a un cuento o una variante narrativa que, más que nunca, requiere una práctica *willing suspension of disbelief*.

Se observa un desplazamiento del espacio real o surreal al espacio electrónico, donde la sociedad *se expone* —una exposición que es un riesgo, pero, sobre todo, una exhibición—. Exhibo o me exhibo, luego existo, una consigna que podría actualizar viejas conclusiones. Inevitable, la atracción de la imagen en pantallas, el cuadrado donde algo se muestra y algo se oculta origina una forma contradictoria de existir. Muestra una existencia y, en la misma medida que aparece, deja de existir. La paradoja se extiende y abarca también a quien observa la pantalla. Guy Debord incluye al espectador en la sociedad del espectáculo: «Cuanto más contempla, menos es».

A principios del siglo xx Kraus advertía sobre «la falta de defensa del individuo frente a la técnica». Como todavía no había otros medios, concentra sus ataques contra la prensa: la parcialidad de la información, las falsedades del prestigio, la difusión de la impostura, la imposición de criterios y el autoritarismo de discursos que se valen de la mayor violencia: *aquella que no se nota*, ni se ve ni se dice, distrae y destruye.

Con la proliferación mediática, la distracción y, concomitante, la destrucción avanzan. En *El espectador emancipado*, Rancière insiste en esa condición evanescente que involucra, en esta nueva instancia, también al espectador. Ya no es solo la sustitución y desplazamiento de quien, al aparecer en pantalla, desaparece, sino que quien contempla deja de ser. Como en una novela policial, van desapareciendo los personajes, uno tras otro.

Un conocido cuento de Borges (1940) no es el único en que el autor imagina desapariciones en serie, así como en una novela de Bioy Casares (1940) los avances de la eficacia tecnológica están por desplazar el mundo hacia una pantalla que coincide y se confunde con él. Cuarenta años después, Virilio (1980) hablaba de *una estética de la desaparición*. Atribuía a las prótesis de la visión la

saturación que disminuye la capacidad de ver; a la velocidad de los vehículos la desaparición de la realidad que atraviesan. Quien conduce no solo se desplaza: «dispara» se dice en español para designar una práctica de velocidad que se identifica con la acción de un arma: «disparo», ¿corro o tiro?, ¿huyo o mato? Es necesario reconocer la transformación o anulación de las circunstancias en ese *espacio-velocidad* donde uno se encuentra en un *aquí y ahora* que no se radica ni ocurre en ninguna parte: *now/here-nowhere*.

No fue el único Agamben en reconocer la imposibilidad de la comunicación que es la paradójica *competencia* de «periodistas y mediócratas». Más explícito, continuaba Virilio:

El *cuarto poder* [...] es la única de nuestras instituciones capaz de funcionar fuera de todo control democrático eficaz [...] en democracia todos tienen derecho a la información [...] sin embargo, el *cuarto poder* se encuentra fuera de la ley o por encima de las leyes.²⁰⁴

Toda crítica dirigida contra los medios permanecerá ignorada por el gran público, simplemente porque los medios no le cederán el espacio de difusión necesario. Luhmann se preguntaba ¿cómo observar la sociedad desde fuera? Desde la paradoja del mentiroso a la lógica sin salida del diferendo, el dilema recorre el pensamiento desde el fondo de los tiempos hasta el universo concentracionario. Ya se ha dicho, pero no solo la poesía está condenada después de Auschwitz. Ni poesía, ni historia, ni ideología, ni teoría, ni conocimiento absoluto: imposible imaginar, pensar, escribir, documentar, ver, soñar como antes. Niklas Luhmann señala la imposibilidad de la comunicación como una propiedad inherente a la comunicación:

Una comunicación no comunica [*mitteilen*] el mundo, lo divide [*einteilen*]. Como cualquier operación de vida o pensamiento, la comunicación produce una quiebra. Dice lo que dice; no dice lo que no dice.²⁰⁵

Los medios parecen no tener otro objetivo que los propios medios; pero esa carencia de *finalidad* es también una carencia de *fin*, un proceso que no se termina. Es esa una de las premisas de los medios: en lugar de *revelar*, los medios hacen desaparecer lo que muestran, pero, sobre todo, *hacen desaparecer lo que no muestran*. No es solo una desaparición doble, es la mayor desaparición. El discurso crítico no permanece ajeno a esta disolución mediática que retiene como rehén a la realidad tanto como la ficción, controlando sus análisis y discusiones. Un proceso que no se termina, en efecto, se transforma y continúa en las redes, en internet, en el espacio sideral y en el doméstico, entre las estrellas y en la intimidad de cada morada, de cada individuo.

204 Virilio, Paul, *L'art du moteur*, Galilée, París, 1993, 13-14.

205 Luhmann, Niklas, «Speaking and Silence». [«Reden und Schweigen»] 1989. En inglés «A communication does not communicate [*mitteilen*] the world, it divides [*einteilen*] it. Like any operation of living or thinking, communication produces a caesura».

Luego de argumentar sobre las dificultades y responsabilidades que comporta la enseñanza universitaria de la literatura, un discurso presidencial²⁰⁶ de la Modern Language Association (MLA) reclamaba la realidad, con todas sus contradicciones, como el objeto temático y disciplinario *par excellence* de estos estudios. No hace falta reiterar que, desde hace unos años, quien se refiere a la realidad suele escribirla entre comillas o, para peor, si se decide a nombrarla, acompaña la mención por un gesto patético, más que analógico, que cuestiona los sentidos de la palabra y, sobre todo, la validez de su referente. Una mención doblemente paródica burla, por medio de la imitación, a una tipografía subsidiaria, una escritura carnavalizada por el gesto, la existencia de cualquier realidad fuera del texto; una impugnación que se ensaña con la realidad pero que, llamativamente, no perjudica (a) la ficción.

Cuando se refería a su país, a «este reino del «casi»», «casi-populista», «casi-fascista-colonial», entre otros casis que se citaban al principio, Real de Azúa presentía, en otro plano, la reducción de los atributos de otras regiones, pero transformados por una sociedad «amortiguadora». Si, como se afirma, todo ocurre en todos lados, en esos años la reducción no pasaba por los medios ni por las redes y, sin embargo, no es posible desconocer que esa disminución ocurría o no deja de ocurrir.

Los enigmas del conocimiento

En más de una oportunidad se ha hablado de su *visión globalizadora*, de la cosmovisión que Real de Azúa hacía suya, reivindicando, en sus propios términos, la irrestante vocación por la distancia y la marginalidad, la sabia opción de un investigador dedicado a estudiar los fundamentos de la teoría literaria, de la historia cultural, de la ciencia política y de la literatura nacional y latinoamericana.

En esta instancia solo se pretende llamar la atención sobre aspectos de una figura que, a pesar de la felicidad de su naturaleza genial, me atrevería a calificar de *misteriosa*, si se puede entender por *enigma* aspectos imprevisibles de un conocimiento sin límites, de una pre-visión que anticipaba acontecimientos que aún no se vislumbraban. No se trata de encomios fúnebres, ni de sacralizaciones nostálgicas ni solemnes, que precipitaran, por elogio, «la pendiente hacia la magnificación como un descuido de las proporciones medidas» —son sus palabras—. Sin embargo, la pluralidad del desconocimiento —concerniente a la personalidad de Real de Azúa, a su obra, y a las razones de ese desconocimiento doble— constituye una constante del desconcierto, la perplejidad ante la falta de curiosidad (una falta que, atendiendo el origen de la palabra, involucra una falta de cuidado) por quien supo prever y anunciar acontecimientos que le fueron póstumos.

Por la vastedad y variedad de sus temas, por la perspectiva universal con que consideraba las particularidades del suceso local, por la profundidad hasta ahora

206 Spacks, Patricia Meyer, PMLA, vol. 110, n.º 3, mayo de 1995, 357.

incomparable de sus numerosos y documentados trabajos, por el estatuto fronterizo que defendía como voluntad de instalarse en los bordes epistemológicos, por su aproximación a los aspectos geográficos, histórico-políticos, sociológicos, que deberían contribuir a la formulación y arraigo de los criterios teórico-críticos necesarios para abordar los temas que nos interesan, dirigir la atención a Real de Azúa, analizar sus posiciones, las más ponderadas, las más disruptivas, discutir sus argumentos digresivos, parece cada vez más urgente:

Frente a la mayor parte de las naciones latinoamericanas, ordenadas en estratificaciones sociales rigurosas, dominadas por una clase terrateniente semifeudal, por una poderosa casta militar y una Iglesia inmiscuida en todas las minucias de la vida secular, el Uruguay del 900 presentaba el espectáculo de una sociedad secularizada, mesocrática, civil. Nada de una clase media enteca y apocada ni de un pueblo infra-proletarizado y campesino misérrimo, pasivo, sino dignidad en este y naciente conciencia de clase en el sector medio, unido a un incipiente propósito de acrecentar su peso en la dirección política de la nación.²⁰⁷

Si se puede considerar a Borges como figura emblemática de la anticipación con respecto a una época de entrecruzamientos culturales, previstos por la imaginación estética de sus ensayos y la lucidez intelectual de su poesía, Real de Azúa bien puede ser emblema de la erudición creativa, del ensayo fundamentado y de la impugnación sistemática de las verdades consabidas. Crítico severo, rechazó la «politización irrestricta», los ombliguismos que niegan la distancia de la apreciación crítica, deploró la actitud «parroquial y localista» que, protegiendo intereses personales y amiguismos partidarios y circunstanciales, atravesaba la cultura nacional, la contradictoria imposición mesocrática. Supo prescindir de criterios y conocimientos que cruzan las fronteras, de los movimientos del siglo que los medios han favorecido y, estando al tanto de ellos con mayor profundidad que nadie, orientó sus propias convicciones según su real saber y entender.

Sin plantearlo, hizo de la sabiduría una entrega vital, del genio una condición natural del pensamiento. De ahí que uno de los aspectos que interesa investigar es la causa de ese misterio plural. Tal vez, también este caso, con diferencias de época y de género, forme parte de un paradigma más amplio donde se incluiría a quienes han sido objeto del desconocimiento que una revisión de la historia literaria podría reparar. Similar al rescate que realizó Haroldo de Campos de Gregório de Mattos

... uma espécie de demiurgo retrospectivo, abolido no passado para melhor ativar o futuro» se plantea la «questão da “existência” [...] mas, sobretudo, a da própria noção de “história” que —en términos de Haroldo— «alimenta a perspectiva segundo o qual essa existência é negada, é dada como uma não-existência...»²⁰⁸

207 Real de Azúa, Carlos, *El impulso y su freno*, o. cit.

208 De Campos, Haroldo, *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1989.

Como otros críticos de su generación —Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, Arturo Ardao y la lista podría continuar— Real de Azúa alternaba las obligaciones de su tarea docente, las gestiones de su investigación, con una actividad periodística intensa. Si bien la categorización de «periodística» es discutible, ya que por los consabidos rasgos de sus escritos podrían ser considerados, incluso, netamente antiperiodísticos, se aplicaría en tanto aparecían periódicamente. Además, el hecho de publicarlos en periódicos uruguayos, de haber creado una expectativa de lectura en quienes valoraban, atentos, la peculiaridad de sus artículos (o ensayos) tanto como la publicación de sus libros, relevaría una condición que no condice con la norma mediática: aunque sus temas eran de actualidad y lo siguen siendo, no dependían de las vicisitudes que hacen de lo cotidiano un material fugaz y efímero. ¿Podría considerarse periodística la poesía, por ejemplo, por el hecho de aparecer en medios de prensa?

Aunque su escritura siga irradiando chispas de precisión esclarecedora, de agudeza fulgurante, su complejidad constituye, todavía ahora, un desafío a la atención inteligente, así como los desbordes de su pensamiento desafían las limitaciones del método. Si la aspiración sintética es requisito del estilo mediático y la brevedad una de sus cualidades, los ensayos de Real de Azúa se extendían, como si se tratara de una novela por entregas, a lo largo de números, a veces consecutivos, a veces discontinuos. Si el medio periodístico exige la simplificación de diagramado para asegurar el deslizamiento de una lectura fluida, la propagación incontenible de notas que se encaramaban sobre el texto mismo, en una época en que la computación no facilitaba su inserción mecánica, apartaba sus artículos del transcurrir de un discurso en prensa que no se caracteriza por los saltos visuales y temáticos que, no obstante, no perturban la coherencia de los tratados académicos a diferencia de una publicación a la que, según dicen los prejuicios, «deben acceder todos», cuando *acceder* es «consentir» o «alcanzar», o las dos cosas.

Saber es comparar

Comparar y conocer se asocian en una acción epistemológica común ya que no es posible com-*par*-ar sin asimilar, sin remitir —que no es reducir— a tipos o categorías aquello que no tiene par o, precisamente, por no tener par se considera. ¿Cómo conocer sin abstraer, sin generalizar, sin la construcción de paradigmas que se desconstruyen consecutivamente, una tipología que la singularidad de la obra y del pensamiento impugnará en cada caso?

En este sentido, un fragmento de su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo* puede ser un punto de partida para un cuestionamiento que, formulado hace medio siglo, sigue en vigencia. Esa actualidad y sus reconocidos aciertos justifican la transcripción de una cita extensa:

El *tema nacional*, por fin, la entidad de «lo uruguayo», [...] configura un objeto de conocimiento que está reclamando la conexión interdisciplinaria [...]. Pero como el conocimiento salta sobre sus propias cautelas, como la avidez

colectiva por una introspección directora es demasiado urgente, también el ataque informal del ensayismo quiere dar cuenta de la tarea. La observación inteligente, la decantada experiencia personal, un instintivo sincretismo de nociones más o menos seguras se ponen a hilar. Se trata de saber qué es el país. Cuál es nuestra *consistencia* como nación. Cuáles sus calidades y sus defectos, sus ventajas y sus lastres. Cuál es la razón y los antecedentes de su extrema singularidad política. Qué rostro dibuja su previsible destino. Qué entidad tienen las fuerzas: económicas, políticas, sociales que lo dirigen. Cuáles son sus estructuras y qué firmeza poseen. Cuáles son sus diferencias con otras comunidades vecinas y otras más lejanas: hasta dónde puede hablarse de una «personalidad nacional» diferente (aún de una mistificada «uruguayidad»). Se quiere, también, más modestamente, despejar el interrogante de si hay una psicología colectiva, «nacional», un repertorio de rasgos, de modos que los uruguayos, mayoritariamente, compartan. Cuáles son los objetos, las prácticas, las rutinas, los ideales, las devociones que permitan inferirla. (¿El mate? ¿el tango? ¿Carlos Gardel? ¿la quiniela? ¿la jubilación temprana? ¿el fútbol? ¿el cinismo cívico? ¿el conformismo manso y ventajero?). Se aspira establecer la real, auténtica entidad de los valores nacionales, la causa de la postergación de unos, de la hiperbolización de otros, las inferencias que de estos hechos se desprendan. Cuál debe ser nuestro rumbo entre las potencias y las fuerzas mundiales, qué medida tienen nuestras afinidades con el resto de Iberoamérica, cuál la de nuestra insularidad, la de nuestra introvertida superioridad respecto al continente que nos rodea. Qué actitud: la conformidad apacible, la insatisfacción desafiante, las condiciones estables del país, su situación presente, justifican.

Habría que aludir, en primer término, a la *convicción comparatista* de Carlos Real de Azúa, no solo por la singularidad especulativa de su reflexión teórica, que articulaba diferentes aspectos del pensamiento universal en su práctica literaria, inevitablemente compleja. Asimismo por la naturaleza abarcadora de su avidez intelectual, que no podía dejar de observar el acontecimiento literario en relación con acontecimientos de otra índole, de otra procedencia, de otros tiempos, de otros lugares. Para Real de Azúa el conocimiento no era solo la apuesta intelectual que ponía en juego —un desafío que no descarta su sentido lúdico— la realización de una condición simbólica que contraía diferentes campos del saber.

Sería difícil definir la posición de Carlos Real de Azúa en el campo de la teoría literaria, una *definición* a la que la originalidad de su pensamiento, la peculiaridad de sus cursos, la dispersión temática de sus escritos, se resiste cada vez más. ¿Cómo definir a Real de Azúa? ¿Cómo restringir las expansiones de una naturaleza digresiva a las limitaciones de un campo disciplinario, si fuera solo uno? La inasibilidad de su figura en fuga, las elusiones de su discurso desbordante, la multiplicación de sus artículos, notablemente prolongados por el despliegue de anotaciones tan precisas como imaginativas, se sustraen a los criterios de clasificación convencional.

Tampoco es fácil componer su semblanza a partir de las escasas fotografías furtivas tomadas a su pesar. Así como Real de Azúa evitaba cualquier alusión

a su persona en sus propios escritos y conversaciones, derivando el interés del discurso hacia asuntos generales, por medio de una suerte de distracción controlada que era una de las estrategias de su recato, eludía toda representación de su imagen: sin dramatismos, sabía que «le moi est haïssable», pero sin citar a Pascal ni recurrir a frases sentenciosas. Solo se trataba de una ausencia natural, una prescindencia de sí, ni temor ni tema. En vida, era *difícil* fijarlo; ahora, transcurridas varias décadas desde su muerte, es el monumento en movimiento de su reflexión transteórica el que continúa sustrayéndose a los límites y recortes de una definición que, por definición, los requiere.

Así como Real de Azúa, en ese ensayo magistral sobre el ensayo, en lugar de definir este género empezaba por cuestionar la posibilidad de definirlo, interrogando desde el título. «¿Un género ilimitado?», se podría empezar por la misma fórmula modificándola apenas: «Carlos Real de Azúa: un genio ilimitado», o también en forma de pregunta. Sería un reconocimiento otorgado a su genio y, además, daría entrada a una de las cuestiones teóricas que le conciernen. El genio impugna al género tanto como a las convenciones que lo limitan; ni limitable ni imitable, el genio no se conforma a/con la definición que es un límite ni a/con los estereotipos que, como modelo, intentan replicarlo.

Real de Azúa leía de todo, recordaba todo lo que leía y, sin hacerse notar, sin hacerlo notar, solía ilustrar a especialistas sobre sus respectivas especialidades porque, cabe insistir, él no era un especialista. Desde la literatura uruguaya, la teoría literaria, la literatura universal hasta la historia nacional, continental, la ciencia política, las ciencias sociales, el espectro de lecturas, la lucidez abrumadora de sus análisis y comentarios provocaban la asombrosa admiración que sin hostilidad sabía rehusar. En una publicación reciente, que Susana Mallo titula *Carlos Real de Azúa. Un intelectual inasible*, se estudia «El papel de los intelectuales, la política y los vaivenes del Uruguay y la región en la segunda mitad del siglo». Un intelectual inasible, en efecto. Su título es título de nobleza, de saberes que desbordan las dignidades letradas, académicas, disciplinarias, que releva en la universidad la universalidad que no restringe solo al conocimiento que allí se imparte, que rechaza los estereotipos como deplora la propaganda política y partidaria, denunciando las estrategias de la politización.

De previsible escasa fortuna es «un libro —uno de los tantos— pertenecientes a esa clase sobre la que puede predecirse que “no conformará a nadie”». Son las primeras palabras en las que ese «observador-participante», como se define su autor, advierte la necesidad de que alguien hable, «un riesgo que debe correrse cuando en el silencio, en la mudez, en la oquedad», la necesidad de atender y entender (como decía) obliga. Escrito hacia fines de 1973, año en que las instituciones empezaron a vacilar, no era esa la oportunidad para publicar su libro sobre *La Universidad*, que será editado recién en 1992. ¿Pero por qué no se discuten ahora sus diatribas? ¿Por complicidad con quienes cometen las irregularidades, por temor, por respeto, por bien fundadas sus invectivas? ¿Por qué se callan sus críticas todavía vigentes? Si se trata de otorgar, como simplifica el dicho popular, ¿por qué no se dice?

Clases y categorías, cuadros y esquemas crujen entre sus papeles sin contener los excesos de una naturaleza erudita que, excediéndolos, no concluye. No solo ese pequeño libro presumiblemente controvertido quedó en silencio, todavía su obra es conocida en forma parcial porque, incluso en nuestro país, aunque se hayan publicado varios otros manuscritos póstumamente como ese, tampoco las contadas iniciativas abarcan la totalidad de su obra. Aun cuando esa totalidad se conociera, no llegaría a representar el *acontecimiento* «Real», un acontecimiento en persona, una personalidad de particularidades excepcionales que la circunstancia colma de ocurrencias incontables, que la escritura no solo no logra registrar, sino que, al intentar fijarlas, las suspende. Genio y figura..., en vida o después, siguen alejándose. Tal vez esa *inasibilidad* de atributos, que reconocían sus estudiantes hace más de medio siglo como su suprema suerte, sea una de las primeras *dificultades* que se presentan al examinar su persona y su obra. Pero hay otras.

Diferencias entre pares

En alguna oportunidad anterior, con el fin de presentar a Real de Azúa ante un público que no lo había conocido, tomando en cuenta varias condiciones comunes y alentada, además, por coincidencias llamativamente semejantes, traté de establecer una comparación entre Real de Azúa y Roland Barthes. Nacieron casi al mismo tiempo, morían por los mismos años; las afinidades docentes y disciplinarias no disimulaban, a pesar de su dedicación, una apasionada reflexión sobre las alternativas de esta época inquietante, conciliada con una inclinación nostálgica hacia otras épocas, la preocupación profunda por la teoría y la realización de una escritura literaria, por la formalizaciones epistemológicas, por la indagación de los hechos y las versiones de los historiadores. Una biografía paralela en la que conmovía, en ambos casos, la relación entrañable con una madre que, sin excluir otros afectos, los postergaba.

Eran bien parecidos: la misma irradiación magistral, una cordialidad inteligente, cierta ironía sesgaba con humor un diálogo siempre animado por la espontaneidad de observaciones tan profundas como imprevisibles. Erudita y risueña a la vez, la conversación se desequilibraba por la admiración de un interlocutor que, atónito, no disimulaba su estupefacción. Incluso, la semejanza era física; la estampa atractiva de elegancia displicente y algo así como el aura de una distancia intelectual que, sin intimidar demasiado, los distinguía por un tono similar. Para una época en que el nomadismo académico ya había afianzado sus rutinas en rutina, era poco lo que Real de Azúa y Barthes se apartaban de su entorno. Atentos a su tiempo —eran los mismos tiempos— no sorprende que plantearan temas afines con discursos propios. Fundadores de discursividad, ambos prestaron al ensayo, uno en su medida y el otro por desmesura, una modulación que lo diferencia y consolida literariamente. Hasta ahí, entre otros, ciertos parecidos.

Si Gilles Deleuze reconocía en Barthes el ejercicio de una filosofía de la facilidad, de la comodidad o de lo cercano (*une philosophie de l'aise*), habría que reconocer, en cambio, que Real de Azúa practicaba una *filosofía de lo arduo*, recordando que *arduus* alude no solo a las condiciones de dificultad, sino, originalmente, al terreno escarpado, de gran altura, las cumbres ásperas, las cimas inaccesibles.

Considerados en su conjunto, por tema y visión, los textos de Real de Azúa producen ese vértigo desde una cumbre que no pasa *por alto*, por altura, la exactitud. A partir de esa opción ardua, de esos riscos que son su espacio, arriesga el estudio que dedica al poder: «El tema de *los que mandan*, en suma, es tan fascinante y abarcador como difícil», y no es el poder, sino las dificultades de la cúspide que le atraen. Su atención ininterrumpida a los personajes y claves del debate latinoamericano (Martínez Estrada, Sarmiento, Mallea, Rodó, Zum Felde), regional y nacional, a los grandes temas históricos, políticos, estéticos, a los autores mayores, al patriciado —la clase social de la que procede, pero de la que se aparta para legitimar su observación e independencia—, a la «sociedad amortiguadora» que, tal como la designa y define, es la uruguaya.

Pero la comparación con Barthes habilita todavía otra oposición que, por significativa, por pertinente, no quiero evitar. Si bien Real de Azúa conocía la obra de Barthes, Barthes desconocía a Real de Azúa, y la injusticia simétrica del quiasmo cruza el mundo en todos los sentidos. No es esta la oportunidad de analizar el desajuste abismal entre la curiosidad enorme y minuciosa que Real de Azúa dispensaba al mundo y el desconocimiento que el mundo hasta ahora le reserva.

Todavía no se le ha dedicado al escándalo de esta desproporción la atención que requiere: consentido con tolerancia indolente y diminutivos afectuosos por sus compatriotas —no solo los más allegados solían decirle «Carlitos»—, ignorado por los demás, configura otro aspecto de la vigilante ignorancia que omite a otro crítico notable de su generación, Emir Rodríguez Monegal, quien, celebrado en todo el mundo, hasta hace poco seguía conocido-no-reconocido por la *des-intelligentsia* de su país, que es el nuestro. No descarto que las semejanzas de esta simetría violenta respondan a las mismas fuerzas.

En Real de Azúa las dificultades de definición, sobre las que tanto me interesa insistir, no radican en fallas lógicas o metodológicas que traben la comprensión de su obra ni en la inconveniencia de planteos confusos ni en abusos del léxico ni en rebuscamientos de su erudición. En su caso, las dificultades derivan, sobre todo, de la convergencia inusual de perspectivas diferentes, que contextualizan aspectos opuestos en una misma observación y, por usar un término que Real de Azúa frecuentaba, del «clivaje» que estratificaba los objetos observados en una serie imprevisible de capas y fracturas, planos estriados distinguidos por su indagación. Sin excluirse adversamente, sus puntos de vista extienden el análisis, lo dispersan en distintos sentidos, abriéndolo. Sin embargo, Rodríguez Monegal presentaba a Real de Azúa en estos términos:

De los escritores importantes del 45, Real de Azúa (nació en 1916) es sin duda alguna el que escribe peor. Es también el que organiza más desordenadamente sus libros (*El Patriado Uruguayo* empieza con una llamada que remite al lector a una advertencia que figura como apéndice y que cualquiera hubiera puesto como introducción); es el que ha padecido menos la popularidad. Todo eso no impide que Real sea el ensayista más valioso, el más típicamente fermental y enriquecedor de su período. Alguien ha hecho la observación de que Real de Azúa es capaz de convertir un telegrama en un tratado de diez volúmenes; otro acuñó hace tiempo y en *Marcha* la frase: Real colabora una sola vez por año pero colabora todo el año...²⁰⁹

No acaban ahí «las paradojas de Real de Azúa».

Limitar, darle fin a un examen, acabarlo, impone un freno a la profusión inherente al fenómeno, pero no quiere decir que, por terminada o detenida, la verdad quede asegurada. Ordenar la realidad no es suficiente si no se cuestiona el propio orden; la claridad no siempre repara ni compensa una parcialidad que no es todo pero se define y defiende como si lo fuera.

Desde los orígenes de la creación y sus reflexiones, la convención estética tolera, en el *lenguaje poético*, un hermetismo que se niega al ensayo, un elogio de la sombra, de la oscuridad, que el poeta entiende como la primera gentileza que debe ofrecerle al lector. Es sorprendente que el consenso de oscuridad haya sido privativo solo para la poesía. Teorizando sobre la *novela*, hace décadas, Bajtín reclamaba para esta narración literaria un texto disipado en varios registros, varias voces, penetrado por los discursos de otros sujetos y otros textos, una «polifonía» que impugnara, en varios sentidos, la univocidad compacta de una sociedad cuya homogeneidad discutía. ¿Por qué, entonces, el ensayo no debería habilitar incertidumbres corales, zonas de sombra y resistencias? ¿Por qué se atribuiría al ensayista el monopolio de adoptar un punto de vista, uno solo, el doctrinario, impuesto?

Son demasiado conocidos los argumentos en contra de esta *filosofía de lo arduo* que interponen «los fantasmas de la claridad», que son los fantasmas de siempre: uniformidad, transparencia, coherencia, un orden o una orden, esos requisitos inherentes al discurso autoritario que sirve para imponer una verdad, no más de una, reivindicando las definiciones del lenguaje indiscutido o las llanezas del lenguaje periodístico. Una facilidad sospechosa dedicada a «la gran mayoría», que se codicia tanto como se desprecia: ¿quién se arroga y desde dónde una condescendencia explicativa que pocos piden y tantos siguen? ¿Por qué no se protesta contra dogmas y normas que consignan la información, una información en consignas que, diciendo tan poco, igual redundan? Sin embargo, no está mal hablar de lo que todos hablan, pero no estaría de más hablar de lo que nadie habla.

Es precisamente en esa voluntad de no evitar las complejidades de un mundo complejo de donde procede la predilección problemática que prefiere

atender las dificultades mediante una reflexión áspera contra concesiones que aseguran solidaridades indolentes. Es habitual la resistencia del lector contra esa disposición ardua; otras veces se oye el rechazo de quienes aseguran discrepar con las posiciones de Real de Azúa. Pero ¿cuáles de ellas? ¿Cómo discrepar con quien las encara todas sin dejar de cuestionar el propio discurso? Un *discurso en discusión* permanente, que no excluye la quiebra, la fractura, el fragmento, la cita, las referencias a teorías abiertas a otras voces, donde ninguna tiene la primera ni la última palabra.

En alguna oportunidad cabría asimilar la minuciosidad de sus especulaciones a la percepción insoportable de Irineo Funes, su memoria infalible a la del personaje de Borges o, sin apartar su ficción, a las precisiones representativas de una ciencia demasiado exacta, donde la descripción deja de ser tal por la mera y perfecta coincidencia entre la representación y lo representado. Recurrentemente la ficción narrativa de varios escritores latinoamericanos ha fraguado fantasías diversas para resolver el conflicto de quien se debate entre la necesidad de conceptualizar por medio de los modelos mentales que habilitan conocimientos parciales y la invención de máquinas que los extiendan. Sin embargo, tomando en cuenta esa plurivocidad, la estratificación de su pensamiento, el itinerario discontinuo que evita el lugar común de una verdad o teoría establecida, no confundiría el registro de Real de Azúa con la uniformidad de una visión totalizadora ya que, más que a la totalidad, que atenúa las diferencias, es a la heterogeneidad que su visión se dirige.

Decía Ángel Rama en su obituario:

... tantos análisis de la realidad de América Latina y en particularidad de la cuenca platense, tantos fulgurantes bocetos renovadores de las tesis imperantes en materia de historia, de pensamiento, de crítica literaria, a los cuales proporcionaba luego un aparato documental de tal envergadura y de tales proyecciones universales, que muchas veces él mismo era vencido por esa acumulación y esa incesante floración de sus planteos.²¹⁰

De la misma manera que había procedido cuando se propuso definir la literatura por medio de una fundamentación pormenorizada de sinonimias que abordan la escritura desde distintos puntos de vista, sus estudios de teoría literaria entablaban criterios diferentes basculando entre nociones opuestas, que marcaban el recorrido verbal de un pensamiento articulado críticamente a partir de una sucesión de pensamientos y doctrinas que utilizaban términos afines y rivales, una estrategia de la reflexión que, como el mundo, empieza por el lenguaje. Sin veleidades filológicas ni preciosistas, por honestidad intelectual más que culteranismo, su obstinado rigor se concentra en reflexiones terminológicas, historias de conceptos, en «la idoneidad de vocablos aptos para abarcar e inteligir el fenómeno». Son sus palabras.

209 Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Alfa, Montevideo, 1966, 393.

210 Rama, Ángel, «Carlos Real de Azúa: 1916-1977», *Escritura*, Teoría y crítica literaria, n.º 3, Caracas, 1977, 35.

Las relaciones entre poder y discurso, discurso y verdad, verdad y dominación, dominación y orden, orden y conocimiento constituyeron un tópico de la reflexión contemporánea. De la misma manera que, al teorizar estos tópicos, Foucault se sustraía a las categorizaciones establecidas ya que no podía ser considerado ni como sociólogo ni como historiador ni filósofo ni como un teórico del poder político, Real de Azúa pertenece a esa suerte de sismógrafos visionarios que registran la aventura del conocimiento. De ahí la dificultad, el desafío de una visión *centrífuga* a la que no le cuadran los esquemas regulares de las asignaturas en vigor. En el mismo artículo que le dedica Rama poco después de su muerte, agrega:

Creo que fue su tendencia culturalista y el imperio que ejerció sobre él la historia, lo que lo condujo gradualmente a alejarse de las artes y la literatura, transformándolo en un analista del pensamiento y la política uruguayas y latinoamericanas y, de hecho, en un crítico de la cultura.

Hasta aquí la resistencia a la definición, las dificultades propias de un texto abierto y dialógico, incrementadas por leyendas que corren acerca de un discurso respetado, pero desconocido, de una polémica excéntrica, animada de un rigor insólito. Tal como lo señaló Tulio Halperin Donghi, su gesto de alejamiento nunca es «un soliloquio colérico», sino la manifestación de la gozosa soledad de un investigador que no persigue otro fin que la propia investigación, una investigación sin fin, sin utilidad o sin conclusión, más allá del conocimiento, el placer.

Ante las exploraciones rigurosas pero interminables de textos ajenos, no debería llamar la atención su despreocupación personal con respecto a manuscritos propios, finamente elaborados, formalmente acabados, pero inéditos algunos que ocupan, entre unos y otros, un inventario bibliográfico de dos páginas de formato tabloide.

Las preocupaciones intelectuales de Real de Azúa exceden las previsiones curriculares; es conocido el interés desinteresado y la prodigalidad casi mítica de su erudición, la concurrencia de elaboraciones literarias, filosóficas, históricas y políticas en una acción intelectual que identifico, a partir de Real de Azúa, como uno de los rasgos de excelencia de la identidad americana. Un modelo en emergencia, la clase de quienes ignoran las clases, rechazan las clausuras sociales o culturales, abriéndose a otros medios, sin privilegios de origen, de nacionalismos reductivos, provincianos o personales que esgrimen quienes solo están interesados en promover una cultura porque es autóctona, un idioma cuando es, redundantemente, el propio, una obra solo porque es suya.

Un programa como forma de acción

A manera de apéndice y por el carácter representativo de esa visión ecuménica de erudición excepcional que fue la suya, interesaría considerar su consagración a la enseñanza fundacional de la teoría literaria a partir del programa monumental que concibió para esta disciplina incluida en el plan de estudios del Departamento de Literatura del Instituto de Profesores Artigas. Desplazado

por un remedo menor, una versión mal abreviada del programa original, fue sustituido sin más, sin razón, sin que se haya reparado aún la arbitrariedad de esa sustitución. Inicialmente, a principios de los cincuenta, Real de Azúa había propuesto la organización de una cátedra que denominó «Introducción a la estética literaria», que devino «Teoría Literaria», una fórmula más corriente que la original pero que, en los hechos, era desbordada, en sus límites específicos, por la necesidad de reflexiones mundiales y planteos comparativos, literarios y extraliterarios, que solían incrementar lo privativo para abarcar otras formas de realización y especulación artística y filosófica.

El programa aparecía estructurado dinámicamente como un trabajo *in progress* y a la vez acabado, una obra perfecta pero incompleta, una suerte de tabla de nociones teóricas similar a la que Mendeleiev había diseñado para el registro químico de los elementos conocidos. Todas las nociones y referencias bibliográficas figuraban en una comprensión armónica, cada punto ocupaba su lugar justo, en la medida justa, con las descripciones de atributos correspondientes según la vigencia del conocimiento que se había alcanzado hasta entonces. Pero, a diferencia de la tabla periódica de elementos, a diferencia de un sistema planetario o de una distribución numérica, se observaba en ese programa de teoría literaria una dinámica del pensamiento, una dialéctica de formulaciones, la observación de fenómenos, de casos, de evolución de las ideas, de tendencias y corrientes que, como señala Emir a propósito de su ejercicio crítico, «pone en evidencia esa doble dimensión, inmanente y trascendente de sus inquietudes». Su registro abierto se hacía cargo de todo, incluso de lo que todavía no se había formulado pero que, en cierto sentido, se podía prever. Más que con huecos, ese catálogo orgánico se articulaba formando pliegues que se iban desplegando a medida que la aparición de cambios requería la flexibilidad de un compartimiento nuevo. El inventario daba lugar a la invención y se adaptaba, sin forzar sus formas, a las novedades que se producían en el transcurso del pensamiento literario y estético.

Es curioso, Real de Azúa había inventado con ese programa un verdadero *programa*: una escritura que estaba por hacerse, generaba una textualidad que se extendía hacia el futuro más allá de lo que puede ser un temario detallado minuciosamente para guía del profesor y del estudiante. Aquello no era la descripción anticipada de lo que debía llevarse a cabo durante el desarrollo del curso, sino que anticipaba, sin la ambición de imponerlo, el programa del pensamiento occidental en temas que abarcarían el conocimiento de las letras y de las artes en décadas.

No eran más de quince hojas que se prolongaban en interminables referencias, pero ni habría que limitarlas a cifras ni a dimensiones determinadas, como a nadie se le ocurriría contar los fragmentos en un vitral. Hojas largas, amarillentas, ya eran viejas antes de empezar a usarlas. O bien escritas a máquina, al dorso en blanco de páginas extraídas de libretas de clase dadas de baja, con anotaciones que Real de Azúa apuntaba en los márgenes reducidos, duplicando renglones y columnas que no alcanzaban para la cantidad de datos y detalles que agregaba al programa como anexos. ¿Qué palimpsesto iluminado hubiera diseñado para

esta época de discursos en pantallas superpuestas? ¿Con qué recursos teóricos se equiparía para discriminar la información fidedigna de la apócrifa en los profusos sitios enciclopédicos que las redes multiplican? En esa acumulación nada sobraba; la articulación ajustada de temas y puntos no impedía que aparecieran libres o librados a su propia energía. Animados, se reproducían como si hubieran mantenido entre ellos relaciones textuales secretas.

Bastaba la necesidad de considerar una nueva teoría para que encontrara en aquellas páginas el sitio preciso donde —denominados en forma diferente— figuraban. «De todos los críticos del país, Real de Azúa es el que tiene un sistema más amplio de referencias» reconocía Emir, quien se encontraba entre ellos. Formaban parte de su programa los autores del canon o muchos otros más que, desconocidos, empezaban a ser citados a partir de las referencias, consultas, lecturas a las que era imposible sustraerse.

La aventura de internarse en esa enciclopedia imaginaria que eran sus referencias bibliográficas y descubrir un mundo a través de menciones que no agotaban los temas, más bien los prolongaban en galerías de espejos interminables, referencias históricas y epistemológicas: épocas, corrientes, universos del conocimiento que, distintos y distinguidos, no parecían parcelarse ni parcializarse. Eran piezas armadas de un puzzle gigantesco, pero combinadas según sus propias reglas; había que conocerlas, si uno retiraba una pieza el resto se recomponía, los contornos se regeneraban ante cada supresión o introducción y el todo no sufría.

Gracias a una rara captación de lo fundamental, no solo figuraban ahí las referencias correspondientes a los autores, sino que Real de Azúa lograba descontextualizar, con el prodigio de la autonomía poética, la palabra, la frase breve, la frase un poco más extensa que resumía toda una obra, todo el pensamiento en la cita fragmentaria de un texto mayor y recontextualizarlo, vertiginosamente, mediante la referencia histórico-política que la reinscribía en su realidad:

Hay en Real de Azúa una pasión política y hay también una pasión histórica.

Las dos están entrañablemente unidas pero su inteligencia le permite distinguirlas y aprovechar conjuntamente sus aportes para una visión tercera que supera a las dos: una visión trascendente,

concluye Emir. La visión de lo fundamental, en tanto supone lo básico y lo profundo: la verdad y sus versiones, la teoría y sus visiones, la doctrina, sus interpretaciones, una corriente y sus contracorrientes. Rama resume su perspectiva en otros términos:

... hacía de la función intelectual una ética (por lo cual se le podía emparentar al zigzagueante camino de André Gide y a su misma persecución de la autenticidad en un mundo cuya opacidad exigía constantes esfuerzos de reconversión y adaptación); contribuyó a desarrollar un pensamiento siempre crítico, forzosamente independiente, cuyo campo de ejecución solo podía ser el de oposición: de ahí que sus mejores contribuciones se desarrollen mediante el

enfrentamiento con tesis o sistemas, los cuales sometía a nervioso análisis y los invadía de un pensamiento desarticulante y problematizador.

Alternativas de una erudición tan rigurosa como regocijante que nunca llegó a mitigar la «alegría de ser inteligente»,²¹¹ como observó con acierto Mercedes Ramírez, al reconocer la complacencia en la búsqueda de saber y de saber que esa búsqueda no termina.

La disposición textual laberíntica —emblema de lo múltiple según Deleuze— no solo contenía los datos de un pasado, el pasado del conocimiento literario, sino que, y eso sigue siendo motivo de estupor y estudio, ya contenía los frutos del futuro, una precoz recolección de las cosas que vendrán. Años después de su muerte, los temas de actualidad teórica se verificaban preformados en el programa, anticipados como en un código genético. Ahí también estaba lo que iba a estar, estaba lo que será, es decir, lo esencial. Sin proponérselo, sus análisis y postulados descubrían doctrinas, discutían precedentes históricos que se internaban en las profundidades arqueológicas de un pensamiento filosófico universal.

Como Rodó, como Borges, Real de Azúa es uno de esos latinoamericanos que han alcanzado formas de plenitud en la ambivalencia, conciliando la conflictiva herencia de sus ancestros con la novedad en una síntesis, una contracción de lo universal y lo particular, sin apartarse de lo latinoamericano, lo austral. Sin renegar de su tradición ni de los descubrimientos más recientes, Real de Azúa indaga, por lo menos, en dos direcciones, para conocer y reivindicar un pasado con el que siente más afinidades que con su tiempo, pero sin dejar de escrutarlo. Halperin Donghi quien conocía, sin duda, mejor que nadie su obra y personalidad, advierte «una nostalgia por el Uruguay pastoril, [...] el de un paraíso perdido, que sabe irrecuperable y no desea recuperar, pero que se enorgullece en añorar».²¹²

Los historiadores, sociólogos, los hoy llamados politólogos, críticos literarios y de la cultura citan sus aciertos; aún hay testigos más o menos directos que entrecruzan sus anécdotas, profesores que las transmiten a sus discípulos. Hace unos años se le dedicaron algunas publicaciones, una reciente tesis doctoral lo estudia,²¹³ una notable antología de escasa tirada circula discontinuamente, una sala en una de las facultades de la Universidad de la República, así como la Biblioteca Central de Enseñanza Secundaria, llevan su nombre, pero su obra, expuesta a los riesgos del mito, continúa solo fragmentariamente conocida.

El impulso y su freno (1964) es el título que designa uno de sus tratados políticos, donde la contrariedad de los términos yuxtapuestos no se resuelve en una dialéctica simplificada de oposiciones drásticas. Tal vez sean las figuras de ese contrapunto plural una especie de emblema adecuado para bosquejar el

211 Ramírez, Mercedes, «Carlos Real de Azúa», *Jaque*, Montevideo, 16/7/1984.

212 Halperin Donghi, Tulio, «La ávida curiosidad por el mundo», en Real de Azúa, Carlos, *Escritos*, Arca, Montevideo, 1987.

213 Mallo, Susana, *Carlos Real de Azúa. Un intelectual inasible. El papel de los intelectuales, la política y los vaivenes del Uruguay y la región en la segunda mitad del siglo XX*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2011.

curso de su biografía intelectual, estética y vital. La proclividad mística natural de su impulso impide la institucionalización de un pensamiento creador que no deja de sorprender tanto por la singularidad de sus excelencias como por las reticencias de una repercusión inexplicablemente sobria. Al final de ese libro sobre «Tres décadas del batllismo y las raíces de la crisis uruguaya», como anuncia el subtítulo, Real de Azúa enumera las características de una época particular en su país, pero, a pesar de las precisas circunstancias históricas a las que se atiene, el recuento no se contrae a los límites nacionales, aunque insinúa las omisiones en ese «país de cercanías» que es el nuestro. Habla de «un mundo de grupos supranacionales crecientemente erizados y resueltos a lograr su autosuficiencia», de «un mundo sometido a las terribles presiones del espíritu acreedor de la sociedad de masas», de «un mundo donde una revolución de tecnológica cibernética y automatización marcha» a pasos demasiado grandes, arrinconando a nuestras patrias

... en el que todas las convicciones, valores, vigencias que fundan instituciones, pautas de conducta, relaciones, se enflaquecen hasta desaparecer y no tanto la publicitada angustia como el sinsentido, la indiferencia, la ajenidad a todo, ocupan su sitio.

CAPÍTULO 14

Carlos Real de Azúa en su biblioteca

*Que, en víspera perpetua de aventura,
No salió nunca de su biblioteca.*

Jorge Luis Borges

*Entré, pues, en el Sancta Sanctorum de la biblioteca.
Te aseguro que tuve la impresión de penetrar
en el interior de un cráneo.*

Robert Musil

Si bien no era nada fácil hablar de Real de Azúa en su presencia, tampoco será fácil hablar de él ahora, cuando ya no es posible que él lo impida. Ajeno a cualquier forma de alabanza, la habría rechazado como renegaba de la fotografía —si era suya la imagen—, o de la biografía —si propiciaba las veleidades del divismo o si fuera poco más que «una literatura de sobremesa»—. ²¹⁴ Ni hablar de sí mismo ni oír a otros hablar del mismo tema.

Entonces, ¿qué registro para evocar en algunas palabras el conocimiento tan natural como sorprendente, el rigor desenvuelto entre severo y sarcástico que, por la precisión, no descartaba la burla, la erudición sin resquicios y las errancias de un *flâneur* que recorría en Montevideo la historia de la ciudad y del mundo, ni tan ajeno ni ancho, que conocía como pocos sin haberlo casi transitado? ¿Ya habría previsto la incómoda inutilidad de los viajes? En la época en que «el viaje» era el espejismo soñado por todos, Real de Azúa viajaba poco y regresaba pronto, no aventurándose mucho más que a periplos locales, casi domésticos.

Por otra parte, la vastedad y variedad temática e idiomática de su biblioteca deparaba similares aventuras, anticipando las navegaciones extraterritoriales que las redes satelitales de la actualidad ofrecen a domicilio, sin alterar el afortunado sedentarismo de quienes, asociados hoy a ratones de computadoras, no reniegan de los ratones de biblioteca de otros tiempos, aunque en ciertas latitudes la especie parezca estar casi en extinción.

Si, como se ha repetido demasiado, «el estilo es el hombre» («le style c'est l'homme même») no sería exagerado afirmar, con respecto a Real de Azúa, que «la biblioteca es el hombre» y, a partir de la unidad de su valiosa colección, reconocer la singularidad de su figura.

²¹⁴ Las biografías, *Capítulo Oriental*, n.º 40, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1969.

En una de sus novelas autobiográficas recordaba Amos Oz que, cuando era niño, quería ser libro: no quería ser escritor, sino libro.²¹⁵ Real de Azúa habría realizado esa aspiración porque él mismo era sus libros, los que escribía o los libros de su biblioteca. No me pesaría, entonces, utilizar de «comodín metódico» una especie de coartada para acercarme a su asombrosa capacidad de pensar, a la notable imaginación intelectual que era su «régimen»²¹⁶ —y haciendo lo posible por esquivar el encomio—, aplicar a sus *singularidades* los atributos que Real de Azúa asigna a la obra literaria. Y lo cito:

Porque si la obra literaria es individual, «individuum est ineffabile» —lo recordaba Leo Spitzer apoyándose en la sentencia de Espinosa—, la «inefabilidad» porta las notas de contingencia de «un complejo humano singular», esto es lógicamente indefinible y solo capaz de ser descripto mediante un conjunto de notas originales. Todo aparato conceptual, entonces, todo sistema de normas, toda clasificación que, para agruparlas con otras, para mostrar afinidades, tome lo que solo son sus rasgos genéricos, importará así una mutilación de ese margen de «inhabilidad» que la individualiza, una construcción artificial, una simplificación errónea e irreverente.²¹⁷

De manera que, dadas esas notas y con más razón, tratándose de Real de Azúa, habría que suspender clasificaciones, conceptos y categorías, asumiendo las insuficiencias lógicas propias de la indefinible condición del genio o de la obra que, si vale, vale ambivalentemente. Clasificada o clásica, la obra magistral perdura, pero, como dice en el mismo ensayo, «todo conjunto en que quiera insumírsela es artificial y, en puridad, falsifica nocivamente su espléndida y original insularidad».

De ahí que no sería desmesurado idear una *metodología negativa* necesaria y secular para que la definición no entre en colisión con la indefinición y desafíe, desde ese equilibrio conceptual bastante inestable, varias formas de la gravedad; ni gravedad, si es fuerza de atracción, ni gravedad, si es circunspección de circunstancia. En todo caso, «A grave man» se reía hace treinta años Real de Azúa, aliviando la despedida de quien se entreveía —genio y figura...— ya al borde «de la fuesa», restándole, a ese regreso arcaico y a una inminencia cierta, cualquier dramatismo.

Un poeta ya había dicho que «Les morts son faibles». Sí, los muertos son débiles y para no abusar de esa debilidad intentaría evitar «tanto parloteo inefabilista»,²¹⁸ suspender la inercia de clasificar la multiplicidad de intereses y sustraer las singularidades de su obra y de su enseñanza a los frenos de una comprensión restrictiva. Pero, ¿cómo prescindir de las categorías establecidas sin dejar de conocerlas? ¿Cómo dilucidar una taxonomía a contrapelo cuando, aun

²¹⁵ Oz, Amos, *Una historia de amor y oscuridad*, Siruela, Madrid, 2005, 37.

²¹⁶ Me refiero a la noción que Jacques Rancière formula en *L'Inconscient esthétique*, Galilée, París, 2001.

²¹⁷ Real de Azúa, Carlos, «El individuo y la serie» (manuscrito inédito).

²¹⁸ Real de Azúa, Carlos, «Problemas de la enseñanza literaria: la elección de autores», *Anales del Instituto de Profesores Artigas*, n.º 3, Montevideo, 1958, 33-58.

no conformándose a ellas, se las confirma? No redunda Fernando Pessoa cuando asegura, en un afán aristotélico a contrapelo,

Dividiu Aristóteles a poesia em lírica, elegíaca, épica e dramática. Como todas as classificações bempensadas, é esta útil e clara; como todas as classificações, é falsa.²¹⁹

Por eso, tampoco diría de Real de Azúa que es un transgresor, sino, y de la mejor manera, un *digresor* —aunque el *Diccionario de la Real Academia Española (drae)* no registre esta palabra ni dé entrada a la igualmente válida acción de *digredir*—. Al ser la *digresión* uno de los rasgos más marcados de una presencia que se aleja, el apartamiento digresivo-progresivo de *su conversación*, sin abandonar el tema principal, lo dispersa en distintas direcciones con el fin de no dejar de lado adyacencias que, inesperadas, devienen sustanciales. En suma, las digresiones interesaban tanto o más que el asunto principal, dando lugar a esparcimientos que ampliaban en esa *di-versión* discursiva más de una versión, un planteo divertido que disparaba la gracia en varios sentidos que no eludían la responsabilidad de quien los multiplicaba. Aunque permanecía durante horas, desde la llegada estaba justo a punto de irse, que es una forma muy contradictoria de quedarse, casi en fuga. Es cierto, en su entorno se respiraba un risueño aire de *fuga*, como motivo musical y su contrapunto; una fuga constante la suya que se prolongaba en un *happy unend*, un feliz sin final, que la viva inteligencia dejaba inconcluso.

Si se decía que no es ni era nada fácil *hablar de él*, habría que aclarar, en cambio, que no era nada difícil *hablar con él*, siempre que se quisiera entablar una juiciosa *escucha* en un diálogo escasamente dialogado en el que prevalecía la perplejidad silenciosa de un oyente todo oídos y de un hablante más que entendido, de buen talante, que sabía de todo, menos de la presunción y alarde de todo lo que sabía y decía. Un oyente tan atento y lacónico como el lector silencioso que la lectura requiere entabla hoy un diálogo infinito, en vaivén entre el presente y el pasado, a partir de sus propios escritos o de los libros que leyó, subrayó, citó, e incluyó en su biblioteca, de la que no hablaba, la colección que, bajo sospecha de desaparición, y también por eso mismo, más apasiona a Walter Benjamin. Entre librerías, remates y anticuarios Benjamin le da forma a su colección, la conforma a su albedrío, aunque reconoce —y no es el único— que «entre todos los medios de procurarse los libros, el más glorioso es el de escribirlos uno mismo».²²⁰ En cambio, como en un cuento célebre en el que la palabra clave no se menciona, Real de Azúa no hace nunca referencia a la suya, y raramente a otras, aunque alude más de una vez a las deficiencias que las afectan:

²¹⁹ Pessoa, Fernando, «Os outros eus / Gênese et justificação da heteronímia», *Obras em prosa*, Editora Nova Aguilar, Río de Janeiro, 1986.

²²⁰ Benjamin, Walter, «Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie», o. cit., 3-10.

La inconexión cultural entre nuestros países, la falta de bibliotecas especializadas, nuestra misma posición uruguaya, tangencial a los grandes centros de edición hispanoamericana, así lo determinan.²²¹

Desaforada, su conversación, sin ceder a las facilidades de la elocuencia, competía con escritos en los que no omitiría antecedentes, circunstancias, contextos, indagando sobre las contingencias de la situación que, como tal, no se agota. Más que conciliar el antagonismo entre coherencia y digresión, se debatía entre las insuficiencias de la *definición* contrarrestándola por la *enumeración* pero, sin desplazar la perspectiva teórica, daba cuenta de una disposición cognoscitiva distinta de quien conoce y no se resigna a que

El discurso espacio-temporal de la escritura [dé] mal la simultaneidad de los fenómenos.²²²

En esa confrontación entre la simultaneidad del *todo* y el desarrollo de una escritura que simula conservar en la *consecutividad* el tiempo, resume tanto su cuerda histórica, crítica, teórica, estética, en la que comprometía una *visión global* del mundo y sus acontecimientos, que desgrana punto por punto en la abreviada cifra de una discursividad en conflicto, la fatalidad de la presencia que un narrador, preocupado por el inasible tiempo de la escritura, había advertido en otras palabras de significación semejante:

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

Antes de que el término «global» y sus derivados se impusieran en el campo de mercados o empresas, Real de Azúa reivindicaba la visión de un todo, pero articulado según la exhaustiva y espontánea abundancia analítica de su método que, sin comprometer una teoría particular o las obligaciones de un pensamiento de moda, consistía en *agotar* todas las hipótesis posibles de una cuestión, marcando sus aristas, agrietándola en vetas, iluminando los estratos y fallas de una materia estremecida por el *divaje* de un *todo* al que se refiere más de una vez, aun cuando el *drae* sigue empecinado, todavía hoy, en no registrar el término, aun cuando no solo el pensamiento refractivo de Real de Azúa lo requiera, sino las ciencias sociales y las naturales, incluso las más duras, necesitan desde hace siglos referirse a planos, niveles, láminas, en los que se fragmenta un objeto geológico o no.

«Todo está en todo, es cierto, pero ¿y el resto?» Más allá de la ironía del personaje de Laforgue y del propio poeta, es cierto, nunca se logra decir todo; ni pensarlo. Es así que Real de Azúa cuestiona todo porque, en realidad, «la totalidad» y la necesidad de hacerla inteligible es el dilema.

221 Real de Azúa, Carlos, «El último libro de Zum Felde: La Historia del Ensayo: El Juicio y el Lenguaje», *Marcha*, n.º 791, Montevideo, 25/11/1955, 20-22, disponible en: <www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/lahistoriadelensayo.pdf>, 10/12/2013.

222 Real de Azúa, Carlos, *La Universidad*, Celadu, Montevideo, 1992, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/launiversidad.pdf>, 10/12/2013.

Atento a las alarmantes confusiones que amenazaban a toda Europa hacia fines de los años treinta, no sorprende que el primer libro de Real de Azúa, *España de cerca y de lejos*, publicado en 1943, se proponga, además de una urgente y fundada retractación, un examen riguroso del totalitarismo. A lo largo de un centenar de páginas, si no en todo el libro, describe en plena expansión totalitaria del nacional-socialismo, el fascismo, el comunismo, el franquismo —régimen al que adhirió, pero del que supo desdecirse con la más rotunda convicción, revocando errores y descréditos al regresar de España—.

Esa obstinación en «todo», en asirlo, disgregarlo y restituirlo, es una de las cuestiones que la estética ha discutido desde los orígenes. Las series-fuera-de-series que enhebran sus reflexiones tensan las alternativas entre sucesión y simultaneidad, que es, entre otros, uno de los temas a los que la lucidez extrema de sus textos, de sus ideas, que no serían claras ni distintas —si la claridad implica simplificar o si, por distintas, no se universalizarían—.

La argumentación sólida, las referencias remotas y eruditas, rivalizaban con la información más actual convergiendo hacia un todo no clausurado que exhibe los huecos que, descriptivamente, filtran la «entidad unitaria»²²³ de un pensamiento incontenible, «convicto y confeso».²²⁴ No sé si me atrevería a calificarlo con el término *holosófico*, pero además de un estudioso de teorías y corrientes estéticas, era un pensador sabio que no desechaba por parcial o por ajena ninguna doctrina, sin que lo asistiera un ánimo ecuménico ni ecléctico, sino el mero trámite del no-ignorar, «Saltando sobre tanto ecumen»,²²⁵ ¿o acumen?

Los ejemplos no faltan. Uno, entre otros, la definición de «El concepto de literatura» (Primera parte. «Programa de Introducción a la estética literaria». Curso de 1971), que podría dar muestra de esa monumental *irradiación*, en todas direcciones, «no solo de su excelente y actualizada nutrición filosófica sino también de una experiencia estética de calidad más que inusual»,²²⁶ como decía a propósito de Juan Luis Segundo. Más que el programa de un curso, como ya se había señalado antes, es un modelo de un programa crítico, teórico, interdisciplinario, porque no se trata de reprobador una actitud recopiladora, que objeta en Zum Felde y en sus habituales síntesis: «exhortaciones a adaptar lo universal a la experiencia americana y a lograr una síntesis de lo telúrico y de lo cosmopolita».

223 Real de Azúa, Carlos, «Problemas de la enseñanza literaria: la elección de autores», o. cit.

224 Real de Azúa, Carlos, «Método y Significado de una Literatura Hispanoamericana», *Marcha*, n.º 787, Montevideo, 28/10/1955, 20-23, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/lahistoriadelensayo.pdf>, 10/12/2013.

225 Real de Azúa, Carlos, «El último libro de Zum Felde. La Historia Literaria de América como compromiso», *Marcha*, n.º 789, Montevideo, 11/11/1955, 20-22, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/lahistoriadelensayo.pdf>, 10/12/2013.

226 Real de Azúa, Carlos, «Juan Luis Segundo», en *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo II, o. cit., 11-59, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/juanluissegundo.pdf>, 10/12/2013.

Su programa, que continúa sorprendiendo, no propone conciliar la diversidad de posiciones-oposiciones, sino yuxtaponerlas, habilitando la discusión sobre las compulsiones de la selección, más *pantológica* que antológica. Una entidad electiva, selectiva, colectiva, donde manifiesta su *profesión de fe bibliográfica* tan incontenible como la generosidad de prodigarla en la abnegada acumulación de textos escritos al dorso de páginas ya usadas, como si su papel reciclado e informal legitimara la consabida operación palimpsestuosa de escribir sobre lo escrito.

Su *decisión de decirlo todo* aun sabiendo la vanidad o inutilidad del propósito, la voluntad de verdad disidente, de fidelidad literal y fehaciente trama cada uno de sus textos. Si toda doctrina filosófica concluye reducida, con el tiempo, a poco más de una palabra, Real de Azúa ya sabía cuál era en cada autor, en cada tratado, y en su programa figura entre comillas. Cuando no había herramientas informáticas para aliviar el improbo esfuerzo de copias minuciosas, transcribe largas tiradas, a máquina (diríamos *a mano*), intercalándose entre sus líneas, dando cuenta de lecturas, citas en distintos idiomas, interminables, vuelve a escribir lo que escribió otro y, contra corriente, impugnándolo.

Al celebrar la rareza de una revista dedicada a informaciones bibliográficas, reclama la urgencia de atender una carencia que sigue planteada y flagrante:

Pero el fárrago, la escoria, la inaudita ausencia de jerarquía, la infinita multiplicación pueden no matar. Pueden evitarse cuando se tiene un exorcismo. Y el único exorcismo es la bibliografía. Si la bibliografía no es su cura es, por lo menos, su paliativo. Si no nos da la seguridad de tener bajo nuestros ojos todo lo que nos interesa, nos da la relativa certeza de tener una referencia de ello. Nos da pistas seguras para nuestras búsquedas. Nos permite un expurgo previo que es sustancial ganancia de trabajo y de esfuerzo. Con cuatro o cinco revistas solventes poco es lo que de realmente importante escapa (realmente escapa) en cada círculo de cultura.²²⁷

Paradojal, su afán por alcanzar un conocimiento crítico abunda tanto en sus legendarias notas, que radican al pie de la página esa coherencia digresiva, como en las bibliografías que despliegan la dilecta erudición que la fórmula del título «Conocimiento y goce» consignara emblemáticamente. Consigna o emblema, como en el Génesis, ambas nociones ya no se distinguen.

En ese manuscrito, fragmentario, disperso, inédito, que deriva de sus expansiones programáticas, coinciden, en conocimiento gozoso, su pensamiento, sensibilidad, sentimiento, con las valiosas lecturas que sustentan su ponderación estética.

Ahora *Real de Azúa es su biblioteca*, una reliquia, conservada en sus obras y repertorios bibliográficos que apuntaban hacia una *biblioteca total*, similar al cuento que imagina en la biblioteca «un avatar tipográfico de la doctrina del

²²⁷ Real de Azúa, Carlos, *Aníbal R. Abadie-Santos. Jurisconsulto y humanista (1893-1960) Documentos-escritos* (Homenaje de «Jurisprudencia» a su fundador, 1926-1960), Adolfo Amit Editor, Montevideo, 1961, 104-109, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/abadie.pdf>, 10/12/2013.

Eterno Retorno»,²²⁸ circular como una interminable enciclopedia, que empieza por ciclos o círculos, haciendo circular el conocimiento, que vuelve sobre sí mismo y se difunde, tal vez para no terminar. Es en una biblioteca donde el autor de *Noche y Niebla*, Alain Resnais, radicó *Toda la memoria del mundo*, dos films significativamente inmediatos, con la probable intención de emplazar un lugar que contrarreste la barbarie, aunque conserve sus lastres.

Por razones válidas, la biblioteca, que siempre ocupó un lugar mayor en el espacio literario, sigue siendo el *tópico* —un *lugar común* de *lugar y tema*—, y remedio de diversos y grandes males. ¿Por qué vale recordar a Alain Resnais y otras bibliotecas sombrías,²²⁹ vacías, incineradas, o a punto de desaparecer para volver, con suerte, al espacio esperanzado de multiplicadas redes? Las enormes bibliotecas de plomo quemado, libros y papeles ahumados en negro retorcidos de Anselm Kiefer, que no me pesa recordar una y otra vez, replican y recuerdan los libros arrojados a las llamas en la Bebelplatz de Berlín por los estudiantes nazis y, allí mismo, donde encendieron esas hogueras, se hunde la biblioteca vacía de Misha Ullmann en un sótano, apenas visible a través de un vidrio. Melancólicas y distantes se asocian las palabras de Gustavo Gallinal, citadas por Real de Azúa,

libros que son urnas de cenizas, cobran valor como signos de una modalidad o tendencia que cavó hondo en la intelectualidad de una generación; ignorarlos es dejar rotos algunos eslabones de la historia literaria.²³⁰

Las bibliotecas inquietan, un vago presentimiento anuncian que se encuentran en riesgo, sombrías, solemnes y amenazadas —o preservadas— por los rápidos y asiduos accesos a bibliotecas virtuales que ya son, más que una venturosa expectativa, una práctica feliz, cotidiana, complaciente, solícita. ¿Será por este éter de eternidad que, desde los tiempos ancestrales, se imagina el Paraíso bajo especie de biblioteca? una eternidad para el escritor y lector que es Real de Azúa cuando él *es sus libros*, una naturaleza que *sus libros* prolongan en su «sustancia más honda».²³¹ Aun escritas, las palabras hablan: *sus libros* son los que escribió y los que su biblioteca, suyos o ajenos, igualmente propios, comprende.

²²⁸ Borges, Jorge Luis, «La biblioteca total», *Sur*, Buenos Aires, año IX, n.º 59, agosto de 1939.

²²⁹ Resnais, Alain, *Toute la mémoire du monde*, París, 1956.

²³⁰ Real de Azúa, Carlos, «Prólogo», en Gallinal, Gustavo, *Letras uruguayas*, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 125, Montevideo, 1967, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/prologogallinal.pdf>, 10/12/2013.

²³¹ Real de Azúa, Carlos, «El individuo y la serie», o. cit.

El lugar de la biblioteca, un espacio en discusión entre la imaginación y la técnica

*A Silvia Sánchez,
que debería estar entre nosotros o tal vez esté,
deambulando entre libros, ordenándolos,
entre bibliotecarios, sus colegas o a quienes, sin serlo,
recibimos la generosa sólida plenitud de sus conocimientos.
Más aún si imaginamos, como imaginaron
los talmudistas, que el paraíso existe bajo especie
de biblioteca o, la biblioteca, lo que es menos verosímil,
bajo especie de paraíso, Silvia allí ha de estar.*

Presumo que en este simposio ya se ha hablado y discutido sobre las profundas transformaciones ocurridas en las bibliotecas y sobre esas drásticas mutaciones que, estrictamente contemporáneas, se han registrado en ciberlibros o libros electrónicos que, según las estadísticas de las muy provistas librerías-en-línea son más requeridos que los mismos libros en su formato editorial convencional. Son dramáticos los cambios en los hábitos de lectura, en las costumbres centenarias que desaparecen en esta edad de pantallas, en tiempos que corren más acelerados que en el pasado, ahora cuando avanza la digitalización cada vez más perfecta, en redes cada vez más apremiantes. Si los libros no variaron tanto a lo largo de su prolongada historia como variaron en estos últimos pocos años, también quienes los usan o los sitios donde se coleccionan varían. Sin duda las *bibliotecas* (nombre con que se denomina tanto la institución como el edificio, el local o la localización, o la no localización) también varían o deberían variar. Las bibliotecas, los libros se transforman y los autores, los lectores asumen sin advertirlo su progresiva condición de *cibernícolos*, oriundos de espacios que habitan pero que tampoco conocen.

Son mutaciones que han ocurrido en forma contemporánea, como si la reciprocidad entre entidades establecidas, tradicionales, radicadas, como las bibliotecas y las colecciones, o los objetos que contienen y las justifican, objetos transportables, desplazables, fueran determinados por un mismo destino espectral. ¿Cómo no asociar, ahora más que nunca, la biblioteca al paraíso, ahora que está radicada (es una manera de decir) en un espacio indeterminado que se ubica *más allá*, un mundo fantasmal en un firmamento desconocido? Hoy son legiones quienes recorren las colecciones en redes y revisan sin necesidad de apartarse de sus mesas, con todos los libros a la vista, sin horarios, sin honorarios, sin conflictos ni restricciones, en la biblioteca interminable instalada en el infinito. Si

imaginamos, como imaginaron los talmudistas, que el paraíso existe bajo especie de biblioteca o la biblioteca bajo especie de paraíso, su condición actual ya se está aproximando a esa fantasía.

¿Por qué reivindicó Borges esta alegoría edénica a la que se ha aludido más de una vez? Con frecuencia ha confirmado su pasión por las etimologías y, entre las más poéticas, no desconocería que *paraíso* deriva de la palabra *pardés* (el jardín, el huerto), un acrónimo hebreo que se integra por el nombre de las cuatro lecturas que los exégetas bíblicos propiciaban, esas diferentes interpretaciones que requieren los textos sagrados para ser comprendidos y que Dante adaptó a las suyas. La explicación resulta atractiva, pero es necesario precisar, sin embargo, que no coincide con la versión filológica más estricta de manera que, como decía García Márquez con respecto a otros hechos, conviene contar la verdad antes de que lleguen los historiadores.

Para esta presentación me permito recorrer un itinerario que es bastante análogo al que realiza el lector, el estudioso o el investigador en las bibliotecas o los usuarios ante las computadoras o quien, sin disponer de esos recursos o articulándolos a su manera, intenta pensar.

Es un fenómeno involuntario y anafórico, lingüístico y semiótico, que un filósofo norteamericano, Ch. S. Peirce (amigo de William James), designó con el nombre de *semiosis ilimitada*, una noción que circuló con gran fortuna disciplinaria en las últimas décadas del siglo xx. Fue quien la definió como el movimiento del pensamiento que comprende un signo por medio de otro signo y de este por otro signo y así sucesivamente, en una serie imprevisible, interminable, propia de esas instancias que requiere la acción de pensar. Es cierto, las bibliotecas son misteriosas pero, además, son un *tópico* literario (un lugar y un tema recurrentes) que los escritores han frecuentado en sus propios escritos, que los artistas (escultores, pintores, cineastas) han imaginado y que presentan, en sus diferentes alusiones, algunas características comunes que tienden a señalar someramente.

Entre las primeras referencias que leí, recuerdo un pasaje de *El hombre sin atributos* de Robert Musil, cuando el general Stumm von Bordwehr entra en la Biblioteca Nacional de Viena y, al calcular que el tiempo que le llevaría leer lo que aspiraba averiguar sería de unos diez mil años, prefiere confiar en las orientaciones del bibliotecario, quien lo introdujo en la sala de los catálogos:

Entré, pues, en el *Sancta Sanctorum* de la biblioteca. Te aseguro que tuve la impresión de penetrar en el interior de un cráneo.²³²

De lo más sagrado a lo más secreto. La imagen es feliz y vale la pena repetirla. Es similar su impresión a la que produce la *semiosis ilimitada* o a la que producen las teorías y hermenéuticas literarias. En este sentido, son reveladoras las contribuciones de la neurobiología contemporánea que

232 Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, tomo II, Seix Barral, Barcelona, 1972, 202.

ofrece nuevos marcos de pensamiento para integrar la biología a esos ámbitos que durante mucho tiempo permanecieron extraños a las representaciones culturales [...], a la actividad artística, su percepción y reflexión.

No estaría de más recurrir a este marco teórico nuevo propuesto por Jean-Pierre Changeux y otros estudiosos²³³ porque esas anotaciones, además, se registran, precisamente, en el capítulo «Fisiología del coleccionista y de la colección». Y en ese ámbito temático estamos.

El proceso de la lectura es similar al proceso de la *semiosis ilimitada* que, en su devenir, logra aplicar, incluso sin saberlo, algo así como «la ley de la biblioteca» o, mejor dicho, *la lógica de la biblioteca* ya que un libro lleva a otro libro y, sin darse cuenta, el lector reordena la biblioteca, en sus archivos, en su mesa, en su mente; en su poema, el escritor, a su manera. El tema es inagotable (igual que lo es esa búsqueda) y, sin embargo, al revisar las filas del colosal tesoro de libros, el general von Stumm no quedó más impresionado que ante un desfile militar, comentando que

no hay porqué leer todos los libros [...] como tampoco en la guerra no hay porqué matar a todos los soldados uno por uno.²³⁴

¿Ilustraría otra variación del curioso discurso sobre las armas y las letras?

Con cierta flexibilidad, compararía ese movimiento mental a la gestualidad informática del *hipertexto* (1969) que imita, sin manifestarlo, los automatismos de un mismo proceso cerebral y operativo. El término no fue nuevo para la teoría ni para la crítica literaria. Gérard Genette utilizó el término *hipertexto* en su afán aristotélico de denominar, definir, clasificar los instrumentos conceptuales aptos para el análisis literario. El libro se titula sabiamente *Palimpsestos, la literatura al segundo grado* (1982), como si hubiera previsto las mutaciones del soporte, desde el descomunal cambio del papiro en pergamino, del pergamino en papel, del papel en digitalización y digitación, una prestidigitación numérica que la técnica facilita para la inscripción, transmisión y circulación de textos.

Así como el gesto hipertextual permite acceder a más información a partir de una palabra vista en pantalla, solo con un toque, y de una en otra y en otra, Genette seguía el rastro de una obra a otra anterior y de esta a otra: un camino que, como el regreso a Ítaca, por ejemplo, parte de las vicisitudes de varios Ulises y de numerosas odiseas hasta llegar, en un itinerario regresivo, a la *Odisea* de Homero, al *hipotexto ancestral*, regresando al punto de partida que dio lugar a las variantes posteriores para descubrir los vínculos retrospectivos que los textos tejen entre sí: ¿posterioridad de los precursores?, ¿ansiedad de influencias? La imaginación y la teoría han abundado sobre estos regresos o progresos. Alguna

233 Changeux, Jean-Pierre, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*, Katz, Buenos Aires, 2010, 151-152.

234 Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, o. cit., 201.

vez traté de demorarme en las interesantes derivas marítimas y apocatásticas de estos movimientos regresivos.

Si bien son azarosas las odiseas, no siempre se llega al origen con tanta facilidad y ya se sabe que cuando se interpreta hay por lo menos dos bibliotecas, como se suele decir. Además, el tema de las bibliotecas se duplica con facilidad. Así como André Malraux habló de un museo imaginario, se podría hablar de una *biblioteca imaginaria*, de una o más.

En su seductor ensayo (que debería remitir hipertextualmente a Walter Benjamin) no previó que ese museo tendría su lugar, no solo en el álbum de fotografías, de postales o reproducciones materiales y mentales que cada uno reúne a partir de su propia colección turística o intelectual, sino a un *museo desmesurado* en el espacio y a mano, así de simple.

Una aclaración: en un principio había pensado en «El papel de la biblioteca, un tema en discusión entre la imaginación y la técnica» porque me pareció que podría sacar partido de la pluralidad de sentidos que la palabra *papel* acumula. El *papel* es tanto soporte de escritura impresa o no, como la función, el rol, el *papel* que cumplen instituciones y personas, puesto que ambos significados coexisten en un mismo papel. Ya Nelson Di Maggio, refiriéndose a Nelson Ramos (valga lo común de los nombres propios), había reflexionado sobre el mismo doble sentido de *papel*, en el *papel del pintor*, sin distinguir el soporte de sus atribuciones artísticas.²³⁵

Sin embargo, al hablar de la biblioteca en una biblioteca, y del desafío que el lugar enfrenta en estos tiempos mediáticos, parecería más pertinente, en lugar del *papel*, hablar del *lugar* de la biblioteca.

Debería asombrar que en la actualidad ambas referencias se cuestionen, que tanto el papel y el lugar se encuentren ambos en situación de riesgo en lo que concierne a la biblioteca, como esas especies en vías de extinción que empiezan a preocupar solo por temor a que desaparezcan. No son ajenos a ambos problemas los progresos incontenibles de la técnica que, una vez más, sugieren la soberbia de quienes, cada vez más poderosas sus élites, tienden sus redes entre torres y satélites. Si se suele decir que la historia se repite, ¿qué quedaría por decir con respecto a los mitos y a las palabras? Por eso entre *papel y babel* no pude evitar recordar un cuento escasamente narrativo de Borges, «La biblioteca de Babel» (1941), donde el narrador empieza por afirmar «El Universo (que otros llaman la Biblioteca)», una sinonimia que tanto promete como alarma. Sobre todo porque, prefigurado este cuento por un ensayo anterior, «La biblioteca total» (1939), los cálculos que se formulan, inacabables, solo a partir de los 25 símbolos de la escritura, puntos, comas y espacios incluidos, resultan aún más amenazadores porque abarcan todo lo que es dable expresar en todas las lenguas.

Solo por el hecho de pensar en las bibliotecas desde la perspectiva de los desafíos y cambios se advierte un síntoma de crisis y, sin duda, *la biblioteca está*

235 Di Maggio, Nelson, «El papel del artista», *Maldoror*, Revista de la ciudad de Montevideo, n.º 24, 2006.

en crisis, si se entiende por tal los «cambios bruscos, mutaciones, transformaciones, metamorfosis».

Entre las argumentaciones de Robert Darnton, director de las bibliotecas de la Universidad de Harvard, o las iniciativas de dimensiones descomunales de la *Biblioteca digital mundial*, un acuerdo entre James Billington, director de la *Biblioteca del Congreso*, y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por su sigla en inglés), algunos cambios son aún inconcebibles. ¿Será posible leer todos los libros, los manuscritos, ver todas las películas, los grabados, las fotografías, oír todas las grabaciones sonoras de todos los continentes, de todos los países, desde 8000 años a. C. hasta ahora, todas colecciones de bibliotecas y museos? Dice Darnton que las cifras son desmesuradas, pero no desaniman otras actividades que se convocan y realizan sobre «la muerte del libro», tantas que tal vez sea esa frecuencia índice de su intensa vitalidad.

Había anunciado algunos ejemplos de cómo la imaginación concibe las bibliotecas de un tiempo a esta parte y empezamos por Musil. Otro ejemplo, esta vez cinematográfico, es el film *Toute la mémoire du monde*, un documental de Alain Resnais que tiene por tema la Biblioteca Nacional de París. En este caso no es necesario citar textos de Borges porque el propio Resnais los cita. El cineasta muestra las fantasías deshumanizadas que el escritor anticipara en su ensayo de 1939 o en su cuento ya mencionado, ambas bibliotecas igualmente totalitarias.

En blanco y negro brumoso, ese film sobre la *Bibliothèque nationale* impresiona como las *Carceri d'invenzione* de Giovanni Battista Piranesi (y parece pertinente nombrarlo para recordar la colección de grabados que atesora nuestra Biblioteca Nacional). El film de Resnais no escatima mostrar la severidad de los controles y de los funcionarios uniformados, las maquinarias siniestras, los tratamientos médicos a que se someten los libros, la propia arquitectura de la biblioteca, los sombríos corredores que se entrecruzan para desembocar en escaleras abismales, en recintos sin salida. Enrejadas, las pequeñas ventanas, enrejados los tétricos ascensores, los estantes, los rincones oscuros, prolongan las catástrofes que el mismo Resnais había revelado un año antes en las atroces imágenes de *Nuit et bruillard* (1955), su film fundacional sobre los restos humanos de la *Shoah*.

Los dos films son rigurosamente consecutivos y el ambiente concentracionario se filtra de uno en otro. Fichas, ficheros, sellos, marcas, números y letras de identificación. Los carros cargados con libros se desplazan en el interior de ese recinto nocturno, como si transportaran esqueléticas, descarnadas piltrafas que apenas recuerdan su humana condición. Encerrados en una especie de depósito con barrotes, los libros, yacentes, esperan la ubicación definitiva para ya nunca lograr salir de esa ciudadela silenciosa. Las fichas son los fantasmas de los libros —dice el narrador del film—, fragmentos de la memoria universal.

A propósito de la biblioteca total dice Borges que es extraño «ese hábito de la mente de inventar imaginaciones horribles» y, entre las más aterradoras, no me pesa recordar las instalaciones de Anselm Kiefer, uno de los mayores realizadores de arte contemporáneo, que expone en diversos museos del mundo sus bibliotecas de libros quemados, libros de plomo.

¿Qué plomo el suyo?, ¿el de las balas, el de las imprentas? Otra vez las armas y las letras... Kiefer reduce libros, carpetas, diarios, archivos, a cenizas, elevando túmulos muy negros de un sacrificio mayor: *Shevirat ha-kelim* o *the Breaking of the Vessels* (1989-1990), «vajillas quebradas» traduce el enigmático título en hebreo de ese memorial contradictorio que reúne, sin identificación posible, las publicaciones de autores judíos, colecciones quemadas durante los brutales desmanes del nacional-socialismo. El título de Kiefer recuerda una conocida alegoría de la cábala, una figuración muy simbólica y muy significativa, que revela las fracturas de vasijas quebradas, vasos que no pudieron contener, de tan intensa, la luz divina.

Otro ejemplo: *Die Bibliothek* (2000) de Micha Ullman extiende la saga de estas bibliotecas emblemáticas y pavorosas. Disimulada en la Bebel-Platz de Berlín, en el mismo lugar donde los estudiantes universitarios alemanes perpetraron la quema de libros el 10 de mayo de 1933, existe (aunque hay que encontrarlo) un memorial casi oculto que recuerda las decenas de miles de libros quemados en las aberraciones de ese auto de fe al que Joseph Goebbels los indujo. A ras del suelo, una placa transparente, rectangular como una pantalla tumbada o una tumba, permite ver o no ver a través del vidrio. El transeúnte se detiene al borde de la lápida de cristal, circunspecto, no levanta la vista, queda en silencio ante una sepultura colectiva vacía, dolorosa, ignorada. Ociosos, otros caminantes se demoran sorprendidos por la actitud de quien se detuvo en medio de la plaza, paralizado, asistiendo a una inesperada ceremonia fúnebre, en reverencia ante una fosa semioculta. A través del vidrio, en el fondo se advierten estantes que superponen el vacío, ni rastros de libros, ni rostros de personas, camastros desguarnecidos hace tiempo, no hay huellas humanas, ni humo, ni cenizas. A un lado del cristal, inscrita en una placa o página de hierro, se lee una cita de Heinrich Heine muy conocida, escrita en 1821:

Eso solo fue un preludio, ahí en donde se queman libros, se termina también quemando seres humanos.

La biblioteca es tema de una novela de Ray Bradbury y un film de François Truffaut, de una novela de Umberto Eco, de sus ensayos, cuentos, investigaciones.

En la entrada correspondiente a *Bibliothèque* de su ocurrente diccionario, Genette cuenta que Roland Barthes decía, más de una vez, que él se había vuelto estructuralista para no tener que ir más a la biblioteca, sin darse cuenta que él mismo se convertiría en biblioteca, en una institución establecida (*an establishment*) de referencias literarias y estéticas.

Aunque parece una verdad banal, no sería ocioso reconocer que la biblioteca es un tópico literario, *un lugar común* de la literatura, del arte, de la historia, del saber y no es raro que el delirio de un narrador o lector que allí encuentra todo la confunda con el universo.

Los repositorios se adecuan a los tiempos y responden a sus desafíos, proyectan conservar sus tesoros, difundirlos a la par y dar acceso a investigadores y lectores que ya no son los que eran ni están donde estaban ni hacen lo que hacían. Por eso, tal vez por tantas mudanzas y mutaciones, las bibliotecas nos inquieten tanto y, por similar aprensión, preferí no detenerme en su textualidad electrónica, sino en representaciones de bibliotecas imaginadas por un ensayo narrativo, un cuento filosófico, una novela autobiográfica, una novela policial, uno o dos filmes documentales o de ficción, dos o tres instalaciones en museos, otra instalación emplazada en una plaza de triste historia. Algunas imágenes recuerdan las tragedias del pasado, otras anticipan las alternativas posibles del futuro, que es nuestro crítico y técnico presente, un presente en fuga y transformación como las bibliotecas que huyen hacia el espacio infinito para reaparecer en pantallas, las más grandes, las más pequeñas, todas encuadradas, rectangulares, rígidas, regulares, todas iguales, en mutación y en imágenes.

A pesar de hábitos informáticos afianzados, de una gestualidad hipertextual consolidada, de la confianza depositada en los magisterios mecánicos de google y en la fe wikipédica, prevalece aún el estupor del usuario abrumado por el caudal inabarcable de bibliotecas digitales que compiten entre sí en invención e inventario. Contradictoriamente el lector se resigna, de hecho, a lecturas limitadas por una censura paradójica ya que, por exceso, por abundancia, provoca restricciones análogas a la prohibición y la escasez. Sin embargo, es en esa especie espacial donde se realiza el sueño de Amos Oz. Sin prever las virtudes de la digitalización ni de los dispositivos electrónicos, recuerda el narrador que, siendo niño, fascinado por la literatura, deseaba ser libro:

Cuando era pequeño quería crecer y ser libro. No escritor, sino libro: a las personas se las puede matar como a las hormigas. Tampoco es difícil matar a los escritores. Pero un libro, aunque se lo elimine sistemáticamente, tiene la posibilidad de que un ejemplar se salve y siga viviendo eterna y silenciosamente en una estantería olvidada de cualquier biblioteca perdida de Reykiavik, Valladolid o Vancouver.²³⁶

o en cualquier lugar de una biblioteca que no necesita ni lugar, ni local, ni desplazarse para ver el mundo, el cielo, el infinito, la eternidad en una hora a cualquier hora, como decía Blake en la dichosa estrofa que a continuación se reproduce en epígrafe. Las bibliotecas favorecen los encuentros *sine die*, sin que las fechas cuenten. En su ámbito las citas son fieles y frecuentes, y no solo por eso se repiten.

236 Oz, Amos, *Una historia de amor y oscuridad*, o. cit., 37.

Roger Caillois y los mitos de una imaginación lapidaria

*To see a World in a Grain of Sand
And Heaven in a Wild Flower
Hold Infinity in the palm of your Hand
And Eternity in an Hour.*

William Blake

*A Roger Caillois
El viento esculpe la piedra,
la piedra es copa del agua,
el agua escapa y es viento.
Piedra, viento, agua.*

Octavio Paz

*Y tantas, que parecen
estrellas rezagadas.
Estrellas que han caído,
estrellas enfriadas...*

Emilio Oribe

Siempre literarios, a veces sentimentales y, sobre todo, circunstanciales, fueron varios los vínculos de Roger Caillois con el Río de la Plata. Sin embargo, al abordar el tema relativo a los *Pasajes Caillois*,²³⁷ parecía insinuarse desde el título un interés dirigido hacia sus hipotéticas relaciones con Walter Benjamin, un pensador emblemáticamente asociado a los *pasajes*, los conocidos sitios urbanos que aluden, homónimos, a textos literarios o musicales, así como a espacios de tránsito y tiempos transcurridos, lapsos que se deslizan no solo en la ciudad.

Si bien es ese mismo planteo el que se retoma ahora, no habría que dejar de anotar las responsabilidades editoriales asumidas por el escritor francés al retornar a Francia, luego de su prolongada estadía en Buenos Aires, concierne a la publicación de *La Licorne*, la revista de Susana Soca. En los tres primeros números de esa revista, que ella editara en París, impresos en la rue Visconti entre 1947 y 1948,²³⁸ Caillois figura como responsable de la reunión de materiales, junto con Pierre David (en un número con Pierre Leyris) y, en el índice, como traductor al francés de autores hispanohablantes. Pero en los números publicados en Montevideo, una nueva época, con el título *Entregas de la*

²³⁷ «Coloquio Internacional *Pasajes Caillois*», Centro Franco-Argentino de Altos Estudios, Montevideo, abril de 2009, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, abril de 2009.

²³⁸ Disponible en: <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/collections/show/35>>.

Licorne, entre 1953-1961,²³⁹ no aparece el nombre de Caillois ni se mencionan las funciones que atendiera en la primera época de la revista.

Por otra parte, en esos años él iniciaba la colección *La croix du sud*, dedicada a difundir la obra de escritores de este hemisferio austral, tal vez con nostalgias, o a salvo de «la horizontalidad tediosa de la Pampa»,²⁴⁰ ya instalado en la «haute-école du goût», como había dicho Nietzsche en francés, más de medio siglo antes, con respecto a Francia pero, sobre todo, en detrimento de las reliquias de una cultura germánica que denostaba especialmente en *El caso Wagner*.

¿Cómo relacionar las reflexiones de Benjamin sobre una arquitectura que encamina la ciudad hacia espacios interiores, inesperados, hacia intersticios donde los transeúntes, distraídos, desaparecen, con las leyendas que imagina la mitología lapidaria de Roger Caillois, fábulas que animan las piedras en silencio, peñas con vocación de estatuas, rocas a las que solo les falta la palabra? ¿Qué vínculos entre los tan citados o transitados pasajes de París, las anotaciones fragmentarias que los replican, discontinuas, casi incoherentes, la profusión interminable de extensas citas a propósito de la mentada modernidad —el término es contemporáneo de la construcción de los pasajes—, de las ambivalencias de «esos palacios de columnas mágicas [...] —dice Benjamin— aptas para mostrar que la industria es rival de las artes»?²⁴¹ ¿Qué paralelismos entre sus especulaciones sobre la aparición de la fotografía, sobre las exposiciones universales y las incidencias económicas de la tecnología, que definen y capitalizan en París la historia del siglo XIX, sobre las metamorfosis que transfiguran a los individuos e inspiran los híbridos de las caricaturas de J. J. Grandville que burlan, cruzándolos, los rasgos de las especies, las transformaciones de un mundo que cambia y sus viñetas se complacen en satirizar? ¿Cómo relacionar la variación de sus temas con esta suerte de alegoría o teología de las piedras —como decía Mallarmé de las letras—, este obstinado, fijo fervor de Caillois, difícil de teorizar en su inesperada desmesura.

Para conciliar las necesarias afinidades que justifiquen esa aproximación, tampoco parecen razón suficiente las transcripciones de varias citas de Caillois anotadas por Benjamin a partir del ensayo «Paris, mythe moderne»²⁴² o la alusión a otros textos suyos, que Benjamin tuvo oportunidad de conocer, sobre tópicos que les concernían a ambos: París, la ciudad, la historia, el discurso metafórico de los autómatas y la desesperación ante el carácter mecánico, uniforme, repetitivo, que presenta la vida de los individuos en la sociedad industrial, las incontables

239 Dirigidos por Susana Soca hasta su muerte en 1959, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/entregas-de-la-licorne/index.htm>>.

240 Vidart, Daniel, «Las tierras del Sin Fin», *Enciclopedia uruguaya*, n.º 2, Montevideo, 1968, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/enciclopedia-uruguaya/index.htm>>, 6/4/2015.

241 Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, Les Éditions du Cerf, París, 1989, 36.

242 Caillois, Roger, «Paris, mythe moderne», *Nouvelle Revue Française*, 1937. Incluido en Caillois, Roger, *Le mythe et l'homme*, Gallimard, París, 1987.

tempestades del progreso, la interrupción que el tiempo sagrado introduce en el tiempo histórico,²⁴³ los mitos que se repiten, desde la historia primitiva, como peripecias de un eterno retorno, pero también como figuras de ciertas «fantasmagorías», que se asimilan a fetiches de las sociedades primitivas.²⁴⁴

¿Qué *pasaje* o qué puentes se podrían establecer para alegar una relación no demasiado forzada entre esos tópicos y la descripción de rocas impasibles que, desde la naturaleza intemporal y ahistórica de la que proceden, desde esa «venerable senectud geológica», al decir de Daniel Vidart, ingresan a formar parte de un imaginario que ya no puede apartarlos del universo mineral natural al que no afectan ni la muerte ni otras suertes?

Según Michael Löwy, Benjamin habría mencionado, en una carta dirigida a Gretel Adorno, el artículo de Caillois que transcribe «La fête»,²⁴⁵ su conferencia pronunciada en el *Collège de sociologie* en mayo de 1939. Admirado ante la llamativa analogía entre las referencias e intereses de los dos autores, Löwy transcribe unas líneas de ese texto que bien podrían haber sido suscritas por el propio Benjamin:

la «fête se présente comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de l'*Urzeit*, de l'être originelle éminemment créatrice... L'Âge d'or, l'enfance du monde comme l'enfance de l'homme, répond à cette conception d'un paradis terrestre où tout est donné d'abord et au sortir duquel il a fallu gagner son pain à la sueur de son front. C'est le règne de Saturne ou de Cronos, sans guerre et sans commerce, sans esclavage ni propriété privée».²⁴⁶

Caillois retoma el tema del eterno retorno en un pequeño libro. *Jorge Luis Borges*, se titula, publicado en el 2009, que podría ser la tardía edición de un artículo suyo con formato distinto. Son varias las citas y varios los filósofos a los que remite Caillois en esa breve publicación. Ahora bien, considerando su preocupación por ese tema es raro que no haga referencia ni a Blanqui ni a Benjamin, aunque, tratándose de Borges, si bien no todos esos nombres figuran, la presencia de la imaginación de uno y el pensamiento del otro, las marcas de

243 Según Michaël Löwy, «Walter Benjamin, critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue», a Benjamin le interesó especialmente «La fête», una conferencia que dictó Caillois en el *Collège de sociologie* en mayo de 1939. ¿Acaso habrá sido esta la conferencia a la que asistió Victoria Ocampo en el *Collège de sociologie* durante su estadía en París y que suscitó su intenso interés por Caillois? ¿Estaría Benjamin también ese día en la rue Gay-Lussac? Véase *Walter Benjamin et Paris*, estudios reunidos y presentados por Heinz Wismann, Les Éditions du Cerf, París, 1986, 634 y ss.

244 Sagnol, Marc, «Les 'Passages parisiens' comme Trauerspiel», en Wismann, Heinz (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, o. cit., 655.

245 Caillois, Roger, *Nouvelle Revue Française*, diciembre de 1939, en Wismann, Heinz (ed.), o. cit., 637.

246 la fiesta se presenta como una actualización de los primeros tiempos del universo, del *Urzeit*, del ser original eminentemente creador... La Edad de oro, la infancia del mundo como la infancia del hombre, responde a esta concepción de un paraíso terrestre donde todo está dado desde el principio y al salir del cual fue necesario ganar su pan con el sudor de su frente. Es el reino de Saturno o de Cronos, sin guerra y sin comercio, sin esclavitud ni propiedad privada.

sus huellas textuales son tan fuertes como para pensar que por eso mismo no fue preciso mencionarlos.

Todo es historia en las tesis del ser muy humano que es Benjamin; todo no es naturaleza en las viejas y duras piedras de Caillouis que, por presentarlas según procedimientos nada ajenos a las tradiciones retóricas de *ékfrasis*, devienen objetos de culto o de cultura compartida, mutaciones por arte de su escritura y por parte de las anónimas leyendas que animan mitos y ritos, relaciones y religiones a la par.

Celebrando una imaginación mítica y ritual similar, en el mismo poema Emilio Oribe transforma las piedras en palabras de una ceremonia ancestral que las aguas del río bendicen:

Como en un rito bárbaro,
el río patriarcal
se viste con vosotras
manto sacerdotal.²⁴⁷

Las cosas existen —decía Mallarmé— no tenemos que crearlas: «solo tenemos que captar [sus] relaciones».²⁴⁸ Es precisamente tarea del lector-electo-selector encontrar el hilo que las guía y une. «Todo depende de tu imaginación»²⁴⁹ —advertía Caillouis—, y es ese ejercicio alternado de selección y colección que lleva a cabo la mente el que se pone a prueba en el libro sin límites que es la literatura.

En su introducción a *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Rolf Tiedemann proporciona datos precisos sobre esa obra de Benjamin, combinados con metáforas edilicias, asociando sus abundantes citas con materiales de construcción, aptos —dice— para consolidar los cimientos de un inmueble, aquellos en los que se apoyará todo el edificio. Asimila la acumulación de esos materiales a las citas que amontona Benjamin en el texto, presentándolas como los muros de una obra (ya sea de albañilería ya sea literaria) que está por hacerse. En ambos casos son materiales de obra que se suman al compás y la escuadra, instrumentos que los administran, pero sin las piedras (en este caso Caillouis no habla de citas) no habría «templo, ni palacio, fortaleza ni panteón, ni mundo ni morada de Dios que pueda erigirse. [...] gracias a ellas —prosigue—, cualquier edificio imaginado se vuelve edificable».²⁵⁰

Son varias y aparentemente antagónicas las dualidades del curioso estatuto de los pasajes: ciudad y calle, calle y casa, exterior e interior, público y privado, comercial y civil, conocido y secreto, trivial y rebuscado, sombrío y misterioso. Los *pasajes* son, en la urbana acepción, galerías destinadas al comercio de mercaderías de lujo, transacciones a veces inciertas, decía Benjamin, pero el

247 Oribe, Emilio, «Canto de las pequeñas piedras de los ríos», *La colina del pájaro rojo*, Agencia General de Librería y Publicaciones, Montevideo, 1925, 109.

248 Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1979, 871.

249 Caillouis, Roger, *Pierres réfléchies*, Gallimard, París, 1975, 113.

250 Caillouis, Roger, *Pierres réfléchies*, o. cit., 74-75.

término *pasajes*, de feliz pluralidad semántica, significa asimismo, además de esa peculiar construcción arquitectónica, tanto fragmentos de un texto como las transcripciones literarias que los reproducen. De manera que son igualmente *pasajes* las galerías en plena ciudad como las cuantiosas citas con que Benjamin pertrecha sus escritos sobre los pasajes, ese movimiento anafórico de la cita que les imprime un regreso hacia los tiempos de lecturas previas, facilitando el conocimiento de sus *antecedentes*, también en el sentido judicial del término. Epígono de los devotos personajes de Flaubert, que las consagraron, sus copiosas citas sorprenden en número y extensión. Pasajes de obras y edificios, pasajes de obras y autores, los pasajes se confunden en un mismo proyecto literario y filosófico, del que solo nos llegan bocetos de una obra mayor que no llegó a culminar. Ambigüedades de los pasajes de París, pluralidad de significados que asocian arquitectura y literatura en un mismo régimen.

Obras, *pasajes*, sus sentidos se deslizan en vaivén desde una construcción a la otra, hacia vértigos de la significación que propician coincidencias en una poética común. No son ajenos al origen de la «función fabuladora» (*fonction fabulatrice*),²⁵¹ esos «Incendios de un momento [...] fulguraciones captadas al pasaje», un paisaje de sus *Pierres réfléchies*, que deja pasar (*laisse passer*) la mirada entre lápidas que retienen la muerte como lágrimas vertidas sobre piedras-cenizas en el *muro de los lamentos* que conmueven en el poema de Haroldo de Campos.²⁵² Palabras como piedras, opacas o transparentes.

Durante el itinerario europeo, en busca de las fuentes de su latinidad, José Enrique Rodó, fervoroso, había deseado la consolidación del sentimiento americano, el afianzamiento de lazos cada vez más firmes entre los países del continente. En varios pasajes de los ensayos reunidos en el *Ciudadano de Roma*, exaltaba la antigüedad expuesta de piedras milenarias y más de una vez las asimiló a las palabras. Elogia la labor del filólogo que «acumula, pule, relaciona las piedras que un día servirán para erigir el gran léxico de su lengua». Es allí, en tierra europea, donde «la historia habla a cada palmo con palabras de piedra, evocadoras de recuerdos y ejemplos infinitos». Piedras sagradas, igualmente seculares, cubren enigmas del pasado o, eternas, los descubren: las rocas de una pirámide escamotean la muerte en tesoros, sin ver la oscuridad que, al ocultarlos, los protege.

Una misa puntual y nocturna invocaba Oribe exponiendo las reliquias de otros tiempos, ceremonias

Unas con amatistas
o cuarzos en su centro.
Otras, color de luna,
vienen con agua dentro.
Vasos de sangre inmóvil

251 Caillouis, Roger, *Le mythe et l'homme*, o. cit., 71.

252 De Campos, Haroldo, «Mais pedras», en «Harpa Davidica. Poemas de Israel», *Crisantempo*, San Pablo, 1998.

gotas de miel muy dura,
petrificadas hostias
de infinita blancura.²⁵³

No es extraño que Benjamin, dedicado a reflexionar sobre los *pasajes* durante los últimos doce años de su vida, después de pasar los Pirineos y de haber confiado con razón en un «passeur improvisé», se haya suicidado en una localidad de frontera al sospechar que sería remitido a Francia y sometido a las violencias infligidas por la Gestapo en complicidad con el gobierno de Vichy.²⁵⁴ «No pasarán», dice Paul Celan en «Shibboleth», que es el título en hebreo de su poema en alemán en el que intercala esa consigna en español. Son los suyos versos anegados en llanto que riegan las piedras en una prisión:

Mitsamt meinen Steinen
den großgeweinten
hinter den Gittern²⁵⁵

Entre idiomas extranjeros, también extranjera, se oye una contraseña que es terminante: *No pasarán*. Da paso poético, pero no deja pasar. La aporía habilita una paradoja, dice y se contradice en la interioridad clausurada del poema²⁵⁶ como en una celda oscura y de piedra,²⁵⁷ o ante una garita de frontera. En Portbou, una pequeña aduana, la apartada estación de ferrocarril, donde —se presume— tuvo lugar la última batalla de la Guerra Civil Española,²⁵⁸ allí no siempre lograron refugiarse quienes huían de Franco o quienes fueron perseguidos en Francia, víctimas de la *Collaboration* o del nacional-socialismo que se impuso en el continente.

Desde hace unos años, muy cerca del cementerio de ese municipio español, oteando un agitado remolino en el mar, se levanta la obra del artista israelí Dani Karavan, en austero homenaje a Benjamin. Sobre el agua y las piedras en el mismo paraje, tierra y cielo a la par: «Mi casa fueron mis palabras, mi tumba el aire», como Octavio Paz, podría haber dicho Benjamin, alguien que desapareció, como tantos millones de judíos de Europa en Europa, sin entierro, sin sepultura, con un «Epitafio sobre ninguna piedra».

Reunidos por una fatalidad similar, resuenan los versos de «Shibboleth»: «sabes de las piedras, sabes de las aguas». En ese paisaje de fronteras que se diluyen en el mar existe *pasajes*, el memorial dedicado a un pensador y a su obra

253 Oribe, Emilio, *Canto de las pequeñas piedras de los ríos*, Nous, Montevideo, 1942, 4.

254 Fittko, Lisa, *Le chemin des Pyrénées. Souvenirs 1940-1941*, Maren Sell & Cie., París, 1985, 163.

255 Junto a mis piedras / crecidas bajo el llanto / tras las rejas. Celan, Paul, «Schibboleth», *De seuil en seuil*, Christian Bourgois, París, 1991, 96.

256 Derrida, Jacques, lo analiza en *Shibboleth pour Paul Celan*, Galilée, París, 1986.

257 Borges, Jorge Luis, «La escritura del Dios», *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1974, 596.

258 Schurmann, Konrad, «Fronteras, umbrales, pasajes. Sobre el proyecto Dani Karavan para un monumento contemporáneo conmemorativo en recuerdo de Walter Benjamin», en vv. AA., *Para Walter Benjamin. Documentos, ensayos y un proyecto*, Arbeitskreisständiger Kultur-Institute/Inter Naciones, Bonn, 1992, 252.

dispersa e inconclusa. El nombre evoca su obra, pero, sobre todo, a un pasaje que, en ese lugar, no tuvo lugar. La guerra, el recuerdo de la tragedia, la prisión, las piedras; al estudiar el imaginario de la piedra en la poesía francesa de la segunda mitad del siglo xx, Anne Gourio no lo disocia de las tragedias de una guerra que partió en pedazos alma y vida, el siglo por la mitad,²⁵⁹ canteras que reservan clamores de dolor no oídos, rocas sin tallar.

«Ciertamente, no hay nada en el universo que no sirva de estímulo al pensamiento»²⁶⁰ y no hace falta nombrar a quien sabía lo que decía, de manera que, si es natural pensar sobre estímulos y pensamientos, más natural sería, como prefiere Caillois, «pensar sobre las piedras». Luego de leer *Le mythe et l'homme* (1938), *Le rocher de Sisyphe* (1946), *Méduse & Cie.* (1960), *Pierres* (1966), *Pierres réfléchies* (1975), ¿cómo no escribir *sobre* las piedras? Escribir *sobre*, semejante a las inscripciones lapidarias, que se graban sobre una losa, no necesariamente sepulcral, y escribir *sobre*, escribir *acerca de*, una proximidad que alude al tema de que se trata. «Je parle de pierres...» repite una, dos, tres, cuatro veces en el breve «Préface» de *Pierres*. Una especie de letanía que introduce ese lenguaje sagrado casi mudo, anterior a los mitos, a las magias, para prodigar la infinita devoción por el silencio inmortal, insensible, de las piedras que velan, serenas como divinidades refractarias, sus secretos remotos o inexistentes, testigos taciturnos, indiferentes e intemporales, hechas de tiempo, de todos los tiempos.

¿Cómo no escribir *sobre* las piedras cuando, según doctrinas que no nos son ajenas, los primeros *Mandamientos* fueron otorgados a Moisés inscritos sobre tablas de piedra, primera y única referencia explícita a la escritura *digital* de Quien así lo quiso, anticipándose a técnicas e iniciando tradiciones? Si las primeras disposiciones divinas, que imponen, desde el principio, las leyes ancestrales, fueron grabadas a fuego en la piedra, ¿cómo dejar de escribir sobre las incandescencias de esa escritura lapidaria?

Un libro inhabitual, dice Edmond Jabès, impresionado por «la eternidad de las piedras»,²⁶¹ por la perseverancia de sus formas incorruptibles y eternas, que aparecen en las innúmeras páginas de Caillois, celebrando su dureza o duración, (esa condición que otro poeta amonedaría como «le dur désir de durer»), admirado de la inmortalidad, la pureza, que no «disimula una de las formas concebibles de la perfección». Sin emular a Benjamin, Jabès se reserva una página entera para transcribir largos párrafos de *Pierres*. El poeta que afirma haber edificado su morada²⁶² escribe sobre las piedras que, naturales o sobrenaturales, legitiman las páginas de Caillois, descubriendo vestigios de una geología fantástica, de esa mitología por nacer, por hacerse palabra, una sintaxis aún en ciernes:

259 Gourio, Anne, *Chants de pierres*, ELLUG, Grenoble, 2005, 8.

260 Borges, Jorge Luis, «Pascal», *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, 703.

261 Jabès, Edmond, «L'éternité des pierres», *Ça suit son cours*, Fata Morgana, Montpellier, 1975.

262 Jabès, Edmond, *Je bâtis ma demeure*, Gallimard, París, 1959.

La piedra es, sin duda, la menos elocuente pero, por cierto, la más identificable con las formas de la eternidad. Sobre la piedra se levantan nuestros edificios y estallan las tormentas.²⁶³

En medio de los arenosos desiertos de Egipto, entre las chispas que saltan del sílex, como si lograra ceñir el infinito en la palma de su mano, Jabès entrevé rastros de rostros, imágenes sagradas: de un lado, las dunas son testigos del agotamiento del viento; del otro lado, también. «Así son los juegos de la erosión», dice Caillois atento a las imperturbables alternativas del universo mineral, avalado por sus nombres, una familiaridad homonímica y onomástica que le es propia.

Piensa en las piedras reflejadas, reflexiona sobre las transparencias erizadas de los cristales, sin resistirse a una experiencia no religiosa pero, «sin iglesia ni divinidad», igualmente mística.

Y, aunque la trascendencia revelada y contradictoria le pese, es mística la intensa visión de una realidad a la que ingresa Caillois, semejante a un trance iniciático en progresiva fusión con la naturaleza, con la materia. A lo largo de párrafos que se suceden como prismas irregulares de cuarzo incrustados en una roca mayor, sus descripciones se ordenan según una sintaxis azarosa que deriva de su *com-prensión* en una unidad que le da acceso a un estado de «ebriedad mental» en el que se alternan el ensueño con la meditación, los símbolos con guijarros, los escudos de nobleza de «una heráldica anterior a los blasones»,²⁶⁴ la eternidad en un grano de arena, en la inasible fantasía de Blake.

Sin alardes de geólogo, Caillois comparte sus saberes; parte de sí, parte del objeto. Escudriña, observa el espesor, las fisuras que se ramifican o se estrellan, las hendeduras desde donde se vislumbra una luz interior en fuga, cavidades, cuevas, recovecos, afiladas obsidianas que reflejan sombras en lugar de imágenes de seres y cosas, nervaduras, curvas, aristas, venas que recorren como ríos inertes la superficie pulida del mármol, los encajes y follajes arborescentes de las dendritas, sus cabelleras de neuronas, prisioneras de gres, pocas veces de ágatas y nunca de cristales. Según Caillois «Mil y mil blasones permanecen en reserva en el interior de las geodas», cifrados por una caligrafía arcaica, entre simulacros de inscripciones geométricas como talladas a mano, estratos del tiempo.

En la caparazón del *múrex* hebraico que a la luz de la ventana tengo a la vista, descifradas con la minuciosa convicción de quien lee caracteres bíblicos, aparecen letras del alefato en piezas tan apreciadas como los *gamahés*,²⁶⁵ esas piedras sagradas que, en el siglo XVII, sellaban los sortilegios de los astros en los vestigios de una escritura cósmica, trazos (que son huellas) de jeroglíficos tan asombrosos como indescifrables.

Similares a las inscripciones casi invisibles de las miniaturas emblemáticas que adivinaba y admiraba Benjamin en un grano de trigo, que Blake alabara

en una flor silvestre, o de esa cáscara de nuez proverbial en la que entraría una hipotética humanidad, olvidada de que hubo espacio, que imagina (o anticipa) Borges, Caillois no reniega de un ejercicio próximo a prácticas de la ciencia. No prescinde de sus clasificaciones ni del ordenamiento que sustrae de la oscuridad o de la inadvertencia las maravillas reveladas por el milagro de la mirada, las exaltadas taxonomías de la *con-templación* o *con-sideración*. Entre tiempos de templos y silencios siderales, Caillois oficia una observación extática, examinando detenidamente y meditando, viendo honduras con la mirada profunda y poética, variaciones de una visión intuitiva e inteligible a la vez.

A pesar de que lo apremia la necesidad de nombrar, prefiere eludir las *metáforas*, pretendiendo atenerse a los significados propios, estrictos, prescindiendo de las flores de una retórica que distorsiona la disposición de las cosas, desplazándolas. «Hacer menos, hacer mejor, es imposible: la sobriedad impone su ley». Su pensamiento evita la figuración, su ánimo la detesta, aunque le consta la imposibilidad de sortearlas, aun cuando procure una *literalidad* del sentido que, sin anunciarlo, tal vez, ceda a una motivación poética que, *literal*, guarda más afinidades con el griego de *lithos* que con el latín de *littera*, analogías sonoras, pero, con todo, compromete más las piedras que las letras:

Parto del objeto. Le presto una atención sostenida, casi agotadora. [...] Cuando exijo de mí mayor exactitud, un planteo más preciso, es cuando más detesto las metáforas que me obligan a deslizamientos que fuerzan la imagen y, de esa manera, a hacerla trastabillar en la insignificancia, como billetes sin cobertura.²⁶⁶

Una aspiración a la *literalidad* la suya, a recorrer el camino retórico a contrapelo, a remontar cuesta arriba la pendiente de la etimología, a riesgo de *des-figurar* la imagen —si es un *tropo*—, de detenerla —si es movimiento—, hasta alcanzar su sentido original. Y ahí queda, quieta como una piedra: *sage comme une image*, sin figuración, salvando «la dignidad de las piedras», como decía André Breton, que poetizó el mutismo de su lengua pura, igualmente silenciosa y divina, pero muy distante de las revelaciones de Giambattista Vico y su *Scienza nuova*.

Son numerosos los mitos que, desde la Antigüedad bíblica y clásica, entrecruzan la imaginación de las piedras con las vicisitudes del individuo en desgracia, la inanimada inmortalidad de la roca con la muerte y el castigo: el túmulo que expone y oculta la sepultura; los guijarros que, contra la lápida, cifran el dolor del visitante en el cementerio judío, la roca de Sísifo —mito al que Caillois recurre en plena Segunda Guerra Mundial, aunque sin arriesgarse, a distancia, desde San Isidro, Buenos Aires, huésped privilegiado en Villa Ocampo, conjurando una resistencia verbal que dice no someterse a que el «destino necesario de la civilización sea darle armas a la barbarie, en contra de sí misma».²⁶⁷ Por desafiar a los dioses, Prometeo condenado, encadenado a una roca, padece su

263 Jabès, Edmond, «L'éternité des pierres», *Ça suit son cours*, o. cit., 29.

264 Caillois, Roger, «Entrée de la vie: l'autre écriture», *Pierres réfléchies*, o. cit., 129.

265 Gaffarel, Jacques, bibliotecario de Richelieu y capellán de Luis XIII. Breton, André, «Langue des Pierres», *Le Surréalisme Même*, n.º 3, otoño de 1957.

266 Caillois, Roger, «Idée d'une mystique naturelle», *Revue des deux mondes*, París, marzo de 1975, 542.

267 Caillois, Roger, «Avertissement», *Le rocher de Sisyphe*, Gallimard, París, 1942.

interminable cautiverio. Castigada por su elocuencia, la ninfa Eco, transformada en piedra, repite a medias voces de otros, inmóvil, sin poder acercarse a Narciso, o la mujer de Loth, estatuada por desobediencia. Por otra parte, Tania Franco-Carvalho hace referencia a la Teniaguá en las viejas leyendas guaraníes²⁶⁸ y al castigo del cielo que convierte a los hombres en piedra, así como otros hombres convierten en piedra a otros hombres, para perpetuar memoria y olvido.

También en *Les visiteurs du soir*, un film de Marcel Carné estrenado en Francia durante la ocupación alemana, el diablo condena a los apasionados amantes a la indiferente rigidez de la piedra. Entre los velados orígenes del mito aparecen asociadas la mirada y la Medusa, el monstruo petrifica a quien la mire. Perseo evita la fijación de la mirada, de la piedra y, por la *reflexión* (imagen y *meditación*) en el escudo, logra desviarlas, mirada y Medusa, evitando el vidrioso espejo de la visión para refugiarse en la especulación de la Idea. Jacques Rancière se pregunta por qué identificar la mirada con la pasividad, por qué permanecer «medusado»²⁶⁹ por el espectáculo, mirada y fijación en una misma (in)acción. Legendarias, dramáticas, operísticas, en las diferentes versiones del mito, Don Juan desafía a la estatua del Comendador que desde la tumba se venga, como una aparición lapidaria y funeraria: la muerte, la piedra, el terror.

No sorprende constatar que «El hombre desarrolla sus propios poderes desarrollando las riquezas del mundo»,²⁷⁰ que la inteligencia y la imaginación, las ideas y las imágenes no se apartan de lo *déjà vu* para reproducirlo o burlarlo, hacerlo o contrahacerlo, que puede ser las dos cosas. Las descripciones de Diderot en sus *Essais sur la peinture*, los análisis e interpretaciones de los paisajes que representan paisajes, hacen coincidir en una misma palabra naturaleza y pintura, cuadro y campo en una sola voz.

El ejemplo que imagina Diderot es el de un paisaje de montaña, del que no se sabe si se ha presentado directamente a la mirada del espectador o representado sobre una tela. En realidad, importa poco que se trate de «la naturaleza» o del «arte que la copia»; importa poco que el paisaje sea «real», «imaginario» o «figurado» —y que el texto que nos lo describe sea una representación, una ficción, o la representación de una composición pictural—.

Con piedras se edificó un templo, o se edificaron todos los templos; de una piedra (y solo en virtud de un nombre propio) se fundó la iglesia.

Cuando Daniel Vidart describe las riquezas minerales del Uruguay, los elementos se animan y chocan entre sí como si, reunidas en un mismo texto, las palabras hicieran brotar chispas que iluminan la tierra y se encendieran en fuegos verbales, recorriendo la mecha de la piedra al petróleo:

Sin embargo en el Uruguay hay oro, y del bueno, en largos filones y placeres; hay inmensos escudos de hierro casi puro; hay soterrados viveros de manganeso,

268 Franco-Carvalho, Tania, «Variations du mythe de la Teniaguá dans la littérature du sud du Brésil», *Entre mitos & Conocimiento*, ICLA-AILC, Montevideo, 2003, 263-264.

269 Rancière, Jacques, *Le spectateur émancipé*, o. cit., 18.

270 Starobinski, Jean, *Diderot, un diable de ramage*, París, Gallimard, 2012, 408.

plomo y galena; y hay cubiletes de cobre, guarniciones relucientes de ágatas... —que gentes silenciosas y sistemáticas acarrearán hacia Alemania desde el siglo pasado—, tensas nervaduras de jaspes, rocas condecoradas por heliotropos, repujados caparzones de amatistas, lentejuelas de ónix que centellean como pupilas de gato montés.

Fuera de estos minerales codiciados existen mármoles de la mejor calidad; pizarras y filitas que se hojaldran en el corazón de los cerros; granitos y pórfidos que una vez pulidos parecen incrustados con alas de mariposas; esmeril, grafito, talco, calizas y arenas negras; turba en inimaginadas cantidades —los pantanos del este pueden proporcionar durante medio siglo energía eléctrica a todo el país—; areniscas de Tacuarembó con derramadas tonalidades que van desde el naranja al amoratado y desde el rosa al cinabrio; y, naturalmente, el controvertido petróleo.²⁷¹

Sin conocer la severa advertencia de Jacques Bouveresse, que deploraba «les prodiges et vertiges» de la analogía, casi en los mismos términos, Caillois intentaba evitar «los prodigios de la analogía»,²⁷² o de las inconsistencias de distinguir en las rocas las apariencias de objetos del vasto mundo. Sin embargo, como sugirieron Horacio González y Patrice Vermeren, si *rocher* o *Roger* son casi homófonos, recordaría que Caillois no suena demasiado diferente de *caillois*, y sería un descuido pasar por alto la asimilación mimética de sonidos que, si no explica la obsesiva predilección por las piedras, tampoco puede sustraerse a las tentaciones de «El demonio de la analogía», que asombra en *Pierres*, acosa a Mallarmé y no deja de intrigar a filósofos y poetas. Un acuerdo de nombres y sonidos que se oye apenas como agua que fluye entre cantos rodados o cantos de piedras, de voces antiguas y arenas míticas.

Admirando la belleza de piedras que devienen obras de una estética mineral, Caillois se pregunta en su ensayo sobre «¿Dónde comienza el arte?», desconcertado por obras creadas «naïvement», solo por gracia de una naturaleza que ni sabe que se encuentra en competencia con las realizaciones de artistas que fueron sus contemporáneos, sin advertir los escándalos a corto plazo de Marcel Duchamp y sus prosélitos, a quienes les bastaba el *traslado*, el desplazamiento (¿una *metáfora* involuntaria e incidental?) de cualquier objeto común al museo para definir o glorificar su condición artística, sustrayéndolo a los tiempos de la historia o a las eventualidades de la geografía.

Dice Caillois que «aislada, encuadrada y, eventualmente, firmada», el hombre siempre se empeñó en buscar la belleza más allá de los artificios del arte. Tal vez para confundir en la suya la creación mayor. El observador sorprende en los fragmentos que encuentra, paisajes toscanos perfilados entre montes, perdidos a la distancia, colinas que apenas ondulan el horizonte bajo cielos serenos o más o menos dramáticos. Adivina volúmenes de una ciudad a lo lejos, sus torres, cipreses,

271 Vidart, Daniel, «Las tierras del Sin Fin», *Enciclopedia uruguaya*, n.º 2, Montevideo, 1968, 28, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/enciclopedia-uruguay/index.htm>>, 6/4/2015.

272 Caillois, Roger, *Images du labyrinthe*, Gallimard, París, 2008, 63.

fachadas, azoteas que se recortan en las piedras y calcan el entorno de donde se las extrae. Los paisajes tramontanos aparecen en *le petre paesine* o «piedras de Florencia» o «pietra ruiniforme», insinuando una rivalidad insólita entre las obras realizadas por el hombre y aquellas que requirieron millones de años para aparecer, alteraciones de la materia más la perspicacia de quien ve más allá: «Imitan agradablemente un paisaje» —decía el Conde de Buffon citado por Caillois— y, por tal razón, «se denominan a esas piedras *alberese*» o *marmo paesino*: son duras, compactas. «Elles résument l'étendue, elle condensent la durée».²⁷³

Para Caillois los curiosos fenómenos de esas piedras calcáreas, de esas toscas toscanas (dos veces piedras), son simulacros de la materia mineral que exponen prados, cumbres, llanuras o siluetas de ciudades fantasmagóricas, entre fortificaciones y rascacielos, nubes y brumas. Basta con que el artista descubra en la naturaleza figuras pastorales o de ciudades soñadas para que el acontecimiento estético cristalice. Si bien son réplicas, no son copias ya que no se originaron ni en el talento de un artista ni en las destrezas de un falsificador. Ni industria ni invención ni nada que se parezca a la intervención humana en la creación. Fortuitas, las figuras coinciden, aunque esa coincidencia no es una imitación, sino procesos cósmicos que no distinguen entre la vigilia y el sueño, memorias de esfinges remotas o *pesadillas* apenas olvidadas, fabulosas quimeras en sueños de piedra, que acoplan duendes y yeguas en mitos y leyendas.

273 Caillois, Roger, «L'image dans la pierre», *Double Page*, n.º 31, SNEP, París, 1984 y *L'écriture des pierres*, Skira-Flammarion, Lausana-Ginebra, 1981.

CAPÍTULO 17

Las asimetrías recurrentes

*À mesure que chacun racontait son histoire,
le vaisseau avançait. On aborda dans Buenos-Ayres.*

Voltaire

*... que vais-je découvrir à mon tour,
au risque de me trouver moi-même découvert ?*

Georges Clemenceau

*Y mi rasta, el de allá, el de aquellas tierras en donde
el sol es un tirano de luz y de esplendor, después de haber
disipado su dinero locamente, después de haber puesto
al vivo su indiscutible mal gusto, se vuelve a la América
sonriente, sin haber hecho mal a nadie, en el curso
europeo de su cómica epopeya; y esto el cielo ha de mirar.
Y allá, pobre, muy pobre, melancólico, muy melancólico,
puesto en toda quietud y olvido, con el recuerdo
de las cosas gloriosamente vistas, estaría pronto
a reanudar la aventura, si no fuera la penuria del arca
y el estorbo del mar.*

Eugenio Garzón

Hace más de una década, para inaugurar un coloquio en la Universidad de Friburgo, en la Selva Negra, le había sugerido a Jacques Rancière que partiera de sus lecturas de escritores latinoamericanos, de escritores rioplatenses en particular, a fin de reflexionar sobre la eventual (escasamente atendida) incidencia de la producción cultural de esta región cisplatina en Francia.

No sería extraño, supuse, que a un filósofo francés le interesara meditar sobre lo que un escritor latinoamericano pensó de los pensadores y escritores franceses.

Tampoco sería extraño, más bien era previsible, que se interesara por Borges en primer lugar, aunque no habría imaginado que empezara refiriéndose a «El otro Whitman».²⁷⁴ Sin embargo, si se recuerda que en *Discusión*, al abordar Borges «La poesía gauchesca», empezó por contar una anécdota del pintor norteamericano James Whistler, bien podría Rancière adoptar una práctica discursiva y elusiva similar y empezar por un ensayo rioplatense sobre el poeta norteamericano para volver a Francia de modo de no apartarse de sus propios lares o fronteras tutelares.

274 Borges, Jorge Luis, *Discusión*, *Obras Completas*, o. cit.

En efecto, si Borges inició su ensayo sobre Whitman remitiendo al «remoto compilador del Zohar» y pasó a atribuir, consecutivamente, el desconocimiento del poeta por parte de los franceses al galocentrismo que los compatriotas de Flaubert ejercen, tal vez sin proponérselo o, incluso, a su pesar, con más razón parece legítima la cita de Borges con que Rancière habilita el tema en cuestión:

La culpa no es sustancialmente de nadie. Los hombres de las diversas Américas permanecemos tan incomunicados que apenas nos conocemos por referencia, contados por Europa. En tales casos, Europa suele ser sinédoque de París. A París le interesa menos el arte que la política del arte: mírese la tradición pandillera de su literatura y de su pintura, siempre dirigidas por comités y con dialectos políticos...²⁷⁵

Consabida, constante, la discriminación unilateral de ese itinerario requiere atender algunas de las frecuentes disimetrías, averiguar por qué no sorprenden, por qué fueron y son aceptadas con una suerte de resignada fatalidad sin cuestionar la prescindencia arrogante, la rigurosa ignorancia del resto.

La seducción de lo exótico, las facilidades del más convencional y pintoresco color local, que alentaron descubrimientos, aventuras ultramarinas, epopeyas de viajeros que narraron el pasado, quedan desvanecidas ante la obcecación de la mirada que espía su propia imagen, pero reflejada en un espejo ajeno.

Nada recientes, esas disimetrías continúan propiciando si no un pensamiento único, el sentido único del pensamiento; un solo sentido semejante al de calles de una sola mano, una calle flechada que, sin retorno, no da paso al tránsito de mano contraria. Numerosos ejemplos confirman la no reciprocidad de derroteros que siguen sesgados y la tendencia de tropismos orientados solo unilateralmente.

No se trata de reivindicar para estas tierras australes trasnochados *orientalismos*, acusaciones oportunistas de resentimientos añosos que, como reincidentes bumeranes, se vuelven contra quien los arroja. Si bien ya se han argumentado *occidentalismos* que, con signo contrario, dirigen la mirada opuesta sobre el mismo modelo, aún no se acuñaron *australismos* que contribuirían a contrarrestar las reducciones orientalistas y harían un contrapeso necesario ante la avanzada de parcialidades totalitarias, valgan las aparentes contradicciones de un oxímoron que se entiende a medida que la situación deviene, de día en día, más parcial y más totalitaria.

Ahora bien, y retomando el planteo inicial, establecida entre Francia y América, ¿no es disimétrica esta propuesta desde el principio? ¿No afianza un vicio de forma o de razonamiento la *desproporción* política, territorial y jurisdiccional, al enfrentar desde un solo país (Francia) las diversidades dos veces transhemisféricas de un continente que se extiende entre un polo y otro, de una orilla oceánica a la otra?

Entre la historia y la novela, la crónica y la ficción, la *nouvelle Montevideo ou la Nouvelle Troie* de Alexandre Dumas (1850), de título doblemente mítico y épica dedicatoria, contribuyó a forjar —como se señaló en páginas

anteriores— los fundamentos de la noción-nación uruguaya, pero en francés. Por otra parte, es sintomático comprobar que esa *nouvelle* no figuraba en la mayor parte de las vastas bibliografías dedicadas al autor en oportunidad del gran movimiento conmemorativo y editorial que se produjo al cumplirse el bicentenario de su nacimiento en 2002. *Montevideo ou la Nouvelle Troie* aparecía discontinuamente mencionada —o, con mayor frecuencia, no aparecía— en la trilogía donde prevalecen *Mémoires de Garibaldi* (1860) y *Les Garibaldiens* (1861). Gracias al prestigio literario y militante de Dumas, la *nouvelle* no fue ajena a la intervención francesa, política, militar y económica a favor de los habitantes de Montevideo, la ciudad sitiada, en perjuicio de los sitiadores, y tal vez no se hayan dado con tanta claridad, fuera del enclave inasible de la ficción literaria, las repercusiones tan decisivas de una novela apenas uruguaya apenas francesa en la historia de nuestro país.

Por el carácter heroico del tema y la distinguida gracia retórica con que el ministro de Guerra y de Marina, general y poeta, Melchor Pacheco y Obes, delegado del gobierno de Manuel Herrera y Obes, supo plantearlo en los salones de París, el proverbial conflicto entre las armas y las letras se dirimió una vez más a favor de ambas, y Alexandre Dumas, su vida legendaria y sus novelas igualmente épicas contribuyeron a consagrar esa dualidad.

Algunos años después, otro ejemplo de una polarización similar, aunque menos heroica y más emblemática, se registra en el mismo siglo XIX entre escritores que alientan sendos desvelos políticos. Antes de su encuentro con Sarmiento en Estados Unidos, José Pedro Varela, poeta, reformador de la enseñanza primaria, laica, gratuita y obligatoria en el Uruguay, pudo realizar, a fines de 1867, durante su breve vida, uno de sus mayores anhelos: visitar a Victor Hugo. En la publicación de sus *Impresiones de viaje en Europa y América* relata las alternativas de un diálogo bastante menos feliz que el previsto y deseado. Coincidiendo en una afable conversación literaria, compartiendo temas comunes, vale la pena recordar la réplica de Hugo a las palabras de Varela:

Para mí no es Ud. un ciudadano de Montevideo: es un hermano; es un francés separado de su patria que esparce en aquellas lejanas regiones el espíritu de la Francia liberal; porque veo por sus poesías que es el alma de la Francia la que palpita en Ud. y lo autorizo para que publique esta opinión.²⁷⁶

¿Qué problemática vigencia tendrían en la actualidad los comentarios de Hugo al enterarse de que Varela emprendía desde Guernesey un viaje a Inglaterra y Estados Unidos?:

[Los Estados Unidos], lo mismo que la Inglaterra, son pueblos egoístas que solo trabajan para sí. La Francia, al contrario, trabaja siempre para los demás; y fíjese Ud., a pesar de su estado de servilismo actual, todavía es ella la que dirige el movimiento intelectual del mundo. Tome Ud. un diario cualquiera; vea su primer artículo; ¿de quién se habla? De la Francia. Es por eso que los

²⁷⁶ Varela, José Pedro, *Impresiones de viaje en Europa y América: correspondencia literaria y crítica 1867-1868*, Editorial Liceo, Montevideo, 1945, 87.

²⁷⁵ Borges, Jorge Luis, «El otro Whitman», *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1957, 51.

escritores franceses tienen una gran misión. [...] Lo he dicho ya en el prefacio del *Paris-Guide*, el siglo xx está llamado a presenciar el cuadro sublime de todos los pueblos unidos. Entonces el francés será el idioma universal, como el latín en la Edad Media.²⁷⁷

No se equivoca, en cambio, cuando objeta, aparentemente contrariado ante la admiración que inspira, en tanto voz privilegiada y representativa de Francia y su cultura y, sospechando los perjuicios de un aprecio desmedido, replica:

—Es lo que les sucede a Uds.; nos imitan.²⁷⁸

Resignado, Varela asiente: «—Sí, señor; somos una caricatura de la Francia». Precisamente era «Quasimodo», el nombre del desgarbado protagonista de *Notre-Dame de Paris*, el seudónimo novelesco con que suscribía sus artículos de prensa, una opción, la adopción nominal y penosa de un personaje que anticipa las decepciones de relaciones ambivalentes que los abusos de la devoción arriesgan.

Las expectativas de los viajeros que parten desde esta orilla occidental del viejo océano rumbo a París contrastan con los sentimientos dolorosos del regreso, tristemente convencidos de que los sueños de gloria devienen desilusiones y resentimientos, que la grandeza intelectual presenta límites territoriales y lingüísticos, que el reconocimiento no entraña reciprocidades o que la condición epigonal no es la más deseable.

Años después, con fervor semejante al de Varela, en 1900, Horacio Quiroga inicia su *Viaje a París* y comienza el diario que, al final de su vida, entregaría a Ezequiel Martínez Estrada. Tan amarga es su experiencia, tan penoso su desencanto, tan sórdidos su hambre y magra y humillante la limosna que no los mitiga, tanto que prefiere no hablar de su aventura o desventura parisina, aunque su diario la registre, cotidiana y minuciosa. Dicen sus biógrafos que en 1900:

Se embarcó como un dandy: flamante ropería, ricas valijas, camarote especial, y todo él derramando una aristocrática coquetería, unida a cierta petulancia de juventud favorecida por el talento, la riqueza y la apostura juvenil. No había quien pudiese dejarlo de envidiar. En cada griseta una Manón, en cada gota de ajeno un poema, en cada paso por la colina de Montmartre un sueño y, al fin, la fama, el reconocimiento triunfal en los más célebres cenáculos...²⁷⁹

Pero continúa y constata que «Pasó todo exactamente al revés». La hostil indiferencia de la presunta camaradería de los cafés del Barrio Latino acentuaba su nostalgia de América, la idealización de Montevideo a distancia, de Salto, los remordimientos por un forzado desapego familiar que, en su brutal abandono, se hizo más insoportable:

277 Ídem, 87-88.

278 Ídem, 90.

279 Delgado, José María y Brignole, Alberto J., *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Claudio García y Cía., Montevideo, 1939, 14.

En el Luxemburgo. Vengo todas las mañanas. Hace un día espléndido. El jardín precioso. Me siento inspirado; pero no puedo escribir nada. Si trazo un renglón y busco una rima, en el interior estoy buscando qué comer.²⁸⁰

Aunque menos dramáticas, las impresiones de Henry James en París revelan igualmente los extremos de una soledad indeseada en fechas y fiestas en las que habría preferido no cenar en un restorán solitario donde se hace más intensa la tristeza. Si bien no llega al grado de abandono que padece Quiroga se lamenta pasar «the festive season in solitary *recueillement*». Pero no disimula sentirse «en pleno Olimpo» cuando logra alternar veladas con escritores y artistas que aprecia, sin dejar de reconocer, sin embargo, el espíritu de *coterie*, como un rasgo muy francés, *shocked* por:

the insistence that everyone be of a 'school'. He complained of the French tendency to explore narrow and eventually blind alleys.²⁸¹

Las cartas que envía Pedro Figari desde París a sus amigos de Montevideo no callan la nostalgia «vague et gênante», como la califica en «Le maté chez Figari» quien lo visita en su salón suntuoso, pero algo ridículo —así dice— donde, a pesar de su malestar, no pasa por alto la atmósfera de angustia profunda que allí advierte sin conocer la causa.²⁸² Era el propio Figari quien se aferraba a sus criollas tradiciones quizá para desplazar sus amarguras al sabor de la yerba:

Si bien vivo al margen de esto y de todo, mirando desde mi ventana a la manera de las viejas criollas, curiosas y desconfiadas; atando cabos y hasta cabitos para hacer mi crónica y charlas de lo que ocurre en el barrio, mate en mano, sin roscas ¡ay! para ir conversando con la boca llena, que ya es algo cuando hay tantas cosas vacías, y vacío hasta mi rincón, donde vivo, por autofagia mental, sigo pensando que todo es poesía.²⁸³

Aunque ya es común y hasta exagerada la gloria póstuma y tardía dispensada a Lautréamont, y (aunque mucho más moderada) también a Laforgue, la corriente fluye siempre en la misma dirección. Enciclopedias y libros de índole diversa registran, en cada caso: «poeta francés nacido en Montevideo». Tentada por la elemental inversión del quiasmo, sería más justo decir alguna vez: «poeta uruguayo muerto en París». Si bien, por razones biográficas y literarias, la segunda atribución es tan parcial y discutible como la primera, dejando de lado sentimientos patrióticos, solo por ensayar cierto equilibrio, habría que recordar esas circunstancias.

280 Quiroga, Horacio, *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*, Número, Montevideo, 1950, 96.

281 Brooks, Peter, *Henry James Goes to Paris*, Princeton University Press, Princeton, 2007, 23.

282 Miomandre, Francis de, «Le Bulletin de la Vie Artistique» (ilustré, bi-mensuel), n.º 6, 15/3/1926, 88-89, disponible en: <<http://figuras.liccom.edu.uy/>>, 10/12/2013.

283 Figari, Pedro, París, 15/9/1927 (publicada en *La Cruz del Sur*, n.º 19-20, Montevideo, enero-febrero de 1928), disponible en: <<http://figuras.liccom.edu.uy/>>, 10/12/2013.

En una comedia de Oscar Wilde, *A Woman of No Importance* (1893), se establece un diálogo que recoge y discute un dicho muy inglés que se ha prestado a varias interpretaciones:

Mrs. Allonby: They say, Lady Hunstanton, that when good Americans die they go to Paris.

Lady Hunstanton: Indeed? And when bad Americans die, where do they go to?

El personaje de Wilde no fue el primero en formular esa cita ni fue el último, a pesar de que fue él mismo, ya no un americano, sino un escritor irlandés, quien pocos años después murió en París, sin perder la oportunidad de perpetuar una última ironía: «I am dying beyond my means»²⁸⁴ o, en la versión francesa, «Je meurs comme j'ai vécu, largement au-dessus de mes moyens», «muero como viví, por encima de mis posibilidades», en mi infeliz traducción de una frase que prolongó uno de los mitos del vertiginoso hotel en la rue des Beaux-arts.

Rodríguez Monegal deploraba que en el Uruguay no se impugnara «la superstición de la cultura francesa» y denunciaba los vicios de ese fetichismo excluyente en la crónica donde comenta la conferencia que André Maurois dictara en Montevideo sobre «Climats de l'amour»:

Si no existiera, firmemente arraigada en esta tierra oriental, la superstición de la cultura francesa —como esencia y única forma de la cultura— sería innecesario reseñar la conferencia dictada por André Maurois, el martes 26 del corriente, en el teatro 18 de Julio. O mejor: sería necesario trasladar la nota a una hipotética sección *Sociales*.²⁸⁵

De similar opinión, pero con signo contrario, conmovido —y complacido— por la adhesión profunda, un representante diplomático, antes de ser destituido por el gobierno de Vichy, había informado en 1940 a su ministerio que:

Francia había sido colocada por los uruguayos en un pedestal tan alto, encarnaba a tal punto para todos ellos lo que había de grande, de noble y de bello en el mundo, que su caída tuvo un profundo impacto en el país y produjo un dolor que no se atenúa.²⁸⁶

Años después, pasadas las crisis de la posguerra, el variado espectro del pensamiento francés desbordó los límites del hexágono para diseminarse en distintas regiones del planeta, encontrando en América —de norte a sur— los campos académicos y mediáticos más feraces, desde donde accedió a una gravitación universal que, en los últimos años, desaparecidos los protagonistas, atenuada su fulguración, también la irradiación de sus obras, ha declinado, como si su prestigio y resonancias hubieran dependido de una atracción personal más que de las respectivas consistencias de la doctrina.

284 Ellmann, Richard, *Oscar Wilde*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1988.

285 Rodríguez Monegal, Emir, «Pasó Maurois», *Marcha*, n.º 394, Montevideo, 1947, 15.

286 Nahum, Benjamín, *Informes diplomáticos de los representantes de Francia en el Uruguay 1937-1949*, Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 2000, 116.

¿Se sigue citando a Barthes, a Foucault, a Derrida, a Deleuze, a Metz, a Lyotard, a Lévi-Strauss, a Kristeva, a Todorov con igual frecuencia y convicción que hace unas décadas? ¿Padecen las teorías las mismas vicisitudes vitales que las personas que las formulan? Habrá que darle toda la razón al narrador de Pierre Menard cuando considera que:

No hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inservible. Una doctrina es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un mero capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía.²⁸⁷

Son tantos los ejemplos de la misma polaridad que su acumulación redundante. No sorprende que una revista como *La Cruz del Sur* declare como objetivo:

Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y, nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos a olvidar nuestra tradición, acostumbrándonos a ir al arrastre, con la indolencia del camalote, cómodamente, como si no nos fuera ya preciso, por deberes de dignidad y de conciencia, preparar una civilización propia, lo más propia posible.²⁸⁸

Publicada en Montevideo a partir del 15 de mayo de 1924, con la representación estilizada de una constelación austral en la tapa, como título y símbolo, proclamando las nobles metas que la justifican, entre reproducciones de cuadros de Figari, anuncios y notas sobre los mismos, un primer poema de Fernán Silva Valdés, «Paseo por el campo». Coherente con esa declaración de principios, incluye, sin embargo, «Après minuit», un poema de Julio Verdié y, más adelante, entre los n.º 7 y 18, la edición de una *Section Française* dirigida por Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz.

Poco más que una quimera astral, austral, «La cruz del sur fue como el signo, Madame Ivonne, fue como el signo de tu suerte...» dice el tango que cruza ambos cielos en una misma y transida decepción.

Si bien se solía ponderar los desafueros de una narrativa literaria americana y exuberante para contraponerla a la austeridad de un páramo filosófico o teórico, tanto como la progresiva caducidad de la *French Theory* —como resume el título en inglés de ese libro en francés— corresponde resaltar la fortuna de la filosofía francesa en Estados Unidos (a pesar de *l'effet Sokal* y sus amenazadoras consecuencias en las ciencias sociales y humanas).

Una publicación posterior, pero no tan reciente, titulada *Fresh théorie*, sacando partido paródico de las analogías y homofonías del gentilicio y del carácter híbrido que anuncia el título, entre el inglés y el francés, como si se tratara de un vino dorado y espumoso, o de un queso fresco y oloroso, alude al mismo caudal teórico procedente de Francia, pero atravesado por disciplinas que exaltan, desde Estados Unidos, estudios de género, poscolonialistas y similares.

287 Borges, Jorge Luis, «Pierre Menard, autor del Quijote», *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956, 55.

288 Figari, Pedro, «Autonomía regional», *La Cruz del Sur*, año 1, n.º 2, mayo 31 de 1924, 1.

Una novela que salió hace muy poco (aunque no es la primera) se desarrolla en un medio universitario norteamericano donde uno de los personajes, entre referencias a teorías semióticas y a sus famosos patrocinadores, invocando a Barthes, Lyotard, Foucault, Deleuze, Baudrillard, no duda en proclamar con *De la gramatología* bajo el brazo: «It's great. Derrida is my absolute god».²⁸⁹ Por otra parte, se alude al pasar a un estudiante uruguayo, «a sandal-wearing engineering student who in low light looked like Che Guevara», dioses e íconos de tiempos de mayor fe, de creencias y credulidades en parte vigentes, solo en parte.

El problema —si puede considerarse tal— no compromete solo al Río de la Plata, ni a América del Sur, sino afecta a todo el continente americano, y más allá del Atlántico, y tal vez no deba tampoco restringirse a la segunda mitad del siglo xx ni a los primeros años de la centuria consecutiva.

Ya en este mismo libro se había citado a Nietzsche cuando, en la traducción francesa de su *Der Fall Wagner* afirma, convencido, que en Francia se daba la mayor y mejor cultura europea, a tal punto que prefiere leer a Schopenhauer en francés:

Maintenant encore, la France est le siège de la culture la plus spirituelle et la plus raffinée d'Europe, la haute-école du goût [...] au point que je préfère maintenant lire Schopenhauer en français...

Replicando su provocación y sumándome a las devociones paradójales de su reverencia, prefiero citar a Nietzsche en francés, aunque presumo que no me asisten en este caso razones similares.

Ante los excesos de tal fervor no desdeñaría las ironías de García Lorca cuando le hace decir al Señor x:

Hoy día se abren camino un Juan Bautista Say, o Se, que de ambas maneras suele y puede decirse, o un conde León Tulstuá, vulgo Tolstoi.²⁹⁰

Como era previsible, el auge de las prédicas en cuestión tiende a declinar. Aunque aún no desplazadas, superada en parte la imposición de sus paradigmas y dados ciertos indicios de su incipiente descaecimiento, parece propio de estas tierras conciliar la teoría en la ficción o, a la inversa, reunir sus diferencias en una misma conjunción literaria.

En esta encrucijada continental, una saga académica de la *différance* y las diversidades a las que dio lugar, la universalidad cultural devino multiversalidad. La *French Theory* pudo abrirse camino, inclinando la filosofía hacia juegos de palabras, el rigor hacia afinidades anafóricas y musicales, y la búsqueda de la verdad perdida en una historia de sus orígenes. Con razón poética sentenciaba Edmond Jabès: «Sœurs siamoises, séparées par la tête: la pensée et la poésie», un vínculo sororal que no es raro donde, transgrediendo límites y géneros, los acuerdos musicales de la poesía de Borges *daban que pensar*. A la filosofía francesa no

le pesó acoger ese don poético y reflexivo que procedía del Río de la Plata ni las novelescas audacias de Pierre Menard, el autor oriundo de Nîmes que consagró la fama literaria de una ciudad conocida poco más que por su Arena.

Incluso después de largas décadas esa incomunicación es real, pero no se verifica solo entre las diversas Américas y tampoco la culpa es de nadie. Sin embargo, llama la atención que en el monumental volumen dedicado a *Derrida*²⁹¹ (el nombre es su título), una minuciosa y documentada biografía, su bien inspirado autor relate en detalle las numerosas idas y vueltas del filósofo por el mundo europeo, las anécdotas y actividades académicas de su animado y extenso periplo norteamericano, pero no mencione sus visitas al Río de la Plata, su prolongada conversación con Borges, que Derrida había anhelado y que fuera tan significativa para él, según lo dijo en más de una ocasión y que hizo evidente mostrando la foto que le tomó Isaac, mi esposo, en 1985, con Borges en su apartamento de la calle Maipú, y que incluyó el propio Derrida, en vida, en tres o cuatro publicaciones de carácter confesional o biográfico. O su admiración por Haroldo de Campos, a quien visitó en San Pablo y en cuyo homenaje redacta Derrida un muy hermoso escrito que vale la pena transcribir, aunque sea parcialmente:

Deux fois seulement, c'est-à-dire que je crois n'avoir parlé que deux fois avec lui, littéralement, et *pourtant*, tout aussi littéralement, l'entretien est sans fin, est pourtant Haroldo est un intime, dès lors que j'apprends à le lire, et pourtant j'ai encore tant à apprendre de lui, en tant de langues, à commencer par la sienne, l'hébreu et quelques autres, et pourtant je sais déjà d'un savoir absolu, intemporal, définitif, inaltérable, indubitable, que je peux penser à lui, en permanence, comme à un de ces rares grands-amis-admirables que je n'aurai jamais rencontrés assez souvent, dont j'ai tant reçu mais dont je n'ai pas su assez recevoir, à qui je n'ai pas assez dit, manifesté, laissé savoir mon admiration et ma reconnaissance.²⁹²

Un ejemplo más, el último, pero doble. Hace años, como ya hice constar en páginas precedentes, para presentar a Carlos Real de Azúa a un público latinoamericano que no lo conocía, propuse compararlo con Roland Barthes (a quien sí conocían), relevando las infrecuentes coincidencias personales y circunstanciales de un par singular y excepcional de pensadores. Uno en Cherburgo, el otro en Montevideo, ambos nacieron con apenas unos meses de diferencia. Morían en los mismos años, casi con la misma edad. Fueron las suyas vidas consagradas a la investigación, a la reflexión y al prodigio de la docencia en literatura, de la teoría literaria, de la ciencia política (esta disciplina solo en el caso de Real de Azúa). Con una similar pasión por la escritura, lograban conciliar esas actividades con el culto asiduo y amistoso de colegas y allegados y, en ambos casos, con formas de devoción, la más entrañable, profesada hacia sus madres. Un sentimiento filial, el de estos autores, cuya intensidad ya se había señalado en un capítulo

289 Eugenides, Jeffrey, *The Marriage Plot*, Farrar, Strauss & Giroux, Nueva York, 2011, 24.

290 García Lorca, Federico, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1974 (7ª edición).

291 Peeters, Benoît, *Derrida*, Flammarion, París, 2010, 740.

292 Derrida, Jacques, *Homenagem a Haroldo de Campos*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 25/5/1996.

anterior al trazar una semblanza de Real de Azúa y señalar las tensiones teóricas de su visión crítica. Sus respectivos aciertos literarios e intelectuales no eludían una fervorosa indagación sobre las alternativas de acontecimientos contemporáneos, asociada a una penetración nostálgica de épocas pasadas, un conocimiento de las fluctuaciones de la historia, de las inevitables recurrencias del devenir que, más allá de las eventualidades, determinaba las virtudes de una escritura literaria que, entre crítica y creación, definió la calidad de sus valiosos ensayos.

Si ya se decía que *eran bien parecidos*, no era solo por los atributos intelectuales que los asemejaban, aunque tanto Real de Azúa como Barthes deslumbraban gracias a las irradiaciones de un aura común, incomún, que seducía. Sin ánimo de sorprender, sorprendían. Eran los de Real de Azúa destellos de una inteligencia pródiga que sabía disimular con tolerante humor los alardes de interlocutores de erudición demasiado visible, atajando las salidas sentenciosas y rotundas de quienes no cuestionaban sus convicciones, sobre todo si eran propias, en años que favorecían las posiciones tomadas. La gracia del pensamiento, la elocuencia espontánea, la agudeza de las observaciones, sabias y risueñas a la vez, esclarecían por medio de una revelación discreta los enigmas filosóficos con la misma naturalidad que comentaban las noticias del día, chispas de ingenio que revelaban el genio en cada dicho, en cada gesto.

Sí, *eran bien parecidos*; porque la belleza y la semejanza también eran físicas: madurez y juventud confundidas, la estampa atractiva de distinción displicente y algo así como la prestancia de una sobriedad jovial, pero reservada, los identificaba.

Para una época en que las errancias académicas eran parte de una práctica rutinaria, ni uno ni otro se desvivían por viajar. Atentos a los mismos tiempos, poco asombra que los problemas que se plantearon presentaran aspectos similares, aunque fueran abordados a partir de distintas referencias. Ambos fundadores de discursividad, valoraron las posibilidades literarias y teóricas del ensayo, cada uno en su medida: Barthes afinando una cuerda cada vez más poética, más personal; Real de Azúa profundizando sus disquisiciones cada vez más abstractas, más generales, apelando a desmesuras que sus especulaciones requieren; un régimen de escritura reflexiva que los define literariamente a la par. Tal vez se omitan algunas coincidencias que admiten, sin embargo, una diferencia incómoda, inquietante, pero que —insisto, porque es eso lo que más preocupa— no habría que evitar. Si bien Real de Azúa conocía la obra de Barthes y su mundo a la perfección, era brutal el desconocimiento de Barthes de Real de Azúa y su entorno. Su desconocimiento era doble: ignoraba que lo ignoraba.

Sin apartarnos de Real de Azúa ni de esa misma preocupación, me permito establecer otra comparación, que ya se había anunciado, pero con más de una diferencia. Habrá que tener presente que, si bien la obstinada asimetría se mantiene incambiada, más que las coincidencias, son precisamente las diferencias las que cuentan.

Por eso cabe preguntarse, ¿qué podrían tener en común Real de Azúa y Hannah Arendt? Por de pronto, ambos ensayistas reflexionaron sobre el totalitarismo, lo definieron y, sin distraer su sabia atención de las complejidades del caso, escribieron furibundamente en contra de ese régimen que concentra en forma violenta, excluyente y perversa, todos los poderes sin dar acceso a ninguna oposición, neutralizándola por la fuerza o eliminándola sumariamente, sin más.

Real de Azúa empieza a escribir en 1942 *España de cerca y de lejos*, un libro voluminoso que se publica en Montevideo en 1943. Arendt termina en 1949 el manuscrito de *The Origins of Totalitarianism*; suscribe el prólogo de la primera edición en el verano de 1950 y lo publica en Nueva York en 1951.

Nacido en Montevideo en 1916, católico convencido, Real de Azúa tenía 27 años cuando comienza, con tono y carácter confesional, que más adelante abandona, una aproximación histórica, política, filosófica al acontecimiento que analiza:

Quisimos buscar, ante todo, debajo de su paramento indigno, de su farsa irrespirable, las sendas de su carne viva: necesidad de verdad y viento estuvo en la primera intención de esta tarea.

Pero si estás páginas no fueran más que confesión, lirismo e itinerario nada nos habría movido jamás a hacerlas éditas. Es demasiado grave, urgente, austero, el peso de lo común, objetivo y civil, para que esta hora sea de «aclaraciones personales», «puntos de vista» y otras pequeñas egolatrías.²⁹³

Y así continúa a lo largo de unas cuantas líneas más en su afán de aclarar, de declarar su posición adelantando que «sus conclusiones finales refutan o, simplemente, niegan, ideas que también han sido nuestras».

Arendt, judía, nacida 10 años antes, en 1906 en Hannover, tenía 44 años, o algo menos, cuando elaboró su tratado optando por un estilo abstracto y general, manteniéndose nada ajena, pero a distancia del teatro de los hechos. Ambos libros presentan sendos acápites. De Jules Romains el primero, de Karl Jaspers el segundo.

Invitado por José Antonio Primo de Rivera, por el régimen de Francisco Franco, entusiasmado con las ideas de la falange, viajó Real de Azúa a España en 1942 y conoció muy de cerca los propósitos y procedimientos del totalitarismo. Arendt, perseguida por judía, desesperada ante los desmanes del nacional-socialismo, fue confinada en el campo de Gurs, en Francia, de donde logró huir en 1940 hacia Nueva York. De manera que él escribe en medio de la beligerancia de los hechos que analiza; ella varios años después de terminada la Segunda Guerra Mundial.

Real de Azúa observa, se atiende y explica la particularidad totalitaria del régimen de Franco:

España aspira a una originalidad política que combine las inducciones de su genio histórico con las condiciones de vida presentes, en lo político, económico y social. Quiere ensamblar, poniéndolos en el mismo saco, con aire

293 Real de Azúa, Carlos, *España de cerca y de lejos*, Ediciones Ceibo, Montevideo, 1943, 10.

suficiente, los principios del nacionalismo totalitario y los valores cristianos y humanistas de la Justicia, el Espíritu, la Caridad, la Universalidad, la Persona, la Libertad; aún los de una democracia entendida en un sentido calumnioso y diminuto. Trataremos de examinar esta pretensión y de demostrar cómo todos estos elementos se esterilizan mutuamente...²⁹⁴

Preguntándose «¿Qué pasó? ¿Por qué ocurrió? ¿Cómo pudo haber ocurrido?», Arendt contextualiza su libro con sus investigaciones sobre el antisemitismo, las estrategias del imperialismo, lo escribe —según dice— para

... observar los acontecimientos contemporáneos con la mirada retrospectiva propia del historiador y el fervor analítico del cientista político, como la primera posibilidad de intentar decir y entender lo que ha ocurrido, sin embargo no *sine ira* y estudio, sino con pena y aflicción y, además, con una tendencia a lamentar pero ya no más la indignación sin palabras e impotente horror.²⁹⁵

Aunque Real de Azúa apunta hacia el análisis del régimen totalitario español, que es el que conoce primero de cerca y más tarde con la suficiente distancia como para advertir hasta sus menores vicios, no deja de considerar los otros casos europeos de igual o peor calaña.

Sin duda las circunstancias son disímiles, casi opuestas, entre ambos estudiosos, pero los temas que tratan son afines y es similar la rigurosa profundidad del estudio, la severidad del examen, la claridad extrema de quien asume la tremenda responsabilidad de indagar las causas, los procedimientos, los propósitos de regímenes que prevalecen en una de las etapas más atrozmente siniestras de la historia. Desconcertantes, aún de difícil si no imposible comprensión, transcurridas las décadas, publicados miles de títulos, reunidas bibliotecas, museos, memoriales que no se apartan del tema, seguirán requiriendo interminables investigaciones. Innúmeros documentos, imágenes, testimonios, entrevistas, ficciones, indagan conductas de políticos, de militares, de civiles que, por irracionales, por inhumanas, hacen fracasar la razón, que se estrella contra la tragedia que no se entiende ni se acepta. ¿Acaso es posible considerar normal la monstruosidad? Más allá de las apariencias anodinas de cualquier burócrata, de la proclamada banalidad que se le haya atribuido al mal que no negó, ¿no es suficiente con que haya cometido la mayor aberración para definir su perversidad? ¿Es normal quien normaliza la aberración por haber sido ejercida administrativamente?

«Se trata de entender», abrevia Real de Azúa el conflicto, y prosigue: «el totalitarismo no es “solo” una invención demoníaca de unos pueblos, de unas minorías dentro de unos pueblos, con fines pragmáticos de dominación universal». Por su parte, en el prólogo a la primera edición, Arendt advierte

The totalitarian attempt at global conquest and total domination has been the destructive way of all impasses. Its victory may coincide with the destruction of humanity; wherever it has ruled, it has begun to destroy the essence of man.²⁹⁶

294 Ídem, 15-16.

295 Arendt, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, new edition with added prefaces, Harcourt Brace & Company, Nueva York-Londres, 1979, XXIII.

296 Ídem, VIII.

Decisivas, son investigaciones de proyección mundial; indispensables sus cavilaciones, sus angustias se inscriben en los mismos rubros, abordan los mismos acontecimientos, arden ante el «tremendo trance» de una guerra que arrasa. Comparten las mismas alarmas, se estremecen ante las mismas amenazas, temen los irrefrenables avances de un totalitarismo incontrolable, el más aterrador. Los fundamentos son igualmente sólidos, válidos los datos, valiosos los argumentos, análoga la desesperación. Sin embargo, el nombre y la obra de Arendt figuran en primer lugar al encarar el estudio del totalitarismo y es justo que así sea, mientras que el nombre y la obra de Real de Azúa siguen ignorados, y no es justo que así sea ni tiene explicación.

¿Por qué solo unos contados, escasos, estudiosos conocen el enjundioso trabajo de Real de Azúa? ¿Porque fue publicado en español? ¿Porque fue publicado en Montevideo? ¿Porque se hace pública una retractación? ¿Porque no fue distribuido por una editorial de renombre? ¿Cuál es la barrera que permanece infranqueable para libros y pensamientos como los suyos? ¿Cómo se supera esta discriminación que todavía no se denuncia?

Fueron dos los ejemplos, pero podrían ser numerosos los que ilustran esa misma disimetría que cuestiona y cifra en cruz, un símbolo emblemático de esta incógnita, un enigma más, político, geográfico, lingüístico, ¿comercial?

No se duda de la añoranza septentrional por una invisible Cruz del Sur, que invocan desde el norte quienes experimentan la nostalgia de su desconocido brillo estelar, de un cielo tantas veces soñado. La cruz podría ser la consigna de esa referencia mítica, de esa experiencia no vivida. La disposición astral de su figura nítida, nombre de una constelación, de una revista uruguaya, literaria y artística, de una colección editorial francesa, de una canción de ambas orillas, de tantas iniciativas culturales de variada naturaleza, define la encrucijada sideral y transatlántica. Desde el firmamento austral las estrellas confirman un derrotero que orienta al navegante, un rumbo que recupera, como ninguna otra constelación, la figura geométrica y crucial que forman los cuatro puntos cardinales.

Tal vez tenía razón el eminente senador brasileiro con quien se encuentra Georges Clemenceau al afirmar que el mayor acontecimiento ocurrido el 12 de octubre de 1492 no fue el descubrimiento de América por los europeos, sino el descubrimiento de Europa por los americanos de origen. Desde su propia tierra, entre los pocos beneficios, estos concontinentales pudieron permanecer en su lugar, sin molestarse en viajar, poniéndose en contacto con quienes a su vez se desplazaron para descubrirlos. Pero, si bien es cierto que el *descubrimiento de América* es doble (ambas culturas se descubren al mismo tiempo),²⁹⁷ el *reconocimiento* no siempre es recíproco. Más bien sigue rígidamente flechado en una sola dirección: son los americanos los que están (o estaban) más que dispuestos, ávidos, por conocer y reconocer a Europa. El revés está por verse.

297 Block de Behar, Lisa (comp.), *Diseminario: La desconstrucción. Otro descubrimiento de América*, xyz Editora, Montevideo, 1987.

Pluralidades semánticas y singularidades de una escritura *underground*

El tema propuesto para un encuentro en la ciudad de San José de Mayo, en 2012, era tan amplio, tan elusivo y tan actual que difícilmente se podría haber abarcado en el lapso asignado, de manera que intenté no demorarme en la vastedad que implica, sino que me limité al primer término, a lo que se entiende, en primer lugar, por *medios*, la palabra que iniciaba la serie —aunque su extensión conceptual no sea mucho menor—. ²⁹⁸ Desde ese *medio maragato*, y en aquellas circunstancias, interesaba abordar también algunas particularidades de *la escritura*, desechada por principios doctrinarios de una corriente lingüística a pesar de que continúa siendo uno de los objetos de estudio privilegiados por la semiótica, la teoría literaria, la filosofía y las disciplinas que se les asocian.

Es una buena costumbre, y muy antigua, empezar por el principio y, si el mundo empezó por la palabra, no sorprenderá empezar por ahí, aunque la extensión del tema siga medrando. Fue por nombrar que se distinguió el día de la noche, se separaron las aguas y ocurrió lo que ocurrió. Dicción y acción, la palabra fue el medio decisivo para la iniciación del mundo. Pero no se trata solo de una afirmación doctrinaria, testamentaria o evangélica, sino de la constatación de recursos verbocreadores que podrían fundamentar ciertos supuestos de la filosofía del siglo xx (estoy pensando en Wittgenstein, sobre todo) y la irrefutable sentencia de su *Tractatus*: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». Desde una perspectiva teológica se empieza por la palabra, desde una perspectiva filosófica se confirma y desde una perspectiva poética por ahí se empieza y termina: los límites son los confines, el fin la definición. Importa redundar, asimismo, que por la palabra termina: los límites del mundo son sus presuntos confines; los términos, sus marcas. Si se dijo que «Every Word was once a poem», ²⁹⁹ podría decirse lo mismo del mundo, ya que la diferencia entre *word* y *world*, aunque literal (o por eso mismo), no es significativa. Para Mallarmé, un poeta a quien preocupaba la ubicación de las palabras en la escritura y de las sílabas en las palabras, ese fin coincide asimismo con la finalidad del decir y, sobre todo, de escribir, de manera que para él (y tampoco es el único) «el mundo existe para acabar en un libro», en

²⁹⁸ *Medios, mediaciones, meditaciones. Miradas desde la Semiótica y otras Teorías de la Comunicación* fue el título de aquellas jornadas que, organizadas por el profesor Fernando Rius, tuvieron lugar en la Casa de la Cultura.

²⁹⁹ Emerson, Ralph Waldo, «The Poet», *Essays and English Traits*, vol. v, The Harvard Classics, P. F. Collier & Son, Nueva York, 1909-1914, disponible en: <<http://www.bartleby.com/5/>>, 10/12/2013.

un bello libro, como escribía en una carta dirigida a Paul Verlaine, otro poeta: «le monde est fait pour aboutir à un beau livre».³⁰⁰

Ahora bien, y a riesgo de redundancias, habría que repetir que la palabra se encuentra al principio y al final, pero también en el medio, en las mediaciones, en las meditaciones.

Entre el mundo y la mente del ser humano que medita está la palabra; entre la mente y el cuerpo, el sonido y el silencio, afuera y adentro, entre antes y ahora, entre ahora y después, entre una y dos o más personas, entre uno y el mismo, la palabra es mediación: está en el medio.

En sus distintos aspectos, los medios constituyen un tema mayor, actual y mundial, real y virtual, en español como en otras lenguas, pero que se complica por la pluralidad de significados que acumula *medio* y sus variantes en nuestra lengua, a diferencia de otras lenguas en las que esa pluralidad homonímica es más restringida.

En el *drae* aparecen registradas casi cuarenta acepciones de *medio* más otras casi cuarenta menciones en dichos, frases hechas, que también registra el *drae*. De manera que convendría aclarar de qué medios hablamos cuando hablamos de medios.

Como ocurre con otros términos de significación compleja o de referencia vaga (o, incluso, sagrada) se recurrirá a una metodología lexicográfica negativa descartando aquellos significados que no son pertinentes en este caso, aunque, de una forma o de otra, inciden en sus connotaciones.

Dicho sea de paso, y solo para respirar aires autóctonos de un Montevideo que prolonga algunas de sus costumbres, recuerdo que en nuestro viejo Mercado del Puerto se ha hecho muy popular «el medio y medio», una combinación de vinos que empezó siendo exclusividad de un prestigioso bar portuario (Roldós, fundado en 1886) y luego se difundió, gracias a un nombre feliz y el gusto (valga las generalizaciones de la sinécdoque) de una bebida que consiente el paladar del medio, geográfico, social, político y cultural, un medio inclinado a evitar los extremos.

Aludo a los rasgos de la sociedad amortiguadora, como calificaba Real de Azúa la historia de un siglo y medio del «rincón uruguayo»; son sus palabras para referirse a la índole mediatizada de las secuencias nacionales comparadas con «el desarrollo latinoamericano y comarcal». Habla de una sociedad urbana de mediana entidad numérica, mediano ingreso, mediano nivel de logros, medianas aspiraciones. Eran apreciaciones que formulaba a principios de 1973, antes de que algunos de los amortiguadores se hubieran roto, una metáfora que, en el prólogo de diciembre de ese mismo año, continúa y releva la imagen mecánica de sus reflexiones.

300 Mallarmé, Stéphane, «Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire», *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1945, 872. En una nota los editores indican que las respuestas fueron publicadas en *Écho de Paris* entre el 3/3/1891 y el 5/7/1891.

En realidad, el nombre de la bebida no figura entre las numerosas acepciones que el *drae* presenta en la entrada léxica correspondiente a *medio*: «una mitad», define en primer término, la fracción de un todo que se divide en dos partes iguales, una división que no puede dejar de asociarse a uno de los mitos más remotos, aquel que, narrado en un *Banquete* por uno de sus célebres participantes, radica el origen del símbolo en el severo castigo que condena a los andróginos por los excesivos desafíos de su soberbia. Partidos por el medio, no le queda a uno más que la nostalgia del otro, y contener o no la ansiedad de una búsqueda recíproca así como la igualmente añorada restitución y concordia. O, varios siglos antes, es el amor materno el que es puesto a prueba por el Rey de Reyes, quien dicta sentencia por un crimen diferente, pero para el que sentencia —y no aplica— un castigo similar. Paradigmas ambos de la restitución por el amor, un mito compromete la búsqueda infatigable de la otra mitad y el otro la salvación de un niño y de la verdad, esas devociones del amor que la justicia, cuando es aplicada por un Rey Sabio, convoca.

Pero, dejando de lado mitos fundacionales y volviendo a las temas de este encuentro, se entiende que la palabra *medios* designa tanto las técnicas de comunicación como los avances digitales que las redes promueven, y la referencia medra. También son medios «los dispositivos tecnológicos» que designan la maquinaria (medios técnicos o satelitales, medios mecánicos o informáticos); pueden referirse a medios de comunicación (prensa, cine, radio, televisión, etcétera) que, desde el siglo xx, se descargan en masa (analógica y digital, eléctrica y electrónica) sobre un medio en particular y sobre el mundo entero.

Aunque siempre fue un término en extremo significativo, es sorprendente la pluralidad de sentidos que presenta *medios* en la actualidad, sus antecedentes, sus variaciones y las mutaciones culturales que implica.

Aun cuando se deseche, por ahora, el misterioso don del o de la *medium*, esa facultad de intermediación sobrenatural que practica quien logra comunicarse con los espíritus, vivos o muertos, no deja de ser un medio más. Dado el marco disciplinario en el que nos encontramos, convendría recordar las extravagantes experiencias lingüísticas, transhistóricas y extraplanetarias realizadas con la *medium* espiritista Helene Smith (seudónimo de Catherine-Elise Muller, 1861-1929), que desconcertaron no solo a Ferdinand de Saussure dado que, sumadas a las perplejidades de la psiquiatría de entonces, fascinaron a André Breton, a los surrealistas en conjunto y no dejan de extrañarnos hoy.

Por su parte los aparatos, cada vez más extendidos y cada vez más diminutos, y los significados por la suya, se multiplican por el crecimiento incontenible de los fueros o desafueros mediáticos. Una desmesura que se desarrolla por medio de instrumentos tan perfectos y tan pequeños que su propia perfección y pequeñez parece difundirlos y consagrarlos y, a la vez, anulando su materia, condenarlos a una acelerada y progresiva desaparición.

Desde una perspectiva apocalíptica, y cada vez más real, esa perfección que alcanzan los medios electrónicos en virtud de una tecnología invisible o

imprevisible disminuye las dimensiones físicas de los soportes a micromedidas aptas para montar una animada escenografía en Lilliput.

Son aparatos que emiten inúmeros mensajes, que se valen de los recursos electrónicos de registro y reproducción, de conservación y multiplicación para ilustrar una copiosa cultura de copias que aumenta en el ámbito de un régimen de mensajes, o de un paisaje que, mecánico y digital, se difunde e impone a través de una geografía planetaria, extraterritorial y política impugnada por las instancias mediáticas ubicuas y cotidianas. Convierten el *estar ahí* en el prodigio del estar *entreded* (es el significado de *internet*), un prodigio habitual tan afianzado, y afianzado con tanta naturalidad, que ya ni se asume ni asombra.

Se observa así la ambivalente condición de un individuo que, en la actualidad como desde sus albores, contra mitologías y etimologías, concilió la «indivisibilidad» que justifica su ser individual, *individuus*, su *no divisible ser* (lat. *in* «no», *dividuus* «divisible») y su lábil situación deslizada entre dos medios. Por eso, paradójicamente, la división de dos medios entre dos medios sería el paso previo que requiere la *re-unión* necesaria para consolidar la unidad que resulta de la más elemental operación de quebrados: $2/2$ entre $2/2 = 1$, nada más simple. Se restañan así fracturas o fracciones, gracias a un nuevo medio que, terciando entre ellos, engloba en un orbe a los otros dos, en una celebrada unidad.

No se trata de adoptar una posición monista (ese sistema que considera el conjunto de cosas o su complejidad reducibles a la unidad) porque el individuo existe o subsiste entre medios, sino de existir en «el breve vértigo del entre», como decía hace años Octavio Paz o como se propuso recientemente Heinz Wismann al decir o decidir *Penser entre les langues* (2012).

Entre tantos medios cabe un medio más que queda en el medio, entre fronteras lábiles, entre medios visuales y verbales, escritos y orales, entre lenguas, entre los acontecimientos, su representación y su transmisión, parcial, varias veces parcial, entre espacios distantes y tiempos coincidentes, entre la ficción y aquello que no lo es, entre individual y compartido, entre medios y periferias, entre medios y solo medios, sucede una nueva realidad, cada vez más sospechosa. Esa «entrerrealidad»³⁰¹ crece, un *Zwischenraum*, en las disquisiciones de Walter Benjamin, las ambivalentes fronteras del espacio y el intervalo que se prolonga, extendiendo el umbral donde el tiempo tiembla y el espacio se retrae, o el sueño y la razón vacilan. La alarma cunde y confunde: la foto se confunde con la realidad; la noticia con el acontecimiento; la verdad con la versión; y la mente, entre la mención y la mentira, resiste.

Sería inútil, entonces, insinuar la posibilidad de sustraerse a los interminables artificios inventados por la imaginación tecnoestética, tanto como sería inútil intentar sustraerse a los medios naturales o culturales (medio ambiente, geográfico, familiar, social, profesional y otros) asimilados en un mismo medio.

301 La noción procede de un trabajo previo, «Entrevistas y la imaginación anafórica en el cine», luego incorporado a mi libro *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, o. cit.

Entre sus cometidos, la tecnología se ha propuesto habilitar máquinas que sorteen distancias y diferencias: contra el alejamiento, la proximidad; contra la separación, la reunión; contra la fugacidad, la permanencia; contra la permanencia, el cambio; contra la ausencia, el registro o la invención; contra la realidad, la virtualidad o la fantasía. Son muchos los *contras*, pero hay más y son tantas las posibilidades que ofrecen que hay más pros que riesgos.

Entre las disciplinas, la primera que se mencionaba en el título del simposio que tuvo lugar en San José era la semiótica, un campo de estudio del que todavía queda mucho por decir.

Uno de los objetos de estudio, al que siempre se hace referencia, a veces en forma irónica e irrisoria (el calificativo es de Barthes), a veces con extrema precisión, es el de las indicaciones de circulación en la ruta o en la ciudad, las señales de tránsito, a las que responden los vehículos de transporte colectivo o personal, las comunicaciones por aire —que hoy nos faltan, como nos falta el aire—, por agua, por tierra, por debajo de la tierra..., *underground*, diría en inglés para designar metonímicamente el sistema de trenes que se desplazan bajo tierra o los movimientos y actitudes que metafóricamente los replican.

Uno de los medios de transporte común y colectivo más conocido es el *underground*, el subterráneo de Londres. No estaría de más recordar en San José de Mayo que fue Edward Johnston,³⁰² maragato, nacido en esa ciudad el 11 de febrero de 1872, muerto en Inglaterra en noviembre de 1944, quien diseñó el famoso círculo rojo sobre fondo blanco atravesado por una barra azul con las inscripciones que indican: Picadilly Circus, Charing Cross, Victoria Station, Baker Street y en otras doscientas estaciones más, los colores emblemáticos del Reino Unido de Gran Bretaña y el código de señales que diseñó como escudos y que desde 1916 se mantienen hasta la actualidad.

Consagrado como el padre de la caligrafía y tipografía modernas, fue la *London Underground Railway* la que le encomendó la invención de un nuevo alfabeto para los letreros y sus indicaciones, acogido con un éxito que todavía da que hablar.

Si bien se recibió como médico, Johnston dedicó todo su interés a la caligrafía y la arquitectura, dio clases en *The London Central School of Arts and Crafts*; trató a William Morris. En 1906 se publicó su libro *Writing and Illuminating and Lettering*³⁰³ que produjo una suerte de «renacimiento» de la caligrafía.

Pero si lo recordé en San José fue por respetar, una vez más, a esas divinidades que los romanos llamaban *genii loci* y también porque sus iniciativas siguen dando lugar a cursos y talleres de caligrafía, por ejemplo, en esos mismos días se

302 Holliday, Peter, *Edward Johnston: Master Calligrapher*, British Library Publishing, Londres, 2007.

303 Johnston, Edward, *Writing & illuminating, & lettering*, 8th ed.; with diagrams & illustrations by the author & Noel Rooke, J. Hogg, Londres, 1917.

dictaba alguno en la Casa de Escritores de Uruguay, San José 1312. Un curso que se proyectaba, según se anunciaba, para comprender los aspectos principales de la caligrafía a través del estilo fundacional desarrollado por Edward Johnston.

Los tipógrafos uruguayos conocen su *estampa* (diría, para acercarme, homonimias mediante, al oficio), su biografía, su procedencia maragata. Incluso la *Sociedad Tipográfica de Montevideo*³⁰⁴ creó un *Premio Nacional de Tipografía Edward Johnston*. Existe un informe muy bueno que narra, en línea, la investigación que realiza un grupo de sus integrantes con la asistencia del historiador Daniel Ramela siguiendo los primeros pasos de Johnston en San José.

Entre las figuras fundacionales y más conocidas de la semiótica (o semiología, como se prefirió nombrar en círculos francófonos), Roland Barthes (1915-1980) se complace en apreciar el valor estético de la escritura, de la letra y los recursos tipográficos a los que da origen, su relación con la figura, la figuración, la fantasía en general. Sus ensayos fueron recogidos en uno de sus libros póstumos, publicado bajo el título *Le texte et l'image* (1986). Entre los más famosos, analiza la tipografía de Erté (Romain de Tiroff, San Petersburgo 1892-París 1990), las finas figuras de un alfabeto que inventa basándose en la moda, el diseño, la fantasía y la gracia del *Art Nouveau* combinados en una misma *quimera*, una cruce de especies diferentes o un sueño que cruza las especies como la escritura ocupa y cruza el espacio. Un doble entrecruzamiento de desnudez e indumentarias exóticas, de estilizada ornamentación, al apartarse de las sensualidades del erotismo, por discreción, con discreción, solo sugiere figuras de elegantes andróginos.³⁰⁵

Anticipando los sugestivos fragmentos de un discurso amoroso (en términos semejantes titula uno de sus últimos libros), las interpretaciones de esas letras comparten el deleite de un texto inspirado por la belleza que, al meditar sobre las imágenes alfabéticas, la revela o la inventa. La imaginación literal del artista, dos veces literal, transforma su nombre y apellido, mencionando en francés solo las letras iniciales, una sigla que lo abrevia y deviene, acrónimo, su nombre artístico: Erté nombra las letras ere y te, iniciales de Romain de Tyrtoff. La propia fantasía del diseño tipográfico exhibe la metamorfosis de las letras en figuras femeninas muy gráciles y viceversa, en híbridos de géneros (sexuales), de especies: felina, serpentina, transformando las volutas de una escritura varias veces ondulante en un discurso inusitado, que termina con uno de los párrafos más bellos de la prosa literaria de Barthes.

Fundador de la cátedra de Semiología en el *Collège de France*, Barthes hizo de la escritura su obsesivo objeto. Se sabe que la escritura es una de las primeras técnicas de comunicación que se venera como entidad institucional, ritual, sagrada, valiosa y del que parten mitos milenarios y el objeto disciplinario de la historia. Para Barthes, desde la definición del grado cero de la escritura, que fue para muchos un punto de partida de los estudios semióticos, hasta estas variantes alfabéticas (Erte, Cy Twombly, 1928-2011, o tantos otros), la escritura se

encuentra desde el origen íntimamente ligada al mito de la comunicación. Una estrecha relación entre la comunicación y la escritura; indisoluble, la relación entre la escritura y el espacio; la escritura y el tamaño, la reducción de los equipos, que ya está cristalizando la esperanza de una comunicación que pueda prescindir de cualquier soporte. Pienso en la cristalina apariencia, o simulada transparencia, de las pantallas. La doble ilusión de una realidad que se cree evidente en la tersura de una superficie construida para no ser vista, como si no existiera.

Los estudiosos han examinado los trazos simbólicos de la escritura de Benjamin, alguien que hizo de la grafología uno de sus oficios preferidos así como supo dirigir su mirada atenta a las cosas y sus minúsculas dimensiones. Scholem narra la visita que realiza con Benjamin al Museo de Cluny y del emocionado asombro al descubrir, inscrita en dos granos de trigo, la oración del *Shemá Israel*, la plegaria más emotiva de la religión judía. *Escucha Israel...* es curioso o contradictorio que esa, en su escritura diminuta, sea la revelación de una oración leída para ser escuchada.

Relegada la escritura como un código secundario, el código de un código o mera representación del lenguaje oral, menospreciada por Platón (el mito de la invención de la escritura y las ambivalencias del *farmakon*), por Rousseau, por Saussure, fue Jacques Derrida quien reivindicó su estatuto formulando en *La gramatología* una teoría de la escritura que transformó los planteos de la filosofía a partir de la segunda mitad del siglo xx. Sin desconocer las numerosas teorías y doctrinas que han considerado y continúan considerando la escritura el tema primordial de sus reflexiones actuales y especulaciones críticas, las Sagradas Escrituras no han dejado de ser motivo de objeto de estudio o pretexto de acción más compulsivo.

Si se habla de la relación de la escritura con el espacio, de la espacialización del discurso, del tiempo que en el espacio de la escritura se detiene, de la imagen verbal que deviene visual, de las imágenes y las palabras a la vista, de la pantalla que muestra y oculta a la par, de las metamorfosis geométricas del mundo encuadrado en pantallas (del televisor, de la computadora y sus variantes portátiles, de los celulares y las suyas), de la uniformidad programática que aplanan el planeta, encerrado ya no entre cuatro paredes, sino entre cuatro aristas, un rectángulo llano, me temo que terminaríamos citando el Aleph, que nombra una letra, la primera, una palabra, un título, un cuento, un libro, un objeto pequeño y enigmático. Todo un mundo en un punto que cifra el misterio de la escritura, pero por ahí empezamos.

304 Disponible en: <<http://sociedadtipografica.blogspot.com/>>.

305 Véase la B, D, F, L, U.

Coincidencias del decir: ambivalencias de una figura de escasa figuración

Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.

Lewis Carroll *citado por* Edward Johnston

No es la primera vez que, al empezar la formulación de un planteo,³⁰⁶ corresponde preguntarse «¿Por dónde empezar?». La pregunta ha sido motivo de conocidas consignas militantes y respuestas, alineadas o polémicas, que aún se recuerdan. Si bien no es de ese carácter el caso que está en discusión, al apreciar la magnitud de esta iniciativa disciplinaria, nacional, cultural que en la actualidad se proponen los profesores de Idioma Español del Uruguay, al considerar las circunstancias adversas que comprometen tanto a la lengua como a su enseñanza o las incidencias no siempre desfavorables producidas por los avances tecnológicos y el apremio de formas de decir inesperadas, ante tantas, tan aceleradas y tan profundas mutaciones, la perplejidad que expresa la pregunta inicial parece natural e inevitable.

Entre redundancias incoativas y claves metalingüísticas, sin descartar contraseñas de una actualidad que las promueve, empezaría por atender la palabra que se dice y se escribe, se inventa y permanece, un dilema que se entabla desde la antigüedad, pero que presenta ahora bajo formas imprevistas, cuestionando la condición verbal de una escritura que se ve y se lee, los recursos técnicos que alteran la sucesión y la simultaneidad, que impugnan sus límites y por las invenciones poéticas que los superan, *typographiquement parlant*, decía Lautréamont al dedicar sus *Poesías* a su profesor de retórica.

Conflictos de una escritura lineal

Por eso, y para dejar de lado viejas querellas, me había parecido oportuno recordar, en el Salón de Actos del Instituto de Profesores Artigas dedicado a María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924), donde tuvo lugar el congreso, un ensayo poco conocido de Carlos Vaz Ferreira (1872-1958). El filósofo uruguayo —sin aludir a quienes se ocuparon del tema desde un punto de vista

306 Me refiero a la conferencia inaugural del «Primer Simposio Nacional de la Lengua Española-IV Coloquio de Historia del Español». AEP-CFE, Departamento Nacional de Español, «Las formas del decir. Variación, permanencia e invención». En esa oportunidad fui designada profesora emérita, IPA, Montevideo, setiembre de 2011.

lingüístico— se lamentaba ante la reducción generada por la linealidad de la escritura, la obligada disposición sucesiva de elementos tipográficos, o la imposición de tales procedimientos que omiten las eventualidades del acontecimiento, igualmente suprimidos por los signos gráficos convencionales, que simplifican las elucubraciones y otras alternativas de la meditación:

El procedimiento corriente de escribir, lineal, no bastaría para expresar la complejidad del pensamiento.³⁰⁷

Así dice Vaz Ferreira en la conferencia «Sobre la sinceridad literaria. (Reflexiones diversas artísticas y literarias)». Formulada en 1920 permaneció inédita hasta 1963, cuando fue publicada, póstuma, por resolución legislativa bajo el rubro de Inéditos.

Si bien no es el carácter lineal del significante el que está en juego, ni los severos reparos con que Ferdinand de Saussure denostaba las presuntas imposiciones que atribuía a la escritura diciendo que «la escritura vela y empaña la vida de la lengua: no es un vestido sino un disfraz»,³⁰⁸ no parece pertinente comparar, en estas circunstancias, las posiciones de ambos pensadores.

Tampoco me detendría a comparar el planteo de Vaz Ferreira con la consabida oposición vocálica de la «différance» de Derrida. No se trata aquí del desacuerdo tipográfico y semántico que se verifica entre la sonoridad de la palabra y la transcripción ortográfica que pasa por alto la diferencia temporal, una *diferencia* (postergación y disparidad) que ha dado mucho que hablar y escribir. Esa *diferencia*, que no se dice ni se lee pero se entiende, es indicio de las postergaciones que implica la escritura, un aplazamiento que ocurre por el traslado del tiempo del discurso a la espacialización de la página. Vaz Ferreira se plantea un problema similar, pero ya no a partir de dos letras (a/e) que, si bien representan dos vocales diferentes, por contexto fonético se pronuncian igual, sino a partir del insuficiente repertorio de signos de puntuación, y la escasez expresiva a que dan lugar.

Al contrastar el discurso oral con el texto escrito, me permito intercalar una breve digresión, una *anécdota* que, según su origen griego, *anékdoto*, significa precisamente «lo no publicado, lo inédito», lo no escrito y que, por más de una razón, viene a cuento. Recuerdo que durante su estadía en Montevideo, de la que ya pasó un cuarto de siglo, al salir del mismo recinto donde se está realizando esta presentación (tal vez alguno de los asistentes a la misma aún lo recuerde), Derrida se interesó por saber quién era el filósofo más importante del Uruguay. «Carlos Vaz Ferreira» fue la respuesta y no cabía otra.

¿Cómo explicarle que en los años veinte del siglo xx Vaz Ferreira se había planteado (como muchos otros pensadores antes que él) un problema que preocupó a quienes advertían las discrepancias entre la palabra dicha y la escrita queda, silenciosa, que apenas se oye, queda? Decía el narrador de Pierre

Menard que todo ejercicio intelectual termina siendo finalmente inútil, que de una doctrina solo permanecerá —y tampoco es seguro— una palabra, casi un emblema, de manera que si se le da la razón a Borges (o a su narrador), de la vasta producción bibliográfica de Derrida, de los cuantiosos temas y los interminables coloquios que los debatieron, tal vez subsista el párrafo sobre la *différance* o apenas solo esta voz ambigua en la historia de la filosofía.

Vaz Ferreira reitera su contrariedad ante esos procedimientos de la escritura que reducen a una sola y llana dimensión las complejas eventualidades del discurso, su continuidad y sus simultaneidades. Más aún, impugna la precariedad de las representaciones gráficas, pensando que habría que inventar otras más útiles, más variadas, menos esquemáticas y rígidas. Vaz Ferreira sabía que exageraba, pero también sabía que «el actual modo de escribir es malo, que está viejo, que hay que mandarlo archivar»³⁰⁹ (son sus palabras) y que se hacía cada vez más apremiante intentar escribir de otra manera.

Si bien alude a la existencia de vanguardias que se habrían preocupado por esas desavenencias y por intentar superarlas, señala la insuficiencia de algunos recursos o «artificios gráficos», casi irrisorios para expresar «nuestras complicaciones mentales». Ante este desajuste de contenido y representación gráfica la invención fue fugaz, casi nula:

Fuimos el imagismo, el cubismo,
los conventículos y sectas
que las crédulas universidades veneran.
Inventamos la falta de puntuación,
la omisión de mayúsculas,
las estrofas en formas de paloma.³¹⁰

Suprimir los signos para resolver su falta, agravaba el problema. Como no previó otras soluciones que esas piruetas artísticas —que aún hoy resaltan los desajustes de una escritura que deja mucho que desear o que decir— Vaz Ferreira no llegó a imaginar las invenciones que el ingenio de la ingeniería actual producirían. Sus desvelos habrían encontrado en las herramientas informáticas que la tecnología de hoy prodiga la aplicación de recursos hipertextuales útiles con los que los años por venir continuarán sorprendiendo.

Vaz Ferreira se preocupaba por la falta de alternativas de un sistema gráfico impreciso cuyas limitaciones no bastan «para expresar la complejidad del pensamiento». Se rebela contra la vacilación de los paréntesis, la coma, los guiones y ante la evidente precariedad de la oferta requiere un sistema diferente, ya que «pensamos muchas cosas al mismo tiempo». Advierte e insiste sobre la necesidad de inventar algo más o mejor para que las ideas no se deslinden unas de las otras, sino que se fundan entre sí. Esta fusión (o confusión deseable, a veces) no aparece

307 Vaz Ferreira, Carlos, «Sobre la sinceridad literaria», *Inéditos xx* (suplemento), Homenaje de la Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1963, 379.

308 Saussure, Ferdinand de, «Desacuerdos entre grafía y sonido», *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945.

309 Vaz Ferreira, Carlos, «Sobre la sinceridad literaria» (1920), *Inéditos xx* (suplemento), Cámara de Representantes del Uruguay, Montevideo, 1963, 379.

310 Borges, Jorge Luis, «Invocación a Joyce», *Elogio de la sombra*, Emecé, Buenos Aires-Barcelona, 1969, 115.

en la escritura, que reduce la complejidad del pensamiento y Vaz Ferreira, en tanto que filósofo, se debate contra la compulsión de poco más que media docena de signos austeros, convencionales, que someten su fluir, la afluencia de ideas y su variada procedencia.

Es cierto, el hablante, el escritor o el poeta no se resignan y hasta necesitan de la violencia impuesta por esas limitaciones («contraintes» dirían los cofrades del Ouvroir de Littérature Potentielle [Oulipo]), convirtiéndolas en desafíos que su imaginación suele enfrentar y vencer, apostando a las carencias inherentes al propio lenguaje, en el que radican pérdida y beneficio a la par.

Aunque era una época la suya de multiplicar reformas, de alentar duras polémicas y proclamada fe en el progreso, parece rara esta preocupación menor, aunque la búsqueda de la representación de la verdad acompañaba también la reflexión en esos tiempos. En procura de alguna solución, Vaz Ferreira promete una escritura «en pentagrama», líneas paralelas en las que fuera posible inscribir claves de iniciación y de interpretación, de duda, de certeza o de probabilidad, de manera que los pensamientos concomitantes y conexos actuaran junto al pensamiento principal sin prescindir de especulaciones accesorias.

Las fantasías musicales conformaban el espíritu de la época, un estado de ánimo, en alemán *Stimmung*, al que no será ajena la voz (*Stimme*); en ese espíritu coincidían (*stimmen*) las reflexiones estéticas, políticas, sociales de entonces. En esos mismos años apareció en Montevideo, en la revista *Rojo y Blanco* (1900-1904) dirigida por Samuel Blixen, su cuento «Los tordos», donde la composición musical y su representación dan cuenta narrativa, entre otras preocupaciones literarias en vigencia, de la incidencia de la naturaleza agreste y sus particularidades regionales en la inspiración y creación musicales más refinadas. Transcribo unas líneas del breve cuento, aunque son varios los pasajes donde se alude a las imágenes idílicas y a la vez conflictivas, de esa visión que armoniza las bellezas naturales con las más distinguidas de una cultura que las sabe conciliar sin desconocer las discusiones que suscitaba:

Próspero alzó los ojos, y viendo que de un tiro podía hacer muchas víctimas, levantó la escopeta, apuntandocuidadosamente. Pero la bajó en seguida, y se quedó con la boca abierta y la pupila dilatada por el asombro, contemplando la caprichosa disposición de los pájaros sobre los hilos. Estos eran cinco, y trazaban sobre el fondo del cielo, una especie de inmenso pentagrama. Los tordos, sobre los alambres, redondeados en la actitud de reposo y con la cabe-cita metida en el cuerpo, parecían puntitos negros, que á Próspero —víctima de su constante preocupación musical— se le antojaron notas combinadas de maravillosa manera. Allí había una frase melódica, terminada por una escala ascendente, y por diversos acordes!...³¹¹

Los paralelismos del pentagrama, sus claves musicales y hermenéuticas, la simultaneidad de voces representadas, la pluralidad de sonidos y silencios que el concierto propicia, ofician como un modelo válido que podría habilitar

311 Blixen, Samuel, «Los tordos», *Rojo y blanco*, año II, n.º 33, Montevideo, 4/8/1901, 99-100.

fidelidades y comprensión más justas de la querella interior y de la verdad en un entorno donde los entredichos no faltaban.

André Chouraqui, uno de los traductores más eminentes de la Biblia hebrea, presenta el Evangelio de Juan como «una composición sinfónica, comparable a la del *Cantar de los Cantares*» y, sin renegar de su reconocimiento poético, advierte que

El genio de Juan consiste precisamente en emplear el griego para expresar el misterio de una visión hebrea. Juan logra crear una lengua nueva, una suerte de hebreo-griego por medio de la que el cielo hebreo se refleja en un espejo helénico.³¹²

Es muy bello ese reconocimiento de Chouraqui y cabe preguntarse si el «*Jewgreek is Greekgew. Extremes meet*» de Joyce no respondería a una aspiración similar, sin soslayar la ironía de un irlandés que escribe en inglés sabe de extremos y de convergencias. La serie de menciones no es tan abrupta como parece y tal vez haya que encontrar en Nietzsche la encrucijada de referencias porque si, presumiblemente, Vaz Ferreira no habría conocido a Saussure (al menos en la época en que dictó esta conferencia), bien conocía a Nietzsche sobre quien escribió un volumen importante. Derrida cita a Nietzsche con frecuencia y también a Joyce. Nietzsche escribe una *Genealogía de la moral* (1887), que es uno de sus libros más difundidos; otro tanto ocurre con el libro que publica Vaz Ferreira sobre *Moral para intelectuales* (1909).

No debería extrañar que la rigurosa continuidad del lenguaje, las simplificaciones que la extensión lineal y gráfica implican, fueran causa del desasosiego filosófico al plantearse el problema de la «sinceridad literaria». Desde la formulación de los principios iniciales de la lingüística, el reconocimiento de esa consecutividad auditiva y temporal fue fundacional y la literatura, por su parte, como luego el cine, supo dar pábulo a la ficción.

Voces y vuelos

Mucho antes aún, desde épocas romanas imperiales o inmemoriales, la condición temporal definió el carácter efímero del discurso, la fugacidad de las palabras al vuelo y su discurrir, su naturaleza vocal y auditiva asociada a la de los sonidos o de las artes que los producen, que revelan sus atributos específicos y los destacan o los discuten. *Verba volant...* las voces vuelan como el tiempo y su devenir. Durante siglos solo fue posible denunciar esa doble fuga y resignarse, o no, a su definitiva inasibilidad.

Un par de décadas después de esas elucubraciones entre lingüísticas y filosóficas, y no solo desde la ficción, es el narrador de «El Aleph» (que se llama Borges como su autor), quien manifiesta una contrariedad similar y, preocupado como Vaz Ferreira por la inevitable conversión a la coincidencia de lo consecutivo, y a

312 Chouraqui, André, *La Bible*, Desclée de Brouwer, París, 1995, 2059.

contar con sinceridad la verdad de los hechos, pretende realizar un informe que, literario, no esté contaminado de literatura ni de falsedad. Así promete.

No obstante, ante la imposible solución, se conforma con la descripción de innumerables y diferentes actos «deleitables o atroces» que, advertidos en un mismo instante y en un mismo punto sin superponerse ni transparentarse, deban desarrollarse en el tiempo. ¿Cómo acreditar sinceridad al relato, cuando sus conversiones y reducciones son inevitables?

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.³¹³

En *Les chants de Maldoror* se cuenta que mientras cavaba una fosa, el sepulturero decía: «Pour faire un travail sérieux, il ne faut pas faire deux choses à la fois». Más irónico aún o más absurdo que hacer dos cosas a la vez sería pretender decir dos palabras a la vez. ¿Cómo se les pudo ocurrir a los sabios de Balnibarbi que las cosas se pronunciaran o, lo que sería igualmente absurdo, que fuera posible decir dos palabras al mismo tiempo?

Recursos de simultaneidad

Sin embargo, el hecho de que los homónimos concilien varios significados, los acercaría a cierta simultaneidad semántica. Pero, aún así, en términos de homónimos (o de variaciones homonímicas), tampoco se trataría de la articulación de dos palabras, sino de una misma palabra con por lo menos dos significados afines o muy distintos o, incluso, contrarios. «Enfin —les mots ont plusieurs sens, sinon on s'entendrait toujours».³¹⁴ Ya se sabe que tampoco es esa pluralidad semántica la única razón de los malentendidos. De ahí que tanto Mallarmé como los demás poetas, advertidos del ineludible *desentendimiento* que la pluralidad de sentidos implica, saquen partido de esa fatalidad y no descarten los proficuos beneficios que la plurivocidad depara.

¿Será la poesía una idealización de la gramática? como no se cuestionaba Oscar Wilde. Entre la simultaneidad y la continuidad el tiempo queda comprometido desde el principio. En *Galáxias* el poeta enfrenta el dilema. Ya que la puntuación, los signos gráficos en general, son dramáticamente insuficientes, Haroldo opta por dejarlos de lado y vuelve al punto de partida, como si todavía no se hubieran inventado. Iniciando, en sus *Galáxias*, una nueva versión del *Génesis*, que el propio Haroldo tradujo en *Bere'shith. A cena da origem*, el poeta comienza por el comienzo, cuando aún, al borde de la eternidad, no interesaba distinguir límites en las palabras ni unidades en el tiempo:

no jornalário no horáriodiário semanáriomensárioanuário jornalário.³¹⁵

Ahora bien, aun pensando en una salida retórica, en metáforas o metonimias o en otras figuras, la aporía no se resuelve. No hay salida entonces, y tal vez no sea adverso que no haya una solución. Sobre todo si es una.

Es cierto que el *tropo*, literalmente un giro, un cambio de palabras, hace prosperar el sentido, tanto que no se pronuncian dos palabras a la vez, sino una palabra por otra. Un desplazamiento que, en lugar de pronunciar un signo o dos habilita la articulación de un signo *por* otro signo, una *sustitución* o una *multiplicación*: un signo X otro. Se da como un pase mágico, una prestidigitación verbal, una especie de truco, una trampa, un trompo... Demasiado para un tropo, por eso, para mayor precisión, si fuera el caso, dibujo en el aire un signo de *por*, cargo con la cruz de multiplicar que queda en el medio, entre dos palabras, las cruzo y solo formulo una.

En su conferencia «La metáfora» Borges insiste (y se lamenta) en considerar trucos a las metáforas:

desgraciadamente, toda literatura está hecha de trucos, y esos trucos, a la larga, salen a la luz.³¹⁶

Cabe sospechar que tal vez la desgracia sea esa, que salgan a la luz...

Gracias a esa doble operación de sustitución o multiplicación, el sentido crece y sus ecos atenuados se oyen como sonidos en fuga, fragores de otros tiempos o fragmentos dispersos que se afanan por retornar a la unidad de la que se desprendieron. Una palabra se puede partir al medio o en fragmentos desiguales, dos o más, pero, en tal caso, cada fragmento deviene una palabra. Borges sobre (o contra) Lugones dice «Roman cero», dividiendo en dos un término suyo logra denostarlo o dice Jacques Prévert: «Chantsong», un acorde de dos voces, un dúo y en más de una lengua, parecen decir lo mismo, pero dicen más.

Es igualmente frecuente que una palabra se componga de varias voces, por ejemplo, el *idiomaterno*, para aludir a la lengua madre que celebra Haroldo de Campos. Una fecunda y afectuosa haplogía la suya, en la que se superponen o contraen dos sílabas, la final del primer término y la primera del segundo, fundidas ambas en una misma voz, en una misma y entrañable unión de la que la maternidad —que insinúa asimismo el origen de la lengua adánica edénica y su estatuto de eternidad— no reniega. En el poema de Haroldo no son dos las palabras que menciona, sino una sola, con la que contrae cultura y biología, lengua del origen y origen genético en una misma dicción, unidos desde un mismo principio, primero, primordial.

Si con soberbia se ha presumido que el idioma alemán (*die schreckliche deutsche Sprache*), de la misma manera que el griego, dispondría de una reconocida aptitud para la disquisición filosófica debido a la flexibilidad de composición de términos que su gramática habilita, la disposición aglutinante que revela el poeta (no solo Haroldo, pensamos en Joyce, Laforgue, y en tantos otros antes),

313 Borges, Jorge Luis, «El Aleph», *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957, 164.

314 Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1979, 852.

315 De Campos, Haroldo, *Galáxias*, Editora Ex Libris, San Pablo, 1984, sn.

316 Borges, Jorge Luis, *This Craft of Verse*, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 2000, 30.

desmitifica cualquier exclusividad o exclusión idiomática. Ni la filosofía ni la poesía pueden restringirse a una sola lengua y es convincente la argumentación de Marina Tsvetayeva en una carta dirigida a Rainer María Rilke fechada el 6 de julio de 1926:

Writing poetry is in itself translating, from the mother tongue into another, whether French or German should make no difference. No language is the mother tongue. Writing poetry is rewriting it. That's why I am puzzled when people talk of French or Russian, etcetera, poets. A poet may write in French, he cannot be a French poet.³¹⁷

Por hábito, por repetición, por yuxtaposición, por la fuerza de las cosas o por necesidad, las composiciones de la lengua son muy frecuentes y, aun cuando no lo fueran, el poeta tiende a propiciarlas. Por el tiempo, por la valoración del uso o sus desgastes, la reunión de palabras deviene una sola *palabra*, esa que Haroldo propició en el *babelidioma* que articulaba sus cosmogonías y que, como decía Mallarmé, «rémunère le défaut des langues». Son fusiones o confusiones del principio, de un comienzo de *pre-potencias* y rivalidades, desafíos entre el creador y su obra cuando se miden entre arrogancia y poder.

Así como las palabras plurívocas suelen reducir en el uso práctico de la comunicación su pluralidad semántica a un significado instrumental, se diría que la pluralidad prebabélica de lenguas reuniría todos los significados contenidos en un saber, en uno solo, resumido en pura palabra, una sola. Por un pase mágico, la serie de palabras que forman un verso devienen

un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole.³¹⁸

Contaba Borges maravillas, «Undr» (*¿wonder, Wunder?*), en *El libro de arena*, que, entre asombros y prodigios, los poetas buscaban denodadamente una palabra única que contenía todas las demás, de la misma manera que una lengua anterior y única habría contenido las demás lenguas:

Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es la Palabra.³¹⁹

No es la única vez que Borges hace de esa afanosa búsqueda su «materia épica», leyendas de un ciclo céltico de aventuras entre heroicas y místicas que consagra la palabra, una totalidad que se busca con el mayor fervor. No es cuestión solo de dar con *le mot juste*, sino con *juste un mot, le Mot*.

¿Arrogancias del poeta que presume *condensar*³²⁰ en una todas las voces o presunciones de quien, hacedor de torres espaciales, satelitales, reniega de los mitos del pasado y avizora una torre cada vez más elevada, más poderosa? No una, sino innúmeras son las torres que se erigen y las redes que en el vacío las

sostienen, la comunicación, la circulación de todos los mensajes. No se trata de restaurar la torre y sus confusiones; esta vez no amenaza desmoronarse ni corren sus constructores los riesgos de la dispersión porque, de dimensiones planetarias, ya se confunde con el mundo y como los planetas vaga.

Por su parte, en *The Linguistic Moment*, J. Hillis Miller recuerda que para Gerard Manley Hopkins,

The Words of human language seem to have been born for some primal division, a fall from the arch and original breath into the articulate. [...] Words have therefore a tendency to proliferate endlessly their transformations by changes of vowel and consonant, as if they were in search for the magic Word that would be the Word.³²¹

Entre el silencio y la palabra no son demasiado diferentes las concepciones y las prácticas de quienes, nostálgicos del Paraíso, prefieren no renunciar a la búsqueda primaria y poética ni «al hermoso juego de combinar palabras hermosas» ya que «no hay por qué indagar una sola, acaso ilusoria».³²²

Por esas consideraciones previas (por muchas más que se podrían formular tanto con respecto a los rigores de la mentada continuidad como por la obsesiva búsqueda de una síntesis sincera), impresiona el prodigio poético de un escritor que anticipa los portentos técnicos a los que la informática ha convertido en hábito. Justo en una letra hebrea, el Aleph, justo en la primera (que también es el primer número en la numeración), el poeta hace coincidir una palabra, un cuento, un libro, uno o dos títulos, un punto, un objeto, un mundo, todo el mundo, sus episodios y épocas, sus secretos y silencios, una aspiración en una sola palabra que nombra una letra, el universo entero al pie de la letra.

De ahí que el poeta se *desviva* en procura de la Palabra, la posibilidad de una magia verbal capaz de abarcar el decir/hacer poéticos, y el silencio, que no compromete ni impugna la simultaneidad ni la fluidez discursivas.

Baste decir, una y otra vez, que «toda Palabra fue primero un poema», y la eventual inversión de términos no alteraría la verdad del origen poético del lenguaje. El poema podrá devenir una palabra, una sola, o una maravilla que, por arte y parte de hechizo, convierte el mundo en belleza, solo por remitirlo a su origen, a la verdad primera. Es Emerson, precisamente, quien afirma *Cosmos is Beauty*, una afirmación simétrica, igualmente reversible, una sinonimia cosmogónica que solo vale como tal entre dos idiomas, una *intraducción* primordial, el comienzo de una palabra que es más que una en un idioma que es más que uno en un orden numérico plural, donde la verdad y la tautología plurilingüísticas valen a la par.

Si bien las herramientas informáticas se empeñan en corregir *intraducción* en *introducción* con el fin de normalizar el término anómalo, es ese aspecto transgresivo del neologismo el que me interesa destacar para poner en evidencia las

317 Pasternak, Boris, Tsvetayeva, Marina, Rilke, Rainer M., *Letters: Summer 1926*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego-Nueva York-Londres, 1983, 178-179.

318 Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1979, 368.

319 Borges, Jorge Luis, «Undr», *Obras Completas*, tomo III, Emecé, Buenos Aires, 1989, 50.

320 Es eso en alemán *Dichten*, «condensar, versificar», o *Dichtung*, «condensación, poesía».

321 Miller, Joseph Hillis, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton University Press, Princeton, 1985, 260.

322 Borges, Jorge Luis, «Undr», *Obras Completas*, tomo III, Emecé, Buenos Aires, 1989, 50.

significativas diferencias a las que la diversa fragmentación da lugar. Como ya se ha adelantado en páginas anteriores, *in-traducción*, en tanto que prefijo privativo, refiere a una traducción imposible, una traducción que, a pesar del traslado del significado a través de distintos idiomas, no llega a consumarse puesto que los sonidos, en uno y otro idioma, necesariamente particulares, es decir, idiomáticos, producen las asociaciones semánticas propias de cada lengua.

Según una segmentación distinta, en *intra-ducción*, en el prefijo *intra-* («dentro de, en el interior de») la significación se orienta hacia una interioridad que es, asimismo, una imposibilidad. Pero una imposibilidad doble: se registra, no se oye, no se ve, ocurre en un intersticio profundo de la noción. Como si se tratara de un conflicto entre prefijos, segmentada de uno y otro modo, *intraducción* alude a una traducción a la que no se accede, ya sea porque los sonidos de las palabras son otros ya sea porque se pierde el sentido esencial (el principio fundamental y primero), sustancial e insustancial a la vez. Una esencia, un perfume se concentra y condensa, se siente, pero permanece material e intangible fuera del alcance de los sentidos; esencial, como un arquetipo, como se dijo.

Sin embargo, en «Die Aufgabe des Übersetzers» Walter Benjamin (1982), que solo alude a la dilogía de *Aufgabe*, un término que puede significar *tarea* y *renuncia* o, mejor, *misión* y *dimisión* (ambivalencias de una polisemia que resuena significativamente contradictoria en alemán), hablaba de una transmisión inexacta de contenidos accesorios, pero, al mismo tiempo, de un crecimiento del sentido fundamental que, traducción mediante, se aproximaría al lenguaje puro, a la palabra propiamente dicha o a la dicha de la palabra, la felicidad de significar en más de un idioma.

Es profunda, en efecto, la contradicción que implica la tarea de traducir, una dicción en contra de otra, de ahí tal vez la usual contrariedad que produce la acción o dicción que precipita una competencia: un saber y una disputa. Una *competencia* que trasciende el conocimiento de lenguas diferentes entre hablantes quienes, al comprender la lengua ajena, no solo ceden a la tentación de saber tanto como los dioses, sino que, desafiando la autoridad divina, por un guiño verbal, un destello poético, logran entenderse entre sí.

A pesar de la inclinación multilingual que los medios de comunicación evidencian en todos los medios y, especialmente, en las redes de internet, las retóricas clásicas, por la fuerza de las cosas, y aun las retóricas más recientes restringen sus premisas a una sola lengua. Aunque las negativas antinómicas de Derrida sigan vigentes («1. On ne parle jamais qu'une seule langue. 2. On ne parle jamais une seule langue»),³²³ ningún manual de retórica incluyó la *intraducción* en su inventario, de modo que su doble significación, aunque válida, permanece desconocida. Hoy en día no solo los poetas manifiestan la ansiedad o la angustia de transgredir las aduanas idiomáticas, la tendencia a desoír el ruidoso fracaso de Babel que el desmoronamiento provocara, la reunión de los fragmentos disper-

sos de vasijas quebradas, o de una construcción asediada o asaltada, que cae en pedazos: *shevirat ha-kelim*, *the breaking of the vessels*, torres de Babel, de Troya, de Nueva York, de todos los tiempos.

Frecuente en poesía, frecuente en títulos y enunciados aforísticos, la intraducción pone en evidencia la necesidad del poeta de atravesar las fronteras de un idioma particular, en procura de un *idioma propio* (una redundancia etimológica, una intraducción transhistórica en tanto el griego *idios* significa «lo propio, lo que es de uno»), que, aunque dentro de una misma lengua, en este caso sirve de ejemplo, restañando fracturas, restituyendo las partes de un símbolo que se quiebra para que, prueba de amistad, sea la amistad la que vuelva a reunir las.

Un golpe de azar, un golpe de dados, y los dados ruedan según ronda la fortuna, una rueda imprevisible, eventual y fortuita. ¿Y si por casualidad o por los derechos de intraducción, dados y azar apostaran a lo mismo, el símbolo del regreso, de un retorno, un recorrido circular al que la poesía hace eterno? Seguro que el lance de dados no abolirá el azar, salvo que el azar y los dados coincidan en una conjunción astral, en una misma lengua, en un mismo poema, por casualidad, en un mismo caso, por acaso, en un ocaso, una caída, accidental, occidental, que un título, ciñéndose a la concisa retórica de los títulos, abrevia: *Der Untergang des Abendlandes*.

Caída emblemática y plural, junto a la que ocurren varias caídas, producida por una ambición desmedida y sus consecuencias, el castigo, un exilio o «excicelo», como burlaba Laforgue el *des-tierro* ante la expulsión del cielo, origen de todas las diásporas. En la «Complainte du pauvre Chevalier-Errant»,³²⁴ Laforgue entrecruza letra y lengua, ambas ambiguas, confusas, duales, bífidas: «Ma Vipère de Lettre», ya se dijo. Letra y lengua de víbora, cómplices de la mentira y de la desobediencia viperinas, que provocaron el castigo, la pena, la pena de muerte que sentenció no solo al hombre, sino a todas las especies. Desde el Génesis, el riesgo de conocer, de creer conocer, de ceder a la letra (*lettre*) o «lèpre de la connaissance» (lepra del conocimiento), es el mal, la maldición, la *maladie*.

—Allons, dernier des poètes,

Toujours enrôlé tu te rendras malade!

Malade et enrôlé, en francés *enrôlé*: «encerrado»; *malade*, en español, «enfermo». Las voces convergen en un mal igual, *enfermo* y *enrôlé*, la enfermedad, el encierro, el exilio. Quijote y andante «pauvre chevalier-errant», un judío de alma en pena y a caballo, juega su destino *entre lettres*, entre letras y cartas o entre letras y lenguas partidas, compartidas: «Ma Vipère de Lettres aux bien effaçables crachats».

La intraducción es una figura poco figurada, existe entre dos lenguas, siempre de difícil clasificación y traducción. «Tu ne me traduiras pas» prescribe Derrida,³²⁵ prolongando el dictamen de Babel y los trazos inscritos en las

³²⁴ Todas las citas de Laforgue provienen de sus *Œuvres complètes*, Slatkine reprints, Ginebra, 1979.

³²⁵ Derrida, Jacques, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée, París, 1987.

³²³ Derrida, Jacques, *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Galilée, París, 1996.

páginas, como grabados en las paredes de una celda o en una torre de papel. Expediente infinito, además de inacabado, la intraducción se vale de otros *tours*, de dichos como torres que resisten y relatan la otra torre de triste fama, la de reclusión (en el encierro de la prisión), de errancia o error en la fatalidad que, entre las muchas que originó, cruza dos lenguas, apenas.

Laforge, autor de estos últimos versos, sus «Derniers vers», se *hace pasar* por el último de los poetas. *Dernier des poètes, se hace pasar*, realiza dos acciones a la vez, un desplazamiento y un fingimiento y las hace ambas bien. Una figura formada por el cruce oceánico, entre dos continentes, dos culturas, americana y europea; dos lenguas, el español y el francés,³²⁶ de ambas trata de evadirse apelando, sin saberlo, a la intraducción, un intento, al menos, de asediar la *prisonhouse of language*.

Las tradiciones precolombinas no son ajenas a los mitos de las lenguas serpentina que la ficción europea no desconoce. En «The Paradigm of Babel in Latin American Literature», recorriendo esas torrentosas vertientes, dice Alfons Knauth:

Through its bifid divinities, such as Cihuacoatl, Quetzalcoatl and Tlaloc, the indigenous Mexican multilingualism was marked by a strong somatic symbolism which had an amazing pendant in Rabelais' heptalingual monster Ouyr-Dire, the master of modern pluralism promoted by the discovery of the New World.³²⁷

En pocos poemas la preocupación o «la pasión por el lenguaje» se profesa de forma tan franca como la que Borges confiesa en «Un lector». Sin asumir o presumir de las erudiciones del filólogo, alude a las declinaciones, los modos, las mutaciones de letras y sonidos, que él se concentra en estudiar cuando pierde la visión. La pasión (que era evidente aún antes de esa pérdida) define su vocación lingüística hacia el estudio «del lenguaje de hierro». Dirime la tragedia de esa pérdida consagrándose al lenguaje de sus ancestros, a identificarse con las gestas heroicas donde se cruzan las espadas con las palabras (*Word/sword/words/words?*), voces guerreras de una epopeya que, como la de Homero, tiene la ceguera por origen. Accede, dando gracias a la ironía de Dios —una primera ironía— que le otorgó, simultáneos, los libros y la noche, en un mismo don. Ese don que se denomina *Gift* en inglés, un regalo, pero que significa «veneno» en alemán, un doble sentido que desde la antigüedad se asocia (¿irónicamente?) con la dote, un regalo de casamiento, un presente griego, pero nórdico, germánico, anglosajón.

El viejo engaño de la serpiente apunta, como un arma, entrabadas lenguas o hacia una lengua bífida, a dos puntas. El anglosajón, el lenguaje de hierro que acerca *iron*, al metal que cruzan las palabras y las espadas entre dos lenguas.

³²⁶ Atendí más ampliamente estos temas en *Las metáforas del desplazamiento*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987 y en una edición corregida y aumentada de *Jules Laforge ou les métaphores du déplacement*, traducción de Albert Bensoussan, L'Harmattan, París, 2004, así como en otros ensayos anteriores.

³²⁷ Knauth, Alfons, «The Paradigm of Babel in Latin American Literature», *Cyberspace Symposium on Paradigms of Multilingual Literature*, ICLA-AILC, setiembre-diciembre, 2009.

Traducido al francés, el cuento epónimo de *El libro de arena* confundiría el fragor de las espadas con el ruido de sables, y la intraducción resonaría en ambas lenguas:

Me dijo que su libro se llamaba el Libro de Arena, porque ni el libro ni la arena tienen ni principio ni fin.

En tanto que creador, el poeta no se resigna a padecer el castigo y, más aún, busca el modo de eludirlo. Contra la fatal linealidad del discurso (que preocupaba a Vaz Ferreira) intenta volver al principio mediante un verso (*un vers*), la *vuelta* que del latín *vertere* prefiere «dar vuelta», como el surco que rotura el arado en la tierra, se dirige (en francés *vers*) en sentido contrario (*versus*), inverso, para imprimir el movimiento al verso.

Contra la prosa que progresa, el poema regresa, que es su contradictoria forma de avanzar. Por medio del verso, de las vueltas, repeticiones de unidades, de medidas, de los sonidos que riman, de semejanzas y diferencias, de círculos que se cierran en torno. La intraducción se afianza contra el monolingüismo, articulando la voz entre dos lenguas, poniéndolas en juego, un juego de azar, de dados, de símbolos que ruedan, se quiebran y al final se unen.

Por medio de la intraducción el hablante arriesga un cruce sesgado, una aventura entre lenguas que ronda el pasado ancestral con nostalgias de una especie paradisiaca, de la *Ursprache*, una lengua anterior a los idiomas fragmentarios, una lengua del Paraíso, que insinúa la unidad pre-babélica, pre-idiomática, pre-térta, previa a la Caída, que dio lugar a los tiempos, a la muerte, a los idiomas, a las palabras, a los desplazamientos, a las metáforas y a la traducción, siempre imperfecta, inacabada, incompleta.

La falla del origen, la *felix culpa*, requiere, a través del tiempo y de sus vicisitudes, que se complete algo que falta, una falta que alienta continuamente la iniciativa de realizar nuevas traducciones. Benjamin finaliza su famoso ensayo afirmando que todas las obras literarias conservan su traducción virtual entre líneas, pero observa que las Sagradas Escrituras llevan esa posibilidad a su mejor versión:

La versión interlineal del texto sagrado es el arquetipo o ideal de toda traducción.³²⁸

Ahí termina.

Los estudios comparados, pero, sobre todo, el marco institucional de coloquios, investigaciones, publicaciones, promovidos por Alfons Knauth, han legitimado, desde América Latina, las valiosas afinidades entre lenguas que se consideran recíprocamente extranjeras. Normalizan ese estatuto *hors sujet*, fuera de una lengua dada, como si estuviera fuera de tema, casi un *hors la loi* o un *hors la langue*. En este marco la intraducción se transforma en un objeto de estudio especialmente apto, comprendido dentro de la

³²⁸ Benjamin, Walter, «Il compito del traduttore», *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Giulio Einaudi, Turín, 1982, 52.

Weltliteratur plurilingue et hybride, née à la périphérie de l'ancien centre européen, au temps de la globalisation et de la globoglossie,

según las palabras iniciales con que Knauth fundamenta su «Le pourtour de Babel. Esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine».³²⁹

Los cruces oceánicos, los movimientos transcontinentales que ponen en contacto íntimo cuerpos extraños, habilitando el espacio de un mundo que ya no es nuevo y un expediente que se remonta a las profecías bíblicas y a las palabras que, no oídas, claman en vano, voces inauditas que amonestan en el desierto. La intraducción es tan antigua como las afinidades entre *deserción* y *desierto*, ambas se originan en un *sermón* similar, confundiendo en una misma voz: *vox in deserto*. Dos palabras que se enfrentan, como en un espejo, una se ve en la otra, se entrecruzan restituyendo un pasado varias veces original, espejismos verbales que se rebelan contra el engaño de un mar de arena y advierten sobre los derroteros que la arena desdibuja.

CAPÍTULO 20

Emir Rodríguez Monegal: la asombrosa lucidez de una vida literaria

Escrever sobre escrever é o futuro do escrever.

Haroldo de Campos

Revenons à la chose même, c'est-à-dire au fantôme.

Car ce texte raconte une histoire de fantômes.

Jacques Derrida

*La causa es posterior al efecto,
el motivo del viaje es una de las consecuencias del viaje.*

Jorge Luis Borges

La violencia del comienzo

Inicial, la inscripción muestra el comienzo y lo dice, advierte sobre su propia violencia y la expone. Formulada por Maurice Blanchot³³⁰ a propósito de la naturaleza de la obra de arte, de la realización literaria en particular, «la violencia del comienzo» es cita, cifra y clave de estas disquisiciones. No solo pretende aludir al consabido desconcierto de quien se dispone a escribir, sino, aparentemente opuesto, al estupor frente a la infinidad de páginas escritas, frente a la desmesura de una obra literaria y periodística que registra y recorre el paisaje cultural nacional, regional y mundial desde antes del medio siglo del siglo xx, que se sorprende ante una labor crítica que se extiende por más de cuatro décadas pródigas en acontecimientos y, cada vez más, en los excesos incontenibles de la información que los difunde.

Antes que a la fractura del comienzo, la frase de Blanchot alude al vínculo que se crea entre quien escribe y quien, al leer debe escribir a su vez, padeciendo los apremios de una inclusión y exclusión obligadas, dentro de la multiplicidad de posibilidades que el copioso expediente de un autor inabarcable acumula.

Este capítulo se propone examinar la obra de Emir Rodríguez Monegal, aquella en la que prevalece su *vida literaria*. Como tal será necesario limitar la profusión de sus escritos críticos y biográficos y, a pesar del entrecruzamiento de experiencias, intentar distinguir entre ambas nociones de diferenciación difícil: la crítica literaria estricta, que distancia al autor de su propia peripecia y la atención vital que, inevitable, dirige hacia sus circunstancias. La iniciativa supone

329 Knauth, Alfons, «Le pourtour de Babel. Esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine», *Old Margins New Centers-Anciennes Frontières Nouveaux Centres*, Ed. M. Maufort-PIE-Peter Lang, Bruselas, 2011, 167.

330 Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, París, 1991, 516.

«admitir ser derrotado desde el comienzo»,³³¹ renunciar al acopio exhaustivo, a las definiciones demasiado claras. El propósito, más documental que imaginativo, más testimonial y descriptivo, no renunciará al cometido hermenéutico que se aproxima al misterio de las letras ni lo descubrirá. Una vez más habrá que atender las incertidumbres de la iniciación, la perplejidad frente a la discontinuidad antológica, frente a los quebrantos biográficos a los que su persona, desde el nacimiento —el 28 de julio de 1921 en Melo, Cerro Largo— y su obra, al final de la década de los cincuenta, fueron sometidas, en su país, desde entonces y todavía ahora. Aunque los numerosos trabajos académicos que se le han dedicado en los últimos años, en el exterior y en la comarca, han contribuido de forma discontinua y discutible a conocer relieves de una figura que aún deja aspectos por indagar pero, sobre todo, de disputas y protagonismos que no hacen a la literatura, sino a las eventualidades que le son ajenas, o deberían serlo.

Conversaban Borges y Bioy Casares, en esas interminables charlas porteñas que el *Borges* de Bioy Casares evoca o retoca, sobre una modalidad que parece caracterizarnos:

Bioy: En una época Silva Valdés era muy conocido.

Borges: Hoy, ni para atacarlo se acuerdan de él en Montevideo.³³²

No ocurrió ni ocurre lo mismo con Rodríguez Monegal en esta actualidad montevideana: si hoy y aquí se le recuerda es solo para denigrar su obra, si se le nombra (aun en una necrológica de quien no fue su allegado) es para señalar que no ensalzó a mengano, sin aclarar que se trata de uno entre los numerosos autores a los que dedicó la agudeza de su enjundiosa crítica. No se vitupera a sus pares, sin embargo, que incurrieron en las mismas omisiones o mayores agravios.

Rodríguez Monegal conocía esas estrategias de la depredación cultural que se practicó en su época, de la que fue y es víctima él mismo, la miseria empedernida de quienes, testigos de su propia mediocridad, administran la invocación o revocación de los nombres propios ajenos, de acuerdo con un régimen de reciprocidades o conveniencias que poco y nada responde a intereses literarios. En un capítulo de *Literatura uruguaya de medio siglo*, «La fortuna de Onetti», empieza refiriéndose a esos procedimientos injustos de los que la justicia se desentiende:

La polémica intergeneracional suele tener sus extravagancias. Una de las más típicas es la incomprensión total, el diálogo de sordos, la omisión deliberada de todo reconocimiento. En este país en que el olvido suele practicarse con tanto entusiasmo (hay especialistas en la amnesia, en la política del silencio, en la distracción prefabricada), no es extraño que al trazarse panoramas literarios o balances críticos, zonas enteras de nuestra literatura desaparezcan

331 Rodríguez Monegal, Emir, «Introducción», en Borges, Jorge Luis, *Ficcionario. Una antología de sus textos*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1985.

332 Bioy Casares, Adolfo, *Borges*, Destino, Buenos Aires, 2007, 493.

como devoradas por un terremoto: la mezquindad, la envidia, el fariseísmo del cronista las ha omitido.³³³

Ante la vastedad y variedad de su obra crítica dedicada a la interpretación y elucidación de distintas formas artísticas: cine, teatro, pintura, solo se atenderá su quehacer literario, su escritura en torno a la escritura, la duplicación reflexiva del universo literario que abre, abarca y afianza en distintas ciudades: Montevideo, Buenos Aires, Londres, París, México, Caracas, Río de Janeiro, San Pablo, Nueva York, New Haven, durante radicaciones más o menos prolongadas, donde la prodigalidad de su tarea literaria ha quedado impresa en publicaciones de diversa naturaleza y periodicidad o en la memoria de los atentos testigos que asistían a sus cursos y conferencias.

Sorprende al lector de hoy la actualidad de sus notas literarias que eran de actualidad, la certeza sumaria de innumerables reseñas que correspondían a prolongadas lecturas, la penetración de sus análisis y la animada erudición de sus críticas, que aparecen bajo distinto rubro en las páginas dedicadas a crónicas de libros, a coordinaciones editoriales —más los prólogos y anotaciones que requieren—, la profundidad de las entrevistas, lúcidas y amenas a la vez. Una producción que se multiplicaba paralelamente en tareas de investigación, en cursos, conferencias, coloquios y congresos. Las iniciativas periodísticas de colaboración o dirección de secciones especializadas, contemporáneas a sus libros fundacionales, los libros sobre libros, el infinito literario abreviado ágilmente en una *summa* crítica a disposición de un lector interesado y consecuente que, sin comprometer el oficio crítico, ignora que igualmente lo ejerce o contempla la inclinación estudiosa de las exigencias disciplinarias del lector más académico.

Desde numerosas universidades, en diversos idiomas, el acopio de materiales que abarca su horizonte cultural provoca una estupefacción que la descripción del inventario no atenúa, al contrario. La aproximación heurística enfrenta un discurso que, si bien deriva necesariamente de discursos precedentes, promueve al mismo tiempo el advenimiento de una nueva discursividad. Más de una vez su gestión crítica dio por iniciada una nueva época cultural, tanto en el Uruguay, donde consolidó la «Generación del 45», que aún permanece como razón de conflictivas nostalgias o, veinte años más tarde, en la instauración de un *Mundo Nuevo*, desde París.

La fundación de esa revista formalizó la inauguración de un período notable dentro de la literatura latinoamericana, el último hasta ahora, ya que desde entonces no se ha definido ningún otro con las características de excepción que presentó la literatura del así llamado «boom», un apelativo que no le pertenece y supo deplorar. Teorizando en forma paralela sobre la cuestión de las generaciones y periodizaciones —noción que en tanto cuestiona formas de inserción de la literatura en la historia o, al revés, le preocupan recurrentemente— puso en movimiento literario una época o dos. «Un crítico no puede inventar una literatura»,

333 Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, o. cit., 221.

dice Emir, ponderando la crítica profesional de José Enrique Rodó³³⁴ y lo vuelve a decir en otra oportunidad, en un ajuste de cuentas, después de más de siete años de ejercicio al frente de la sección literaria de *Marcha*,³³⁵ donde continuaría siete años más. No es extraño, sin embargo, que un filósofo oriente el pensamiento de todo el mundo o casi. Otro tanto o más podría decirse del magisterio de Emir ya que su ejercicio crítico, su docencia y publicaciones definieron movimientos nacionales y latinoamericanos. Una enseñanza ecuménica, decisiva para la formación de generaciones de estudiosos con los que estuvo en contacto en su país o en otros países, profesores y críticos que la reconocen explícitamente y siguen formando a quienes no conocieron esa enseñanza directa y también a quienes, utilizándola con beneficio dudoso, suelen ignorarla y saquearla con imperturbable alevosía.

Habría que decir que Emir escribió demasiado, como él había dicho antes de Alfonso Reyes, ensalzando el ejemplo de «felicidad verbal o imaginativa» de su maestro. Por eso cabe preguntarse ¿por dónde empezar?, como se preguntaron quienes, desconcertados por la magnitud de la iniciativa que acometían, no eludieron el compromiso de fundar una discursividad que los justificara.

Desde el momento en que se partió de Blanchot se podría seguir con sus orientaciones para recorrer el extenso espacio literario donde la figura de Emir sigue en emergencia. Sería un procedimiento adecuado para sortear la linealidad civil de etapas biográficas, revisadas por sus recuerdos y olvidos en *Las formas de la memoria*, interrumpidas abruptamente por su muerte o por el esquematismo de cronologías, que no abundan en sus estudios, y abordar entre varias posibilidades su vida y su obra por el final.

«¿Por qué la muerte? Porque es el extremo. Quien dispone de ella, dispone extremadamente de sí» escribió Blanchot, y Emir dispuso en extremo, minuciosamente, desmesuradamente, de ese final que fue su muerte.

«A su muerte en las primeras horas de la mañana ...» son las primeras palabras, las que inician el prólogo dedicado a Horacio Quiroga,³³⁶ donde denuncia un contra tiempo, o varios, *un principio de adversidad*, pero también una reverencia a quien Emir considera más que un compatriota, «el contemporáneo». Así lo designa a fin de cancelar, por «el arte de Quiroga, despojado por el tiempo de sus debilidades, reducido a lo esencial de sus mejores cuentos», la diferencia de años. De la misma manera, sin sacralizarla, sin profanarla, se intenta aquí salvar la muerte de su crítico, la intencionada injusticia de la inadvertencia tanto como «las supersticiones rioplatenses que convierten toda biografía en hagiografía».³³⁷

334 Rodó, José Enrique, *Obras Completas*, editadas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1954 (2.ª edición 1967), 125.

335 Rodríguez Monegal, Emir, «Nacionalismo y literatura. Un programa a posteriori», *Marcha*, n.º 629, Montevideo, 2/7/1952, 15-16.

336 Quiroga, Horacio, *Cuentos*, selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal, cronología por Alberto F. Oreggioni, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.

337 Rodríguez Monegal, Emir, «Joyce Cary: vitalidad y disciplina», *Marcha*, n.º 857, Montevideo, 5/4/1957, 23.

A propósito de un pasaje de su *Diario*, Kafka anotaba que lo mejor de lo que había escrito se fundaba en la inesperada aptitud de morir contento. Blanchot reflexionaba sobre esa sabiduría del escritor que le permite encontrar en la negatividad extrema, en la inminencia de la muerte, trabajo y tiempo, una realización en la medida, que es medida y serenidad, de lo absolutamente positivo: «Ahora la muerte, la muerte contenta, es el salario del arte, es la perspectiva y la justificación de la escritura».

Es una de las prerrogativas de la escritura esa elaboración literaria que, al revocar la pena de muerte, la sufre y la indulta, que soporta y suspende el pesar. Como si hubiera podido elegir su muerte, semejante a un personaje de Borges, viajando al Sur Emir viajó al pasado; privado de tiempo optó por otro tiempo, diferido, un tiempo literario que la escritura confunde con el espacio. En ese tiempo diferente mantuvo un trato íntimo con la escritura, con la muerte, estrechándolas tan de cerca que, quizás, llegó a reunir las, a prever que las viviría como un proyecto más, o más allá.

¿Habría invocado Emir la confesión de Kafka, el 13 de noviembre de 1985, un día antes de morir, cuando llamaba por teléfono a Montevideo —desde la habitación donde estaba internado en el hospital de la Universidad de Yale— para hablar con quienes lo habían acogido hasta apenas tres días antes en el Uruguay, para hacerles saber que, gracias a la alegría de haber realizado ese, su último viaje, se «moría de contento»?

A distancia y en conocimiento de la gravedad de su estado, la aplicación literal a las circunstancias desarticuló la trivialidad de la frase hecha, suspendió el dicho anodino, expresando en humor su agonía, en felicidad el trance. No corresponde conjeturar ningún desconsuelo, ninguna resignación, ni la mínima sospecha de trascendencia mística. Sin esperanza, sin desesperación, con el tono de levedad provocadora que había hecho suyo podría decirse, como él había dicho de otros, que la muerte no lo sorprendió.

Si, según sospecha Umberto Eco, Borges había leído casi todo, asegurando, el mismo Eco, que nadie como Emir conocía esa totalidad indiscernible; si según Gustavo Sáinz su ávida curiosidad artística era clave de la lucidez erudita que lo distinguía: «leer todos los libros, ver todas las películas, visitar todas las exposiciones y volver a leer los mejores libros»;³³⁸ si los artículos sobre Kafka y las traducciones que publica desde sus primeros estudios críticos en *Marcha* prueban su conocimiento cabal de la obra del escritor, ¿apelaría ese saludo de despedida a la «muerte feliz» a la que se conformaba Kafka en su *Diario*?

Ahora bien, sin descartar esa eventualidad de sus lecturas, ¿habría sido un antecedente el personaje de Borges quien desafió a la fatalidad en un duelo cruel, criollo, personal, doble? ¿Aludían ambos a Kafka al imaginar, en un último intento de conciliación con Dios, la realización de una acción contra el tiempo, el

338 En *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, coordinación de Lisa Block de Behar, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987. El libro recoge las comunicaciones presentadas en el Homenaje organizado por John Dwyer en Americas Society, Nueva York, 1/5/1986.

drama contra una muerte cierta, pero postergada, emplazada hasta alcanzar el final de una obra todavía por hacer? No sería rebuscado asociar las tribulaciones de Kafka a las de su compatriota Jaromir Hládik, el escritor judío de «El milagro secreto», otro personaje de Borges, condenado a muerte en la Praga ocupada por los nazis, quien ruega a Dios que solo le conceda el tiempo suficiente para concluir su drama *Los enemigos*, antes de que los verdugos o criminales vinieran a ejecutarlo al amanecer.

Condenados a muerte —por los nazis, el personaje de Borges; por un cáncer, este crítico suyo—, ambos empuñan el breve plazo de vida que no les queda en manifestar una misma devoción literaria, una misma meta: escribir hasta el final para seguir postergando la muerte o detenerla en el pasado. Propiedad de la ficción, propio de su naturaleza literaria, propio de su tradición, Jaromir Hládik mantiene su fe en la palabra y en la salvación por la escritura. Dentro de una lógica de contrarios, si es posible dar vida por el verbo no sería imposible transformar la muerte en escritura —sagrada o privada—. Como un milagro, convertir el tiempo en sustancia, espacializándolo hasta su desaparición, por medio de la gestión literaria, apartarlo del devenir en procura de una instancia de eternidad, derogado por «el privilegio del infinito» que disfruta quien actualiza la escritura en cada lectura.

Fue la coartada que se inventaron, el personaje, el escritor, el crítico, para convertir el pesar de su agonía en esos destellos de claridad que, según el poeta, llegan a alumbrar las brasas sin fuego cuando ya están a punto de extinguirse. Según ese milagro secreto, el autor del drama *Los enemigos* cifraba en su obra la posibilidad de rescatar (de manera simbólica) lo fundamental de su vida; en términos similares, Emir se había propuesto escribir varios volúmenes de memorias. Había terminado ya el primero y algunos fragmentos del siguiente, previendo sistemáticamente la organización de los restantes, convencido de que el recuerdo con que administraba el tiempo pasado no sería diferente del proyecto que comprometería el tiempo por venir. Pero le faltó tiempo o le sobró memoria. El plazo para terminar su labor no le fue otorgado.

Grave y risueño, a punto de morir, sin solemnidad, sin fuerzas, llegó a Montevideo atendiendo, con deferencia semejante, honores y obligaciones, a interlocutores de renombre o circunstancialmente anónimos, entre conferencias y entrevistas que nadie sentía como despedida solo porque Emir, como siempre, hacía planes. Estaba enfermo, dolorosamente delgado, pero no había envejecido: el mismo cabello negro, la palidez cetrina de la piel tensa sobre los pómulos angulosos, subrayaban los rasgos de una efigie criolla, un oriental que seguía conciliando la circunspección aforística del gaucho con la agudeza epigramática de Oscar Wilde. A diferencia de su modelo discutiblemente inglés que, en tanto que artista, se desempeñaba como crítico, Emir era el crítico como crítico y desde la tautología de ese estatuto de intermediación, desde un «medio» que abarcaba otros medios, se deslizaba con facilidad hacia los demás órdenes en juego: el autor, el lector, el narrador, el personaje.

Más allá de los honores y la desgracia que progresaban en esos días, esa imperturbabilidad gaucha, entre criolla y británica, también desdramatizaba la desdicha en ironía. A pesar de la enfermedad y sus estragos, conversaba animadamente, multiplicando la sutileza de las observaciones, la precisión de datos, cuentos y bromas que tendían una cortina de humor, sustrayendo la enfermedad a la evidencia, la brevedad perentoria de una vida a la calamidad de la partida doble que estaba a punto de emprender. Ni la debilidad del cuerpo transparente, casi fantasmal, ni las urgencias del trance llegaban a atenuar el prodigio de la inteligencia, las precisiones de una memoria infalible. La firmeza de la réplica no restaba gracia a la claridad y la dignidad del gesto, que ofrecía la felicidad de su presencia en calma y desvanecía cualquier amago de piedad de un testigo proclive a sentirla en esas circunstancias.

Como si ya hubiera concertado un pacto con la inmortalidad, parecía re-frendarlo al pasar, solo «para hacerse el vivo»,³³⁹ al pie de la letra o, en más de un sentido, simular la diversión o simular la vida, concordar un contrato insidioso, sobrehumano, desmesurado, al borde de la muerte, casi más allá. Es esa visión del «ideograma de sí mismo» que impresiona a Haroldo de Campos,³⁴⁰ conmovido por la esquematización austera, enjuta, de su figura despojada. La abstracción de su aspecto espectral exponía por última vez al hombre de letras que seguía siendo y el secreto, al que esa imagen ideogramática del poeta brasileiro agregaba la sutileza de un finísimo rasgo más.

Dos veces natural, la naturalidad que no fingía, atajaba la solemnidad protocolar o el encomio de sacrificios trágicos o de epopeya nacional, mediante un sarcasmo leve que no hacía caso de la hazaña, del esfuerzo del viaje, sobrehumano, ni del coraje del retorno, ni intentaba dar una explicación, ya que tampoco se planteaba el enigma de su regreso, que no dejaba de ser varias veces *extraño*: hacía años que Emir extrañaba el Uruguay, años durante los cuales el país lo había extrañado de manera diversa. Extraño demasiado extraño, el valor, que es coraje y estima, crecía en el cruce de varios mitos. Era el protagonista de una situación sin antecedentes y, sin embargo, su discreción le restaba importancia, sencillamente, no lo hacía ver, no se hacía ver.

Después de más de diez años de ausencia, desprovisto de documentación uruguaya, censurado por los acosos de la dictadura contra la que se pronunció más de una vez, silenciado por los dogmatismos de una oposición más rival que partidaria o ideológica, una uniformidad demasiado compacta que venía dominando el espacio cultural, académico y mediático, ocupando sin reparos los vacíos dejados por los crímenes de la persecución y el exilio. Excluido por militares

339 Son las palabras con las que termina su conferencia «Borges/de Man/Derrida/Bloom: la desconstrucción *avant et après la lettre*», escrita y dictada en la Biblioteca Nacional el 5/11/1985. Ver *Diseminario, la desconstrucción: otro descubrimiento de América*, coordinación de Lisa Block de Behar, xyz Editora, Montevideo, 1987.

340 De Campos, Haroldo, «Palabras para una ausencia de palabras», publicado en el *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, o. cit., 128.

y militantes, las circunstancias en que se producía su regreso no hacían de este un ejercicio intelectual más, sino la añadidura —el sentido es evangélico— de su misión literaria, el arquetipo de una gesta a su pesar, que adelantaba un eterno retorno no solo porque volvía como había retornado otras veces, sino que ocurría casi accediendo a la eternidad. Según su argumento, solo cumplía con la palabra que había empeñado en abril de 1984, en la Sterling Library de la Universidad de Yale, el recinto de una biblioteca monumental que parecía ser, sin alardes ni sorpresa, la sede de un laberinto conocido, su morada habitual.

Invitado a participar en un seminario sobre «La desconstrucción en América» que tendría lugar en Montevideo, en junio de 1985, se había comprometido a asistir siempre que se verificara el restablecimiento de la democracia en un Uruguay que ya estaba definiendo su necesaria institucionalización en esos meses cuando, efectivamente, volvió a instalarse en marzo de ese año.

El proyecto se había presentado con los signos más auspiciosos: la finalización de la dictadura, la expectativa del regreso, el entusiasmo por intervenir en un seminario de teoría literaria con la presencia y participación de sus colegas de Yale (J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman), la amistosa afinidad con Jacques Derrida justificó la cordialidad de una generosidad entre pares. La admiración intelectual y el afecto recíproco con Haroldo de Campos, la concurrencia de otros amigos, contribuían a particularizar las características excepcionales de un encuentro al que Emir, sin embargo, parecía atender con similar dedicación a la dispensada a los centenares de coloquios donde había brillado la irónica penetración de su sabiduría crítica, la provocación polémica de su consabida severidad.

La enfermedad, la cirugía, los duros tratamientos que padeció y a los que fue sometido, impidieron que el programa del seminario se cumpliera en forma simultánea y en la fecha prevista; hubo postergaciones, pero, con una diferencia de semanas, todos los invitados, sin excepción, presentaron sus cursos y conferencias. Amortiguando la adversidad de esa dispersión inevitable, derivándola, por medio de una coartada teórica, a un terreno menos dramático, Haroldo habló de un «diseminario», que el conocido pensamiento de Derrida y uno de los títulos de la bibliografía de Emir propiciaban. Desmejorado y complacido a la par, llegó pocos días antes de la fecha fijada para su conferencia. Sereno, pronunciaba nuevamente un espléndido elogio de la literatura, entre dos mundos, otros esta vez, rodeado de un aura sobrenatural que iluminaba su presencia como si accediera a un más allá, pero consentido, familiar y cercano. Iniciada la conferencia, la sencillez de su silueta todavía elegante, sus observaciones agudas y mordaces, el sarcasmo con que las modulaba, restituían a la tarea literaria y crítica la intensidad y concentración de su finalidad primera: el goce.

Sin embargo, más que sus observaciones sobre la desconstrucción o sus testimonios sobre quienes la forjaron, su participación fue «la lección de Emir», una lección plural y entre varias lecciones, la elección de un maestro. Entre la vida y la muerte, optó por volver, volver a enseñar donde había empezado, a presentar los antecedentes de una teoría que no debía sistematizar, pero, sobre todo, no

dudó en pasar una prueba, en el sentido iniciático del término, que las circunstancias volvieran paradójicas.

Disminuido su peso hasta los huesos, agotadas sus fuerzas, apenas podía caminar. Los médicos del hospital de Yale le habían advertido sobre los riesgos del viaje a Montevideo, contra un esfuerzo que acortaría el plazo de una vida o sobrevida breve. Aun así, decidido como en el segundo de un sueño, no dudó. Agenda su agonía, no hace caso de los avances insoportables del cáncer y prevé sistemáticamente los pasos de un calvario feliz: con Haroldo de Campos, lacónico, acongojado, con Selma Calasans, compañera de años con quien se casará en el hospital de New Haven, adonde regresó solo para apurar sus cuatro últimos días. Más tarde vendría João Alexandre Barbosa, colega y amigo. En Montevideo quiso ver más de una vez a su primera mujer, Zoraida Nebot, la madre de Georgina y Joaquín, sus dos primeros hijos; a su segunda mujer, Magdalena Gerona, a Alejandro, su tercer hijo; a la prima que evoca con cariño en *Las formas de la memoria* (1989). Amigos y familiares llamaron a diario desde Estados Unidos, desde México y Argentina, viajaron desde Brasil, lo acompañaron hasta el fin. Centro de la reunión, era su voz de siempre la que se oía, pequeña, soslayando con una ironía suave la inminencia de una despedida que eran varias. Con la gracia de una de esas «Conversational Pieces» de Hogarth, alegraba un cuadro concurrido de personajes variados, unidos por los recuerdos que refería, los comentarios, proyectos, dichos, con la naturalidad de su humor, como si nada más ocurriera que el deleite del reencuentro.

El mundo termina en imágenes

En un par de días pudo cumplir con el ritual del peregrino: recorrer los caminos transitados, ver por sí mismo el lugar que permanece, volver a ver o, simplemente, confirmar la existencia de esos lugares que marcaron su pasado, contemplando las reliquias: aquellas que quedaron seguirán quedando. Nunca había conducido un vehículo pero, como recuerda Manuel Ulacia,³⁴¹ su eficiencia de copiloto solía guiar a quien conducía, desposeído momentáneamente de su condición de conductor, del dominio de su vehículo, de los trayectos habituales, de sus propios sentidos. Daba todas las instrucciones, con la impaciencia autoritaria de quien, de antemano, juzga impropia la maniobra ajena. Acompañado por Haroldo, silencioso, por Selma que, dócil a sus indicaciones, sacaba fotos, celebrábamos una ceremonia de culto a la ciudad, estremecidos por las estaciones de esa pasión serena. Dirigía la marcha hacia los lugares de otro tiempo, adelantaba los recuerdos que precipitarían las imágenes: su casa en la calle Osorio, Zoraida con los chicos, los cursos de literatura, la entrega diaria de artículos a los periódicos, los manuscritos interminables, los programas editoriales, las investigaciones, los amigos, las polémicas frecuentes y durísimas. Se detiene frente a la fachada de una casa blanqueada; cuenta sin interrupción y sin distraerse la

341 Ulacia, Manuel, «El otro Emir», *Vuelta*, n.º 121, México, diciembre de 1986, 66.

historia de la ciudad en un par de frases como epitafios. Será necesario bordear una larga arboleda, apreciar el perfil de los cipreses entrecortados por el gran portón abierto donde, sin cruz, sobresale la roseta nítida en hierro forjado. Ya había empezado noviembre, las copas de los arcos y jacarandás enramaban el borde del muro del Cementerio Británico. No cambió nada, no había nadie y, desde el auto detenido, no era difícil reconstruir el recorrido diario de varias décadas atrás, el apuro de las notas editoriales, la puntualidad de las clases en varios liceos, en el bachillerato, en el Instituto de Profesores donde dictaba literatura inglesa y norteamericana, las idas a *Marcha*, como colaborador primero y después director de la página literaria durante diecisiete años, a las librerías de viejo, a las exposiciones, a los espectáculos, a los cineclubes. No le sorprende que recuerde sus numerosas conferencias sobre literatura nacional y comparada, o sobre cine, previas a las funciones especiales los domingos de mañana temprano que, antes que el film, justificaban desplazarse hasta la sala del cine Luxor, en la calle Ejido. No olvida las dificultades para la edición de revistas, el trabajo estimulante en las imprentas; la conversación abarcaba una época, la ciudad, el orbe. Poco después Haroldo escribiría:

ningún conversador más virtuoso en la variedad de los temas y en la fascinación constante de su charla —que sin embargo no dejaba de lado el arte de escuchar—; ningún profesor o conferencista más hábil para cautivar a su auditorio y suspenderlo del hilo insinuante de su discurso, del filamento magnético de su palabra.³⁴²

Desgranaba anécdotas de encuentros y desencantos, iniciativas y decepciones, pasiones y traiciones; la apresurada historia de un hombre iba descubriendo la historia de una ciudad. Alternaba órdenes asegurándose que las imágenes fotográficas coincidieran con la escena de sus recuerdos, con la perspectiva imposible de otros años: ¿exigía tantas precisiones para fotos que no llegaría a ver o bien intentaba ordenar de antemano cuadros de un montaje ajeno? Desde el Cementerio Británico había que bajar al puerto del Buceo, la belleza tranquila de la bahía había quedado fijada ahí como en la lámina de un calendario. Selma debía apresurarse en fotografiar una casa casi colonial; las ruinas de una mansión frente a la plaza Varela se animaban con sus ocurrencias interminables; la playa Ramírez vista a medias por la risa, el Parque Hotel adonde murió Amado Nervo se asoció al recuerdo de otras visitas menos trágicas. Cerca de la calle Juan Manuel Blanes la foto de esa otra casa, demasiado *art nouveau*, muestra exagerada del estilo que enriqueció con ritmos de sueño la arquitectura de la ciudad, sinuosidades ornamentales que desdibujan la nitidez de sus líneas, la carga decorativa de metáforas materiales que Emir había sabido analizar en sus escritos: la puerta altísima y tallada, los pomos de bronce repujado, la boca del buzón que replica el ondulado motivo de las líneas mayores. Imposible no reparar en la armonía voluptuosa de las curvas que enmarcan la fantasía en proporción a la altura del dintel, el misterio

342 De Campos, Haroldo, «Palabras para una ausencia de palabras», en Block de Behar, Lisa (coord.), *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, o. cit., 1987, 127.

de los postigos entreabiertos, los pequeños balcones vacíos de hierro forjado, la desigual penumbra del zaguán, los escalones de mármol, los laterales brillantes de azulejos, los cristales tallados de la puerta cancel; la balastrada en la azotea incompleta, parcialmente tapiada, pero aún a salvo de la demolición y los desfuegos del progreso. Ni los materiales de la restauración logran romper el equilibrio original de la cornisa, perfecta, aunque la fachada, demasiado pintada, contraste con el blanco nuevo sobre las antiguas molduras. Emir compara los detalles de la decoración interior que no ve con la que recuerda, duplicando los ángulos fantásticos de una escenografía de verdad.

Quiso dedicar una visita más prolongada, desde el auto, al mítico Instituto Alfredo Vázquez Acevedo, «los claustros de la sección Preparatorios» que menciona en su prólogo a las obras completas de Juan Carlos Onetti.³⁴³ Como el novelista que dirige los pasos de su personaje para hacer de una ciudad un día y de ese tiempo efímero una odisea, delegaba en otra persona su visita al local del bachillerato que fue el lugar común de estudiantes, de estudiosos, de intelectuales, poetas y artistas que cursaban los «Preparatorios de Derecho» y a quienes designó, en su *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966), como «bachilleres», una generación despreocupada, que ingresó a la facultad, la frecuentó sin atender a los requisitos curriculares ni concluir los cursos. Todos los intelectuales pasaban, si no por la exigencia de los tribunales de exámenes, por sus patios y corredores, reuniones y peñas. Requería más fotos para el respetable portal de acceso, las puertas desgarradas del salón n.º 3 donde fascinaban sus clases; más fotografías del patio austero que había encuadrado el ambiente fervoroso de un claustro notoriamente concurrido. Reconstruía las conversaciones con colegas conocidos, el discurrir cotidiano de la actualidad que comprometía, más que las clases, las instancias cotidianas del devenir intelectual; hablaba de lecturas y ediciones ampliadas por anécdotas que, por definición, no se publican:

con un ejemplar de *El pozo* bajo el brazo, llegarían con el tiempo a ser diputados y ministros, abogados e historiadores, narradores y dramaturgos, hasta críticos. Pero entonces solo eran adolescentes y hablaban sin cesar de Onetti, o imitaban sus escritos, sus desplantes personales, su aura.³⁴⁴

No se fastidiaba recordando las alusiones que Carlos Real de Azúa prodigaba, en los días lluviosos, a la «renombrada anglofilia de Emir», cuentos que se repitieron en leyendas o en antologías donde Real de Azúa estampaba con simpatía la deuda de admiración que había contraído con Inglaterra:

los trazos tanto de su estampa física (gachos alicortos, paraguas, ropas oscuras), de su gusto (por el té, por la buena pintura), como los menos externos de su pasión por la exactitud, el sobrentendido, el *elf-restraint*, el humor irónico y el trabajo, siempre el trabajo.³⁴⁵

343 Onetti, Juan Carlos, *Obras Completas*, o. cit.

344 Onetti, Juan Carlos, *Obras Completas*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1979, 13.

345 Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo II, o. cit., 553.

Es en esa presentación donde, ponderando: «La vivacidad, la aptitud para agrupar ejemplos y posturas desde una común e inesperada raíz, la amenidad», lo define como «el más importante de nuestros jueces culturales desde que Alberto Zum Felde hizo abandono, allá por 1930, de tal función».

Desde la calle, otra perspectiva hacía lucir las tejas de colores combinados del espléndido techo burguinón, los amplios pasillos del primer piso cercados por barandas donde las figuras conocidas iban recortando, entre delgadas columnas corintias, sus lugares y compañías habituales. Había que bajar por la calle Eduardo Acevedo, alcanzar el alboroto a la salida del Liceo Joaquín Suárez en Pocitos, añorar los años dedicados a la adscripción, la sabia dirección de grandes profesores uruguayos, directores de los que esbozaba alguna viñeta para resumir el ambiente de entonces o de su docencia, que las alturas académicas no habían cambiado:

Yo era entonces muy serio, muy callado, muy tímido. Pero me tomé las funciones de adscripto al pie de la letra. Daba clase de todo: francés, inglés, geografía, historia, hasta dibujo, además de mi especialidad en literatura. Esa versatilidad no me hizo popular con los estudiantes que preferían tomarse el tiempo libre cuando faltaba un profesor a tener que aguantar a un intruso.³⁴⁶

Según sus instrucciones, había que doblar por la calle Sarmiento y detenerse a tomar varias fotos del Parque Rodó. Desde el auto no era posible ver más que un sector del monumento en bronce y mármol dedicado a José Enrique Rodó, a quien Emir había consagrado una parte magistral de su obra. La foto encuadra una vista sesgada de los conjuntos escultóricos que representan, en tamaño natural, escenas de las parábolas «Los seis peregrinos» y «La despedida de Gorgias»: el maestro va a morir. Son tantas y tan claras las coincidencias que no sorprenden ni se insinúan: los símbolos coinciden en silencio.

Desde la rambla de granito hasta la plaza Zabala, enclavada en la Ciudad Vieja, la ronda emblematiza la placidez presunta de otros tiempos; en el medio de los canteros regulares, la morbidez de las magnolias adelanta la desmesura algo torpe de la mujer desnuda, esa escultura recurrente en los sueños eróticos de adolescencia que reconstruye copiosamente en el primer volumen de *Las formas de la memoria* y que terminó por ser el único. Publicado con el subtítulo *Los Magos* que, según dice Ulacia en su nota de contratapa, se inspira en *Twelfth Night Or What You Will*. La fecha mágica corresponde a la fiesta del «Día de los niños» en un Uruguay laico donde se celebran ilusiones diferentes a las que representa Shakespeare en la comedia, traducida por él y por Idea Vilariño para una inolvidable puesta en escena de la Comedia Nacional. No aparece en la foto el monumento del fundador de la ciudad, Don Bruno Mauricio de Zabala; en cambio, un primer plano resalta los adoquines irregulares de la calle empedrada. Frente a la Aduana, por el ancla de un acorazado inglés, evocaría los episodios bélicos del Río de la Plata durante la Segunda Guerra Mundial en la que, como

346 Rodríguez Monegal, Emir, «Imagen estereoscópica de Carlitos Real», *Jaqué*, n.º 31 (separata), Montevideo, 13/07/1984, 2.

tantos uruguayos, se había involucrado vehementemente en favor de los Aliados. Ninguna foto del deterioro de las casas patriarcales convertidas en conventillos, ni de los huecos donde la fealdad de las demoliciones ofende desde los estacionamientos de autos, de las tapias de mansiones arruinadas, tugurios que anticipan estropeos más deliberados. Más allá el puerto, que no cambia, da entrada al recuerdo de Bioy Casares, a bordo del «Andes», los encuentros imprevistos, las largas conversaciones en la cubierta del transatlántico y la nostalgia de los viajes interminables de entonces. Regresando, entre las dos aguas, de la bahía y la rambla, la Torre de los Panoramas luce la fotogenia hierática que contrasta, en su austeridad estética, con la poesía de Julio Herrera y Reissig, soslayando las maledicencias del trillado dandismo pintoresquista que la reduce al lugar común del escándalo.

Más lejos, la entrada del «Hotel Cervantes» en la calle Soriano, vecino de la Sala Verdi, donde tantas veces escuchamos a Borges, un hotel con mitos hoy suntuosamente restaurado con el nombre de Hotel Esplendor Cervantes, pero, a pesar de sus brillos actuales, sigue siendo, para la poca gente que lo conoció en otras épocas, el *Hotel de Borges*, el del cuento de Cortázar «La puerta condenada», mencionado en otros textos. Estuvo a punto de ser también el hotel en un cuento de Bioy Casares, pero el escritor habría preferido ubicar su historia en las proximidades de otros hoteles sobre la Plaza Matriz: el Hotel Nogaró, el Hotel de La Alhambra, bellísimos, desaparecidos, que pondera Bioy, mencionados en su cuento «Ad porcos». Identificados a la dignidad señorial del restorán «El Águila» que quedó, gracias a las referencias de la ficción y a la memoria de la ciudad, emplazado para siempre sobre el ala izquierda del Teatro Solís, donde *La Condenación de Fausto* pone en escena el encuentro de los protagonistas y sus entrecruzados juegos de idiomas, obras, nombres y personajes.

Como tantos nombres de lugar, cambió de lengua, se degradó, pero aún resiste al desmoronamiento el «Hôtel des Pyramides». Superada su degradación gracias a inversiones inmobiliarias extranjeras, dejó de ser el establecimiento escabroso de hace algunos años, pero célebre por el supuesto alojamiento que pudo haber dado a Isidore Ducasse, antiguo vecino del lugar, o a su familia, a pocos pasos del distinguido Club Uruguay, frente a la Catedral, a un paso de la seria solidez del Cabildo. El efecto tenebroso y el decorado literario del sitio provocaron hipótesis de investigaciones peregrinas que contribuyeron a extender las extravagancias biográficas de «le montevideén» y las excentricidades poéticas de sus famosos *Cantos*. Sin embargo, bastarían para alimentar el mito del lugar los desenfrenos de otros episodios de le *tout (tout petit) Montevideo*, la presumida moralidad aldeana de un Novecientos —sobre el que Emir tanto había escrito— en contraste con los desplantes decadentes del erotismo literario de Roberto de las Carreras.³⁴⁷ ¿Supone en su poema *Al lector* (1894), a quien Roberto califica de bestia, el mismo lector al que invoca el Conde de Lautréamont en sus

347 Rodríguez Monegal, Emir, *Sexo y poesía en el 900*, o. cit.

Cantos, ese monstruo de narinas desmesuradamente dilatadas, tan feroz como el libro que lee? Las moderaciones del entorno difícilmente habrían sugerido las visiones teratológicas que sus escritos revelaron, o los avatares de *La guerre sainte*,³⁴⁸ esa lucha interior que sugirieron o los innumerables escritos que los estudiaron.

El tráfico, aunque todavía menor, impedía insinuar cualquier pregunta sobre un poeta que, a partir de sus trabajos, quedaría definitivamente encabalgado entre dos continentes, culturas, lenguas. Rondan las sombras de un conde o de un cuento: «En una sola línea ininterrumpida, el narrador une los dos tiempos y los dos espacios, y entrelaza las diferentes y complementarias experiencias del mismo personaje»,³⁴⁹ dice Emir en «Le "fantôme" de Lautréamont» donde observa las ambigüedades de «El otro cielo» de Cortázar, un cuento que, como el *Conde* —en francés, ambos términos casi no se diferencian— deja su final en duda.

Como en una historia de aparecidos, los fantasmas del personaje, del narrador, del autor, del crítico, jugaban a las escondidas entre los interiores misteriosos de los *Passages* de París, las galerías de Buenos Aires y los recovecos de un tiempo pasado en Montevideo: Lautréamont, *l'autre-à-Mont* (*evideo*), autor y personaje de un autor que hacen de la alteridad, de «el otro de Montevideo», su identidad distinta. Entre tantas dualidades, el ensayo fundacional «Isidoro Ducasse y la retórica española», precursor de una corriente crítica, abordó el mestizaje lingüístico del poeta francouruguayo, un tema que continúa y consume en el libro *Lautréamont austral*. Escritos ambos en colaboración con Leyla Perrone-Moisés, inexplicablemente inédito en español hasta mediados de 1995, fue publicado en francés en el 2001.

En realidad, en las alegorías, lo vivido no se diferencia de lo leído o de lo escrito, y en las atentas vueltas de un itinerario dos veces previsto apuntaba Emir testimonios de una época, datos de lecturas e interpretaciones filtrados en un relato donde, de la misma manera que en sus reseñas, los acontecimientos cotidianos pasaban a formar parte de la ficción sin apartarse de su realidad. Ese pasaje ni se advertía, pero predisponía el ánimo para penetrar en un mundo no diferente, visiblemente sobrenatural. Legitimado por el discurso crítico, sin dejar de ser ficticio, aparecía más real, una variante hermenéutica de la literatura, la «vraie vie» que exalta el narrador de Proust, la única verdaderamente vivida, que Emir había sabido encarar desde sus artículos precursores, esbozando una retórica de lectura que, más o menos reticente, no pierde vigencia:

Esta subordinación de la materia narrativa al recuerdo provoca la interrupción incesante del relato por el flujo nostálgico de la exégesis. De tal modo que todo el libro se va construyendo en dos planos (cuando no en varios); el objetivo pasado, el subjetivo presente. Y la contaminación del primero por el segundo presta a cada suceso esa equívoca indeterminación temporal que (trasladada al

espacio en la plástica) encontraba Proust en los cuadros de su Elstir: las casas parecían edificadas en el mar; los barcos varados en la arena.³⁵⁰

Guiando una conversación tan animada como el tráfico, se hacía difícil circular en la Ciudad Vieja. Daba pena dejarlas atrás, las anécdotas, las referencias interminables, las calles estrechas, pero debía volver, tomar por la avenida 18 de Julio, echar un rápido vistazo al Palacio Salvo, reputado por los adefesios de su estética *kitsch* como por algunas de sus legendarias inquilinas: Idea Vilariño, Armonía Somers, Nilda Müller. A pocos metros hubo que detener brevemente la marcha ante la entrada de un edificio, evocar las preferencias musicales de Magdalena, alguna travesura de Alejandro cuando chico. Algo dijo al pasar sobre un período cuando Mario Benedetti había sido propietario, antes que él lo fuera, de uno de esos apartamentos, de la amistad y veladas compartidas. Más allá, una esquina con el letrero «Café y Bar» destaca un primer piso que también precipita algunos de sus recuerdos sin pesadumbre. Siluetas fantasmales de la Generación del 45 se animaban entre las esquinas del Centro de la ciudad, sus sombras volvían a poblar fugazmente el viejo Tupí-Nambá de la Plaza Independencia, adonde se había enfrentado con Juan Carlos Onetti por primera vez, el Café Sorocabana de la Plaza Libertad, en las inmediaciones del café Metro:

Era un café de aquellos a la española, cavernoso, con espejos oscuros y una atmósfera de cigarrillos exhaustos y ceniza en las solapas. Creo que fui un par de veces para mirar a Onetti de lejos. Yo no fui nunca fanático del café; además me gustaba volver a casa antes de medianoche, para asegurarme un par de horas de buena lectura. Tampoco bebía, o casi no bebía, de modo que la idea de quedarme charlando hasta la madrugada, me parecía una pérdida de tiempo.³⁵¹

Es la descripción de un conocido café céntrico que amparaba las trasnochadas tertulias protagonizadas por Manuel Flores Mora y Carlos Maggi. La estampa aparece sucinta en «Mi primer Onetti», el último, su último artículo en realidad, un texto que prolonga y concluye la numerosa serie de ensayos que le dedicó durante más de cuarenta años. Con las horas contadas antes de partir, en minutos contados, no dudó en dictarlo, al volver del recorrido, extenuado, como una anticipación abreviada del artículo que proyectaba escribir a su regreso, en Yale, a fin de incluirlo en el segundo volumen de sus memorias: *El taller de Saturno*, libro que recogería sus recuerdos de los años de *Marcha*. Entre bromas, en tres párrafos numerados, logra burlarse de la timidez de su iniciación crítica, de ciertas características del ambiente intelectual de Montevideo, de los fundamentos de su filosofía. Da precisiones sobre las fuentes faulknerianas de Onetti, sobre el juicio despectivo que le había propinado el escritor por su búsqueda académica, que consideraba pedante, sobre la respuesta que, sin insolencia, Emir devolvía a esa calificación, acumulando otros antecedentes literarios más, pero

348 Durand-Dessert, Liliane, *La guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse : lecture des Chants de Maldoror*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1988.

349 Rodríguez Monegal, Emir, «Le "fantôme" de Lautréamont», o. cit.

350 Rodríguez Monegal, Emir, «Memorias apócrifas de Moore», *Marcha*, n.º 534, Montevideo, 7/7/1950, 14.

351 Rodríguez Monegal, Emir, «Mi primer Onetti», Block de Behar, Lisa (coord.), *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, o. cit., 143.

sin desmerecer la originalidad de su escritura, sobre una caricatura de sí mismo, sobre el entorno en que se localiza el (des)encuentro con Onetti: «Onetti no dijo nada, pero tampoco dejó caer su máscara de Juntacadáveres. Nos despedimos amablemente porque sabíamos que aquella reunión había sido una charada».

Tal vez esa colección de fotos póstumas de su recorrido por Montevideo, la constancia de las andanzas de alguien quien, como Junta Larsen, regresa a Santa María para ir al encuentro de la muerte propia —así dice— confirmaban que «ninguno como Onetti logró transformar la ciudad en personaje central de toda su obra», en una entidad que, por transacción literaria va perdiendo los detalles de los hechos, los rasgos de los protagonistas, la *verdad* de la historia pasando por la *versión*, una (con)versión literaria, a la jerarquía universal de los arquetipos:

Más tarde, otros narradores habrían de aprovechar su descubrimiento (o invención). Escritores brillantes como Leopoldo Marechal o Ernesto Sábato, creadores sutiles como Julio Cortázar, los más destacados novelistas de la generación uruguaya del 45, así como los 'parricidas' porteños, habrían de desarrollar esa invención de la ciudad rioplatense, o aportar a ella matices nuevos, muchas veces inesperados, iluminaciones deslumbrantes. Algunos (como Cortázar) reconocerían explícitamente la influencia. Otros la aceptarían implícitamente. Los menos se declararían sus discípulos.³⁵²

Momentos antes de partir en la ambulancia que lo esperaba para llevarlo hasta el avión dictaba sin prisa ni dramatismo. Ese día los funcionarios del Aeropuerto de Montevideo habían decretado una huelga general. Sin embargo, al enterarse de la penosa partida de Emir, decidieron interrumpir la medida gremial para que el avión de Pan American pudiera despegar sin demora. Mientras esperaba a que terminara el dictado de ese breve texto que remata con una despedida que es tan enigmática como varios acertijos, el médico de la ambulancia nos recordaba haber leído algunos textos suyos, los operarios del aeropuerto habían oído hablar de él; el director conocía su obra. El avión partió solo con unos minutos de retraso, la solidaridad y la adhesión sindical también fueron decisión de la mayoría que, interrumpiendo el paro, le dedicaba el último homenaje en su tierra.

El tema de la fijación fotográfica, de su narratividad negada, del paralelo que la opone a la palabra, incidía una y otra vez en sus escritos y conversaciones. En ocasión de la aparición de *El acoso* de Alejo Carpentier, había atribuido

la causa de insatisfacción que en definitiva produce la lectura de esta novela, a las prioridades descriptivas de la visión fotográfica, el efecto de *ralentisseur* continuo que produce el estilo nominativo; ese enfriamiento brusco de la cálida corriente narrativa, esa coagulación del relato en torno a estampas morosamente construidas, de una casa en ruinas o de una habitación de azotea [...] o del esquema de una calle vista desde lo alto...³⁵³

352 Onetti, Juan Carlos, *Obras Completas*, o. cit., 10.

353 Rodríguez Monegal, Emir, «El ejercicio de un estilo narrativo», *Marcha*, n.º 851, Montevideo, 15/2/1957.

Son sus palabras en un artículo de 1957, «El ejercicio de un estilo narrativo». Aunque la reseña no aluda a Raymond Queneau, su título se intertextualiza fácilmente con la experiencia de sus *Exercices de style*, una práctica de las parodias retóricas de un autor francés que Emir conocía bien, no solo por sus recopilaciones de los materiales de Alexandre Kojève, sino por su frecuentación asidua a los escritores franceses que contribuyeron al cambio de un registro literario que los desmanes de la guerra habrían provocado. A pesar de las diferencias, por esa parodia del tratamiento narrativo que desde el título hace referencia a un ejercicio que lo impugna, podría asociarse al juego implícito al que Emir apuesta en *El arte de narrar* (1968). En esa publicación reúne algunos de los diálogos decisivos que había mantenido durante el período de *Mundo Nuevo* con narradores como Homero Aridjis, Max Aub, Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Salvador Garmendia, Juan Goytisolo, Beatriz Guido, Ernesto Sábato, Gustavo Sáinz, Severo Sarduy. Desde ese género tan antiguo como Platón que, según dice en el prólogo, han favorecido los medios masivos de comunicación, afirmando un carácter retórico tan opuesto a la narración, tanto como las propias fotografías o su descripción, discute sobre el tema de la narración incluyendo, además, diálogos con Leonor Fini (una pintora), con Leopoldo Torre Nilson (un cineasta), cuestionando los diferentes géneros o la posibilidad de oponerlos rotundamente:

... permite la intervención (a veces, larga) del entrevistador [...] que no solo opina sino que narra, que dramatiza, que busca apresar el tono de voz. A este tipo de entrevista he dedicado buena parte de mi tiempo estos últimos años. No digo que siempre las haya logrado; ni siquiera digo que alguna vez las logré; apenas anoto el propósito.³⁵⁴

Las imágenes volvían a encuadrar los sitios recorridos, aumentando las tensiones entre la palabra y la imagen, la fijación del recuerdo y la rapidez del registro, con la fulguración de instantáneas. Son tantos los lugares, tan apremiante la necesidad de fijarse, de fijar la mirada, de detener el instante en una fijación doble y fugaz, capaz de capturar la imagen al pasar, anticipando la falta de tiempo que la revelación fotográfica haría definitiva. La vista se retarda un instante; revela apenas cierto episodio donde la mirada que capta y la memoria que guarda se confunden: le *regard*, la mirada vuelve a guardar, reserva esa vista del pasado en una conservación contradictoria, elidiendo el tiempo. Es extraña esta cartografía póstuma de imágenes sin personas, un rompecabezas biográfico, armado con «tarjetas de visita», postales fragmentarias, ordenadas, que trazan un derrotero: ruta y rumbo, libro y camino, *términos* de un destino que adelanta y duplica la aventura hasta el final.

No era solo Roland Barthes quien veía en cada fotografía un «retorno del muerto». Sin embargo, sin desconocer la mirada de Orfeo que desvanece la sombra querida entre más sombras, cada fotografía apuesta a ese retorno imposible. Inmóvil, en un espacio sin tiempo, la imagen fotográfica no rescata a alguien

354 Rodríguez Monegal, Emir, *El arte de narrar*, Monte Ávila, Caracas, 1968, 9.

—vivo o muerto— que regresa a través de su iconicidad, sino es el *acontecimiento de la visión* en sí el que está en juego. El espectáculo a la vista se *ex-pone* a una dialéctica diferente de esa «testarudez del referente» de la que hablaba Barthes, ya que más que del referente la obcecación es de alguien que contempla un objeto para «sacarle» la foto o de quien la contempla para captar el espectro que la foto se obstina en ocultar. Sin desconocer la ambigua posibilidad autorreferencial emitida por un cuerpo real que estuvo ahí, se haría patente la presencia de quien-ya-no-está, del «hombre invisible» que registró la imagen y la imagen no registra. Si la imagen expide «un certificado de presencia» del objeto fotografiado, la prueba de un-haber-estado-ahí, de ya no estar, también es el réquiem contradictorio de quien realizó la fotografía y desapareció o de quien, como quien hace fuego, hizo *disparar*, que puede ser tanto el apuro de desaparecer como de hacer desaparecer. Habría que admitir un-haber-estado-ahí duplicado o una desaparición doble que el autor de *La chambre claire* (1980) no atendió en esa publicación póstuma, afligido por la desaparición de su madre y de un jardín de invierno que muy pronto precipitarían su propia ausencia.

Como los nombres de esos lugares poéticos y fluviales en que se refugiaba el presente imperfecto del narrador de Proust, las fotos de las esquinas, casas y calles de la ciudad, registraban la marcha de un hombre que se había ido; señalaban, a la luz de una nueva retrospectiva, el sentido universal del *lugar común*, la zona donde una colectividad encuentra, como en un descubrimiento arqueológico, la huella, los vestigios remotos de la ciudad, esos objetos eternos que, similares a los mitos, indecibles, no se hacen visibles, sino en la oscuridad y en la memoria:

La ciudad que describe Onetti, la ciudad en la que viven y mueren sus personajes, la ciudad con la que él ha estado soñando hasta hacer soñar también a sus lectores, es una ciudad situada a orillas del vasto, barroso, equívoco Río de la Plata. Y es también, una ciudad de hoy.

No faltan en ambas márgenes del río quienes han intentado, antes que Onetti, la descripción de esas ciudades de inmigrantes, precipidamente erguidas sobre 'el río de sueñera y de barro', como dijo Borges en un poema; esas ciudades de indiferentes morales, de seres angustiados y tiernos, víctimas y victimarios confundidos en un solo abrazo.³⁵⁵

La foto ilustra una figuración negativa, una muestra mecánica del insólito «arrepentimiento» que pinta el hermano de las hermanas Brontë al borrarse él mismo del cuadro que las retrata. Similar a la escritura, el acontecimiento de la visión fotográfica muestra otra «muerte del autor», que la filosofía había querido constatar como definitiva, pero que quedó a mitad de camino entre otras desapariciones que se precipitaron en cadena y de las que el autor no fue la primera víctima.

Recuperado el espectáculo de la ciudad, la serie de imágenes también alude a la transitada desaparición del autor, una pérdida que, formulada por la filosofía de los años 1960, omite otras desapariciones, las más trágicas, que derivaron

desde mediados de siglo a otros finales. Más que el instante de lo efímero, las fotos *toman* —como quien toma una ciudad— el lugar apropiado, la distancia del sitio. Emir solo aparece en las fotos de interior, en casa, tomadas en esos días del reencuentro múltiple: con Haroldo, con Selma, con Zoraida, con Baby, su prima, con Irlemar, con Magdalena, con todos, celebrando una fiesta familiar y espontánea. Con citas ingeniosas, reflexiones al paso, viejos afectos, amistosos, amorosos, que no se dicen, no hay porqué. Entre unos y otros, Emir recordaba a Susan Jill, que habría venido. Como ocurre al final de una representación teatral, hasta el director salía a escena, señalando a sus principales actrices. Zoraida citaba a *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico* (1964) —es el título del libro de Emir y Homero Alsina Thevenet—, pero la alusión al cineasta, más que al cine de uno o al libro de los otros, aludía a su relación plural con varias mujeres, a la singularidad de una presencia que convocaba, en instancia de simultaneidad, una supresión de tiempos pasados diversos, la síntesis de épocas sucesivas en una misma concurrencia dispar, unánime y cordial. Ya no cabía entrever la danza de la muerte en ese horizonte; un círculo hogareño, ni patético ni ritual, banalizaba su proximidad.

Un mundo detrás del mundo

Así como atribuye a Eduardo Acevedo Díaz («Un creador de mundo») un poderoso temperamento narrativo, la «capacidad para descubrir en la realidad las cifras esenciales [...] la visión de esta tierra oriental y de sus hombres»,³⁵⁶ era ese el mismo temperamento con el que había encarado sus escritos críticos. Emir poseía el don narrativo que sintoniza en la escritura todos los tiempos, en la brevedad de la sentencia la sustancia, en la reseña, voluminosos libros. Eran chispazos que iluminaban como frescos los episodios de la historia viva en la leyenda, sin apartarse de lo nacional, pero interesado en todo:

Parece inútil seguir alegando, como creyó necesario hacer Darío, como creyó Rodó, que somos latinos e hispánicos. La verdad es que lo somos.³⁵⁷

Pero se sabe que aun la verdad puede ser demostrada. Sacando partido del análisis de las obras de Acevedo Díaz, examina sus contextos históricos, políticos, poéticos, culturales y los minuciosos antecedentes críticos, para esbozar una teoría de la novela histórica capaz de discutir el saber de una enciclopedia que legitima discontinuamente el género, acumulando, a medida que figura y fondo se contraponen, datos de un mundo de pasiones para las que encuentra el modelo literario que las sustrae a las limitaciones de una situación particular.

Desterrado, adhiriendo a un partido que no había sido el suyo, Acevedo Díaz escribe *Lanza y sable* en el exilio, como Dante «que sueña la Divina Comedia a comienzos del 1300 (cuando) es todavía güelfo, pero el Dante que la escribe y publica en el destierro ya era gibelino». En el primer capítulo, remite la figura de Fructuoso

356 Rodríguez Monegal, Emir, *Vínculo de sangre*, Alfa, Montevideo, 1968, 7-8.

357 Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, o. cit., 57.

355 Onetti, Juan Carlos, *Obras Completas*, o. cit., 9-10.

Rivera a la de Satán en el *Paraíso Perdido* de Milton; reconoce el «vínculo de sangre» de la paternidad difusa por la que Rivera «termina siendo el *padrejón*, el padre de todos los hijos naturales que en el Uruguay heroico han sido».

Aunque no hace ninguna referencia a la épica mexicana, más próxima del imaginario latinoamericano, su lectura del personaje (histórico, novelesco, teatral) más conocido por el apodo de Don Frutos, deriva hacia un menos documentable padre o Pedro Páramo. Feraz o árido, de tierra o de piedra, un origen legendario vibra en

ese entrecruzarse de paternidades [...] que convierte en padres y hermanos (en verdaderos, literales, sanguíneos padres y hermanos) a quienes están enfrentados en los distintos campos de lucha.³⁵⁸

Inscribiendo la historia nacional, la biografía personal, en arquetipos que, por universales, sustraen la epopeya nacional o latinoamericana y sus temas históricos a las clausuras políticas de un país o a la memoria de una época, son vínculos de sangre que unen a los hombres de campo, de pueblo y ciudad si no en un destino común en una misma prole.

A diferencia de algún capítulo de *Rayuela*, cuando el narrador de Cortázar hace referencia a Lautréamont y La Maga llega a impacientarse a sus interlocutores hablando y hablando de Montevideo, Emir seducía a sus oyentes contando la gesta de esta ciudad, descubriendo huellas de historia patria impresas en la imaginación, en la geografía estremecida por luchas cimarronas, los huracanes políticos contenidos por la tristeza de quien ha sufrido la ausencia. No pensaría en esa suerte de relámpago visual de imágenes fugaces que, según se dice, ilumina la vida en agonía sino en los trámites dispersos de una metodología que no había concebido como una unidad estanca, sino en marcha:

Contra lo que suele pensarse, la investigación literaria no es siempre una actividad sedentaria, una aventura entre papeles descoloridos por el tiempo, manoseados y hasta *ratonados* (como decía el *Lazarillo*): una aventura meramente intelectual de la que se sale con los ojos enrojecidos y las manos cubiertas de polvo. Puede ser (suele ser) una aventura que implique viajes, encuentros, amistades y hasta enemistades perdurables. Estudiar a Bello (pongo un ejemplo) puede llevar al investigador a la nativa Caracas que hoy el petróleo está rehaciendo y, tal vez, desfigurando; puede llevarlo también al Museo Británico donde trabajó el erudito americano [...]. Estudiar a Quiroga, digamos, supone conocer las cosas que él conoció, ver los lugares que él vio, tratar a quienes él trató. Es un intento infinito y desesperado. Porque ya no son las mismas ni las cosas ni las personas; porque lo que él vio y como él lo vio, eso está irremediablemente perdido. Y sin embargo, y sin embargo, cómo no intentarlo, aunque haya que reconocer de antemano lo imposible, lo absurdo del método.³⁵⁹

358 Rodríguez Monegal, Emir, «Prólogo», en Acevedo Díaz, Eduardo, *Lanza y sable*, Biblioteca Artigas, Colección de clásicos uruguayos, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1965, XLIII-XLIV.

359 Rodríguez Monegal, Emir, «En las huellas de Horacio Quiroga: Enrique Espinoza en su Babel (1921-1951)», *Marcha*, n.º 731, Montevideo, 6/8/1954.

Montevideo estaba presente en la Sala Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional donde, el 5 de noviembre de 1985, dio su última conferencia: «Borges/de Man/Derrida/ Bloom: la desconstrucción *avant et après la lettre*», un texto que había terminado de elaborar el día antes, requiriendo, como si le fuera la vida en esas precisiones, citas textuales y números de página, en medio de la conmoción de la llegada, de su complicada instalación, de las insistencias periodísticas que lo acosaban con más y más entrevistas y las constantes presencias entrañables. Un público innumerable lo esperaba en la gran sala de la biblioteca: amigos, colegas, quienes habían sido sus discípulos, sus lectores, sus adversarios, periodistas de distintos medios, quienes lo conocían, quienes nunca lo habían visto, pero igualmente conocían su obra o su aureola, una multitud de jóvenes estudiantes, colmaban las instalaciones hasta los pasillos. ¿Cómo sabían de Emir en un país, el suyo, donde no se le nombraba?

Más de una generación de lectores había elegido sus orientaciones críticas atraída por un lenguaje que conciliaba la destreza de un oficio periodístico con una escritura atemporal, por esa legibilidad (*readableness*, decía Borges) no agotada en una escritura lisa, con *claridad distinta* que dejaba ver, por transparencia, a través de la estratificación de referencias, «el infinito de la intensidad». Iba entretejiendo datos, impresiones, nexos intertextuales, en una trama fascinante donde quedaba atrapado un lector que, con el aliento contenido, no se complacía de llegar al final, como si no se tratara de las conclusiones de un ensayo crítico, sino del desenlace de un cuento policial que tampoco debería develar todo el misterio. «En español es virtud rarísima» decía Borges refiriéndose a la ocultación o invisibilidad del esfuerzo de la escritura legible de la que solo eran capaces, a su entender, Paul Groussac o Alfonso Reyes.

La claridad no se confundía con simplificaciones que los medios de comunicación todavía no propiciaban, la comodidad de esquematismos *prêt-à-parler* que enmascara los problemas y controlan la comprensión. Talismánica, la energía «infundida por Emir [...], el afán crítico y la irreverencia al dogma»,³⁶⁰ provocaban el alumbramiento, un descubrimiento gradual, el prodigio del conocimiento compartido (esa especie de «co(n)naissance», según la etimología que deseaba imaginar Claudel), la conversión del saber en pensamiento personal, del pensamiento personal en suspenso, el suspenso en *reserva* crítica. Al referirse a la reticencia clásica de la escritura de Quiroga, que rechazó el sensacionalismo de tantos exabruptos vanguardistas, su convicción parece un desafío, su análisis, una confesión:

Es el clásico más vivo de esa literatura que cubre el fin de siglo rioplatense y que tiene sus puntos más altos en Sánchez, en Lugones, en Rodó, en Herrera y Reissig, en Macedonio Fernández, en Carriego, en Delmira Agustini. De todos ellos, Quiroga es el único que sigue pareciendo nuestro contemporáneo.³⁶¹

360 En carta de Djelal Kadir, profesor de Literatura comparada en la Universidad de Pennsylvania, del 19/8/1995.

361 Rodríguez Monegal, Emir, «Prólogo», en Quiroga, Horacio, *Cuentos*, 3.ª edición corregida, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2004, x.

Aunque la fluidez de los acontecimientos desborde los cortes cronológicos podría considerarse que, en 1945, cuando Emir pasa a la dirección de la sección literaria de *Marcha*, donde colaboraba desde 1943, se inicia una de las etapas culturales más marcadas en la historia ilustrada del país. Emir designa y crea la Generación del 45 y la fecha, convencional, podrá ser discutida. Sin embargo, parece pertinente cifrar las peculiaridades de una promoción intelectual y poética a partir del año en que se inicia la era atómica, finaliza la Segunda Guerra Mundial, cuando quedan definitivamente impuestos los grandes medios de comunicación y ni el olvido ni el fraude llegan a deshacerse de la verdad indecible de un universo concentracionario, ni la amenaza de su repetición o negación, lo infame.

De la misma manera que desde las páginas de *Marcha*, en Montevideo, habilitó un espacio literario válido para introducir y divulgar los acontecimientos literarios, teatrales, cinematográficos que determinaban una apertura intelectual hacia la cultura del mundo. Años después, desde las páginas de *Mundo Nuevo*, en París, franqueó el pasaje hacia la producción mundial de la literatura latinoamericana a la que le había interesado situar, desde sus primeras críticas, en un contexto transcontinental notoriamente mayor a la jurisdicción aldeana de sus accidentadas fronteras. Cambió de lugar pero, como en ambos campos le interesaba una dimensión universal, no cambió. Una y otra vez, lectores fanáticos buscaban en la periodicidad de sus páginas los datos necesarios para ordenar una biblioteca real o imaginaria apreciada con la gozosa agilidad de quien hizo del texto un placer tan espontáneo que no requirió explicaciones ni teorizaciones. No le fue necesario ni «afirmar el placer del texto contra las indiferencias de la ciencia y el puritanismo del análisis ideológico», ni desconstruir los estereotipos que dividían e identificaban sectas, parroquias, capillas, contraseñas intercambiadas por la ideología dominante que ampararon prerrogativas personales y saturaron el diagrama literario con los excesos de jergas tecnocráticas vigentes a corto plazo.

Emir Rodríguez Monegal asumió sobre sí la magnitud desmedida de los enconos que su grupo de edad fue suscitando en los anteriores de alguna altura y la saña de los mediocres de todas las etapas, acostumbrados a la impunidad literaria, a la tenue benevolencia de peñas y circulitos. En realidad, desde Zum Felde, ha sido Rodríguez Monegal el escritor uruguayo con más enemigos y —aunque pueda discreparse con varios de sus contundentes dictámenes juveniles, aunque pueda no compartirse su estilo polémico extremadamente frío, metódico, sin resquicios, aunque pueda reconocerse que su mano es, cuando quiere golpear, demasiado pesada y todas sus opiniones demasiado seguras— la verdad es que no se llega impunemente (por lo menos entre nosotros) a ser tan respetado y hasta temido como él lo es, a alcanzar un círculo de lectores más amplio que el que ninguna crítica ejercitante había alcanzado, a ser competente, al mismo tiempo, en monografía e investigación literarias y en ese juicio sobre libros, películas y dramas del día, para el cual ninguna erudición sirve de muleta y son prácticamente infinitas las posibilidades de pifia.³⁶²

³⁶² Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo 2, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1964, 553-554.

Este testimonio de Real de Azúa es anterior a la aparición de *Mundo Nuevo*. Entonces será necesario señalar que los grandes odios habían empezado antes, solo que el escándalo de las denuncias encontró al fin una razón para denostarlo, un pretexto para prohibir su nombre: simular la ignorancia de su obra fue la consigna. Pero habría que admitir que, aun antes que la dictadura se instalara en el país en junio del 1973 hasta 1984 y lo ensombreciera con la iniquidad brutal de sus represiones, ya existían otras formas no oficiales de la represión, abusos que el derecho no pena, crímenes que no configuran delitos, aunque atacan desde la oscuridad de las intrigas y la violencia del silencio que nadie interrumpe. Escaladas de la interdicción metódica que sentencian hombre, obra, nombre, un terrorismo paradójico que atenta para que se ignore el atentado, reprime y des- tierra: nadie se entera. Se perpetraba una muerte anticipada, nunca anunciada, una especie de «crimen perfecto»: no se menciona ni el crimen, ni los victimarios ni sus víctimas, el delito cuenta con el silencio, con un silencio de muerte; el crimen, dos veces perverso, no cuenta.

Anterior a las acusaciones que difamaron la revista, anterior a los sabotajes a los que fuera sometida desde su comienzo a mediados de los sesenta, aún antes de que se conociera el retorcido expediente de su financiación y la revista fuera el lugar de encuentro «verdaderamente internacional» que había establecido para la difusión de «lo más creador que entrega América Latina al mundo, ya sea en el campo de las artes y de la literatura, ya en el del pensamiento y la investigación científica». Nuevamente, la fundación de una publicación periódica mensual funda un campo de cultura con señas de identidad suficientes como para permitirse prescindir de mezquindades falsamente nacionalistas y ampliar la discusión teórica, provocar la fruición estética y las alternativas vehementes de un diálogo literario constante, que sintoniza la diferencia de voces en discrepancia o en armonía. Una pluralidad no totalitaria que la uniformidad tecnológica de este nuevo siglo parodia globalmente.

El diálogo entre latinoamericanos y sus resonancias más allá de su ámbito específico empezó con Carlos Fuentes y su tema, necesariamente, versó «Sobre literatura latinoamericana». En ese mismo primer número publica artículos de César Fernández Moreno sobre «Martínez Estrada y la Argentina», un testimonio: «Notas sobre Cuba», un cuento de Augusto Roa Bastos, un poema de Gabriela Mistral, un ensayo de semántica plástica por Severo Sarduy, otro de Damián Carlos Bayón sobre «La caricatura integral de Saúl Steinberg», comentarios de *Los biombos* de Jean Genet y notas sobre Neruda. Una sección de noticias varias sobre la década, todo en un primer número de cien páginas a dos columnas, con dibujos de los «monos» de José Luis Cuevas intercalados. En números sucesivos, desde «El militarismo en el Brasil» o el «golpe en el vacío» en la Argentina, «El caso Siniavski-Daniel», «La guerra del Vietnam y los intelectuales», la controversia sobre *Los hijos de Sánchez* y «La cultura de la pobreza», relatos y poemas de José Lezama Lima, un homenaje, más una entrevista, críticas y relecturas de sus obras; narraciones de Julio Cortázar, Gabriel García

Márquez, Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso, Manuel Puig, Reynaldo Arenas, João Guimarães Rosa, Clarice Lispector, poemas de Nicanor Parra, encuentros y conversaciones de Álvaro Mutis, de Guillermo Sucre, de Juan Cunha, de Ernesto Cardenal; poemas, ensayos y testimonios de Octavio Paz, diarios de congresos, de viajes, entrevistas con Leopoldo Marechal, reflexiones de Mario Vargas Llosa, escritos de Julio Ortega, diálogos con Borges, con Max Aub, notas sobre David Viñas, Asturias, Arguedas, Vallejo, tantos más. Todo el espectro de la literatura y los intereses mejores de un continente tenían cabida en un lapso de dos años.

Se había propuesto, según escribe en la «Presentación» del primer número de la revista:

(...) insertar la cultura latinoamericana en un contexto que sea a la vez internacional y actual, que permita escuchar las voces casi siempre inaudibles o dispersas de todo un continente y que establezca un diálogo que sobrepase las conocidas limitaciones de nacionalismos, partidos políticos (nacionales o internacionales), capillas más o menos literarias y artísticas. *Mundo Nuevo* no se someterá a las reglas de un juego anacrónico que ha pretendido reducir toda la cultura latinoamericana a la oposición de bandos inconciliables y que ha impedido la fecunda circulación de ideas y puntos de vista contrarios. *Mundo Nuevo* establecerá sus propias reglas de juego, basadas en el respeto por la opinión ajena y la fundamentación razonada de la propia; en la investigación concreta y con datos fehacientes de la realidad latinoamericana, tema aún inédito; en la adhesión apasionada a todo lo que es realmente creador en América Latina.³⁶³

Como dice Luz Rodríguez-Carranza en un artículo que revisa la significación de *Mundo Nuevo*

[Emir] fue el dueño absoluto de su revista: él escogió a sus colaboradores, seleccionó sus entrevistas y sus materiales; su función fue la del narrador omnisciente de 'un' mundo (entre muchos mundos posibles) que fue su entera creación y que se rigió según sus propias leyes.³⁶⁴

En el número del 13 de julio de 1967, un año después de la fundación de *Mundo Nuevo*, su director, destacando la urgencia del comunicado, publica un editorial titulado «La CIA y los intelectuales», que continúa en el número siguiente. El texto resume las revelaciones realizadas sobre los vínculos que habían existido en el pasado entre la Central Intelligence Agency (CIA) y el Congreso por la Libertad de la Cultura, dadas a conocer un par de meses antes. Con la airada desesperanza que la sordidez del caso le provoca, da cuenta de lo acontecido y, sin decirlo, marca la distancia entre las instituciones involucradas y *Mundo Nuevo*.

363 Rodríguez Monegal, Emir, «Presentación», *Mundo Nuevo*, n.º 1, París, julio 1966, 4.

364 Rodríguez-Carranza, Luz, «Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible», *Revista Iberoamericana*, n.º 160-161, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre de 1992, 905.

Como es bien sabido ya, el Congreso por la Libertad de la Cultura ha estado siempre en el centro de una actividad polémica que no conoce tregua.

Originario de la guerra fría, ha sido atacado por la extrema derecha y por la extrema izquierda. Ahora que tanto un bando como el otro han perdido su carácter monolítico y que no hay ortodoxias universalmente válidas, le ha tocado al Congreso la hora del análisis y de las revelaciones. La vinculación financiera que tuvo en el pasado con la CIA (siempre alegada por sus enemigos nunca hasta ahora probada) ha sido plenamente admitida.

Ante este hecho, *Mundo Nuevo* expresa la más enérgica condenación. Porque no se trata solo que la CIA haya engañado a tanto escritor independiente: se trata, sobre todo, que ha engañado a quienes habían demostrado su independencia frente al fascismo y al stalinismo en horas en que parecía casi imposible atreverse a decir una palabra. Gente como Silone o como Spender, como Malraux o como Oppenheimer, que habían renunciado a las seducciones de un dogma, fueron víctimas involuntarias de las maniobras del otro.

Por dolorosas que sean, estas revelaciones no hacen sino confirmar algo que es obvio: lo difícil que es conquistar y conservar la libertad. La condición del intelectual independiente en el mundo moderno es una condición de riesgo y miseria. El escritor o el artista que no esté dispuesto a decir *Amén* o *Heil*, a firmar dónde le digan y cuándo le digan, a repetir humildemente el catecismo o las consignas, está por eso mismo expuesto a la más cruel aventura. Por un lado, es víctima de la calumnia de la reacción organizada, de la pandilla macarthista o stalinista; por el otro, del engaño de la CIA. Afortunadamente, si la calumnia o el engaño pueden modificar la consideración —al fin al cabo efímera— de una obra o de una conducta, no pueden alterar la calidad e independencia de la misma. La CIA, u otros corruptores de otros bandos, pueden pagar a los intelectuales independientes sin que estos lo sepan. Lo que no pueden hacer es comprarlos.³⁶⁵

Desde entonces los planteos han cambiado y los descubrimientos consecutivos a la apertura de archivos de los servicios de seguridad de distintos bandos, la elocuencia de documentos que prueban los desmanes que institucionalizaron el crimen y su impunidad, la confirmación de la existencia y actividades de redes secretas, la atrocidad de los testimonios, las fosas que ya no ocultan montones de esqueletos, siguen multiplicando, a pesar de la aporía insalvable de los *diferendos*, revelaciones cada vez más dramáticas. No son ajenas al clima de una época que disimuló, con las estrategias eficaces de una propaganda sistemática organizada como ejércitos, la violencia de los antagonismos que dividieron el mundo.

Observados y denunciados por pocos, la indignación de Emir fue justificada, su independencia extemporánea. Se adelantó en un par de décadas a los demorados trámites oficiales aprobados por coros de consentimiento adocenado. Se ha hablado tanto del tema que ya no alarma la connivencia totalitaria de políticos, filósofos, escritores, profesores, intelectuales, cineastas, artistas y la discreción o ingenuidad conformista que se hacía cómplice de conspiraciones y

365 Rodríguez Monegal, Emir, «La CIA y los intelectuales», *Mundo Nuevo*, n.º 13, París, julio de 1967, sn.

acuerdos secretos. Las iras e ironías de Emir fueron las de un adelantado y no está de más señalar que solo ahora podrían enunciarse, en el contexto adecuado, sus convicciones para ser entendidas. Insistir ya sería redundante, a menos que, como decía Emir, en palabras de Rodó:

... queda el aislamiento y abandono espiritual, que es lo verdaderamente doloroso; queda el calvario de la incompreensión común: desde la que se eriza con las púas de la inquina a la superioridad, pasión de democracias chicas hasta la que se encoge de hombros con un zafio menosprecio de toda labor desinteresada, de estilo y de investigación, y la que, dentro mismo de estas actividades, ensordece a lo nuevo y personal, o afecta comprender y no comprende...; quedan, en fin, aquellos resabios de la aldea, por los cuales, para las altas cosas del espíritu, toda esta América Española ha sido, en escala mayor *soledad de villorrio*...³⁶⁶

Son fallas continentales que los ciclos políticos y sus avatares no cambiaron. A diferencia del «viaje de salvación» que emprende Rodó en julio de 1916 y que en algún momento se asoció «a un vasto proyecto de revista latinoamericana», su instalación en Europa no se le impone ni como la única solución ni como una huida para la recuperación de las fuentes, razones apuntadas por Emir en ese prólogo fundamental que escribe para la edición de las *Obras Completas* de José Enrique Rodó.

Tal como se había propuesto, en poco tiempo inauguró un diálogo nuevo y, durante un período de dos años, la revista fue la obra de un hombre capaz de precipitar las creaciones de otros. «Una tarea cumplida» (en el n.º 25, de julio de 1968) da por terminada esa etapa de su labor editorial que recoge en un balance confirmando sus propósitos iniciales, alegando las razones circunstanciales que han definido una decisión que le pesa. Desde su encarecida perspectiva de autonomía y universalidad, un cambio de radicación (de París a Buenos Aires), tal como se le impone, implicaría más que un cambio de dirección.

Desde el principio había optado por esa primera ciudad y así como Benjamin consideraba «París, capital del siglo XIX», «despajándola» en tanto capital de una época y no de un país, Emir también confiaba en una tierra prometida de libertad literaria, atribuyéndole a París el estatuto de capital internacional de América Latina, un centro que, si bien ha cedido algo a New York (como le dice a Alfred Mac Adam),³⁶⁷ le aseguraba cierta neutralidad con respecto a los fuertes matices de color local que le impondría cualquier ciudad latinoamericana, evitando además la prevalencia de una ciudad sobre otra o las disputas, a veces pequeñas, a veces mezquinas, de sociedades de tradiciones diferentes y ambiciones parecidas.

366 Rodríguez Monegal, Emir, «Introducción general», en Rodó, José Enrique, *Obras Completas*, editadas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, 2.ª edición, Aguilar, Madrid, 1967, 54.

367 Mac Adam, Alfred, «The Boom: A Retrospective», *Review*, n.º 33, Nueva York, 1983.

Ya que es en gran parte su razón o desazón, le importa señalar el proceso de deterioro que, mientras tanto, ha sufrido el continente al que ha dedicado sus desvelos

La esperanza que alentó a la dirección y a sus colaboradores más cercanos fue poder crear un órgano que prescindiera activamente de esa «militarización de la cultura» de que ha hablado Sartre, y que buscara expresar la realidad latinoamericana en su autenticidad mayor. Esa esperanza se vio enfrentada con las consecuencias de un proceso inverso: la radicalización más brutal de la situación económica, la crisis social más aguda, la lucha política trasladada al campo de la violencia física. En el plano de la cultura, el diálogo se ha visto sustituido por la repetición de consignas, la discusión por el recitado de dogmas opuestos, el análisis crítico por varios coros rivales que funcionan ensordecedoramente.

Estas son (por triste que sea admitirlo) las realidades más visibles de la cultura latinoamericana de hoy.³⁶⁸

No se resignaría a reducir la responsabilidad intelectual que le era inherente a un compromiso impuesto ni a una conformidad partidaria facilitada por la inercia de frases hechas y manifiestos anodinos. Asumía las atribuciones de la publicación literaria como «un acto de desafío político» casi heroico, como podrían ser sus manifestaciones en una sociedad norteamericana que todavía desconocía las regulaciones administrativas de la «corrección política», reglas no siempre tácitas, pero inexorablemente imperativas que se convertirían en monótonos trámites administrativos de una burocracia más.

En 1976 dedica a *Marcha* una edición especial de la revista *Fiction* (volumen 5, n.º 1). Subtitulada *A Tribute to Marcha*, el exdirector de su sección literaria habla de la trágica extinción de *Marcha*, reconociendo los cambios que escritores como Cortázar, Puig, García Márquez, habían introducido desde sus páginas en el imaginario de ese siglo. Por su parte, Emir escribe el prólogo detallando las condiciones de violencia (sanciones, clausuras, detenciones, prisión, tortura) que precedieron a la desaparición de *Marcha* y continuaron después. Presenta, a modo de homenaje, aspectos de su *insight*, esa visión interior y penetrante de un periódico que había conocido como pocos, que había sido durante diecisiete años el cauce semanal de sus desbordes literarios. La mayor entidad crítica en su época, que contribuyó significativamente a definir algunos temperamentos políticos de la historia ya no tan reciente de América Latina. Emir apunta las consecuencias del vacío originado por la carencia de esta publicación en el medio hispanohablante.

Como sugería Real de Azúa, las breves notas de Emir que señalaban abusos y torpezas de personas o instituciones conocidas habían sido demasiado tajantes; sus «Asteriscos» demasiado hirientes; numerosas y explícitas en sus ensayos las alusiones a procedimientos irregulares que no quedaban entre líneas.

368 Rodríguez Monegal, Emir, «Una tarea cumplida». *Mundo Nuevo*, n.º 25, París, julio de 1968, sn.

Ofensivamente irónicas sus objeciones y excesivamente frecuentes sus diatribas. La rigurosa severidad de sus recursos críticos, que convertía en furibundos destructores a los aludidos, se explica también porque, además de literarios, sus escritos constituían verdaderos alegatos de responsabilidad cultural, pronunciamientos que iban más allá de los límites disciplinarios o de los objetivos de un comentario sobre un autor o del pormenorizado análisis de una obra o de una anotación incidental sobre una traducción descuidada. Se pronunciaba contra las arrogancias de la mediocridad cuando intentaba prevalecer, contra los alardes de pura vanidad que se hacían pasar por prestigio, contra la falta de un decoro intelectual que, desde la incuria, el plagio o la connivencia, no estaba dispuesto a tolerar. Sus denuncias contra maniobras favorables a intereses de grupo, contra las censuras que callan y, calladas, censuran dos veces, contra las franquicias amistosas de premios y prebendas, la parcialidad deliberada de la desinformación, ya daba lugar a las instancias de deterioro. Un riesgo que Derrida denunciaba abiertamente a propósito de notorias manipulaciones de la comunicación realizadas por los medios masivos, reclamando de la democracia «una cultura de la vigilancia», a pesar del malestar que semejante llamado suscitara.³⁶⁹

En la Biblioteca Nacional, al final de la conferencia del lunes 5 de noviembre, complacido, turbado, Emir consintió a que se leyera un texto que Borges le había dedicado unos días antes, queriendo adherir a ese homenaje al que, a su pesar, por problemas de una salud que ya había empeorado, no podría asistir. En esas líneas, dictadas el 22 de octubre en Buenos Aires, recuerda a Emir como estudioso, como escritor, como el autor de su *Biografía literaria* pero, sobre todo, subraya la gran amistad que los unía y su anhelo de reunirse en Montevideo una vez más, de tomar parte en la celebración y dejar constancia de una estima que se remontaba décadas atrás, desde los años de la iniciación crítica de Emir y de la plenitud literaria de Borges.

Pero Emir quiso volver, a pesar de todo, a pesar de todos. Su intención no fue «morir en su tierra», como hubiera interpretado algún balance convencional, sentimental y patriótico, ni imitar a los personajes espectrales de alguna novela gótica tradicionalmente tenebrosa o a esa no menos macabra del páramo mexicano. No habría vuelto solo para ver —ya se dijo—, sino para volver a irse, como antes, para hacer de su retorno una partida, de su drama un final sin final o sin fin, la doble falta de finalidad que consagra la condición del arte y preserva el misterio que lo anima.

Minutos antes de iniciar su conferencia en la Biblioteca Nacional, rodeado por el círculo de sus más allegados, el presidente de la República le entregó una medalla diseñada y acuñada especialmente en su homenaje a fin de honrar su obra literaria y cultural, evitando la condescendencia patética o las formalidades de la ceremonia oficial. Más sereno que nadie, Emir agradeció y aceptó la distinción en nombre de aquellos críticos con quienes las alternativas de rivalidad y discrepancias habían

369 Entrevista a Derrida por Mariano Grondona en «La hora exacta», emisión de Canal 9, Buenos Aires, 30/12/1995.

sido, más que notorias, violentas. No era necesario nombrarlos. Recurriendo a una alegoría de su propia historia intelectual, abrevia una nueva versión de enfrentamientos legendarios en un continente que no los escatimó.³⁷⁰

Evocaba fielmente el final de «Los teólogos», el cuento de Borges donde el narrador relata el odio a muerte que oponía a Juan de Panonia y Aureliano de Aquilea, quienes, defendiendo doctrinas radicalmente adversas, mueren uno en la hoguera y el otro en un incendio. Recuerda que no solo el fuego, que reduce la enemistad a cenizas, dirime el pleito

en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona.

Aproximándose a ese tiempo sin tiempo que había empezado a ser el suyo, aludiendo claramente a Ángel Rama, Emir advierte que la fuerza de diferencias y enconos habrían dado lugar a la oposición necesaria para que la literatura uruguaya, rioplatense, latinoamericana, se forjara un espacio de universalidad donde las energías e inercias de los enfrentamientos dentro de los mismos límites contribuyeran a definir y consolidar una época.

Más de un crítico de críticos se habrá sentido tentado a trazar fáciles antítesis en favor de una de las partes, sin embargo, sus figuras contrapuestas toleran un paralelismo que no siempre los opone. Integraban una misma corriente literaria, la «Generación del 45» (como la designó Emir) o «crítica» (como la diferenció Rama años después); una misma corriente ideológica dentro de una izquierda que, revolución cubana de por medio, ya no admitiría diferencias; una semejante pasión literaria y la vibración más fervorosa por las iniciativas culturales los consumía en el mismo círculo, en un país demasiado pequeño, demasiado homogéneo, en una instancia histórica común donde avanzaba el poder de los medios de comunicación encabalgando historia y literatura, un encabalgamiento que ambos consideraron como un «compromiso» necesario, interpretado de distinto modo. Sentían las urgencias de una crítica vigorosa que consolidara, con énfasis diferentes, el pensamiento y la imaginación de América Latina, la coexistencia —como decía Emir de Rodó— de crítica literaria y milicia americanista que requería el continente.

Con la gracia que alivia las tensiones derivadas de una relación polémica, Richard Morse dirige sus simpatías hacia Ángel Rama, el «populista carismático» y hacia Emir «el conspirador elitista», en su cualidad doble de talento y disciplina. Conociendo las marchas y contramarchas de una íntima enemistad que se endurecía con la rigidez de un rito ancestral, Emir, sin aspirarlo, por la penetración de una lectura visionaria, había previsto, abstrayendo diferentes modelos que creaba la fascinación del universo fantástico de Borges, una situación de la que sería protagonista: «Borges ha preferido imaginar no dos personas idénticas sino dos personas aparentemente opuestas pero complementarias».

370 Por ejemplo, Rodríguez-Carranza apunta el precedente de Darío y Rodó que, con la misma ilustración, invoca Emir en «La utopía modernista», *Revista Iberoamericana*, o. cit.

La verdad en la ficción

No habría que cuestionar la implicación del investigador en los modelos que diseña ni descartar los riesgos que el trato constante con la ficción le depara. Ambas posibilidades prefiguran episodios de resolución conflictiva, pero también coincidencias que la fatal contaminación con la ficción explicaría en parte. En uno de sus ensayos sobre la literatura fantástica, después de examinar sus variantes, Emir observa: «En todos los casos un pedazo irrefutable de la realidad aparece injertado en la ficción; aparece lastrándola de realidad».³⁷¹ En el marco de esa lógica distinta, por el efecto de los *shifting mirrors*, la simetría, por contraria, vale: esa literatura disemina fragmentos de ficción que, bien injertados en la realidad, la lastran de irrealidad, un lastre «de verdad» que los historiadores tampoco refutarían.

Distintas teorías explican los procesos de proyección que desencadena la literatura, como también ocurre con otras formas artísticas: el autor se identifica con sus personajes; el lector, a su vez, se identifica con esos personajes de modo que, por personaje interpuesto y por una propiedad transitiva elemental, el lector se identifica con el autor: «It is the spectator and not life what art really mirrors». En consecuencia, el crítico, que es un lector sin reservas, se incorpora a la cadena y, a su vez, se identifica con todos ellos.

Por eso no sorprende que, en un artículo ya citado, dijera Ulacia que «a veces cuando en una clase [Emir] nos hablaba de algún cuento como "El Sur", parecía como si hablara de sí mismo». Para Cabrera Infante, al regresar a su país «Emir no iba "en un coche al muere" sino a encontrar su destino sudamericano». Como Ión, el magnético intérprete de Homero, el intérprete de Borges se entusiasmaba por el personaje de un cuento de Borges con el que se identificaba, o con otros de sus personajes, variantes de un hacedor que no necesita afirmar «Ireneo Funes soy yo» o «Pierre Menard c'est moi» para que la comunidad idiomática justificara el descubrimiento de las verdaderas máscaras de un autor que, aun diciéndose otro, se sabía el mismo, él mismo.

En una conferencia que dio Borges en Montevideo,³⁷² el escritor se preguntaba si no será porque nuestra vida es fantástica que nos conmueve tanto la literatura fantástica. Es Emir quien termina transcribiendo esa pregunta en el resumen correspondiente a la conferencia y, por preguntarse uno y por no contestar el otro, ambos dan parte de la maravilla que, como la belleza, es común.

Sería redundante, aun en español, volver a recordar que la literatura anticipa la vida que se limita a imitarla; más aún tratándose de un crítico literario, del crítico de Borges. Sin embargo, aunque implícita, cabría agregar a las variantes de esa fórmula de Wilde, la muerte a la vida. Es a la literatura a la que la muerte imita.

³⁷¹ Rodríguez Monegal, Emir, «Jorge Luis Borges y la literatura fantástica», *Número*, año 1, n.º 5, noviembre-diciembre de 1949, 450.

³⁷² Rodríguez Monegal, Emir, «Sobre "La literatura fantástica"». Disertó ayer Jorge Luis Borges, *El País*, 3/9/1949.

Entrevistos esos arquetipos parece menos insólita su vuelta a Uruguay, igualmente insólita su vuelta a New Haven. A su luz, a la luz que irradian diferentes lecturas, su muerte se transforma: *es otra muerte*. Contradictoriamente similar a la que Borges imagina en «La otra muerte», el cuento donde las alteraciones de la sucesión lineal y las inversiones de causas posteriores a sus consecuencias, trastrocamientos que habilita el sueño en el recuerdo o en la ficción, deparan cierta forma de justicia como trámite final de una alteridad deseada, una relación preposterada entre la ficción y la realidad que desconciertan a la par.

El retorno de Emir, entre nostálgico y misterioso, su alejamiento definitivo, también enigmático, en cierto modo va al encuentro de un lugar eterno en un tiempo literario donde ha de reunirse, si no con Borges, con sus personajes. No sería difícil, por otra parte, establecer coincidencias biográficas o literarias con las circunstancias de la muerte de Borges que ocurriría solo pocos meses después. Autor y crítico se alejan de sus países de origen, ambos contraen casamiento en artículo de muerte, son enterrados en cementerios de patrias distantes, Emir en New Haven, próximo a la tumba de Whitney, un lingüista que solía recordar, y Borges, en Ginebra, la ciudad de Saussure, a quien Borges se empeñaba en ignorar. Pero, como la muerte del cuento, esa es otra *historia*.

Es en esa otredad que se entrecruzan la historia nacional con sus mitos, la biografía personal con la leyenda, la vida de un hombre con su muerte o con la muerte de otro —como es siempre la muerte— o, dada esa otra muerte, una confusión de las dos.

Las formas de la memoria termina con un ensayo magistral: «La muerte y las vidas de Aparicio Saravia. Tres versiones de un mismo heroísmo». El tríptico de una investigación inusual aparece incluido en el índice del libro a manera de apéndice. A pesar del título enunciado, ajeno a la intimidad confesional del libro, el artículo concluye su autobiografía, cifrando aventuras y desventuras de la *vita literaria* de Emir, recurriendo a una mezcla poco común de erudición crítica a partir de datos procedentes del mundo vivido, de revelaciones inesperadas o sobrenaturales.

En ese artículo, que aparece como apéndice del libro, empieza ocupándose de las biografías que, en el mismo año de 1942, Manuel Gálvez y José Monegal dedican a Aparicio Saravia, el último de los grandes caudillos gauchos. La comparación biobibliográfica le permite abordar hechos heroicos de la historia nacional. Sin embargo, el registro informal, la sencillez casi indolente con que formula sus observaciones, con que detalla los datos, con que enumera los episodios, refiriéndolos como meras anécdotas de su pueblo natal, de su familia, de sus vecinos, descuenta cualquier afectación de historia nacional o de culto patriótico, que propiciaría el tratamiento con personajes que el bronce, el mármol y las epopeyas han celebrado. Nada de eso; el crítico universal que fue, y que estaría de acuerdo con que efectivamente «La Crítica es la que nos hace cosmopolitas», confía como Gilbert, el sarcástico personaje de Wilde, en que también puede hacer por nosotros lo que la Historia no puede: reivindicar una identidad

nacional, según escribe en *Literatura uruguaya del medio siglo*, más entrañable que la del «nacionalismo literario en lo que este tiene de limitación provinciana y resentida, de desahogo de la mediocridad».

Con informalidad doméstica, casi casera, introduce a José Monegal, autor de *Vida de Aparicio Saravia*, a quien llama «el tío Pepe» o «Pepe», de la misma manera que intercala las referencias al abuelo Cándido Monegal, interlocutor habitual e ideológicamente adverso al prócer, Aparicio Saravia, quien

solía venir al pueblo, llegarse hasta la casa de nuestra familia y, sin apearse del caballo, golpeaba en la ventana para preguntarle a mi abuelo, Cándido Monegal (que era jefe del correo y colorado) qué noticias había traído el telégrafo desde la capital lejana.³⁷³

Tan doméstico como el tema, que no se aparta del ámbito familiar, la intimidad de tono, la recurrencia de los apodos, podrían normalizar esa inclusión de un análisis crítico en *Las formas de la memoria*, conmoviendo, sin embargo, las relaciones entre el autor y su medio, sacudiendo «el polvo erudito de las biografías» que deploraba Nietzsche, sin llegar a atenuar el desconcierto. Sin embargo, además de legitimar cierto intimismo crítico que no rechazaban sus escritos, esa intervención personal a través de lo familiar en la historia, de lo cotidiano en la leyenda y el mito, indicaría la índole literaria, probaría las afinidades con la ficción en un género que, situándose próximo al registro documental, no solía exponerla o, por lo menos, simulaba evitarla.

Desde el principio de *Las formas de la memoria*, Emir no escamotea la literariedad inherente al pacto autobiográfico que establece; al contrario, al designarlas con un título que es parte de un poema de Borges, adhiere a esa condición estética, concertando una cita con/de «Un lector», dando prioridad autobiográfica, antes que a las vicisitudes de una vida, a los retornos que la poesía hace propios:

... porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.³⁷⁴

Desde el punto de partida, esa entrada en poesía convoca las ambigüedades de una escritura que se debate entre las contradicciones del género, inscrito ambivalentemente tanto en la verdad histórica (que bien puede ser inverosímil) como en la verdad literaria (a la que le basta con ser verosímil) sin intentar disimular el artificio del que toda construcción no logra prescindir.

Las memorias, los testimonios, las confesiones epistolares o no, los diarios más o menos íntimos, las entrevistas reales o imaginarias, las biografías propias o ajenas, habilitan un estatuto de *obra entornada*, ni cerrada ni abierta, *una obra en torno* a una obra anterior, primordial, que deja ver el interior de un mundo construido tanto como su exterior. No se diferencian de otros discursos

confesadamente menos sinceros y, similares a otros textos narrativos que se presentan como tales, suele esperarse del lector una suerte de suspensión voluntaria de la descreencia, es decir, que no repare (en) el artificio y tolere como cierta la ficción sin invalidar al autor en la autobiografía.

Emir no *pretende* decir nada más que la verdad ni toda la verdad; ni lo insinúa ni finge hacerlo. Tal vez recordara que André Gide preveía el malestar que sentirían los demás ante esta disposición literaria y compartiera la advertencia que formulaba al escritor, quien no debe contar su vida tal como la vivió, sino vivirla como la contará.

Vínculos de sangre y asombro

El comienzo de ese apéndice expone una postura literaria inicial: «Esta es una historia en tres partes y la contaré al revés porque así parecerá más sorprendente». Son las palabras que figuran a modo de introducción y, ya sea por ordenar los acontecimientos o por proponerse alterar su orden, ya sea solo por querer sorprender y decirlo, sorprende. Pero se sabe que, tanto a Emir como antes a otros autores, les consta que la escritura se inventó para conservar un discurso en fuga como el recuerdo, que también es registro; pero en su lugar alteró el orden de tiempos y, en procura de un estatuto de naturalidad convencional, no los redujo a una mera consecutividad cronológica lineal.

Tanto el autor que reordena el calendario como el crítico que observa esos movimientos que modifican los tiempos, reconocen las posibilidades narrativas ofrecidas por las inexactitudes temporales y las licencias de la secuencia discontinua: «remontar la corriente del tiempo» por la visión retrospectiva, admitir las anticipaciones que atrasan el futuro, preposteraciones que no son despropósitos, la simultaneidad o la repetición, indicios de dimensiones que la razón lógica suele rechazar, pero que la invención pone en escritura y la crítica recrea: «the procedure of inverting the sequence inside the plot: the consequence influences the cause, not the other way around».³⁷⁵ A Borges y a Emir les interesa descubrir o inventar por medio de los procedimientos a que recurre la investigación o la imaginación, sin oponerlos ni diferenciarlos mayormente, esbozando una suerte de galería de arquetipos literarios a los cuales fuera posible remitir acontecimientos que suceden en la historia, universal, nacional, provincial, personal, aunque la crónica no los registre. Una forma de revertir, al mismo tiempo, el descubrimiento o la invención o, más bien, comprobar una vez más que ambas no son sino variantes circunstanciales de un concepto anterior, como la historia del latín *invenire* lo certifica. Escriben; con eso basta para que el tiempo no sea el mismo.

Dispuestas en escritura, las versiones críticas y una versión literaria multiplican el heroísmo de Aparicio Saravia, favorecen versiones posteriores que tampoco agotarán las variaciones de un tema que se encuentra en el cruce de mitos nacionales y universales. Aunque no se lo haya propuesto, aunque se quede

373 Rodríguez Monegal, Emir, *Las formas de la memoria*, Vuelta, Ciudad de México, 1989, 183.

374 Borges, Jorge Luis, «Un lector», *Elogio de la sombra*, o. cit., 151.

375 Rodríguez Monegal, Emir, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, o. cit., 408.

al margen, el crítico, desde el título «Tres versiones de un mismo heroísmo», está entrecruzando, por un recurso transtextual, su historia a «la fantasía cristológica» titulada «Tres versiones de Judas», el cuento que Borges incluye en *Ficciones*, oponiendo la figura de un héroe, Aparicio, con la de un traidor, Judas quien, gracias a las hipótesis heterodoxas que formula, no lo fue.

De acuerdo con las estrategias narrativas de Borges, la historia remite a un cuento, o el cuento a otro cuento: «Historia del guerrero y de la cautiva» presenta una dedicatoria a Ulrike von Kühlmann al pie de página, el nombre al que había atribuido la interpretación de «la otra muerte» en el cuento que así se titula. Al tender lazos textuales entre diferentes ficciones, el lector advierte en filigrana los nudos firmes de una delicada red que estrecha la ficción, reduce las distancias en una trama común: ata cabos de un cuento con otro descubriendo que las intrigas se traman entre distintos textos o por debajo de su textualidad, consolidando una unidad más profunda, vertebral y secreta, por medio de nuevas versiones o subversiones de una verdad que las sustenta, que no se expone, pero se entrevé.

En «Tres versiones de Judas», ese cuento tratado como una teología discutible, constituido por una trinidad de tesis sinópticas —como se diría de los Evangelios—, la inserción de una nota al pie atribuida a Maurice Abramowicz rescata la validez de un hecho particular que dice repetido hasta el infinito en la eternidad. Las precisiones de la nota formulan un reto de la ilusión a la descreencia: ¿cómo dudar si el texto se aparta de la narración para remitir al «último capítulo del primer tomo de la *Vindicación de la eternidad*, de Jaromir Hládik»? Nuevamente aparece el personaje de «El milagro secreto», a quien se debería haber hecho referencia no solo al principio. Borges no se priva de trabar sus cuentos por medio de una anotación marginal, exterior a la diégesis pero interior al texto, legitimando la verdad en la ficción al superar los límites de un universo narrativo libre, abierto sobre sí mismo. En este caso, como ya se dijo, es al autor de *Los enemigos* a quien se atribuye la referencia bibliográfica, el personaje-autor de una obra anacrónica, fuera del tiempo, a la que se asocia Emir sin decirlo explícitamente.

Pero no es el único cuento al que se vincula. Aunque sesgadas, aparecen también huellas de «Tema del traidor y del héroe» del mismo libro, donde el narrador de Borges comparte las hesitaciones de Ryan, un narrador que es bisnieto «del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick, [...] cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo, cuya estatua preside un cerro gris», un investigador que, dentro de la diégesis del cuento, anhela escribir la biografía de su antepasado para averiguar las causas de una muerte violenta, pero sobre todo enigmática.

Sigiloso, el crítico compatriota rastrea los pasos familiares de una búsqueda similar. Desde las primeras realizaciones estéticas hasta las invenciones tecnológicas que cuestionan la actualidad, la reflexión crítica sigue de cerca esas salidas o saltos virtuales de las entidades de un texto que entran a otro texto, un movimiento que se registra como parte del universo exterior a la ficción —si tal cosa

existe— que da lugar a una zona franca o frágil de extraterritorialidad donde, aparentemente, todo puede pasar, por lo menos, de un lado a otro.

Pero, en primer lugar, antes que discurrir sobre la flexibilidad de las fronteras entre la investigación crítica y los hallazgos de la ficción, entre la imaginación intelectual y la visión teórica, que constituye una de las contribuciones más notables de la creación latinoamericana a la estética de aquel siglo, la inclusión de este texto en *Las formas de la memoria* se explicaría por una razón geográfica, primaria, simétrica, finalizando un volumen que se inicia por «El obsesivo Melo», la capital del departamento donde nació Emir y de donde Saravia era oriundo:

... Saravia tuvo la distinción de ser no solo el último de una ilustre estirpe sino de representarla en una vertiente poco conocida aún por los especialistas en el mundo gaucha: la que tiene su centro en la vasta región agreste situada entre el Uruguay y el Brasil, y que se conoce como Río Grande do Sul (del lado brasileño) y Cerro Largo (del uruguayo).³⁷⁶

Paisanos, de una misma región, nacidos en una misma población escasamente poblada, dos uruguayos, en acciones y tiempos distintos, forman parte de una memoria fundada por una dualidad lingüística y cultural común «que era la dualidad de su destino» y que la muerte no resuelve. Refiriéndose a alguna tradición que las biografías dedicadas a Saravia repiten y a la pluralidad de la acepción de *vida* —que en español identifica tanto la existencia biológica como el género literario que la describe— Emir habla de las tres vidas de Aparicio, cuando es cierto que el mito del caudillo contribuye a alentar la pluralidad de vidas debida a una muerte no aceptada, descreída por la adhesión fervorosa de gauchos taciturnos que repiten: «No, él no ha muerto: volverá»,³⁷⁷ un dicho que todavía es consigna no solo entre quienes continuaron fieles a su divisa, secretos de cuchillas, himnos de lanzas que las cuerdas de las guitarras atan a las coplas hasta la madrugada.

En un pequeño fragmento del texto más extenso que dedica Alberto Zum Felde a la muerte de Aparicio en Masoller, el crítico resume los rasgos de una estampa célebre:

Su silueta de recio hombre de campo, con el poncho blanco recorriendo las líneas al galope de su tordillo de guerra, es de efecto eléctrico para la masa; después de su muerte, el poncho blanco flota, como un simbólico sudario, en la evocación de aquel crepúsculo.³⁷⁸

Tanto en sus *Memorias* como en ese triple ensayo abundan las referencias a la familia Monegal; casi excesivas, redundantes, si se piensa que aparecen en la interpretación de un cuento ajeno, ofreciendo aparentemente una versión folklórica y vernacular de la sentencia que Oscar Wilde pronuncia: «The highest and the lowest form of criticism is a mode of autobiography». Sin embargo,

376 Rodríguez Monegal, Emir, «La muerte y las vidas de Aparicio Saravia», en *Obra selecta*, selección, prólogo y notas de Lisa Block de Behar, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2003, 365.

377 Zum Felde, Alberto, *Proceso histórico del Uruguay*, Arca, Montevideo, 1984, 245.

378 Ídem, 237.

paradójicamente, el hecho, increíble, presta un anclaje de verosimilitud complementario tanto al cuento de Borges como a las *Memorias* de Emir. Por la participación y conexión insospechada de personajes históricos y familiares, que la teoría denomina referenciales —nombres reconocidos sin dificultad por lectores que se complacen en la complicidad verificable de una historia o más, pertenecientes a un horizonte común— el hecho increíble da lugar a una narración fantástica paralela.

Transgrediendo los protocolos de la crítica académica, el texto pone en circulación hermenéutica un tráfico de fantasmas que estremecen la narración, la historia, la biografía, el ensayo, la teoría, *situando* el «interés» del crítico, su *interesse*, en un sitio que «está entre» todas esas formas, intermediando, entre medios diferentes, de sueño y de vigilia, a caballo entre lectura y escritura, entre el pasado y el presente, entre la verdad y sus versiones, haciéndolas temblar.

De manera que es en ese texto de clasificación desconcertante donde Emir refiere los antecedentes memorables del cuento «La otra muerte» como episodios de la historia uruguaya concernientes a su propia vida, advierte una vez más sobre la indiscernibilidad de las condiciones literarias de un hombre de letras *total* —lector, crítico, autor, personaje— que, por varias veces literario, traiciona la ficción con los sucesos acaecidos, aun aquellos que proceden, desde ángulos distintos, de la historia, de la crónica, del documento, del testimonio, de lo vivido.

Como investigador riguroso, la realidad que les acredita, los acredita como reales. Tanto el texto de Borges como el comentario de Emir, como si pudieran poner en jaque a diversas piezas, entrecruzan en un mismo tablero el azar y la determinación, alternan la información histórica con los procedimientos literarios, barajan las instancias familiares con las enciclopédicas, las personales con las míticas, la autobiografía con biografías ajenas, ambas con la leyenda, los hechos con lecturas, recuerdos y recursos, sueños y prodigios del acontecimiento literario que la imaginación prodiga. A partir de esa encrucijada rara, que algunos implícitos enrarecen aún más, no solo cambia la interpretación del cuento, también la vida de Emir cambia de sentido, su muerte es distinta, la altera. Ya no es su propia muerte, es *otra muerte* la que cuenta; queda entre líneas y es en ese reparo donde el misterio se refugia y medra.

Si entre los pliegues de la narración, donde se dobla la historia en literatura y se desdobra la literatura en historia, es posible entrever coincidencias que confirman la singularidad mítica del suceso narrado, si otro tanto ocurre en un documentado comentario literario del que la maravilla no está ausente, prueba crítica de la unidad de la mente, correspondería anotar asimismo que ese ensayo de Emir fue el primero que pudo publicarse en el Uruguay luego del silencio de muerte, uno de tantos a los que fue sometido, suprimido, sin más.

Prescindiendo de exhibicionismos metodológicos, de escrúpulos más o menos teóricos y sus proliferaciones terminológicas, Emir no duda en finalizar su ensayo contrayendo precisiones históricas, datos de la tradición, impresiones

heredadas y personales, resortes simbólicos de un cuento magistral que interpreta a fondo sin que la profundidad de su conocimiento aclare el enigma, al contrario:

Creo que hay aquí una lección para todo biógrafo. Las fuentes escritas que nos preocupaban tanto, por impecables que parezcan al investigador, no bastan. En la memoria del joven Borges (como en la de mi tío Pepe cuando era niño, y hasta en la mía) la imagen de Aparicio Saravia, cargando a caballo en su poncho blanco contra las tropas del Gobierno colorado, había sido formada por la tradición oral: apenas una imagen que le transmitió su tío Melián Lafinur sirvió para coagular el mito y hacerlo reaparecer, tantos años después, como centro de un relato de muertes, heroísmos y cobardías. El cuento de Borges resume así, mejor que los otros textos, la verdad y mentira de nuestras guerras gauchas. Por encima de las epopeyas de Sarmiento y Hernández, de Gálvez y hasta de mi tío Pepe, queda la magnífica ambigüedad de su texto.³⁷⁹

Más que la alucinación que hace estallar los prolijos antecedentes de «La otra muerte», esclarecidos por Emir en ese artículo, más que los minuciosos datos intertextuales examinados por un crítico que adelanta por su sola solvencia, más que las raras prerrogativas de su circunstancia personal, interesa considerar esa compleja condición crítica donde el conocimiento del entorno cuenta tanto como el cuento, la extraña dedicación de quien —al sortear las barreras de sus funciones de objetividad académica específica— participa en la operación escritural, introduciéndose en el curso del pensamiento y la imaginación, internándose en las profundidades del mito.

Si desde hace algunas décadas las formulaciones teóricas contemporáneas dan cuenta de las atribuciones del lector implícito, de las categorías de archilector o de lector modelo, de los movimientos que estremecen los cordones textuales (de los que me ocupara en 1987 en *Al margen de Borges*) distendiéndolos en plena instancia de la recepción, del desconocimiento de un autor en crisis varias veces desaparecido, de las operaciones destructivas de un texto que se rehace a sí mismo, este oficio crítico privilegiado que es el de Emir concentra todas esas idoneidades en una misma competencia cuya solvencia no mitiga una complicidad rara.

Además de acumular en una sola actividad literaria lectura y escritura, el crítico participa efectivamente en la construcción narrativa a través de esa *conversión* escritural que pone en evidencia, mediante un juego narrativo paralelo, un fenómeno que, en distinto grado, no le es ajeno. Previsible, esa participación es corriente. Aunque los métodos y las normas doctrinarias escamoteen bajo el andamiaje disciplinario su figuración, aunque la ficción le dé un lugar distinto o distinguido, el lector-crítico no queda fuera de la ficción; solo por oficio pretende respetar el distrito de su marginalidad impuesta.

Además de esas implicancias, la participación de Emir en la acción es varias veces distinta, varias veces literal. Semejante a la función literaria de intermediación que cumple en el cuento de Borges, donde simbólicamente debe entregar

379 Rodríguez Monegal, Emir, «La muerte y las vidas de Aparicio Saravia», o. cit., . 370.

una carta que nunca escribió a una persona que no conoce, el crítico queda comprometido en una de las articulaciones del texto, desde donde interviene a medias en la narración dirigiéndola a un destinatario desconocido. Más aún, si el escritor que se convierte en personaje de su ficción la duplica, la transición de crítico de Borges a personaje de su cuento complica con un estrato más una figura que ya se encuentra en la encrucijada donde la historia y la literatura, la biografía de otros y la autobiografía, se superponen sobre una realidad precaria que se fuga entre cuentos y encuentros.

Estas modulaciones narrativas de la voz crítica, la insólita adopción del crítico, con nombre y apellido, por la narración misma, habían entreabierto en el cuento de Borges una ranura más. En virtud de una mención del autor, el crítico asume una responsabilidad literaria en la ficción. El gesto del autor confiere al crítico una posición de verdad dentro de la diégesis narrativa confundiendo las oposiciones más convencionales entre historia y literatura, ficción y realidad, confundiéndolas en una misma convergencia que el espacio estético propicia. Una vez inscrita en el texto, la persona civil deviene personaje, retornando sobre sí, pero a través de la mención del otro se vuelve un rehén de la palabra ajena que, paradójicamente, le confiere o confirma su identidad: «C'est par l'autre que je suis le même» decía Blanchot de esa forma de trascendencia que obsesionaba a Levinas a propósito de «La mort de l'Autre: une double mort» que por vías desconocidas trasunta en «La otra muerte».

Familia de palabras

En los libros o fuera de ellos cada hombre es varios hombres. Después de haber dedicado su fecunda atención a Rodó, a lo largo de interminables artículos publicados en diferentes ediciones y en un volumen que es la obra indispensable para conocer al ensayista uruguayo y comprender su defensa de «un credo americanista» y su repercusión en el continente latinoamericano; después de haber seguido a Quiroga, obra y hombre, en múltiples artículos y varios libros, tan deslumbrantes como eruditos, desde sus escritos menos conocidos hasta la selva de Misiones; después de su imprescindible Onetti donde recoge y renueva escritos de décadas; de un volumen crítico que dedica a Neruda (*El viajero inmóvil*, de 1966) y los extensos artículos que lo contextualizan; después de la trascendencia universal de *El otro Andrés Bello* (1969); de su fuerza y figura atendidas fervorosamente en artículos incontables, desde su iniciación crítica hasta su docencia en la Universidad de Yale, esa pluralidad cimienta la unidad visionaria que es la diferencia y característica de Emir Rodríguez Monegal.

Sin embargo, y a pesar del reconocimiento que merece esa vocación y devoción continental extraordinarias, sin postergar su militancia americanista, su relevancia literaria pasa, sobre todo, por el clivaje de una exégesis que no se aparta de Borges —en español, inglés, francés, italiano, en otros idiomas— y aparece en esta historia, en el cuento «La otra muerte», bajo un aspecto más «vistoso», o

por lo menos, más evidente, que el presentado por las indagaciones literarias que su erudición propugna.

Contrae, a su manera, una de esas «experiencias de dualidad» sobre las que especulaba Nietzsche cuando distinguía en la matriz autobiográfica la naturaleza del «*Doppelgänger*, un segundo rostro que se suma al primero, quizás un tercero» y tal vez otros rostros más. Máscaras o rostros de una persona, en griego no se diferencian, o rostros, que no puede decirse sino en plural en hebreo de la misma manera que *vida* se dice *vidas*, nociones o designaciones de singularidad imposible. Sin necesidad de recurrir a los heterónimos con que Fernando Pessoa resolvió sustituir, por vía poética, por medio de diversas máscaras denominativas, el vacío semántico que designa un nombre propio, Borges se vale de su propio nombre, el suyo, para designar a contrapelo no solo las carencias de significado del nombre propio, sino esa pluralidad vital ineludible: el otro Borges —y dice pesarle— también es Borges, como es «El otro Andrés Bello» el que interesa a Emir, o «El otro Emir en el otro Andrés Bello» el que le interesa a Alexander Coleman³⁸⁰ o «El otro Emir» a Ulacia, parte visible de la semiosis ilimitada de una alteridad que Borges levantó de entre sus ruinas espléndidas en un cuento que no tiene fin.

Emir recuerda que Neruda había publicado en la revista brasileña *O Cruzeiro* capítulos de *Las vidas del poeta* y, conocido este precedente autobiográfico que tanto representa para él, no dudaría en alistarse él mismo en las pluralidades de una saga que se había iniciado antes:

... una autobiografía caprichosa, con saltos e hiatos, aparentemente confesional pero íntimamente muy reticente, un poco a la manera de la que escribió hacia 1912 Rubén Darío para la revista argentina *Caras y Caretas*. Como en *Poesía y verdad* de Goethe, se mezclan aquí los hechos reales y documentables de la vida de Neruda con la interpretación subjetiva, acronológica y telescópica de esos mismos hechos. Muchas veces una misma anécdota está contada en forma tan elaborada que revela en su composición más el arte del narrador que la precisión objetiva de los hechos.³⁸¹

La polifonía, definida por la teoría como condición del discurso narrativo, resuena tanto en biografías o autobiografías como si se tratara de relatos en los que la invención trama suspenso y sustancia. Tratándose de discursos que comprometen las secuencias vividas, el entrecruzamiento de géneros era previsible: el cuento incorpora rastros de una verdad disimulada que no legitima ni requiere la ficción. La biografía, eludiendo la ficción, legitima un estatuto de verdad, aunque registre y admita raptos de una imaginación que, semejante a los sueños, es tan biográfica como los desvelos diurnos, diarios.

380 Coleman, Alexander, «El otro Emir en el otro Andrés Bello», *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, o. cit.

381 Rodríguez Monegal, Emir, «El Memorial de Isla Negra», *Mundo Nuevo*, n.º 1, París, julio de 1966, 70.

Demasiado tiempo la palabra novela ha monopolizado toda la narrativa. De hecho (los tratadistas han abundado en distingos) la novela no es solo una de las formas, y no la más antigua ni la más interesante, de la ficción.³⁸²

Es lo que decía Emir a propósito de «La Habana para un infante difunto» de Cabrera Infante, un novelista autor de una escritura que varía varias veces a varias voces desarticulando «la siniestra unidad impuesta por los dogmáticos del realismo (para quienes la novela es apenas un documento de la burguesía)».³⁸³

En «La otra muerte» las alternativas de esta *con-fabulación* insólita se consolidan con una coincidencia más, aunque habría otras. Puntualmente el narrador sitúa el cuento hacia 1942. Relata la enigmática historia de Pier Damiani, un criollo que muere dos veces: primero, apaciblemente, en su cama; luego como un soldado valiente entre el sonido y la furia del campo de batalla, peleando en Masoller, bajo las banderas de Aparicio Saravia. «Una extraña fatalidad parece cernirse sobre esa batalla» dice la historia atribuyendo a una bala misteriosa el golpe de muerte por el que cae Saravia. En el segundo párrafo, el narrador de Borges continúa su relato:

El segundo episodio se produjo en Montevideo, meses después. La fiebre y la agonía del entrerriano me sugirieron un relato fantástico sobre la derrota de Masoller; Emir Rodríguez Monegal, a quien referí el argumento, me dio unas líneas para el coronel Dionisio Tabares, que había hecho esa campaña.³⁸⁴

Aunque ya había comentado este cuento con anterioridad, mencionando su nombre al pasar, comparándolo con otros cuentos y con más de un poema, es en este artículo de 1984 donde, por primera vez, Emir revela las estrechas conexiones de su familia con los acontecimientos narrados, con sus antecedentes. Se preocupa en conjeturar sobre su participación en la ficción como emisario portador de una carta, una participación a la que hasta entonces solo había aludido. Conviene transcribirla en todos sus términos:

La ocasión fue un cuento de Borges, «La redención», que apareció en el suplemento literario de *La Nación*, de Buenos Aires, un domingo que no olvidaré. Allí no solo se hablaba de Aparicio Saravia y de la batalla de Masoller sino que hasta se me incluía a mí como personaje muy secundario. Publicado con el título «La otra muerte», en la colección *El aleph* (1949), el cuento me ha hecho famoso por una carta que nunca escribí a una persona que no conozco. Para Borges, Saravia y la batalla de Masoller en que muere el último caudillo gaucho es solo el marco histórico en que situar un relato fantástico: el del entrerriano Pedro Damián que muere dos veces, en la batalla, combatiendo heroicamente, y en su cama de anciano, unos cuarenta años más tarde. El argumento teológico-alegórico del cuento deriva de Dante y de un Pier Damián, personaje evocado en el Paradiso. Pero las circunstancias precisas vienen de la tradición criolla rioplatense. En el cuento, mi papel es mínimo: sirvo de enlace entre

382 Rodríguez Monegal, Emir, «Cabrera Infante: La novela como autobiografía total», *Revista Iberoamericana*, n.º 116-117, julio-diciembre de 1981, 266.

383 *Ibidem*.

384 Borges, Jorge Luis, «La otra muerte», *El Aleph*, o. cit., 72.

Borges y un coronel Dionisio Tabares. Escribo una carta de presentación para que aquel pueda hablar con este, y así investigar el misterio de la doble muerte. Al margen de su estupendo valor literario, siempre me preocupó el cuento por la inclusión de mi nombre en él. Al principio, pensé que se trataba de una broma amistosa; luego pensé que Borges había usado mi nombre porque sabía que yo había nacido en Cerro Largo y necesitaba, por razones de verosimilitud, un nombre de aquellos pagos. Después pensé que era una forma de agradecer una atmósfera gauchesca que tal vez yo le transmitía sin saberlo. En el cuento, Borges afirma que los uruguayos somos más simples y elementales que los argentinos. Tal vez, yo le confirmaba ese juicio (o prejuicio). Somos (cree él) más gauchos.³⁸⁵

También es en ese artículo donde Emir refiere una tardía conversación que mantiene con Borges, en un hotel de Nueva York, sobre la génesis de este cuento y su perplejidad al enterarse de que Borges no lo había convertido en un personaje secundario, como hasta ahí había creído, por su parentesco con José Monegal, de quien Borges decía incluso ignorar la existencia (había conocido, en cambio, a su tío Cacho Monegal, poeta modernista y dos veces diputado del Partido Blanco). Restándole importancia a su desconocimiento, Borges confesaba asimismo ignorar las biografías de Saravia, publicadas ambas, con algunos meses de diferencia, el mismo año en que el narrador sitúa su relato. Emir no pudo menos que preguntarle a Borges de dónde entonces había obtenido informaciones tan precisas sobre Saravia y Masoller. Borges le respondió que se las había transmitido su tío Luis Melián Lafinur, que era uruguayo. También para Borges los vínculos familiares, que no revela este cuento, van más allá de esa referencia y, en alguna oportunidad anterior, el propio Emir da cuenta de que Borges remite el origen del cuento a un delirio que, en su agonía, en 1905, había padecido su abuelo Isidoro Acevedo Laprida. Un sueño le permite revivir el pasado, corregirlo y, gracias a las rectificaciones de su intrepidez onírica, morir como un héroe, por la patria, en el fragor de la guerra civil contra Rosas, el tirano que había gobernado la Argentina desde 1835 a 1852.

Sorprende, como se decía, la inclusión de un texto de cuño crítico, de tema borgiano, como conclusión de ese volumen que iba a ser el primero de sus memorias y que terminó siendo el único, pero esa inclusión se entiende por más de una razón.

Un vértigo de fechas, de lugares, de circunstancias, de episodios comunes que no deberían ser atribuidos, por ligereza o por conformidad, solo al azar, sino, entre otros motivos, a la imprevisible concurrencia a citas misteriosas que al lector de Borges no le extrañarían demasiado, sobre todo cuando, como en este caso, están en juego las revelaciones del texto: un espacio donde cada acontecimiento aparece *prescrito*. No se ignora que la escritura literaria —una *prescripción*— no solo constituye una prioridad literal: una anticipación inquietante de letras que proceden del pasado, que remiten a una anterioridad, aunque accedan

385 Rodríguez Monegal, Emir, «La muerte y las vidas de Aparicio Saravia», o. cit., 369.

a otro tiempo que no coincide con el tiempo circular y repetitivo (aunque lo remedien), ni con el tiempo histórico y lineal de fechas y calendarios (aunque lo releven), sino a una ocurrencia diferente donde casualidad y causalidad se alternan (se aliteran, se alteran) entrecruzando planes y planos asombrosos. La profusión de coincidencias, que en la vida extraliteraria suele soportarse —o no— con un estupor que la sinrazón del azar no resuelve, es evitada por la literatura narrativa que, con la mayor prudencia, administra las casualidades según sus propias leyes de causalidad: son las más importantes porque la constituyen.

Años atrás, en la reseña de *El libro de arena*, ya Emir había intercalado, entre las numerosas informaciones que ubican el libro en la obra de Borges, otro de esos paréntesis biográficos por medio de los cuales, deslizándose hacia la interioridad de su propia experiencia, incursiona en la génesis narrativa para revisar algunos aspectos de la elaboración borrados por la impresión definitiva del libro.

Relacionada con otro hecho de la historia uruguaya, con Aparicio Saravia también, Emir contaba, en este caso, la conversación mantenida con Borges cuando, acompañándolo en el taxi que lo llevaba hasta la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, de donde todavía era director (agosto de 1971), Borges lo interrogaba sobre el asesinato del presidente uruguayo Juan Idiarte Borda, cometido por Avelino Arredondo, un 25 de agosto de 1897, fecha de fiesta patria, a la salida del Te Deum de la Catedral Metropolitana en Montevideo. Después de haber consultado los *Anales Históricos del Uruguay* de Eduardo Acevedo son tantos los datos que le proporcionara Emir sobre el episodio que Borges lo interrumpe diciéndole: «Gracias, no me lea más, si no voy a poder inventar nada». De la misma manera que solía Henry James construir sus narraciones a partir de las anécdotas incompletas que los testigos, urgidos por su curiosidad, le contaban, Borges empieza y finaliza el cuento «Avelino Arredondo» refiriéndose a hechos muy concretos, aunque los prefiere inconclusos para resolverlos por la imaginación: «... así puedo soñar que ocurrieron».

No es frecuente que se entablen vínculos de colaboración literaria tan íntimos entre el escritor y su crítico. Menos frecuente que esos vínculos sacudan árboles genealógicos comunes. Más allá de las devociones extremas que suscita la obra de Borges, cuando Emir lo descubre en 1936 como autor de «Guía de Lecturas» en la revista femenina *El Hogar* de Buenos Aires, la relación de ambos rescata por la escritura una dimensión más: su tío escribe la biografía de Saravia, Borges escribe una ficción donde Saravia es el héroe, una ficción que deriva de los testimonios del tío uruguayo de Borges para insertarse en el arquetipo del sueño de su abuelo.

Repentinamente, las doctrinas teóricas y las sofisticadas elucubraciones y prácticas críticas que constituyeron el objetivo de toda una época consagrada a la formalización de una ciencia o al establecimiento de doctrinas disciplinarias que conforman el saber literario sistemático, se desvanecen, se hacen añicos entre los cristales rotos y polvorientos de una galería vetusta en una casona de provincia donde tíos y abuelos —seres infrecuentemente queridos por la lectura

crítica— pasan a formar parte de la historia y de la ficción, aun sin reconocerse, casi a oscuras, mostrando a medias salvoconductos vencidos. Sus rasgos entrañables se convierten en símbolo de «este país de cercanías», como (se dijo más de una vez) denomina Real de Azúa al Uruguay, definiendo con esa fórmula menos las distancias limitadas de la extensión nacional que las afinidades entre los diferentes principios declarados por partidos políticos adversarios que reconocen la «común heterogeneidad de sus bases sociales, en la frecuente coincidencia de sus puntos de vista».

Prolongando *Las formas de la memoria*, ahí desfilan entre pasillos épicos y familiares el abuelo, Cándido Monegal, fundador en Melo del diario *El Deber Cívico*, su tío Pepe, José Monegal, autor de *Vida de Aparicio Saravia*, una de las mejores biografías de la mítica figura blanca y pintor del cuadro de Saravia a caballo cruzando el campo entre lanzas tacuaras. La reproducción figura en la carátula del libro que, por exigencia de Emir desde New Haven, fue reproducida a su vez para ilustrar la primera publicación del artículo en *Jaque*, Montevideo, en 1984, mientras se retiraba gradualmente el gobierno militar y se tramitaba la transición a la democracia.

El artículo reserva otras referencias a su tío Cacho, poeta modernista, integrante de las vanguardias literarias del Río de la Plata; ese poeta, el político, a quien, según (se) dijo, Borges había conocido personalmente; a otros personajes de Borges, alguno de la Divina Comedia, encabezados por el propio Saravia, prototipo legendario del caudillo americano, gaucho bravío, «considerado un Estado dentro del Estado quien, al sentirse contrariado por el gobierno, solía decir (para justificarse): “El gobierno se ha sublevado”».³⁸⁶

Imprevisible, la juiciosa libertad de su exégesis desata el nudo de relaciones sorprendentes, discontinuamente literarias, a las que el cuento de un autor, sin mencionarlas, conducía para converger en las *Memorias* de otro. La selección que realiza la lectura deviene colección en la escritura. El ensayo de Emir contrae y hace explícita la particularidad inevitable del espectro hermenéutico que resume teoría, historia, análisis, recuerdos personales, imbricando examen crítico y estampas domésticas a la par, a fin de que alguien imagine una vez más que el resto, por ser silencio, no deja de ser literatura.

Debatiéndose en el centro de ese laberinto, como el hijo de Pasifae, la condición híbrida del crítico lo instala en el *medio*: medio lector medio escritor, entre dos aguas, es lector y no es igual a otros lectores, entre una realidad que se dice exterior y la subjetividad de la imaginación, entre su presente y varios pasados, retoma el hilo narrativo a fin de encontrar la salida textual hacia una realidad esquiva.

Algunas incógnitas impiden el acceso a lo que pasó antes o a lo que pasó después y, en el medio de otras oposiciones, emergen esas formas de la memoria, selectivas, incompletas, referidas a libros leídos, a historias contadas, a leyendas,

³⁸⁶ Rodríguez Monegal, Emir, *Las formas de la memoria*, o, cit., 18.

precisiones y discreciones que si interesan no es por las aventuras de una vida de aventuras, que no le atrajo, ni por las alternativas de una definición política, sobre la que no dudó, ni por las convicciones religiosas, que no profesó, ni por los pormenores de amores interrumpidos (¿de cuántas mujeres se enamoró, a quiénes cautivó, con cuáles se casó, con cuáles no?), ni por los pormenores de odios empedernidos (¿cuántos fueron sus enemigos, a cuáles hostilizó en encarnizadas polémicas, con quiénes se reconcilió, cuántos enemigos póstumos amenazan sus escritos reanimando la saga de ignorancias y prejuicios, aberraciones de la mediocridad que no cede y depreda su obra, utilizándola sin mencionarla?). Nada más inútil que tratar de averiguar la vida de un autor a través de una lista de pesquisas detectivescas miserables, insignificantes para la literatura, como si se volviera a caer en las simplificaciones del peor estilo del siglo XIX, que reducen el acontecimiento literario a minucias personales chismosas, a la bajeza de la difamación, la omisión que ampara el saqueo. Interesa conocer o construir por su obra otras obras. Poco cuenta lo demás.

Sombra adentro

No es fácil articular las premisas de una lógica imprevisible ni el arquetipo al que pueda ajustarse la aventura terminal de Emir, la urgencia del regreso que prescinde de la puntualidad de una muerte inminente, y hacer de su agonía una nueva lucha, o no hacer de ese trance una apoteosis. «El uruguayo había ido y vuelto», dice Cabrera Infante. Volvió adelantándose a su propio fantasma, como un aparecido de sí mismo que vuelve desde la muerte, reapareció antes de desaparecer para dar prueba de su lealtad al mundo que forjó, haciendo del destierro y del regreso una misma pasión. «Pero el destino es expresionista» dice Emir, biógrafo de Quiroga, en *El desterrado*, a fin de no explicar, por irracional, una *provocación* de Quiroga que se convierte en *profecía*³⁸⁷ ya que en principio, en su origen, si se cree en la verdad de las palabras, ambas no se distinguen. Frente a otra muerte conjetural, como el poema de Borges, como la otra muerte de Pedro Damián, en el mismo cuento, es el narrador quien, más que el crítico, interpreta:

Más curiosa es la conjetura sobrenatural que ideó Ulrike von Kühlmann. Pedro Damián, decía Ulrike, pereció en la batalla, y en la hora de su muerte suplicó a Dios que lo hiciera volver a Entre Ríos. [...] Dios, que no puede cambiar el pasado, pero sí las imágenes del pasado, cambió la imagen de la muerte en la de un desfallecimiento, y la sombra del entrerriano volvió a su tierra. Volvió, pero debemos recordar su condición de sombra.³⁸⁸

³⁸⁷ Emir transcribe el diálogo extravagante que mantiene Horacio Quiroga con Enrique Gómez Carrillo en el café Cyrano de París. Rodríguez Monegal, Emir, *El desterrado*, Losada, Buenos Aires, 1968, 43. Allí retoma, con variaciones, algunos capítulos de su libro *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Eudeba, Buenos Aires, 1967.

³⁸⁸ Borges, Jorge Luis, «La otra muerte», o. cit., 76-77.

Tal vez Emir había elegido París para la radicación de *Mundo Nuevo* como un homenaje secreto a la ilusión de Quiroga, a las aspiraciones de gloria literaria que el narrador cifraba en esa ciudad. *El desterrado*, uno de los volúmenes que dedica Emir a Quiroga, concluye por una nota fechada doblemente en Montevideo (1945) y en París (1967), una dualidad que desquita el sacrificio de Quiroga: «Misiones es el reverso de París» decía Emir en *Las raíces de Horacio Quiroga* y, aunque Montevideo no sea un contrario urbano tan diametral, puede insinuar el símbolo de su propio destierro: ambos se encuentran entre dos mundos. No solo entre Europa y América, entre el centro y los suburbios, sino enfrentando la realidad desde la imaginación, al hombre desde su sombra. Ambos intentan alcanzar la universalidad desde la región, la humanidad en la tragedia. Un alcance decisivo que concluye este libro de 1961:

Asimismo merece repasarse su opinión sobre el regionalismo en arte. Ya se sabe que lo practicó voluntariamente, y la mejor parte de su obra fue (en esencia no en accidente) regionalista. Pero esto no liquida el problema ya que él aportó al regionalismo una perspectiva universal. No buscó el color local sino el ambiente interior; no buscó la circunstancia anecdótica sino el hombre.³⁸⁹

Ya se dijo que son numerosas las publicaciones que le dedica a Quiroga, pero entre esos dos títulos —*Las raíces de Horacio Quiroga* y *El desterrado*— se verifica una revisión dialéctica que lo devuelve a la relación del hombre con la tierra, expone las raíces al aire como sus fracturas. Según dice en la «Nota» final del libro de 1968, había empezado a preparar su manuscrito veinte años atrás, deseando realizar una reconstrucción que, sin acumular reliquias ni fetiches, pusiera de relieve las alternativas de «lo vivido», que sin soslayar la intimidad sentimental e intelectual pudiera observar su extraversión en las peripecias cotidianas de una vida plena.

A diferencia de la partida y deserción de un poeta francés al desierto africano, la internación de Quiroga en Misiones no constituye una renuncia a la ciudad ni a la poesía, sino una impugnación a la clausura literaria liberándola a la intemperie selvática donde una escritura está por hacerse, como el mundo. Emir examina la espesa correspondencia en la que, desde la distancia y la soledad, Quiroga se ve obligado a confesar sus tribulaciones: rastrea las lealtades de amigos, transcribe «las discordias de la familia literaria», la severidad equivocada y malévola de críticos y poetas:

Un creador tan autobiográfico como él debía ser reinterpretado a través de una doble investigación en que vida y obra no apareciesen jamás escindidas sino que se iluminasen recíprocamente.³⁹⁰

³⁸⁹ Rodríguez Monegal, Emir, *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*, Asir, Montevideo, 1961, 163.

³⁹⁰ Rodríguez Monegal, Emir, *El desterrado*, o. cit., 289.

Por eso examina las publicaciones de Quiroga, sus poemas, sus narraciones, subraya la importancia del *Diario de Viaje a París*,³⁹¹ de 1900, el documento inédito que le había confiado Ezequiel Martínez Estrada para que fuera depositado en la Biblioteca Nacional de Montevideo y que Emir publicó anotado. Por eso recorre Misiones con Darío Quiroga, el hijo del escritor, en 1949, para seguir paso a paso sus vicisitudes en los mismos lugares donde se acrecentaron. Desvelos de biblioteca y peregrinajes agrestes siguieron de cerca los padecimientos de una iniciación literaria y de una biografía trágica en exceso, atroz. El nacimiento desgraciado de Quiroga, no solo el suyo, hijo póstumo de un padre muerto por un tiro que se dispara en un accidente nunca demasiado aclarado; las sucesivas muertes familiares terribles, inverosímiles en la magnitud de la desgracia, de su ensañamiento; demasiado conocidas, apuntan una irrealidad de tragedia arcaica, aunque el comentario pueblerino, la memoria provincial mitigada por las insistencias y límites de la comarca, la vuelvan entrecortadamente mítica.

Entre los numerosos artículos que escribe sobre Quiroga, pretende expresar una nueva interpretación, aunque la introduce con el subtítulo «Ya la escribió Quiroga», se refiere a que:

Ese abusivo comercio de Quiroga con la muerte da a su biografía un sello singular: la forma y, en cierto sentido, la define. Es la vida de alguien que no puede no sentir el horror pleno de vivir a término y la sugestión de un acecho; es la vida de quien debe plantearse, día a día, el significado de su destino. Por eso es, también, una vida que se ofrece a la meditación del biógrafo como ordenada y compuesta de antemano: escrita con sus días por el propio Quiroga.³⁹²

El crítico anota y recapitula los recuerdos escolares, las confesiones epistolares, el triple valor documental que le atribuye al diario (testimonio de juventud, de sus pistas literarias, de los orígenes del modernismo), el itinerario de las lecturas preferidas: E. A. Poe, Ch. Baudelaire, G. Flaubert, H. James, J. Conrad, los rusos. El biógrafo rastrea, como en terreno conocido, en la perversidad no contenida de un cuento necesariamente vivido («Para noche de insomnio»), las huellas de pesar personal, las angustias del protagonista, los conflictos del narrador, del lector, solitario, solidario. Ambos, el narrador y su crítico, conmovidos por las fatalidades excesivas de acontecimientos reales tan crueles que superan los desafueros de la ficción como guiados por el epígrafe de Poe —«Truth is stranger than fiction. Old saying»— que remite la paradoja a un pasado que nunca fue mejor. El desastre toma arte y parte en la atrocidad cotidiana que, de alguna manera, justifica la búsqueda del consuelo en el suicidio:

Una aceptación oscura y hasta gozosa de la muerte lograda como al margen de esa esperanza cada día más arrinconada por los hechos brutales de la

391 Se publica póstumamente, en 1949, con introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal, como apartado de la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios* de Montevideo. Reedición ampliada en *Número*, Montevideo, 1950.

392 Rodríguez Monegal, Emir, «Oportunidad y riesgos de una nueva interpretación de Horacio Quiroga», *Marcha*, n.º 759, Montevideo, 15/4/1955.

enfermedad, un sentido de reintegración a la naturaleza, cuyas leyes y armonías no conoce bien pero siente en lo más hondo, y hasta si se quiere (como apunta en carta de junio 14, 1936) la curiosidad un poco romántica por el fantástico viaje: esas son las notas interiores de sus últimos meses.³⁹³

Inducido por sombrías obsesiones literarias y biográficas, el crítico se dirige al cuentista como este dirige al poeta su «ansiedad de influencia» o a la muchedumbre de personajes perseguidos por los fantasmas trágicos de sus padres asesinados: Layo, Agamenón, Hamlet, retratos sin rostro colgados en un museo imaginario frente a espejos y espectros de reyes o padres depuestos, una dinastía literaria de la que difícilmente renieguen escritores y lectores de todas las épocas.

Absortos, ceñidos ambos, el cuentista y el crítico, por esos lazos arcanos y arcaicos que tejen los mitos, ya no se sustraen al agobio de un pesar secreto que esconden y espanta. Las aflicciones, las más privadas, las más opresivas, se ajustan a la impávida inexorabilidad de esos modelos. Si bien los individuos y circunstancias difieren, inquieta la similitud de las emociones o saber que los pensamientos ordenan el infortunio de modo semejante. Entre las «máscaras trágicas» posibles, es la de Ifigenia con la que Emir identifica a Alfonso Reyes o se identifica, interpósita máscara, o persona, es lo mismo:

También descubre lo que era el padre para él: no una presencia sino una ausencia mágica. (...) Perdido el padre, mutilado el hijo, la única forma de salvar el fantasma fue interiorizarlo. [...] El proceso descrito por Reyes, esa interiorización tan completa del padre en el hijo que hace posible un diálogo que no existió así en la vida real...³⁹⁴

La admiración literaria y la confusión sentimental, que esa ansiedad genealógica prodiga, define su filiación electiva en la visita que, en compañía de otros amigos poetas, realiza Quiroga a Leopoldo Lugones. Visiblemente encandilado por el aura del autor de *Lunario sentimental*, la extiende hasta consagrarlo como a un salvador de su orfandad reiterada. Quiroga no se conforma con afiliarse a la grey de Poe; va más allá y, con la decisión de quien adopta a un hijo, el narrador adopta a Lugones como si fuera a un padre:

A pesar de la escasa diferencia de edad (Lugones era solo cuatro años mayor), se habría de convertir en una suerte de figura paterna, elegida inconscientemente en sustitución de ese padre que Horacio había perdido en el umbral de la vida y cuya ausencia deformó su educación.³⁹⁵

En «Kafka y sus precursores», Borges afirma su propósito de «purificar» la palabra *precursor*, indispensable en el vocabulario crítico, sin prever, tal vez, la fortuna literaria que haría, con ese propósito, una de sus sentencias más conocidas; menos aún previó que la creación regresiva de la lectura a la que se refiere invirtiera relaciones de otro carácter. Tampoco Emir hubiera atribuido a esta creación

393 Rodríguez Monegal, Emir, *El desterrado*, o. cit., 288.

394 Rodríguez Monegal, Emir, «Alfonso Reyes: las máscaras trágicas», *Vuelta*, n.º 67, México, junio de 1982, 17.

395 Rodríguez Monegal, Emir, *El desterrado*, o. cit., 29-30.

paradójica las filiaciones espontáneas que el entusiasmo estético de Quiroga confunde con sus urgencias sentimentales, pero sabe que son índices de una *inversión* deliberada, gestos que remueven honduras viscerales y, sobre todo, tránsitos de irrealidad que los subterfugios literarios y lingüísticos propician.

No es la única vez que Borges recurre a Kafka para legitimar esa mirada hacia atrás que, en lugar de aniquilar la expectativa de un rescate, como en el mito, lo hace realidad. En otro pasaje, pero en términos muy similares afirma: «La deuda es mutua; un gran escritor *crea* a sus precursores. Los crea y de algún modo los justifica». Compadecido por el ensañamiento de una adversidad que no cede, defendiendo una vez más esa indistinción que funde vida y obra en una misma pasión, el afecto que no deja de ser sufrimiento, Emir acompaña a Quiroga, hasta el final, en una conclusión que podría pertenecer a la retórica del perfecto cuentista: «Golpe tras golpe fueron despojando a Quiroga de toda especie adjetiva como había sabido hacer él con su arte».

Sin alejarse de esa perfección convoca a Ezequiel Martínez Estrada para compartir a dos voces la clausura y los pesares de una fatalidad semejante que lo acosa hasta el final. A varios años de distancia, como en un final de cuento donde los nombres propios, que deberían identificar, no distinguen, donde algunas circunstancias se confunden, donde las citas, descontextualizadas, se adaptan sin dificultad y la coincidencia de palabras, además de otras coincidencias que las trascienden, acompañan en un mismo recuerdo, «con paso de fantasma», las sombras del escritor con las de su crítico:

Los últimos meses de su vida lo iban elevando poco a poco al plano de lo sobrenatural. Era visible su transfiguración paulatina. Todos sabemos que su marcha a la muerte iba recogida por las mismas fuerzas que lo llevaban a vivir. Su vida y su muerte marchaban paralelamente, en dirección contraria. Seguía andando, cuando ya la vida lo había abandonado, y por esos días trazó conmigo sus más audaces proyectos de vida y de trabajo. Pobreza y tristeza que contemplábamos con el respeto que inspira el cumplimiento de un voto supremo. Llegaba a nuestras casas y hablábamos sin pensar en el mal.³⁹⁶

El discreto regreso a su tierra que intentaba hacer, protegido por la hospitalidad amistosa de «Las nubes», la casa de Enrique Amorim en Salto, no pudo realizarse. Quiroga, a diferencia de Emir, no llegó a regresar, pero, como él, tampoco murió en su tierra. Tal vez su regreso a estas tierras y la partida final fueron un homenaje dual y devoto a «el desterrado», el sacrificio ritual y supremo que le dedicó en secreto.

Las biografías de Emir

Pero las andanzas por el Salto Oriental, de donde era oriundo Quiroga, o por las ruinas jesuíticas de San Ignacio para seguir su itinerario, o por las azarosas tierras rojas de Misiones, no lo apartaron de la visión de horizontes mayores comprometidos por su desvelo americanista. La lectura de «Rumbo a Goethe»

396 Cfr. Rodríguez Monegal, Emir, «Prólogo», en Quiroga, Horacio, *Cuentos*, o. cit., xxxviii.

de Alfonso Reyes fue uno de los grandes deslumbramientos que la revista *Sur* le reservó a Emir. Algunos años más tarde, en 1949 en Montevideo, cuando inicia *Número*, la revista que publica con Idea Vilarino y Manuel Claps, celebra la colaboración de uno de esos «textos tersos y leves» que Reyes sabía escribir con la erudición más refinada. Su entusiasmo, confirmado por las sucesivas lecturas del escritor mexicano, aumentó con la publicación en Buenos Aires de *La experiencia literaria* adonde Emir reconoce la facultad del crítico capaz de tomar un tema, «fatigado por la mediocridad, y reescribirlo como si fuera discutido por primera vez».

Si, según Bataille o Blanchot, la amistad es esa suerte de humor cómplice que dirige una búsqueda admirativa, la veneración al magisterio crítico de Reyes que profesa Emir sería una forma ejemplar de amistad profunda que admira en vida y que lo acompañará «au-delà de la vie, lui-même sans vie».³⁹⁷ «A partir de entonces, Reyes fue mi maestro, en una manera personal, casi privada».³⁹⁸ Es la misma admiración al maestro, al amigo con que después, no solo Cabrera Infante distinguiría a Emir, «capable de l'amitié libre, détachée de tous liens».

Denunciando épocas de polémicas violentas en Uruguay y oposiciones filosóficas o ideológicas, azuzadas por doctrinas que no justifican, aunque encubren diferencias menos decorosas, menos confesables, se le acusó de erudito, como si la erudición fuera delito. Se le objetó que «solo podía ocuparse de la literatura muerta en tanto (debía) el crítico ser militante y comprometido». Como volvió a hacerlo años después, Emir no dudó en adoptar, como él mismo lo dice, la recurrente máscara de Reyes para defender su caso y hacer pública su deuda con el maestro, escribiendo «Alfonso Reyes, crítico y erudito»,³⁹⁹ el artículo donde «trataba de probar que las dos funciones no eran incompatibles».

No deja de ser simbólico que su primer viaje a Europa haya tenido por objeto realizar una investigación en la Universidad de Cambridge, Inglaterra, en octubre de 1950, que la prosiguiera al año siguiente en el Museo Británico de Londres, que la prosiguiera en América del Sur, y la dedicara al estudio del desarrollo intelectual y creador de un humanista, «el mayor que ha producido América, uno de los mayores de la lengua». Es esa plenitud de sabiduría, la condición excepcional de Andrés Bello, la que subraya a lo largo de casi quinientas páginas de *El otro Andrés Bello*. El libro sigue de cerca la evolución literaria de Bello, sus estudios humanistas, el exilio europeo, su poesía, la *Biblioteca Americana* y la documentación que transcribe para refrendar, por la correspondencia de Blanco White, el «reconocimiento de que, en cuanto a orientación y criterio rector, la *Biblioteca Americana* era obra de un hombre solo: Bello». A través de largas y laboriosas décadas entiende su estudio de Andrés Bello como

397 Blanchot, Maurice, *L'amitié*, Gallimard, París, 1971. La cita de Georges Bataille aparece en epígrafe.

398 Rodríguez Monegal, Emir, «Alfonso Reyes en mi recuerdo», *Vuelta*, n.º 44, México, 1980.

399 Rodríguez Monegal, Emir, «Alfonso Reyes, crítico y erudito», *Marcha*, n.º 439, Montevideo, 2/8/1948.

una forma de trabajar «por una cultura auténticamente latinoamericana que este había fundado». Convencido de la armoniosa unidad en el desarrollo intelectual y creador que había alcanzado el escritor se dedica a estudiar, «creo que por primera vez en forma sistemática, la evolución poética y crítica de Andrés Bello como un solo proceso».

Le interesa *reparar* —que es advertir y corregir— las correspondencias entre acontecimientos contemporáneos que, presentados hasta entonces separadamente, distorsionaron la indistinción fundamental de una unidad humana y literaria que, una vez más, le interesa rescatar. Con irritación y deleite mezclados, ánimos que él mismo apunta al final del libro, no pasa por alto la indolencia crítica con respecto a esa unidad esencial que tanto le importa. Se detiene a examinar uno de los ejemplos de esa negligencia, *El proscrito*, una de las mayores obras poéticas de Bello, subestimada por críticos que no tomaron en cuenta ni la cronología —la muerte de Francisco Bello, el hijo tan querido que lo decide a abandonar la creación poética— ni la razón estética de un poema que, dentro de la inspiración clásica que lo anima, se basa en un texto ajeno, prescindiendo de la originalidad entendida según un criterio romántico que no cuadra, que «es un espejismo para Bello».

A partir de esas reflexiones se propone diseñar un método adecuado a fin de inscribir la obra en la trayectoria vital del autor, la práctica de una escritura que, atendiendo la tarea crítica e histórica, narre, al mismo tiempo, una vida *literaria* restableciendo la *magnífica unidad* (o «la ténébreuse et profonde unité») que la sustenta. La búsqueda de esas correspondencias entre la realidad y los mitos, no menos reales, abarcará «con un amplio y generoso ademán, en un solo movimiento del discurso toda la literatura de su tiempo». Método o impulso, fue el mismo objetivo obsesivo, el afán abarcador que proyectó a la medida del continente desde sus primeros trabajos críticos y que retorna a su discurso años después cuando, en términos diferentes y en inglés, reitera esa, su convicción primordial:

Existe, más bien, una literatura continental en proceso, un desarrollo progresivo, cuyo primer manifiesto fue quizás la «Oda» publicada en Londres en 1823 por el venezolano Andrés Bello. La literatura latinoamericana nunca ha alcanzado una integración cultural.⁴⁰⁰

Los descubrimientos que formula Alexander Coleman en «El otro Emir en *El otro Andrés Bello*» destacan esa disposición conectiva, el interés de reunir a los poetas del continente en una misma familia: Emir «impuso a Bello sobre la fértil imaginación de Pablo Neruda, con Sarmiento como catalizador para la operación», convencido de esa «filiación» desconocida entre Bello y Neruda que, señala Emir, actúa «como un puente entre dos mundos poéticos».

400 Rodríguez Monegal, Emir, «General Introduction», *The Borzoi Anthology of Latin-American Literature. From the Time of Columbus to the Twentieth Century*, selected and edited with introductions by Emir Rodríguez Monegal with the assistance of Thomas Colchie, v. 1, Alfred Knopf, Nueva York, 1977, XIII.

Aunque prefiere que no se exageren esos vínculos que él mismo descubre y establece, reclama una genealogía intelectual que empezaría con Rodó, seguiría con Reyes, con Henríquez Ureña, con Amado Alonso, realizadores e investigadores con los que comparte tanto la solidez de la erudición como la actitud y acción crítica fervorosas. Pero, a pesar de esa contracción explícita a ensayistas que contribuyeron a orientar su labor, solo a partir de Borges es posible comprobar cómo la pasión de leer se convierte en una hipóstasis laica, cómo la lectura se hace acto en persona.

Borgista fanático, borgeólogo de primera, borgeano del principio al fin, Emir no solo fue el mayor estudioso de la vida y obra de Borges, sino el crítico infatigable que trama con el escritor una relación literaria estrecha y tenaz. Como Boswell, el escocés con quien se le ha comparado varias veces, que corría a Londres para anotar lo que decía y no decía el doctor Johnson, Emir viajaba de Montevideo a Buenos Aires, de New Haven a New York, o dejaba de viajar, para explorar los senderos intertextuales que las lecturas de Borges prolongaban.

No solía mencionar esa familiaridad querida: con la mayor naturalidad, no podía evitarla. Perturbaba, a ratos, una especie de sobreimpresión de transparencias, una metamorfosis imperceptible que transformaba su persona en otra, su cara devenía su máscara más cara; la misma voz animaba un discurso ajeno. En esas oportunidades, sin histrionismo, se iba convirtiendo en el muñeco de un ventrílocuo distante y constante: citas que apelaban a la complicidad de los sobrentendidos, anécdotas siempre oportunas, demasiado frecuentes, demasiado fieles, desplazaban el discurso de alguien que doblaba las dualidades de una ironía, que impedía saber si el doble era un sosias involuntario que respiraba vicariamente a través de la inspiración textual de Borges. Es parte de «el efecto Borges» y Emir le hace juego; ambos saben demasiado bien que jugar con la identidad es jugar con fuego, enfrentarse con «la insoportable verdad: que no sabemos quiénes somos, de dónde venimos ni adónde vamos».⁴⁰¹

Escribir una biografía de Miguel Ángel de la que estuviera excluida toda mención de sus obras sería una provocación extravagante que Borges suele recordar. La extravagancia, menos excéntrica, más grotesca que humorística, ya se dio: alguna enciclopedia de tecnología avanzada y luciente no menciona ninguna publicación de Emir en la bibliografía correspondiente a la entrada «Borges»: ni los innumerables artículos de revistas ni capítulos en libros diferentes, ni sus siete libros sobre Borges, entre ellos, *Jorge Luis Borges, a Literary Biography*. La omisión, puesta en pantalla, es tan evidente como alevosa, pero, cometida por quien se considera especialista en Borges, no debería descartarse que también estuviera secretamente prevista: «¿Cómo se explica usted esa voluntaria omisión? [...] Omitir siempre una palabra [...] es quizá el modo más enfático de indicarla», preguntaría y contestaría Stephen Albert en «El jardín de senderos que se bifurcan».

401 Rodríguez Monegal, Emir, en Borges, Jorge Luis, *Ficcionario*, o. cit.

Si se considera que Emir ha realizado «admirablemente», como dijo Borges de su biografía, la tenacidad de esa omisión bibliográfica suspende el planteo enigmático del famoso cuento o la ocurrencia con la que había ridiculizado, en varios textos, sectarismos mezquinos que las opulencias electrónicas no deberían caricaturizar. Más que las usurpaciones informáticas de un *scholar* que no es nada parsimonioso con las referencias que dedica a su propia bibliografía, el testimonio que formula Borges refiriéndose a la obra de Emir contrarresta la parcialidad y dirime el diferendo:

Él, sin duda, conocía lo que se ha dado en llamar «mi obra», yo lo digo entre comillas, porque yo no tengo obra, solo unos cuantos borradores que se han publicado. Él se ha pasado la vida estudiándolos, leyéndolos, releyéndolos, analizándolos, inventándoles méritos que realmente no existen y conoce también todas las fechas de mi vida.⁴⁰²

«Ya no existen críticos así» fue el titular de uno de los artículos que publicó Ruben Coteló en el semanario *Jaque* de Montevideo, para informar con vehemencia compatriótica sobre la figura, la obra, el regreso y la muerte de Emir.⁴⁰³ El artículo ponderaba la labor crítica de investigación minuciosa, la memoriosa producción biográfica, la conformación de una literatura continental a la medida del mundo, la información al día sobre sus excelencias y la sensibilidad del escritor. Todavía ahora, quienes se acercan a la magnitud de la acción crítica de Emir, a su literatura y al predicamento que ejerció y aún ejerce, desde los cambiantes caminos de las nuevas generaciones, no disimulan su ponderada perplejidad. En un mensaje electrónico escribe Arturo Rodríguez Peixoto:

Desde otro punto de vista no es quizá el asombro lo que corresponda resaltar o subrayar al referirse a Emir, sino su coherente y constante vocación crítica, su criterio independiente, su apertura a otras lenguas y literaturas, su mirada de conjunto, su vocación por una forma de pedagogía a través de la crítica en medios de comunicación y revistas, su disposición, desde muy joven, por revisar el pasado literario a la vez que orientaba a lectores contemporáneos sobre nuevos autores, en fin, la amplitud de su obra y de su curiosidad, el mérito de su intuición o inteligencia lectora que supo, en muchísimos casos, distinguir lo realmente valioso y que tendría repercusión de lo que es epigonal o menor, su aliento a la renovación o experimentación literarias, su determinación de repetir, en su vida, el esfuerzo de orientación del juicio colectivo y de promoción de la producción literaria latinoamericana que, en un pasado más lejano, habían desempeñado algunos críticos y autores que no solo admiró sino sobre quienes investigó y de cuya importancia para la cultura regional —no solo en nuestra lengua— fue consciente e hizo conscientes a sus lectores.⁴⁰⁴

402 Borges, Jorge Luis, «Borges y Emir», en Block de Behar, Lisa (coord.), *Diseminario, la desconstrucción: otro descubrimiento de América*, o. cit., 117.

403 Coteló, Ruben, «La generación del 45 despidió a su inventor, Emir Rodríguez Monegal», *Jaque*, no 101, Montevideo, 21/11/1995.

404 Mensaje electrónico del 24/5/2003.

Un género poco transitado

Se ha dicho más de una vez que no abundan muestras del género biográfico en la literatura hispanoamericana. Sin embargo, bastaría el antecedente de sus biografías, a las que Emir dispensó su peculiar talento para cruzar estética e historia, imaginación y documentación, disciplina e intuición, diferencias que el género no siempre concilia. En una entrevista que concede a Alfred MacAdam para la revista *Review*, Emir manifiesta su fascinación por las biografías, una afección que atribuye a la necesidad de referir sus lecturas a datos y documentos sin excluir los fantasmas que los rondan de cerca:

Escribí sobre Rodó, primero porque quería realizar un bosquejo biográfico detallado para la edición de sus obras que publiqué. Trabajé sobre Andrés Bello para seguir las huellas del proceso según el cual el Romanticismo llegó a Hispanoamérica en el siglo XIX, una investigación que inicié en la Universidad de Cambridge al principio de los cincuenta. Escribí sobre Horacio Quiroga para ver si había alguna relación entre sus obras y su vida tan atormentada. En el caso de Neruda, no me dispuse a escribir una biografía. Se me había encomendado que escribiera sobre su poesía, pero me encontré, a medida que lo iba estudiando con cuidado, que su obra era profundamente autobiográfica.⁴⁰⁵

Pero no solo por esa enumeración sumaria habría que hablar de las biografías de Emir, de las bifurcaciones oportunas de un plural intencional y de una preposición de posesión ambigua. Ya se ha señalado esa extraversión que, desbordando los límites de sus responsabilidades críticas, intervenía en las biografías de quienes, consecuente con sus «atribuciones» de autor, considera sus personajes. En la dedicatoria que introduce *El desterrado* expone, desde el principio, una atribución doble:

A la memoria de
Enrique Amorim
al que tanto deben
el autor y el protagonista
de este libro.⁴⁰⁶

Desde el principio designa dos funciones narrativas distintas que se superponen con mayor nitidez al contextualizarse esa dedicatoria con un epígrafe transcrito del propio Quiroga:

Aunque mucho menos de lo que el lector supone, cuenta el escritor su propia vida en la obra de sus protagonistas[...] pueden deducirse modalidades de carácter y hábitos de vida que denuncien en este o aquel personaje la personalidad tenaz del autor.⁴⁰⁷

Sería demasiado trivial suponer que el autor se identifica con sus personajes; no sería tanto suponer que el crítico se identifique con su autor. Menos aún, que

405 MacAdam, Alfred, «The Boom: A retrospective», interview with Emir Rodríguez Monegal, *Review*, n.º 33, Nueva York, setiembre-diciembre de 1984, p. 30-36.

406 Rodríguez Monegal, Emir, *El desterrado*, o. cit., sn

407 Ídem, 8.

intercambien sus papeles, que el crítico devenga autor y el autor su personaje. Una serie de desplazamientos e inversiones en cadena, que no termina ahí, conjuga las funciones literarias divididas en un fenómeno estético común. Sin volver a aludir al enigmático diálogo de Platón, pero convencido de las efusiones de una posesión divina que consagra la unión primordial por devoción poética, Borges se preguntaba: «¿Los fervorosos que se entregan a una línea de Shakespeare no son, literalmente, Shakespeare?» ¿No habría que cuestionarse entonces si quienes se entregan, como Emir a la obra de Borges, no devienen el escritor y aun uno o varios de sus personajes?

Es necesario reconocer un efecto no lateral: el crítico es un lector-autor que transforma la escritura en una escritura segunda, según la primera. Autor de autor, o se identifica con él o, furtivamente, lo crea. En términos de Rodó, Emir destaca la identificación profunda del crítico, su sensibilidad simpática de la que, sin embargo, se distancia: «*Homo duplex* como el más fiel ejemplo genérico de escisión o doble faz de la personalidad». Si el lector hace silencio, la gestión crítica sale de ese silencio, lo guarda, y su elocuencia señala la existencia de la obra o se la confiere, convalidando la autoridad de una creación fervorosa. Con la misma convicción se entregaba Emir a más de una línea de Rodó:

... el crítico puede llegar hasta crear belleza donde no la hay o puede descubrir motivos de belleza allí donde el autor no acertó a expresarlos; semejante en esto al artista genial que descubre en una fábula grosera o en algún intento fracasado el germen de su creación. La intuición crítica es comparable luego a la del artista mismo, a esa cualidad que el poeta llama inspiración y que para Rodó no se diferencia de la capacidad intuitiva del crítico.⁴⁰⁸

A diferencia de Barthes que, en un diálogo discontinuo, «aprobaba o no, elogiaba o no, citaba en sus libros o no, los míos», Severo Sarduy asigna a Emir el impulso a la realización, la eficacia de la incitación a la escritura, «a su motivación más profunda, a su justificación y a su sentido».⁴⁰⁹ En un tono menos austero, jugando en torno de las ruinas y las voces de Babel, Manuel Puig se asocia a Sarduy en el *reconocimiento* explícito de una autoridad común. Aunque no lo digan con las mismas palabras, ambos saben que «C'est l'autre qui vous fait écrivain» y en este caso «el otro», o los otros, tiene nombre y conviene oírlos:

Bueno, el boletín Puig se completa con el anuncio de su próxima novela, de corte policial, actualmente shooting on location in perverted Buenos Aires. It's a sort of thriller. ¿Te acordás del slogan de la MGM para lanzar «I'll cry tomorrow» con Susan Hayward? Decía así: «A film shot on location: inside a woman's soul!» —Bueno, lo mismo se podría aplicar a mi policial. ok Emir, esta vez contestame

por favor. Con Severo en París estuvimos de acuerdo en que ambos somos inventores tuyos ¿no se te ocurrirá desinventarme for some mysterious reason?⁴¹⁰

Es sabido que, desde sus orígenes, el teatro (a)puesta en escena a un juego de contradicciones por medio de contestaciones (réplicas) o inversiones (oposiciones), de modo que no llama la atención que algunos personajes empuen sus fuegos en busca de un autor. No es frecuente, en cambio, que fuera de ese espacio, un autor o más autores hayan encontrado a su autor y que confiesen el encuentro con la espontaneidad de una modestia tan sincera. Tal vez, en su respuesta, Emir habría objetado las responsabilidades de esa doble autoridad que se le imputa. Por ejemplo, refiriéndose a su aversión por el término «Boom» y a su severidad en definir el movimiento que designaba, como le dice a Alfred MacAdam en la entrevista que se citaba antes:

La confusión se debería al hecho de haber publicado tantos autores del Boom en *Mundo Nuevo*. Hasta se me acusó de haber inventado el Boom. Nadie lo inventó y, según mi conocimiento, la primera persona en usar la palabra en un contexto latinoamericano fue Luis Harss en una revista argentina, *Primera Plana*.⁴¹¹

Sin embargo, en la misma entrevista, con cierta melancolía reconocía retrospectivamente la creación de un mundo nuevo para la literatura latinoamericana, que había propiciado a partir de la publicación de *Mundo Nuevo*, similar a la que, años antes, había impulsado, desde *Marcha* o desde la dirección de *Número*, fundando una crítica hispanoamericana a la que exigía los siguientes atributos:

... que no sea de campanario, que proyecte la obra de los ingenios locales en un marco continental, que sepa superar la envidia y las rivalidades, la vacía polémica de aldea, para detenerse en la consideración de esos valores que, con dificultad y en medio del caos, van creando una conciencia americana y un arte de América.⁴¹²

Son declaraciones diferentes de una misma iniciativa. Hasta podría apreciarse la diagramación geométrica, en bandas paralelas, de la carátula de *Mundo Nuevo* como un resabio de las bandas cruzadas de la decorosa carátula de *Número*. En la carátula del semanario *Jaque*, que se publica en Uruguay poco después de su muerte, se la anuncia en los siguientes términos: «La generación del 45 despidió a su inventor».⁴¹³ Al final del artículo, el periodista llega a una observación concluyente: «Sucedio simplemente que Emir hacia la historia y luego se puso a escribirla». Era legítimo asimilar el sentimiento de autoridad (de un autor) y el de pertenencia (de quien participaba) a un nuevo sistema de valores.

⁴¹⁰ El original de la carta que Manuel Puig dirige a Rodríguez Monegal desde Buenos Aires, 6/2/1969, figura en la copiosa correspondencia conservada y clasificada en la biblioteca Firestone de la Universidad de Princeton, Manuscripts and Rare Book Library.

⁴¹¹ Mac Adam, Alfred, «The Boom: A Retrospective», o. cit., 35.

⁴¹² Rodríguez Monegal, Emir, «Hacia una literatura americana». Una nota relativa a *Estudios sobre literaturas hispanoamericanas*.

⁴¹³ Coteló, Ruben, «La generación del 45 despidió a su inventor», o. cit.

⁴⁰⁸ Rodríguez Monegal, Emir, «Introducción general», en Rodó, José Enrique, *Obras Completas*, o. cit., 124.

⁴⁰⁹ Sarduy, Severo, «Última postal para Emir», *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, o. cit.

Brevemente, en su *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Real de Azúa describió las responsabilidades que asumía en esa historia que, no puede ser de otra manera, pasaba por su escritura:

En *Marcha*, desde 1944 (14 de enero, n.º 17, fecha capital) hasta 1959 y solo con algunas interrupciones, Rodríguez Monegal fijó lo que habían de ser los gustos y categorías del sector más considerable de la generación que se da como advenida al año siguiente de su inicio. Desde aquí la recapitulación es fácil: la pasión por la lucidez (una palabra que fue bandera de casi todos), el rigor judicial, la reverencia por los valores de la perfección estructural y formal y por la riqueza imaginativa, el desdén por la trivialidad testimonial, el emotivismo, el regionalismo, la inflación expresiva, el desprecio por la literatura protegida, oficial y perfunctoria, la urgencia por una exploración desapasionada de nuestro caudal literario y un inventario de lo salvable de él, la prescindencia de toda consideración «extraliteraria» y «extraobra» (de piedad, pragmática, beneficiante, civil), olímpica de unos dioses mayores: Proust y Henry James, Joyce, Kafka, Gide, Faulkner, Shaw, Mann, Virginia Woolf, entre los universales; y los hispanoamericanos Borges y Neruda y Lins do Rego y Manuel Rojas; y los uruguayos revalorizados o ensalzados: Acevedo Díaz, Quiroga, Rodó, Espínola y Onetti.⁴¹⁴

Fundó la generación que agrupaba a un conjunto de intelectuales y escritores reunidos cronológicamente, una promoción intelectual que Emir designó con una fecha, marcando un período particular que coincidiera nominalmente, numéricamente, con movimientos contemporáneos, no homólogos, en Brasil⁴¹⁵ y Argentina.⁴¹⁶ Su sistemático anhelo en situar comparativamente una generación más allá de la restricción de sus fronteras, en darle la dimensión que las supere, en hacer aflorar las conexiones no visibles que articulan la cultura, cifra en la denominación «Generación del 45» una referencia nacional, pero radicándola en un contexto rioplatense y continental.

No se trata de cuantificar, ya que la diferencia de años no puede determinar «la escisión de las generaciones. Hay que buscar más hondo» afirma en *El juicio de los parricidas*. En un párrafo de media página, al que titula «El Año Clave», da las razones de una separación, una ruptura que necesitaba, como las había dado en la otra orilla: «Y al buscar se encuentra precisamente a Perón y con él una fecha: 1945». Designa con el mismo nombre a la nueva promoción argentina:

La he llamado de 1945 porque esa fecha marca el acontecimiento generacional, del mismo modo que 1898 marca el acontecimiento generacional de los jóvenes que, al cambio del siglo, ponen en cuestión la realidad española.⁴¹⁷

414 Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, o. cit., 550-551.

415 Según Haroldo de Campos se trataba de un grupo de poetas neoparnasianos que dominaba en el panorama literario brasileño en esos años y que se rebelaban contra los «Modernistas de la Semana del 22».

416 Al iniciar el prefacio de *El juicio de los parricidas* señalaba Emir: «Hacia 1945 aparece una nueva generación en la literatura argentina. Esta generación no resulta visible de inmediato ni tiene (como la que hacia la misma fecha se perfila en el Uruguay) una fisonomía editorial propia».

417 Rodríguez Monegal, Emir, *El juicio de los parricidas*, Deucalión, Buenos Aires, 1956, 90.

En las diferentes funciones literarias que asume, desde las modestias de la docencia en la enseñanza secundaria, a la reconocida invención de autores y movimientos transcontinentales, descubre un nuevo mundo nuestro, un «brave new world», como diría Miranda y, si bien resulta retórico *re-citar* una vez más las palabras de tan admirada y admirable criatura, que sobrevive a varias tempestades, o recurrir a los tópicos utópicos de Próspero, uno de los personajes de los que, por distintos textos, no se apartan de la imaginación de Emir, la reincidencia vale. Mago e inventor, como el personaje de *La tempestad* de Shakespeare, el crítico permanece atento al paisaje americano, oteándolo desde el mirador de Rodó, *El mirador de Próspero*, reflejándose al revés en el espejo de Morse, *El espejo de Próspero*, o previendo la multiplicación de funciones que le atribuyen los deslumbrantes efectos cinematográficos de Greenaway. Como por arte de magia, en su film, Próspero se hace cargo de un extraño discurso en el que un solo actor presta su voz a los demás personajes. Todos hablan por él o él habla por todos, una figura vocal emblemáticamente teatral que, avalando el genio del protagonista, interpreta sus desventuras, su salvación de las conspiraciones y del naufragio, la salvación de Miranda y de sus libros, sus desavenencias con un Calibán que cambia de norte a sur. Gracias a la visión totalizadora del cine, el director cifra en una sola voz las resonancias plurales del imaginario de este continente que no es el suyo. Anticipándose a las coincidencias desafortunadas de *Prospero's Books*, dice Emir

Fueron tantos los vuelcos y vueltas desde mi nacimiento en la ciudad fronteriza de Melo que a veces pienso en mí como una rara combinación de espectador y actor que está contemplando una obra de la que soy simultáneamente crítico y realizador.⁴¹⁸

Cinéfilo apasionado, crítico cinematográfico excepcional, no se podría asegurar que desconociera al cineasta, aunque no hay duda de que no llegó a conocer este film. Sin embargo, resumiendo su propio expediente, Emir habría adherido, sin saberlo, a esa polifonía extraña, cuyas teorizaciones conocía a fondo, haciendo coincidir en la elocuencia heteroglósica del crítico las voces que la obra dispersa en personajes y narradores, en las resonancias del autor y el silencio del lector. «Autor/actor y Antagonista»,⁴¹⁹ como se le caracteriza, coinciden en un mismo espectro-espejo crítico.

Tampoco deben pasarse por alto las especulaciones alegóricas de *La tempestad* que se difunden a través de gran parte de su obra y se concentran, entre otros textos, en «Las metamorfosis de Calibán»,⁴²⁰ una de sus piezas críticas magistrales, donde reúne, en la lucidez sumaria de cuatro páginas, datos fundamentales para indagar en torno a las definiciones ideológicas del siglo, para profundizar en el itinerario simbólico del nuevo mundo, sus modelos míticos,

418 Mac Adam, Alfred, «The Boom: A Retrospective», o. cit., 36

419 Dwyer, John, «Autor/actor y Antagonista», *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, o. cit.

420 Rodríguez Monegal, Emir, «Las metamorfosis de Calibán», *Vuelta*, n.º 25, México, diciembre de 1978, 23-26.

la crónica de sus sueños y las deslecturas tendenciosas con que fueron simplificados. Es tal la penetración de su conocimiento con respecto a un tema que constituye uno de los planteos más problemáticos de América, que Emir sabe observar con una visión simultánea todos los antecedentes europeos y las oscilaciones de su deriva continental.

De la misma manera que deja constancia de los móviles simbólicos del pensamiento de Rodó que hacían de Ariel:

el símbolo de la América Latina del futuro, el modelo utópico de la madurez de su cultura. En ese vasto proyecto, los Estados Unidos no tenían lugar. O, tal vez, solo tenían uno: servir de ejemplo de lo que los latinoamericanos deberían evitar.⁴²¹

Apunta contra la usurpación de datos que, en la inescrupulosidad del plagio, saquea por partida doble, tanto por la copia abusiva como por los errores apresurados de atribución y contextualización despistadas, o por las máscaras de quienes consienten las demagogias del estereotipo para continuar pagando mejor tributo a Europa.

En un compendio que revisa las consecuencias universales del imaginario en el que Shakespeare supo ahondar por medio de las tormentas que desató el descubrimiento, no solo describe críticamente las principales fuentes del pensamiento de Rodó y las imposturas de sus epígonos circunstanciales, sino termina solidarizándose con la revolución total de Oswald de Andrade, con sus desplantes poéticos y rebeldes. En ese artículo él mismo hace lo que dice y dijo desde sus primeros escritos cuando consideraba indispensable que, de una buena vez, el quehacer literario de América Latina integrara la literatura brasileña en un debate común:

Usando un chiste que se basa en una famosa frase de Hamlet, Oswald de Andrade habrá de proclamar, refiriéndose a los indígenas brasileños: Tupi or not tupi, that is the question. Sí, esa es la cuestión, todavía. ¿Vamos a continuar asumiendo una identidad latinoamericana por el proceso de imitar a los intelectuales francófonos, o vamos a actuar como los caníbales (culturales, es claro) que somos? Al defender el canibalismo y fechar algunos de sus textos en el aniversario del día en que los caníbales brasileños se comieron su primer obispo portugués (una manera rápida de asimilar sus virtudes eclesiásticas, sin duda), Oswald de Andrade descubrió el único camino posible para hallar nuestra identidad. Su canibalismo es carnavalesco, en el sentido en que Bakhtin define el concepto.⁴²²

Nuevamente lo biográfico y lo teórico coinciden en el pensamiento crítico de Emir. Ya anunciaba en la entrevista *The Boom: a Retrospective* que, en su antología de la literatura latinoamericana, dedicaría una parte a la literatura brasileña: «I want to show Latin American culture as a diversity and not as a homogeneous structure».

421 Ibidem.

422 Ibidem.

En su texto dedicado a Emir, recordando la cortesía de la iniciación brasileña que, tan amistosa, le brindara, decía Ulacia que para Emir el Brasil durante el proceso de democratización

a diferencia del Río de la Plata [...] era sinónimo de libertad, y toda libertad, decía, era creativa. Además, en el Brasil, Emir había encontrado, como más tarde me di cuenta, muchas de las teorías que expone Mikhail Bakhtine en su obra: el carnaval, el espejo, la parodia, la intertextualidad.⁴²³

No es extraño que Emir, hombre de fronteras, en el confín de dos mundos, haya unido el descubrimiento de la identidad latinoamericana a partir no de un país, sino de dos, de una memoria compartida que no reniega de la provincia limítrofe de su nacimiento, ni de la casa donde vivió de niño en Río de Janeiro que, con tanto entusiasmo, muestra al joven poeta visitante, ni del cementerio en Río donde está enterrado su padre o, ya al final, su casamiento con la carioca que es Selma. Para estas tierras aledañas al Brasil y perseverantemente ignorantes de sus realizaciones culturales, fueron pioneros sus artículos sobre Graciliano Ramos, en 1945, sobre José Lins do Rego, de 1953, Euclides da Cunha, Clarice Lispector, los trabajos en colaboración con Irlemar Chiampi o sus certeros análisis generales sobre la novela brasileña, entre los que sobresalen varios textos sobre Guimarães Rosa.

En 1967, en París, escribe el prólogo para la edición española de sus *Primeras historias*, balizando la zona de fronteras que la narrativa del escritor mineiro descubre en el primer cuento, «La tercera orilla del río», internándose en el mundo mágico que promete un autor distinguido en el margen entre sus códigos diplomáticos y su independencia literaria, cerca de donde Emir comparte fantasías de extraterritorialidad en «esa Bahía ya poetizada por narradores y sociólogos».

Desde la óptica de los estudios comparados, un pequeño libro *Mário de Andrade/Borges, Un diálogo dos anos 20* (1978), presenta el vínculo paródico común y el interés documentado del primero por Borges, la aproximación que había establecido en el número «Letras brasileñas» de la *Revista Iberoamericana* (enero-junio de 1977), una publicación que impulsó con solvencia según las direcciones de su visión americanista.

La significativa dedicatoria «a Mário de Andrade y su dulce Angelina» en *Narradores de esta América*, la selección de los capítulos dedicados al Brasil en la espléndida edición de *Noticias secretas y públicas de América* (1984), coordinada para la Biblioteca del Nuevo Mundo 1492-1992, que documenta las fantasías de las primeras crónicas, los relatos sobre la hospitalidad también antropofágica de sus indios, «Las atrocidades de los bandeirantes», hasta «Las últimas horas de Tiradentes».

La importancia de los fecundos trabajos en colaboración con Haroldo de Campos, en San Pablo o en la Universidad de Yale, en otros lugares. Entre

423 Ulacia, Manuel, «El otro Emir», *Vuelta*, n.º 121, Ciudad de México, diciembre de 1986, 62-67.

ellos, su simbólica intermediación entre dos gigantes continentales, asociando «Blanco», el poema de Octavio Paz y «Transblanco», la transcreación de Haroldo de Campos en un libro con un prólogo de Emir que el poeta brasileño le solicitó como testimonio de las relaciones que inició y estrechó entre la América Hispánica y el Brasil. Conviene transcribir, en la concisión de sus propios términos, la urgencia por unir los contextos culturales, en dos lenguas diferentes y afines, lo que designa como una «conjunción estelar»:

Para assinalar ainda mais a excepcionalidade do caso, esta aproximação e fusão se produzem entre duas áreas do mundo americano que costumam desconhecer-se com olímpica desatenção. Porque a marca deixada pela colonização não foi de todo apagada pela independência, nós, americanos espanhóis e americanos brasileiros, continuamos de costas uns para os outros, contemplando enfeitados as velhas ou novas metrópoles. Só de raro em raro uma sor Juana dialoga polemicamente com um texto do padre Vieira para produzir sua *Carta atenagórica* e demonstrar que a teologia não era só província masculina. Ou Gregório de Matos recolhe do barroco satírico espanhol as mesmas munições retóricas que servem ao peruano Juan del Valle Caviedes para seu *Diente del Parnaso*. Ou José de Alencar, com *O gaúcho*, se incorpora ao vasto *corpus* de literatura rio-platense, não solamente para render-lhe homenagem, mas, também, para lê-lo de viés. O utopismo americanista de Rodó encontrará un inesperado eco em *Canaã*, de Graça Aranha, da mesma maneira que, alguns anos mais tarde, os romances sociais de Jorge Amado (em sua primeira fase) seriam seguidos com avidez na Argentina. Até mesmo no campo diplomático, os contactos de Alfonso Reyes, durante sua permanência no Rio de Janeiro, com poetas do porte de um Manuel Bandeira haverão de deixar algo mais do que ecos de previsíveis banquetes e brindis. A prolongada residência de Gabriela Mistral em Petrópolis avizinha a aura da grande poesia feminina de língua espanhola ao português do Brasil. Os próprios irreverentes antropófagos brasileiros dos anos vinte encontrarão escritores hispano-americanos dignos de serem salvos da panela de guisado: Mário de Andrade, numa série de luminosos artigos sobre a nova literatura argentina (1927-1928), chegará à conclusão de que, com a morte de Ricardo Güiraldes, o jovem Jorge Luis Borges (sim, o Borges da fase vanguardista) é o melhor escritor argentino. Por seu lado, Oswald de Andrade haverá de reconhecer mais de uma afinidade secreta entre a poesia de seu *João Miramar* e os *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* e *Calcomanías*, do poeta argentino Oliverio Girondo.⁴²⁴

Aun dentro del mismo género biográfico y de su riguroso trabajo, dedicado a las figuras fundacionales de la cultura continental, tal vez sea necesario distinguir la entonación evidente que modula la biografía de Borges con un encanto adicional. No era necesario que él mismo aclarara que en este caso había encarado la construcción de una ficción literaria diferente, un artificio que han *verificado*

⁴²⁴ Paz, Octavio, y de Campos, Haroldo, *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*, Ed. Guanabara, Río de Janeiro, 1986. Rodríguez Monegal promovió la realización de esta edición y la prologó.

los preceptos teóricos y corroborado la filosofía contemporánea, pero a la que la contradictoria humildad del biógrafo no estaría dispuesta a consentir.

Emir decía (en la entrevista de Mac Adam):

Cuando escribía la biografía literaria de Borges, me di cuenta que había algo novelístico en la composición de una biografía —que los biógrafos compiten con los escritores de ficción. Borges se volvía mi personaje, casi mi creación.⁴²⁵

Solapadas o a la vista, las dualidades de esa *competencia*, que es también un saber hacer, habían determinado su labor. Borges consideraba que, en efecto, la biografía era un género imposible, sin embargo, esa imposibilidad no le impidió escribir algunas, frecuentar su lectura asiduamente y hacer de las sumarias biografías que escribía para *El Hogar*, «este maestro de la miniaturización»,⁴²⁶ una de las proezas textuales más fascinantes.

Así como Blanchot, en *L'Amitié*, no duda en refutar la exactitud del registro civil afirmando que es «el arte el que nos proporcionaría nuestra única fecha de nacimiento», Emir reflexiona sobre las reticencias de la información biográfica que proporciona Borges en «Vida de Evaristo Carriego», su inocente voluntad de convertir los recuerdos en esa coreografía de una subsociedad carnalesca,⁴²⁷ que va perfilando rasgos aislados antes que «el copioso estilo de la realidad».

Procurando encontrar, en el archivo biográfico que revisa a Borges, el precedente válido para su propia elaboración, remite a las estrechas relaciones que mantuvo el escritor con Néstor Ibarra porque le interesa rescatar esa intimidad, porque le interesa asimismo remitirlas a las afinidades que él había cultivado durante años con el escritor. Esboza sobriamente, por persona interpuesta, la naturaleza de una confianza intelectual que lo distingue:

Ibarra [...] se volvió tan cercano a Borges, conoció tanto al hombre y sus obras, que el propio Borges le hizo tributo de su reconocimiento: «Ibarra me conoce más íntimamente que nadie». [...] Leyendo y releendo a Borges, hablando y discutiendo infinitamente con él [...], el joven vasco se las arregló como para conocer a Borges desde el *interior*. De tal modo que podía descodificar todos los matices de ironía, el sistema elaborado de decepciones y falsas confesiones que forman el tejido de los textos de Borges.⁴²⁸

Sería pertinente considerar que, entre las ineludibles biografías que escribió, este voluminoso libro es *su* biografía por antonomasia: la figura de un posesivo que habría que interpretar también literalmente. Expone las ambigüedades de una verdad pactada que, desde el principio, se va afianzando, una biografía a medias entre autor y autor; por ser de uno no deja de ser del otro; siendo una

⁴²⁵ Mac Adam, Alfred, «The Boom: A Retrospective», o. cit., 36.

⁴²⁶ Rodríguez Monegal, Emir, *Las formas de la memoria*, o. cit., 159.

⁴²⁷ Rodríguez Monegal, Emir, «Carnaval/antropofagia/parodia», *Revista Iberoamericana*, n.º 108-109, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre de 1979, 408.

⁴²⁸ Rodríguez Monegal, Emir, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, E. P. Dutton, Nueva York, 1978, 239.

son igualmente «las biografías de Emir», la biografía de Borges, del Otro, del mismo, de él mismo.

El género no cuestiona la dualidad contradictoria que es requisito de la literatura, de la historia, personal o no, de la palabra que se compromete por la escritura. Reticente en relación con cualquier obra o comentario que pudiera concernir a su persona, a sus escritos, Borges elogió esta realización que consideró notable, una obra que, desde su publicación, es objeto de consulta permanente para el mejor conocimiento de un autor que no la fatiga ni la termina.

A distancia, cruzando el océano, en un texto donde se celebra la universalidad de la imaginación de Borges en contraposición con las expectativas del colorido exotismo típico con que se suele (des)atender la literatura ultramarina de estas tierras, un crítico afirma: «Ninguna propone un planteo tan claro, tan preciso del hombre y de la obra —del hombre a través de su obra— como esta biografía exhaustiva del uruguayo Emir Rodríguez Monegal».⁴²⁹ Se referiría quizás a la arqueología de un saber bibliográfico profundo, a las glosas sin fin, tesis, interpretaciones, comentarios —bibliotecas de textos eruditos y verosímiles que iluminan, sin agotar, «El universo (que otros llaman la Biblioteca)» de Borges—.

A Literary Biography fue escrito en inglés por encargo de la editorial Dutton de Nueva York y publicado en 1978. Traducido al italiano y publicado en 1982 por la editorial Feltrinelli, traducido al francés y publicado en 1983 por Gallimard, traducido al español y publicado posteriormente en México por el Fondo de Cultura Económica, cuenta ahora entre las biografías más apreciadas de la lengua castellana, una lengua que no las ha prodigado.

Entre otros reconocimientos, el libro, un volumen que pasa las quinientas páginas, recibió en Italia el Premio Comisso, creado para distinguir el mejor ensayo publicado en italiano. En 1983 le fue otorgado en Treviso por Giulietta Massina, pero, a pesar de que no es seguro que Federico Fellini estuviera presente, quizás Emir no dejaría de pensar al recibirlo en las formidables apariciones, más o menos furtivas, más y más fabulosas, con las que el director italiano sorprendía entre sus personajes, consignando la *auto-autoridad* de sus films, haciendo visible su propia imagen en una incidencia cinematográfica que, según las convenciones establecidas, transgrede el orden habitual. Pero esa es la historia de otro biógrafo que, seguramente, Emir habría evocado más de una vez cuando diseñaba la biografía de Borges, pensando en las ocurrencias transgresivas del cineasta, los pasajes casi indiscretos de su figura, sin prever la vecindad del premio que confirmaría las excelencias de una obra mayor. En una entrevista realizada en *Alfabeta* (n.º 56, enero de 1984), la revista publicada en Milán, a propósito del otorgamiento de este premio, señala su voluntad de escribir sobre una vida vivida entre libros, evocando al autor a partir de los acontecimientos literarios

que prevalecen sobre la revelación efímera de peripecias apenas circunstanciales, que «no sobreviven a la engañosa inactualidad del libro».⁴³⁰

Autor y crítico admiraron los mismos paisajes, se pronunciaron desde posiciones afines ante las vicisitudes de una época que agitó el mundo y la región dramáticamente, «en la que la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico»⁴³¹ ocupaban la palabra y la ciudad. Emir sobrentendió los mismos implícitos, los dio a conocer, dirigió —*after Borges*— sus inclinaciones literarias hacia una biblioteca común. En su libro convierte en testigos a sus lectores de los interminables diálogos mantenidos con el escritor, estampas que aparecen en escorzo, recortadas, recordadas desde una perspectiva que resalta el cariño profundo que Borges alentaba por el Uruguay, por sus familiares, los Haedo, por sus amigos, Enrique Amorim, por los paisajes de Salto y los patios de Montevideo, las suaves cuchillas relevadas por los recuerdos, por la bravura de un gaucho que hace suya la tradición de la comarca. Su interés por *La tierra purpúrea*, que Borges prefería «cárdena», la descripción de las guerras civiles, su amistad por Fernán Silva Valdés, Ildefonso Pereda Valdés, Pedro Leandro Ipuche, memorizando los mejores versos de Emilio Oribe que se convertían en una especie de saludo de bienvenida al uruguayo que lo visitara, una contraseña para «el oriental», procediera o no de zonas de frontera. Como sus compatriotas, Emir se sentiría crecer en la invocación generosa de estos nombres y lugares que frecuentaban las rememoraciones de su gente.

Fueron incontables quienes oyeron el nombre de Borges por primera vez en las clases de Emir o leyeron, desde sus primeras notas periodísticas esperadas con puntual impaciencia, las referencias a Proust, Kafka, Joyce, tantas otras. Una iniciación literaria que definió preferencias estéticas augurales en las sucesivas generaciones de sus lectores.

Los hilos secretos de la trama

No es injustificada, entonces, la estrecha asociación que se comprueba desde el principio al final de la biografía, fijando por la escritura una comunidad de intereses intelectuales, una comunión literaria, sobre las que la teoría tanto como la ficción han redundado en los últimos años. *Prefiguran* —y la figuración previa es doblemente fabulosa— en los textos de Borges, teorías y referencias a una enciclopedia que determinaron el pensamiento y la imaginación del siglo de Borges, pero desprovistos de los automatismos terminológicos de moda, vicios de esa jerga de circunstancia que los degrada.

Apreciando la literalidad de las copias que acumulan Bouvard y Pécuchet, los curiosos personajes de Flaubert, o la fidelidad extrema de la imposible

430 Rodríguez Monegal, Emir, «En las huellas de Horacio Quiroga: Enrique Espinoza en su Babel (1921-1951)», o. cit.

431 Borges, Jorge Luis, «Valéry como símbolo», *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1989.

429 Bianciotti, Héctor, «Borges, le nouvel Homère», *Le Nouvel Observateur*, París, 14/10/1983.

creación de Pierre Menard, un personaje-lector-crítico-narrador-escritor tan imposible como su obra y, sin embargo, uno de los autores más citados durante el siglo XX, Borges se adelanta a formular afirmaciones que las teorías reclamaron años después más ampulosamente. Todos ahora saben que quien lee un texto se lo apropia; si no hay más que interpretaciones, como se ha dicho, es previsible que el intérprete aparezca confundido en su interpretación: «Who can tell the dancer from the dance?» Repetido, el verso de W. B. Yeats podría ser la divisa de esta intimidad deseada o indisociable. El lector de Borges entrevé en sus páginas las lecturas de otros escritores, en las del crítico, las pistas y los hallazgos de su pesquisa, el deseo de influir y el deseo de ser influido, las sombras tutelares de una atracción recíproca que, como la influencia de los astros en rotación, va y viene de una órbita a otra.

No es nueva la atracción ni las oscilaciones entre identidad y alteridad que el proceso de la identificación estética, por oposición, comporta. Reconocido como propio de la tragedia o de la ficción narrativa, a partir de las redefiniciones de «escritura», ese proceso fue implicando hasta la historia: ya se sabe que *identificar* es tanto *distinguir* como *confundir*, la propia palabra lo dice y lo hace.

Como Julio César en la *Guerra de las Galias* o, en la otra punta, John Vincent Moon, el personaje que hace escarnio de la lealtad y de la gramática en «La forma de la espada», el narrador se vale de la tercera persona para acechar, sin comprometerse, los pasajes de la narración al discurso de la historia, pases amparados por los vacíos pronominales de una parodia seria donde un escritor se hace pasar por otro en virtud de esa astucia poética que la lingüística legitima. Se desliza con la discreción de una persona que, por tercera, no está en juego, aunque, habilitada por la distribución de roles de la narración tradicional, lo consigna.

Si se admite que teoría y crítica se revelan como variaciones de una autobiografía de la que el escritor o el filósofo no pueden prescindir —aunque lo pretendan—, con más razón la biografía se revelará como autobiografía. A pesar de la pródiga erudición prudentemente documentada, de los privilegios de tantos implícitos compartidos, es en esos términos también que conviene enterarse de la información de esta biografía monumental. Pocos críticos se han ocupado de un autor como Emir se ha ocupado de Borges; que Borges lo haya *ocupado* no debería extrañar, de modo que Emir no podía referirse a su vida literaria sin aludir a la suya.

Asociada a las abstracciones y disciplinas de la investigación, a los procedimientos metodológicos que suelen dividir y separar para conocer, la *teoría* vuelve a reunirse con la invención o con la *visión* que le dio origen. Así entendida, la teoría de la crítica y las prácticas que la aplican recuperan en el método el origen, la emoción que la obstinación en ceñirse a doctrinas y sistemas había vedado. A esta altura, cuando ya han sido impugnadas las verdades del conocimiento absoluto, cuando ya no se duda sobre la escasa validez de las grandes convicciones ideológicas que la historia del siglo pasado fue oscureciendo y hasta se rechazan con una desaprensión igualmente excesiva, cuando las consecuencias

de las catástrofes siguen revelando estragos, pero se dan por finalizadas las soluciones de dogmas y las exageraciones de un optimismo positivista hartado de métodos y teorías, la sobriedad de la escritura crítica con la que Emir no cedió a las fulguraciones de jergas oportunas, asegura la vigencia de un pensamiento que se articula desprovisto de tecnicismos de trasnochada actualidad, deleitando y enseñando a la par.

En la nota de contratapa de *Las formas de la memoria*, Ulacia señala en un momento en que nuestra crítica literaria, en los años cincuenta, se empeñaba en ver la literatura a través del prisma de la «realidad social», Rodríguez Monegal tuvo el coraje de verla dentro del universo mismo del lenguaje, sin menospreciar en su lectura la realidad que cada obra reflejaba.

Ni indiferente ni prescindente, su abstención con respecto a corrientes doctrinarias o teóricas se explica por escrúpulos relativos a la desconfianza hacia las grandes verdades válidas a corto plazo, otra coincidencia con Borges, o con el narrador de Pierre Menard, quienes consideran que

Una doctrina filosófica es al principio una descripción verosímil del universo; giran los años y es un capítulo —cuando no un párrafo o un nombre— de la historia de la filosofía. En la literatura, esa caducidad final es aún más notoria.⁴³²

En la misma entrevista de Montevideo que ya se había mencionado, en un tono coloquial que contrasta con la gravedad de las circunstancias o la seriedad de sus reflexiones, decía Emir:

Me han acusado de formalista, de estructuralista; pero yo soy simplemente un lector. En los años sesenta si no utilizabas a Lúacs te mataban. A mí me mataron varias veces, pero sobreviví, como sobreviví a la estilística, al existencialismo, al estructuralismo y estoy sobreviviendo al desconstruccionismo.⁴³³

Ya se sabe que no hay sujeto sin objeto, un planteo *Hors sujet* —fuera de tema— que la filosofía entiende de varias maneras. El francés, además del tema, deja al sujeto fuera, un sujeto que sale para ser o conocer su objeto y, precisamente, Levinas denomina «necesidad de crítica» a esa fuerza que lo mueve fuera de sí. Las magias arqueológicas de las ruinas circulares no solo exhuman a un hombre soñado que sueña a otro hombre, o lo piensa, sino que acceden a esa salida, engañosa, que depara la *existencia*, otra salida que no deja de ser epistemológica. Cuando Emir analiza, en *Literatura uruguaya del medio siglo*, las dificultades inherentes a la labor selectiva realizada por un crítico participante, no solo porque ha sido actor en los acontecimientos que reseña, previene:

Todo observador participa en la situación observada, la modifica por su presencia, es afectado por ella. Pero si el observador lo sabe, si es escrupuloso en sus observaciones, si fiscaliza con datos ajenos los propios, si también se observa observar, puede sortear las trampas más obvias del subjetivismo.⁴³⁴

432 Borges, Jorge Luis, «Pierre Menard, el autor del Quijote», o. cit., 55.

433 Coteló, Rubén, «Emir Rodríguez Monegal: el olvido es una forma de la memoria», *Jaque*, n.º 99, Montevideo, 7/11/1985.

434 Rodríguez Monegal, Emir, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Alfa, Montevideo, 1966, 10.

*Who's Writing This?*⁴³⁵ es el título vertiginoso bajo el cual se incluyen diversas anotaciones sobre el autor como sujeto, el yo-aquí-ahora presente en los autorretratos narrativos.⁴³⁵ El libro ya no es reciente y empieza, desde la solapa, atribuyendo el comienzo de esa aventura narcisista a la lectura de «Borges y yo», una fórmula que induce tanto a una duplicación del autor en sus personajes como a una fuga del autor por un hueco pronominal, un blanco personal para que acierte el lector, el crítico, la figura —el rostro— del otro o de uno, regulada por el pronombre que resume la unidad inicial del conocimiento. Según cuenta Emir, Borges e Ibarra se divertían inventando el «identismo», una nueva escuela francesa —otra más— donde la comparación de los objetos se establecía, infalible, con ellos mismos, adelantándose irónicamente a algunas estrategias o fatalidades filosóficas denunciadas tiempo después y tan fácilmente asimiladas como desechadas.

Adelantado de su obra, lector, crítico, personaje, biógrafo, amigo de Borges, juez y testigo de sus parricidas, son tantos los acuerdos de lealtad que se celebran entre Emir y su autor que, más que las coincidencias, son las diferencias las que deberían argumentarse. En el capítulo dedicado a «El nacimiento de «Borges»», aunque no lo dice, recordaría, como ya lo había observado en Quiroga, que «Borges, como de costumbre, llega a la conclusión de que las diferencias entre él y Lugones eran menos importantes que las semejanzas. Mediante uno de esos pases de magia magistrales que eran los suyos, finalmente Lugones y él se convertían en uno», una conversión que se repite, en épocas consecutivas, con diferentes nombres en quien lo afirma.

Es la prestidigitación poética de esa visión paradójicamente borgiana que alegoriza Julio Cortázar en «axolotl»,⁴³⁶ el conocido cuento que narra la identificación por la mirada admirada del narrador, la metamorfosis de observador en observado, una transferencia de identidades que el espécimen latinoamericano emblemata bajo la rúbrica en náhuatl, una lengua autóctona y extranjera a la vez: el ejemplar se transporta, el nombre no se traduce, la metáfora es doble, la transformación no es solo retórica.

«La figura del padre, ya se sabe, es la figura del bien (*agathon*). El *logos* representa [...] al padre que es *el jefe, el capital, el bien*. *Pater* en griego quiere decir todo eso al mismo tiempo».⁴³⁷ Derrida reconoce que es muy difícil respetar esa acumulación de sentidos en una traducción. También Emir se vale de una forma idiomática extranjera para apropiarse idiomáticamente de una identidad ajena y, sin más trámite, quedarse afiliado al padre que anheló («Father's sense of irony...»), o a la madre que procuraba («In contrast to Mother's attitude...») o «Mother's devotion to the books that both Father and Georgie had loved so much»), insiste hasta el final. En inglés la atribución puede prescindir del pose-

435 Halpern, Daniel, *Who's Writing This. Notations on the Authorial I with Self-Portraits*, The Eco Press, Nueva Jersey, 1994.

436 Cortázar, Julio, *Final de juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

437 Derrida, Jacques, *La dissémination*, Éd. du Seuil, París, 1972, 91.

sivo (*su/mi*) y no se compromete demasiado. En español suprimirlo es adoptar a esos padres como quien adopta a un hijo, al escritor, a un hermano.

Semejante a Quiroga, un escritor adoptaba a otro escritor como padre, semejante a Neruda «huérfano de su madre, por un golpe del destino, adhiere a una segunda madre que borrará en la conciencia el recuerdo de la primera, sin sustituirla del todo», ese desplazamiento hacia «Una primera persona» poética a la que estudia, con ese título, en un capítulo en *El viajero inmóvil. Introducción a Pablo Neruda*. Emir dedica el libro a Magdalena a través de unos versos de Louis Aragon en un epígrafe que no traduce. Afectos de filialidad semejante, su genio biográfico hace suyos a los padres fundadores de la literatura continental. Un par de años más tarde dedica intensamente «A mis padres», el espléndido *El otro Andrés Bello*, reivindicando la vigorosa alteridad que revela, según afirma desde el principio, al

primer aventurero hispanoamericano que asoma al Mundo Nuevo de la Europa romántica, el primer viajero nuestro en las tierras inéditas de la Revolución industrial, el primer cronista de la maravilla de una humanidad llena de sueños de progreso, de civilización, de grandeza.⁴³⁸

a quien ve «increíblemente vivo y lozano, librando una batalla desigual por la cultura hispanoamericana», a partir de «su aventura intelectual, su vida literaria, su experiencia ya secular y siempre nueva».

Simétricamente, presenta esta investigación descomunal encabezándola por un breve epígrafe en francés de Marcel Proust y la sucinta descripción de una pintura de René Magritte, de la que se evade, desahogándose desde el principio, como quien necesita aliviarse de una pesadilla. Su insistencia en analizar las variantes literarias de una paternidad obsesiva, de filiaciones frustradas, de trágicos lazos que la sangre o la letra ciñen o dispersan: Quiroga, Reyes, Neruda, Lezama Lima, Rulfo, Donoso, Fuentes, García Márquez, Borges —nombres de una lista que queda abierta— no disimula la inequívoca ansiedad de tramar, por la abstracción y fundamentación más rigurosas, su entrañable incorporación a los desafueros de un mito que normalice y redima la propia peripecia. Aunque desmesurada, la recurrencia de la hipótesis llega a abrazar la imaginación de toda Iberoamérica en su literatura.

Si el siglo ha visto pulular Edipos que, en curas y análisis ubicuos, se deshacían de sus padres para cumplir con un esquema que, positivista, taxativo, así lo preconizaba, la adhesión de Emir se fundiría además en la especie trágica antagónica que, como Hamlet, pretende encarnar dramáticamente, por la representación de una comedia, por la repetición del nombre, el espectro o, por lo menos, reparar la injusticia de una muerte que, dubitativa o no, siempre fue hermana del sueño.

Investigador en archivos y bibliotecas, revisa los documentos, registra los datos, pero, conociéndolos, sabe prescindir de ellos: «no los poseo ni me interesa

438 Rodríguez Monegal, Emir, *El otro Andrés Bello*, Monte Ávila, Caracas, 1969, 11.

poseerlos realmente» le confiesa a Haroldo de Campos en una entrevista publicada en San Pablo,⁴³⁹ para sentirse libre de interpretar sin certezas oficiales ni indiscreciones policiales que provoquen la ruidosa frivolidad del escándalo mundano, del que la literatura suele prescindir.

Como Borges, Emir deplora la confidencia y observa un pacto de discreción que ambos habrían establecido tácitamente. De ahí que, escribiendo su biografía, encuentre en el «Autobiographical Essay» de Borges el precedente que debería tomar en cuenta:

Mientras que él tuvo que desdoblar en dos personas diferentes la escritura sobre sí mismo (narrador y protagonista), mi tarea era más simple: Solo tenía que crear la perspectiva de una tercera persona literaria (el lector).⁴⁴⁰

Si a partir de preceptos formalistas varios, los estudiosos se esmeraron en distinguir las diferencias entre autor, narrador, personaje, lector, crítico e investigador erudito, Borges se esmeró en confundir esas diferencias bajo especie de escritura, de ahí que diferentes teorías sobre «lo biográfico», las más recientes, indaguen en las especulaciones y espejismos de sus textos. Emir los prolonga incluyéndolos en una categoría literaria, sin apartarse de los datos que le proporcionan las publicaciones, datos leídos que fueron los que despertaron la curiosidad del investigador, acercando su lectura a la obra a fin de hacer de la *aproximación crítica*, una *nueva crítica* —en francés o en inglés (*la nouvelle critique*, *New Criticism*)—, el instrumento necesario para la interpretación.

En las dualidades literarias de su texto la ficción pasa a ser la prueba de lo real. «C'est le faux qui fait vivre le vrai» escribió Valéry y esta verdad de un poeta reitera la revelación que, desde las Escrituras más sagradas, reconoce una verdad que está en el cuento; esa verdad llega incluso a ser el cuento mismo.⁴⁴¹ El tránsito de un medio fantástico a un medio real, la labilidad de sus límites, los deslizamientos de uno en otro, forman parte natural del artificio literario y de una existencia que no extingue el sueño en la vigilia real.

Procurando la mayor fidelidad al registro municipal y doméstico, alguna escuela crítica, superada hace tiempo, solía reunir en álbumes esmerados las imágenes que reproducían la casa del escritor, con o sin él, fotos de sus lugares habituales, de sus objetos preferidos, fotos de fotos comentadas brevemente. Se les denominaba «Interiores de escritores».

A pesar del nombre, esa reconstrucción no accede a las interioridades que la biografía, por literaria, revela: Emir recuerda el jardín de la casa que Borges recuerda citando versos de *Cuaderno San Martín*. Sus experiencias, desde la infancia, pasan por las lecturas que el escritor no olvidaba. Borges vivió leyendo y, por hacerlo, no dejó de vivir. En el primer capítulo Emir no presenta a la familia, presenta «El museo familiar» a fin de introducirla en el universo imaginario: los parientes y sus relaciones textuales, una colección de libros, de objetos antiguos

439 *Revista da Associação Brasileira de Tradutores*, Faculdade Ibero-Americana de Letras.

440 Rodríguez Monegal, Emir, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, o. cit., 478.

441 Jabès, Edmond, *Le parcours*, Gallimard. París, 1985, 30.

y tradiciones, el lugar sin lugar y sin tiempo que esa institución habilita para la exhibición de las obras, estableciendo la distancia, el «transporte» que, en el museo, constituye una *metáfora* literal y espacial.

De la misma manera que, al preguntarle sobre la relación con su madre, Borges solía desplazar la curiosidad del interlocutor hacia las influencias de su padre, Emir desplaza sus atentas impresiones personales y afinidades compartidas a textos publicados por Borges, a los que puede acceder todo lector, sin arrogarse los privilegios de la amistad a fin de preservarla como tal. Casi secreta, la crítica de Emir descubre verdades de Borges, mientras que él mismo se deja llevar por sus ficciones que habitan los mitos y sustentan, en sigilo, desde el principio, tanto la narración como el pensamiento. Sus especulaciones lúcidas, alucinantes, sellaron un pacto de secretos y descubrimientos recíprocos. Por eso ni la otra muerte ni la misma muerte suspenden el estremecimiento del misterio que es condición de la escritura.

La Cruz del Sur (Uruguay, 1924-1931):
Una visión astral y austral en la encrucijada
de contradicciones y coincidencias

*En la altura
las constelaciones escriben siempre
la misma palabra;
nosotros,
aquí abajo, escribimos
nuestros nombres mortales.*

Octavio Paz

*Será que lá longe ainda o céu é azul,
ou já o negro cinzento
confunde Norte com Sul.*

Pedro Abruñhosa

No es extraño que, como todas las revistas, *La Cruz del Sur* concilie, en el espacio de una publicación periódica, la pluralidad de lenguajes, verbales y visuales, que propicie diálogos entre escrituras y artes gráficas, literatura y pintura, partituras y teorías, entre creación y crítica (musical, literaria, plástica), ambas a la par. La variedad de su contenido alterna anuncios de publicidad propia y ajena con los intereses de una contemporaneidad en fuga, sin desconocer la disparidad del vasto mundo, así como la historia de lo que pasó o no, de lo que podría pasar en nuestra comarca y más allá de sus estrechos horizontes.

Vernácula y cosmopolita, procura mantener un difícil equilibrio entre el paisaje autóctono, ajeno y exótico a la vez, entrecruzando los astros y la tierra, los misterios de la bóveda celeste con las razones telúricas, un cruce que podría encontrar el ícono simbólico en *la cruz del sur*, la constelación más pequeña de la esfera celeste, pero que ha orientado a los navegantes a través de los siglos.

Con respecto a las revistas, en general, habrá que *considerar* (y es legítima la alusión *sideral* del verbo) la versatilidad que su forma admite, la heterogeneidad de contenidos que les es inherente, la duración de textos que la posteridad celebra junto a aquellos que, efímeros, se desvanecen como los días. Si bien las letras no tienen significado (aunque, como los fonemas, lo oponen y distinguen) y los nombres propios comparten la misma carencia semántica, esos vacíos habilitan coincidencias, casualidades de las que el obstinado afán humano por dar sentido saca partido.

Dado el tema y a esta altura, no está de más recordar que en 1981 Franco Maria Ricci, el distinguido y acaudalado editor de Milán, fundó una revista demasiado bella para los requisitos del género a la que le dio sus iniciales por título: *fmr*. Pronunciada la sigla en francés, diría *éphémère*, la condición por antonomasia de una publicación que, en tanto periódica, se sabe pasajera, no permanece, dura lo que una jornada, más allá de los cuidados de la privilegiada hemeroteca que logra conservarla.

Es sabido que contra la *linealidad* asignada a la historia y sus relatos, Walter Benjamin hacía prevalecer la simultaneidad del acontecer, las coincidencias que —por definición— se sustraen a la continuidad histórica, prefiriendo la *constelación* más que la soledad del astro aislado o la sucesión del devenir. Asociaba esa contemporaneidad a una energía revolucionaria, al común interés por la insurrección que se advierte en una actualidad que ve a distancia los destellos de una tempestad de relámpagos que fulguran iluminando el horizonte.

Entiendo que las revistas presentan, en su medio y medida, una configuración revolucionaria similar y fugaz, un impulso de época y de rebelión análogos, que abarca períodos similares y por eso las referencias a las numerosas revistas latinoamericanas de los años 20 y a su filiación vanguardista. Vale la figura de la constelación, además, ya que son publicaciones que suelen reunir una pléyade —por mantener la metáfora sideral— de formas, de temas y géneros yuxtapuestos. De la misma manera que se reúnen sus diferencias bajo una misma denominación, se ajustan las *secciones* dispares en una misma página o en páginas sucesivas sin que su sucesión implique ni consecutividad ni un orden progresivo, ni el menor desconcierto. Descartaba Benjamin en la historia las reducciones del devenir cronológico, si este es solo lineal y taxativo, *comprendiendo* que aun los hechos aparentemente desvinculados ocurren solidarios, en conexiones e influencias cruzadas. Por eso me permito asociar la imagen de la constelación a la estructura de una revista, *la cruz del sur*, favorecida en este caso por las estrellas que desde el nombre irradiarían su luz en cruz y en todas direcciones. Pero no solo por eso la asociación vale. En un espacio común comparten unidades o fragmentos, allí se reúnen y se combinan, suspendiendo o atenuando diferencias en una misma dirección y empeño conjunto.

No es ajena esta concepción estelar de la historia a la atracción que, ejercida por los astros, gravita desde los orígenes en la prensa periódica de nuestro país, aún antes de que el Uruguay existiera como república, aún antes de que las excesivas especificaciones geográficas de la República Oriental del Uruguay denominaran así a este «país de cercanías» donde «nada está verdaderamente lejos». Dadas sus demasiado limitadas dimensiones, no debería sorprender que los protagonistas de la prensa incipiente dirigieran su mirada y aspiraciones hacia el cielo y sus espaciales extensiones. Iniciada esa prensa por *The Southern Star. La Estrella del Sur* (1807), bilingüe, en inglés y en un mal español, fue este el primer periódico y, desde el principio o, por lo menos desde el título, manifestó esa atracción estelar. Apareció durante la ocupación de Montevideo, en ocasión de la segunda de las *invasiones inglesas* y, como una estrella fugaz, se apagó muy pronto.

Como en el curioso discurso que hizo el hidalgo caballero, una vez más se funde el plomo de la guerra con el plomo de la imprenta medrando el tópico de las armas y las letras. Emblemático, el periódico recurre a una conjunción de cielo y tierra, de hemisferios opuestos, pretendiendo superar las fronteras, devastándolas, como si las iniciativas periodísticas contribuyeran a configurar un imaginario astral, sin omitir las tendencias australes propias de nuestras latitudes.

Desde el momento en que el Colegio de México, con motivo de un reciente coloquio se interesó por publicaciones uruguayas de los años 20, quiero en reciprocidad recordar el film de Adriana Contreras, una querida amiga mexicana, que realizó en Montevideo y estrenó en 1987 un film que, por varias razones, cósmicas algunas, literarias y estéticas otras, denominó *La nube de Magallanes*. Como suele ocurrir con los títulos, se agrega una explicación entre personal y onomástica, si es cierto que esta constelación replica, desde el sur, la *Constelación de Ariadna*, llamada también *Corona Borealis*.

Considerada hasta hace poco como la constelación más próxima a la galaxia, Adriana reunió en su *Nube* fragmentos narrativos de Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Armonía Somers, una constelación de autores uruguayos entre los que también intercalaba referencias a Borges y a Bioy Casares. Sin apartarse de nuestra latitud austral, incluyó también en su galería cinematográfica al conde de Lautréamont y a Jules Laforgue, reivindicando así la condición de uruguayos de estos poetas muy franceses.⁴⁴² Además, si bien el cine desarrolla sucesivas sus instancias, Adriana supo adoptar en su film una especie de estructura galáctica, similar a la que conciben, cósmicas y cosmogónicas, las *Galaxias* de Haroldo de Campos, esa visión poética y profética que prodiga cada una de las líneas de su bienaventurado libro. Me permito esta digresión para recordar a amigos muy queridos y entre ellos destaco la figura entrañable del poeta mexicano Manuel Ulacia quien, junto con Adriana, participó en aquellos encuentros con Haroldo, ahora reunidos todos entre cielos y tiempos infinitos.

En Montevideo, en mayo de 1924, se fundó *La Cruz del Sur*,⁴⁴³ Revista quincenal de Artes e Ideas, que expone desde la portada la frase que será su consigna: «Nuestro programa es nuestra obra». Se publicaron 34 números hasta diciembre de 1931. A partir del n.º 22 (enero de 1929) se subtitula Revista de Artes y Letras, adecuando su propuesta a metas algo menos teóricas o más convencionales. Desde el principio reunió en sus páginas a los mayores escritores, pensadores y artistas, aquellos que eran, en su época, los más valiosos, los de mayor prestigio intelectual, literario y artístico. Pocos años más tarde, pero igualmente contemporánea, al presentar su «Programa» en *La Pluma* y

⁴⁴² Así lo manifestó Adriana en presencia de Haroldo en el homenaje que le hicimos en el Centro Cultural Internacional de Salto. Salto Oriental, agosto de 1991.

⁴⁴³ Todos sus números pueden leerse en línea en el sitio web *Publicaciones periódicas del Uruguay*, disponible en: <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/collections/show/39>>, 6/4/2015.

ordenar la lista de revistas nacionales, Alberto Zum Felde (1889-1976) dice de *La Cruz del Sur* que

sigue publicándose con una relativa normalidad bajo el patrocinio de un dinámico grupo de escritores y artistas jóvenes, enrolándose en las tendencias estéticas avanzadas.⁴⁴⁴

Su director, Alberto Lasplaces (1887-1960), poeta, autor de una obra crítica relevante, publica en la revista notas propias y ajenas sobre Rafael Barradas (1890-1929), Emilio Frugoni (1880-1969), Montiel Ballesteros (1888-1971), Emilio Oribe (1893-1975), Pedro Figari (1861-1938), Fernán Silva Valdés (1887-1975), Ildefonso Pereda (1899-1996) y tantas otras excelencias literarias nacionales. Pero, por un fenómeno raro (o no), salvo Figari, muy pocas veces son hoy recordados, como si la fugacidad del medio se ensañara con quienes, al desaparecer la revista, desaparecieran a la par.

Algunas tapas de *La Cruz del Sur* muestran la imagen de un faro, que arroja su luz sobre las cuatro estrellas, emblema distintivo de la publicación. Lo imagino similar a «Les phares» que la conocida poesía encomiaba, alumbrando con sus luces, desde la pintura, las demás artes. Las tapas de los números posteriores adoptan motivos diversos, no siempre alusivos al contenido heterogéneo o a la radicación hemisférica, con excepción de los últimos números dedicados cada uno a un autor en particular (Julio Herrera y Reissig, Jules Supervielle, Carlos Reyes).

Nombre de una revista uruguaya rioplatense y prestigiosa, nombre de una colección de libros en la editorial Gallimard, fundada por Roger Caillois —un francés que, finalizada la guerra, regresó a Francia luego de una larga estadía en Buenos Aires, a prudente distancia del conflicto mundial y de las masacres que los totalitarismos perpetraban—. Entre 1952 y 1970 *La Croix du Sud* publicó importantes autores latinoamericanos: Arguedas, Borges, Cabrera Infante, Castellanos, Cortázar, Freyre, Roa Bastos, Sabato, Vargas Llosa... El título de la revista, varias veces atractivo, fue utilizado como título de obras de distinta índole. Entre otras referencias, fue mencionado dramáticamente en algún tango estremecedor de 1933:

Madame Ivonne,
La cruz del sur fue como el signo,
Madame Ivonne,
fue como el signo de tu suerte...
Alondra gris, tu dolor me conmueve,
tu pena es de nieve, Madame Ivonne.⁴⁴⁵

444 Zum Felde, Alberto, *La Pluma*, n.º 1, Montevideo, 1927. Se puede leer en línea en el sitio web *Publicaciones periódicas del Uruguay*, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/la-pluma/index.htm>>, 6/4/2015.

445 Música de Eduardo Pereyra, letra de Enrique Cadícamo, autor también de «Al mundo le falta un tornillo», «Anclao en París», «¡Che, papusa, oí!», «Fanfarrón», «Garúa», «Muñeca brava», etcétera.

Son palabras que cantan, en una misma y transida decepción, aventuras que saben de hastíos. Deslumbrados los sudamericanos por los mitos de la Ciudad Luz, tanto como los franceses por los destellos argentinos que cabrillean solo en los nombres del país (Argentina) o del río (de la Plata), suscitando melancolías aun sin haberlos conocido.

Lasplaces, poeta, ensayista, periodista, fundó *La Cruz del Sur* y consolidó los principios que guiarán la revista durante un buen tiempo. Dos años después de fundada invoca él mismo a «La cruz del sur» en un largo poema, precedido por su retrato realizado por Barradas, que termina en los siguientes versos:

¡Eres el corazón del universo,
la palpitante médula del caos!

Cuando después de las edades
se hayan apagado todos los soles;
cuando el silencio sin fronteras
asorde el espacio
y llene los últimos abismos,
tu estarás siempre de pie,
erguida sobre el desastre unánime,
y abriendo sobre el gran osario de astros
tus dos brazos piadosos.⁴⁴⁶

Más allá de la sacralización de *La Cruz del Sur*, constelación y revista, la publicación logró convocar en su entorno a una selección notable de escritores y artistas uruguayos. Dio espacio a sus poemas, a textos filosóficos, a ilustraciones a cargo de los mejores creadores de esos años, atendiendo la actualidad nacional y regional sin ignorar las vicisitudes del mundo, confundido casi con París, privilegiando, en una inclinación demasiado excluyente, las luces procedentes de esa ciudad, un deslumbramiento que padeció no solo esa generación, no solo esta región, ni esos y otros tiempos, sin advertir el injusto desconocimiento de otros confines.

Sin embargo, en la sección correspondiente a las reseñas de libros y actividades culturales, apuntaban hacia otras procedencias. Por ejemplo, ya que estamos en México, transcribo una breve nota que aparece en una sección de actualidad:

«30-30»: Con este título, un poco cabalístico aparece en Méjico, desde hace poco, una revista que se dedica a cuestiones pictóricas. Es una revista de sector. La informa un espíritu ardientemente polémico. El tono que emplea en la discusión es de temperatura elevada. Entre los componentes del grupo que la edita está el simpático y culto escritor Martín Casanovas. Ese solo nombre bastaría para acreditar la publicación que nos ocupa; pero, además de él, hay otros... que hasta la simpática publicación llegue nuestro solidario y cordial saludo.⁴⁴⁷

446 Lasplaces, Alberto, «La Cruz del Sur», *La Cruz del Sur*, año 11, n.º 12, Montevideo, marzo de 1926, 3.

447 Agradezco a Rose Corral su mensaje del 30 de setiembre y la información que me proporciona en los siguientes términos: «el comentario de los redactores de *La Cruz del Sur* a la

O en otra oportunidad se menciona:

La Batalla. Periódico de combate. Director, Alejandro Sux. Méjico.⁴⁴⁸

Siempre desde una perspectiva austral, en un revelador artículo, Lasplaces resume la historia de su revista que bien conoce. Reproduce en la tapa un autorretrato de Vlaminck, un dibujo de Norah Borges en el interior, una madera tallada que representa a Fernán Silva Valdés, y reproducciones de pinturas murales sobre temas místicos de Gino Severini.⁴⁴⁹ Empieza diciendo que

Sin anuncios previos, sin exposición de motivos, sin manifestaciones y hasta sin saludar a los colegas, un buen día surgió [*La Cruz del Sur*], luciendo en su primera página un hermoso poema breve de Silva Valdés.⁴⁵⁰

Aun después de pasados cinco años de la aparición del primer número, Lasplaces no disimulaba su hostilidad hacia el medio y ambiente de esos días en nuestro país. Algo más que contrariado, compara las noticias procedentes de otras tierras, que dan cuenta —según su apreciación— de iniciativas brillantes y pródigas de una «energía gregaria». (La fórmula es suya y dudo que el adjetivo conserve en la actualidad la connotación favorable que le asigna):

En Europa y en América, los muchachos se agrupaban para abrirse paso en ruidosos e indisciplinados batallones, fundaban cenáculos, editaban revistas, daban conferencias, escandalizaban, epataban. Entre nosotros absolutamente nada. [...] deseando dar una impresión de ese conjunto anarquizado, disgregado, me lancé sin saber hasta dónde podía llegar, a la penosa aventura de fundar una revista que pudiera dar idea de lo que nuestro país posee dentro de las más elevadas actividades literarias y artísticas. No se me ocultaban los obstáculos formidables que se opondrían a mi empresa, sobre todo dos: la impermeabilidad de un ambiente semi-culto, incapaz de comprender, y la mala voluntad empecinada y suicida de muchos literatos y artistas extraviados en un inquebrantable individualismo o entregados a odios, rivalidades y disputas de comadres de bajo fondo.⁴⁵¹

La tapa ya no presenta la imagen sobria y estilizada de *La Cruz del Sur*, ni la sencilla tipografía de las inscripciones que exhibía en los primeros números, y que mantuvo con algunas pálidas variaciones cromáticas hasta el n.º 9, diciembre de 1925, con un par de interrupciones.

Lasplaces recuerda en ese resumen la publicación del primer número, el 15 de mayo de 1924, que empieza directamente con un poema de Fernán Silva Valdés, sin las advertencias editoriales de rigor. Se titula «Paseo por el campo» y se ambienta con aires campestres que, aparentemente, la revista quiere hacer resaltar.

revista mexicana 30-30 que tú reproduces, título que ellos juzgan 'cabalístico', se refiere en realidad al arma usada (las carabinas 30-30 del ejército de Pancho Villa son famosas) por los revolucionarios mexicanos.

448 «Revistas», *La Cruz del Sur*, año III, n.º 18, julio-agosto de 1927, 27.

449 Pintor futurista italiano que nació en 1883 y murió en 1966.

450 Lasplaces, Alberto, «Historia de *La Cruz del Sur*», año V, n.º 24, junio-julio de 1929, 2.

451 *Ibidem*.

Fue Borges quien, ostentando la ortografía criollista de aquellos años, adhirió a su orientación filosófica y poética:

Con voz bien suya en versos tirantes y limpios, observa esa tradición de añoranza F. S. V. (85). [...] Medio como quien canta y medio como quien habla, en la indecisión de ambas formas [...] nos dice su visión del campo oriental. Mejor dicho, su añoranza grande del campo, su creencia en la felicidad de un vivir agreste.⁴⁵²

Ya en *Inquisiciones*, de 1925, Borges le había dedicado al poeta nativista oriental varias páginas que titula «Interpretación de Silva Valdés». Con nostalgias del campo, decididas o deseadas, se detiene en su poema «El rancho» para resumir sus ideales poéticos: «las imágenes son nuevas, el compás es inusitado, el ambiente suyo sabe a palpable realidad y no a versos ajenos».

Dado el carácter inaugural del poema, me permito citar dos versos

y nuestro perro —burlón inconsciente—
le iba sacando la lengua al verano.⁴⁵³

la imagen de un perro casi expresionista sorprende entre «caminitos para enamorados tomados de la mano, como en los cuentos», a «la hora de la siesta» cuando «los árboles ardían de chicharras».

Pero más sorprende el contraste de ese paisaje de sobrio y trivial ambiente bucólico, casi idílico (si no fuera por el gesto canino y canicular), con un aviso publicitario de Casa Maple, una famosa mueblería establecida en Londres, París, Buenos Aires y Montevideo. El anuncio muestra un interior refinado en extremo, con «Muebles de estilo», «damascos, sedas, muselinas, alfombras turcas y persas legítimas», bargueños con porcelanas vistosas y más vistosa platería, una araña con luces en las puntas de sus brazos quebrados como patas del arácnido, que se descuelga desde el techo sobre el ambiente distinguido, casi señorial. Enfrentadas las páginas en espejo, es mayúscula la diferencia que la opone al «Paseo por el campo». Fuera de contexto, esas opulencias urbanas pregonan el buen gusto de las moradas acomodadas en las grandes ciudades, ajenas a la naturaleza rústica con la que el poeta sueña.

Sin embargo, ese aviso y las tentaciones que anuncia parecen abrir el camino a «Après minuit», un poema de Julio Verdié (1900-1998) redactado en español. Las calles, la ciudad, «los ojos insomnes de los faroles», más cerca de una trasnochada bohemia, adelantaría la *Section française* que dirigirán años después (desde el n.º 7 hasta el 18), los hermanos Gervasio (1897-1956) y Álvaro (1897-1971) Guillot Muñoz. Con reiterados artículos escritos en francés sobre temas franceses, de Rimbaud a Proust, Supervielle, Laforgue, Paul Morand, Valéry Larbaud, y varios ensayos más, presentaban y comentaban acontecimientos culturales de gala procedencia, con un fervor poético y francófilo propio de los *hommes de lettres* de entonces, que veían a Europa (de la que poco importaba tanto como

452 Borges, Jorge Luis, «El otro libro de Fernán Silva Valdés», *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926.

453 Silva Valdés, Fernán, «Paseo por el campo», *La Cruz del Sur*, n.º 1, 15/5/1924, 1.

París) como la concentración suprema de la cultura, del arte, de la literatura que más veneraban y de la que, ansiando su influencia, anhelaban formar parte. Es curioso que en el mismo número en que se inaugura esa *Section française*, Lasplaces ensalce la obra de Montiel Ballesteros, del que pondera que

Ninguna teatralidad ni artificio, dice las cosas más terribles, los episodios patéticos como si tal cosa [...] su conocimiento profundo y amargo de nuestros peones, fauna y flora criolla, pequeñas narraciones, sobriedad, ironía [...] Esquemas casi cinematográficos, ambiente campero, simplicidad patriarcal... Santos Vega, caballo, pilchas, aperos, guitarra, animales, objetos que conviven con el paisano... en íntima comunión con el paisaje, costumbres, sabiduría ancestral sobre las utilidades de los árboles, virtudes y ponzoñas de pastos y yuyos, conocimientos propios de razas ingenuas, el mate amargo, churrascos, tristes y vidalitas.⁴⁵⁴

La revista no soslayaba las aventuras cortas de una naturaleza ruda, agreste, ni las rutinas y convenciones de una civilización que se refugiaba en las esquinas de la ciudad o entre las calles que distraen las plazas. En el mismo n.º 1 —como clave que inicia y cifra a la vez— se publica una entrevista a Silva Valdés en ocasión de la aparición de su nuevo libro, *Poemas nativos*, el mismo que comentara Borges en *El tamaño de mi esperanza* (1926). Decía un poeta del otro:

En los *poemas nativos* de «Agua del tiempo» me propuse dar la sensación de un canto nuevo, desnudando una infinidad de aspectos poéticos que veía en nuestras cosas y que estaban inéditos aún. Cantos nuevos pedían ritmos remozados. Para cantos viriles y casi salvajes, una música igualmente viril y salvaje, pensé. Creo haberlo conseguido.⁴⁵⁵

Otro número publica un retrato de Unamuno, una caricatura del consecuente Silva Valdés, dibujos de la ciudad, ilustrando —en el mejor sentido— un texto muy bello de Frugoni, uno de los fundadores en 1910 del Partido Socialista uruguayo, del cual fue su primer secretario. Entre otros muchos poemas a la ciudad consagra un «Canto a los barrios pobres». En el primer número, Lasplaces, firmando solo con sus iniciales, reseña el libro de Frugoni *Poemas montevidéanos*, como si el autor hubiera querido contrarrestar el título de Silva Valdés *Poemas nativos* y la ambientación campesina que sugiere. Elogia a Frugoni, designándolo como el aeda que canta las reivindicaciones proletarias y las tristezas de barrios pobres, alguien que entona la

Callecita del suburbio que hueles a campo
y juegas con barro al pie de la casa.⁴⁵⁶

Retoma la ancestral metáfora que identifica la ciudad con la mujer y sabe rondar a Montevideo, una ciudad tan bella y tan áspera —dice—, que lo enamora como una amante encantadora y esquiva a la vez.

Pero no solo Frugoni celebra la ciudad. Para estos poetas Montevideo es el *tópico*, «lugar y tema» de festivas celebraciones. Por su parte Ildefonso Pereda Valdés, más conocido por su militante interés por eso «que mucho más tarde los franceses bautizarían de *negritud*»,⁴⁵⁷ pronuncia un «Canto a Montevideo», que dedica a *La Cruz del Sur*, no sé si a la revista o a la constelación, donde juega con las ambivalencias de su condición oriental:

Ciudad de Oriente
encajada en el mar
te corriste del otro meridiano
para tener las brisas del Sur.⁴⁵⁸

Los raptos de retórica ultraísta⁴⁵⁹ consienten su gusto por la aldea (así la califica) que va progresando en comparación con el medio rural que fue su cuna en el primitivo Tacuarembó al que se debe:

Ciudad frutal y buena
como una madre nacida en el campo!⁴⁶⁰

También Supervielle dedica un poema a «Montevideo». Incluido en una importante antología⁴⁶¹ y, en contexto con más de un escrito en prosa, figura en el índice como «Dans l'Uruguay sur l'Atlantique», que es el verso inicial de una estrofa del poema. Por otra parte, en varios textos en prosa, evoca con nostalgia enamorada las virtudes de la ciudad de su infancia retocadas por la añoranza:

Hace buen tiempo afuera. El cielo es puro. ¿Sentís esta caricia sin viento sobre vuestros rostros? Debe ser el otoño uruguayo. Montevideo es hermoso y brillante. Las casas pintadas de colores claros, rosa tierno, azul tierno, verde tierno. Y el sol se sube a la vereda. El cielo baja a la calzada, se mezcla a los coches, se sienta al lado de los cocheros. Y en todas las calles que confinan en el puerto el mar no quiere que lo olviden. Desde que levanta uno la cabeza se mete en los ojos. Muchos tranvías, todos tirados por pequeños caballos flacos apenas más grandes que poneys, ¡pero con tanto coraje! Suben las cuestas con entusiasmo. Y cuando llegan a la esquina, se oye una corneta dichosa de vivir.⁴⁶²

454 Lasplaces, Alberto, «El campo uruguayo visto por Montiel Ballesteros», *La Cruz del Sur*, año II, n.º 7, octubre de 1925, 2-7.

455 «Hablando con Silva Valdés», *La Cruz del Sur*, año I, n.º 1, 15/5/1924, 2.

456 Frugoni, Emilio, «El canto de los barrios pobres», *La Cruz del Sur*, año III, n.º 18, julio-agosto de 1927, 22.

457 Rodríguez Monegal, Emir, «El olvidado ultraísmo uruguayo», *Revista Iberoamericana*, n.º 118-119, enero-junio de 1982, 257-274, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_118a.htm>, 8/12/2013.

458 Pereda Valdés, Ildefonso, «Canto a Montevideo», *La Cruz del Sur*, año III, n.º 17, mayo-junio de 1927, 19.

459 Ver el artículo de Rodríguez Monegal sobre «El olvidado ultraísmo uruguayo», o. cit.

460 Pereda Valdés, Ildefonso, «Canto a Montevideo», o. cit., 19.

461 Roy, Claude, *Jules Supervielle*, o. cit., 101-102. Figura en el índice como «Dans l'Uruguay sur l'Atlantique», que es el verso inicial de una estrofa del poema.

462 Número de Homenaje a Jules Supervielle, n.º 30, 11/12/1930.

Recuerdo que, compartiendo esa nostalgia de la ciudad, repetimos el poema dedicado a Montevideo, musicalizado por Jacques-André Duprey, al pie de la tumba donde yace Supervielle en el pequeño cementerio de la Sainte-Croix, cerca de Oloron-Sainte-Marie, en 1994. Ese homenaje improvisado ocurrió en el encuentro organizado por François Caradec, Jean-Jacques Lefrère y los demás amigos «Pasados, presentes y futuros» de Isidore Ducasse.⁴⁶³ La tumba, una superficie semicircular de césped muy bien cuidado, quedaba a pocos pasos del panteón de los Bioy, que recuerda Adolfo Bioy Casares más de una vez, y ya que el tópico era de evocaciones literarias necropolitanas, leí las páginas que en ese libro dedica el autor a sus antepasados allí enterrados.

En la revista porteña *Martín Fierro*, que es contemporánea y afín a los propósitos de *La Cruz del Sur*, Borges escribe sobre Ildefonso Pereda.⁴⁶⁴ En el mismo ensayo confiesa Emir que fue en esa revista donde se enteró de que dos poetas ultraístas, Nicolás Fusco Sansone (1904-1969) e Ildefonso, eran uruguayos. Este último, por su parte, en 1920 había fundado otra revista, *Los Nuevos*, una novedad que hacía furor en los escritos y discursos de entonces y que le sirvió en su campaña, según apunta el propio Emir, para introducir la poesía de vanguardia. En el mismo número de *La Cruz del Sur* hay artículos de Zum Felde, que funda y dirige otra célebre revista, *La Pluma* (1927-1931). Una verdadera proliferación de revistas reverberaba en esos años en los que las oposiciones ciudad/campo, bienestar/pobreza, lo nuevo /lo tradicional, lo europeo/lo criollo, juegan a completar cartones ilustrados de una lotería casera mientras se disputan las prioridades en una estrecha reciprocidad de contrarios. Ahora bien,

Cuando se habla de Julio Supervielle es costumbre pensar en un vínculo vivo, a la vez de carne y hueso y de espíritu, nexos creador que, con una brujería que solo él conoce, es capaz de unir Europa y América, Francia y el Río de la Plata, París y la campaña uruguaya.⁴⁶⁵

Entrecruzamientos varios, se diría una cruzada intelectual y poética, expresados por Guillot Muñoz en términos sorprendentes, ya que parece denostar una francofilia que en buena ley, y en primer lugar, también a él se le debería achacar:

Supervielle ha incorporado definitivamente el paisaje americano a la poesía francesa. Aunque nacido en estas tierras no tiene, como otros poetas, esa enojosa dualidad, esa personalidad híbrida franco-americana. No. Supervielle es un poeta que ha recogido las ondas emanadas de la litosfera y de los mares y ha tenido la visión de la universalidad.⁴⁶⁶

Si bien se entiende la crítica a las ambivalencias de esos otros poetas a quienes alude en forma anónima, resulta bastante menos fácil entender la contradicción

463 *Lautréamont & Laforgue dans leur siècle*, Actes du deuxième colloque international, AAPP-FID, textos reunidos por Daniel Lefort y Jean-Jacques Lefrère, Tarbes-Pau, 1995.

464 Martín Fierro, 2.ª época, año III, n.º 30-31, Buenos Aires, julio de 1926.

465 Guillot Muñoz, Gervasio, «La uruguayidad de Jules Supervielle», *La Cruz del Sur*, año V, n.º 30, Montevideo, noviembre-diciembre de 1930, 9.

466 *Ibidem.*

en quien profesa como él, o como su hermano, las mismas debilidades que les atribuye a los demás. Eugenio Garzón, al final de su libro varias veces citado, sin referirse a ningún autor más que a sí mismo, manifiesta en términos fervorosos esa franca fascinación por París, la ciudad, no sé si por el país:

Y por estas y otras causas y otras aspiraciones y defectos, París es París y París es tenido por cabeza del mundo, porque adelanta en belleza a las otras ciudades; y París es urna de sonoro cristal.

Una voz anónima le llamó la *Ville Lumière!*... Guigliermo Ferrero, *Ville Synthèse*; Canudo, *Visage du Monde*, y yo la llamo, con perdón de estos señores, la *Ville Acoustique*.

En efecto, París es la única ciudad acústica del mundo.⁴⁶⁷

No solo da nombre a la ciudad, sino que es ese el atinado título de su libro que sugiere desde el principio el universo de resonancias, de los variopintos sonidos que, emitidos en París, repercuten por el mundo.

En los primeros años la revista publica una partitura de *Campo*, el poema sinfónico de Eduardo Fabini, forjado en la misma línea estética que asimila la autenticidad y lo autóctono en sus escritos hasta confundirlos en una misma aspiración de frescura natural, de paisajes telúricos. Sobre todo aparecen textos, cuadros, críticas de y sobre Figari. En el primer número, en una entrevista que protagoniza Silva Valdés, al preguntarle por el arte americano, responde que solo se referirá a «los nuestros» porque desconoce a los artistas de otros países de América y, entre ellos, empieza por el célebre pintor:

En Pedro Figari hay un colorista, un emotivo y un épico evocador de nuestras costumbres antiguas. Gracias a él, no se borrarán en la niebla del tiempo.⁴⁶⁸

También Borges dedica una bella página a Figari.⁴⁶⁹ En el n.º 2, el artista suscribe un artículo, «Autonomía regional», donde manifiesta, a manera de editorial de *La Cruz del Sur* (el editorial que le faltaba al primer número), la necesidad de una educación que logre enfrentar y desplazar la imitación. Desde su múltiple perspectiva de educador y artista, aboga por la propiedad de los valores autóctonos:

Habíamos perdido el rumbo. El cosmopolitismo arrasó lo nuestro, importando civilizaciones exóticas, y, nosotros, encandilados por el centelleo de la añosa y gloriosa cultura del Viejo Mundo, llegamos a olvidar nuestra tradición, acostumbándonos a ir al arrastre, con la indolencia del camalote, cómodamente, como si no nos fuera ya preciso, por deberes de dignidad y de conciencia, preparar una civilización propia, lo más propia posible.⁴⁷⁰

467 Garzón, Eugenio, o. cit., s/n.

468 «Hablando con Silva Valdés», o. cit., 2.

469 Borges, Jorge Luis, *Figari. Nuevos valores plásticos de América*, n.º 1, Alfa, Buenos Aires, 1930. Se puede leer en el sitio web *Figuras*, disponible en: <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:otros_documentos:borges_figari.pdf>, 6/4/2015.

470 Figari, Pedro, «Autonomía regional», o. cit., 1.

Y continúa, en el mismo tono tan desafiante como resentido, el de un magistrado elocuente que se vale del espacio de la revista como de una tribuna, un parlamentario que reivindica la línea si no nativista, si no criolla, seguramente propia y regional que la distingue:

Todo esto nos hizo vivir por muchos años una vida refleja, casi efímera. Del ambiente, no guardábamos más contacto que el de «el hecho» y los valores tradicionales, que son su esencia espiritual y abolengo, yacían en el olvido, como valores de escaso monto, por no decir desdeñables.⁴⁷¹

Exalta la figura del gaucho rural, que Figari no diferencia del gaucho urbano, mientras ambos profesen fe en la *raza americana* (los itálicos son míos), a que la consideren superior, a que manifiesten cariño por su ambiente y gratitud a sus próceres.

En realidad, las palabras finales de Figari podrían ser la presentación de la revista y la justificación no redundante de un espacio estelar que se asigna a un nombre propio, una adopción cósmica más que geográfica:

La famosa Cruz del Sur, que tantas cosas podría decirnos, de soberana poesía y de gran interés, viene a dar su nombre a esta revista encargada de fortalecer esa aspiración: ¡bienvenida sea!...⁴⁷²

Y concluye su alegato en términos de arenga, convencido de recorrer su propio y complejo itinerario biográfico, estético, político, cultural: la creación artística, cada vez más valorada desde la enseñanza, la construcción de la Escuela de artes y oficios, posteriormente denominada *Escuela industrial*, todavía ahora en pleno crecimiento, sus gajes de abogado, sus escritos filosóficos: *Arte, estética, ideal*.⁴⁷³

La Cruz del Sur ha de brillar más, tanto más cuanto más hayamos hecho por individualizar nuestra raza y nuestra región, y cuanto más adecuados y científicos sean los elementos con los que nos individualicemos. Y hay que trabajar, trabajar a conciencia, con toda decisión.⁴⁷⁴

Así como Figari invoca la *raza*, también Silva Valdés, también Oribe, también Rodó, los grandes hombres de esa generación (o de más de una) habían ponderado sin reparos la noción, sin sospechar que los acontecimientos de los años consecutivos le endilgarían la instrumentalidad de una aberración tan imprevista como aborrecible. ¿Cómo se deslizó, en solo una década, del veinte al treinta, el concepto de raza desde la nobleza encarnada, auténtica, al criterio del que abusó la discriminación más criminal? ¿Cómo pudo precipitarse y sucumbir dando fundamento al fango más sangriento de la historia?

471 Ibidem.

472 Ibidem.

473 Varias ediciones de este libro de Figari, publicado por primera vez en Montevideo en 1912, pueden leerse en línea en el sitio *Figuras*, disponible en: <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:obra:literatura:arte_estetica_ideal>, 8/12/2013.

474 Ibidem.

No se trataba de alentar un nacionalismo cerril ni una soberbia valoración de *lo nuestro*, sino de inscribir el territorio literario, artístico, científico, cultural propio en los vastos derroteros del mundo. Intelectuales, supieron apreciar la sencillez elemental de las imágenes emblemáticas del campo, del ser nativo, que una revista propicia, aunque determinada por la inmediatez, pero procurando sustraerse a ella.

Entre las oposiciones expuestas en la simbólica figura en cruz, parece prevalecer una polémica, una entre otras, una y doble. Desde los primeros números Silva Valdés se dedica a vilipendiar *el criollismo* como la rémora de una estética envejecida, estática, que deplora y contra la que prevalece el *nativismo*. Si ensalza el nativismo lo hace convencido de sus objetivos y procedimientos, pero sobre todo para denostar al criollismo.

¿Cómo debe encararse el modernismo?, le pregunta el periodista; «Cruzándolo con el *nativismo*», responde concluyente Silva Valdés.

Nativismo sin renovación, sin antena receptora de los nuevos modos de sentir y expresarse sería caer en el error de nuestro viejo criollismo que siempre le atravesó el pingo a todo lo nuevo. Al arte moderno hay que cruzarlo con lo típico para fortalecerlo, atarlo a la tierra no con un cabestro: con una razón.⁴⁷⁵

Si bien se basa en la tradición y en el espíritu nacional, el poeta prefiere apartarse del criollismo y de su apego a los tipos y costumbres del campo: «El criollismo es una cosa vieja y estática; el nativismo es una cosa nueva y en evolución».

Criollismo, nativismo, aunque no son demasiado significativas las diferencias, solían oírse voces airadas, embanderadas y comprometidas en un debate que se prolonga hasta hoy, aunque según perspectivas de política académica y bases ideológicas diferentes. En los mismos años, en la misma revista, fue más radical el pronunciamiento de Zum Felde, quien dirime la dicotomía al dar por cumplida la misión del nativismo. Ni ombúes, ni guitarras, ni gauchos, ranchos, carretas, pericones, pulperías, potros, vinchas, lanzas y entreveros; no más símbolos estereotipados de un folclore enciclopédico o turístico, imágenes inauténticas que pasan por auténticas reunidas en la parafernalia del color local, arrumbadas por la evolución de la vida nacional, cada vez más urbana, cada vez más central. Ya no era necesario combatir «la devoción imitativa de lo extranjero» que había enajenado la realidad americana buscando estímulos y modelos en la poesía europea con estampas apócrifas de tradiciones consentidas al gusto ajeno: «Basta ya, pues, de nativismo. Su hora de callar ha sonado...».⁴⁷⁶

Pero no todas las polémicas fueron animadas por argumentos tan convincentes ni se atrevieron a apartarse de las consabidas dicotomías que polarizaban a los intelectuales de los años veinte: nacionalismo versus cosmopolitismo, nativismo versus universalidad, ruralismo versus urbanismo, tradición versus vanguardias.

475 «Hablando con Silva Valdés», o. cit., 2.

476 Zum Felde, Alberto, «El nativismo», *La Cruz del Sur*, año 11, n.º 15, noviembre-diciembre de 1926, 7.

¿Exótico el Uruguay? En aquellos años, y durante décadas, su exotismo fue no ser exótico. Un paisaje de escasos pintoresquismos, de atenuada geografía, sus acontecimientos moderados, las transformaciones graduales. *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*, como titulara su ensayo Real de Azúa. Es posible; es posible que lo haya sido entonces. Ya no. En todo caso, el disfraz folclórico prevalece y se aplaude; ni memoria de leyendas y proverbios, ni ocurrencias con ingenio popular ni canciones y versos compartidos, sino la exhibición de la ordinariedad que se impone cada vez más como una confianza degradada confundida con vulgaridad, la grosería con sinceridad, los vicios del decir con la franqueza, el insulto con el chiste: la demagogia se viste de gracia.

Al mismo tiempo que *La Cruz del Sur* adhirió a la heterogeneidad que, según se afirmó al principio, es una de las propiedades que suele definir a toda revista, mantuvo a lo largo de sus distintas épocas un grupo bien definido de colaboradores (entre los que, por mera curiosidad, llegué a contar no más de diez mujeres).

Algunos de sus integrantes pertenecían a una generación anterior a la fundación y difusión de la revista. Más que a otros importa recordar a Figari⁴⁷⁷ quien, desde distintas ciudades (París, sobre todo), se preocupaba por informar a sus jóvenes compatriotas por medio de una vasta y valiosa correspondencia, en la que no escatimaba planteos estéticos de mayor o menor novedad con discontinuo entusiasmo.

Tal vez la proclama más combativa sea la que publica, en nombre de la dirección, uno de sus integrantes para aclarar «Lo que es nuestra revista». Partidaria de una estética contemporánea, *La Cruz del Sur* dice no tolerar rutinas ni oficios periodísticos, ni querer contaminarse de disciplinas universitarias para permanecer a salvo de «la prudencia conservadora y retórica de la Universidad caduca». ⁴⁷⁸ El discurso es violento y, además de vigoroso, vigente; el vocabulario agresivo denuncia a «los voceadores megalómanos», a las parodias de una cultura administrada por «siervos tropicales», adictos —dice— a orientalismos oportunistas, oscurantismos solapados, rebelándose contra censuras y sabotajes por igual.

Esa «aclaración» es de 1926, año de una década en la que los manifiestos no faltaron. La indignación más virulenta se despacha contra el poder oficial que controla la cultura. Contra las instituciones que lo sustentan ambiciona «una revisión de valores», a pesar de que le consta que esa frase gastada y ostentosa ha dado lugar a «barullentas soluciones que serían divertidas en un sainete de feria». Los desplantes de la proclama se extienden a lo largo de todo el texto, pero la acumulación de sus diatribas no logró estremecer los pilares de la crítica y teorías estéticas de entonces ni impidieron que las posiciones de las controversias culturales se prolongaran, en términos no demasiado diferentes y contenidos muy semejantes, hasta hoy en día.

⁴⁷⁷ Disponible en: <<http://figuras.liccom.edu.uy/>>.

⁴⁷⁸ Guillot Muñoz, Gervasio, «A modo de aclaración, lo que es nuestra revista», *La Cruz del Sur*, año II, n.º 14, Montevideo, octubre de 1926.

Mi más profundo agradecimiento a Rose Corral Jorda por su generosa y solidaria lectura, por comprender con lucidez, la más amistosa, las contrariedades que me impiden participar personalmente, como quisiera, en esa muy valiosa reunión. Todo mi reconocimiento a Arturo Rodríguez Peixoto por la extraordinaria competencia y el fervor sin tregua con que lleva a cabo la tarea de organizar nuestros sitios en internet, *Publicaciones periódicas del Uruguay*, en particular, que todo le debe: <<http://www.periodicas.edu.uy/index.htm>>.

Los demonios de la interpretación. Pluralidad poética de una imaginación diabólica

*Les capucins, sans se déconcerter, dirent que,
si ces démons étaient faibles en latin,
ils parlaient à merveille l'iroquois, le topinambour.*

Jules Michelet

«Go to der teuffel ten!» roared the Angel of the Odd.

Edgar Allan Poe

Si provocar la confusión es uno de los menesteres diabólicos debo confesar, que al enterarme del tema, confundida por una de esas diabluras de las homofonías, creí que el congreso organizado por los profesores de literatura trataría de literaturas invernales, y no me pareció mal en este otoño del 2014 participar en esa anticipación extemporánea. Pero, cuando leí que se celebraría un centenario más del Infierno de Dante, o se aludía *A puertas cerradas* de Sartre, cuando llegaron a la pantalla las imágenes de Blake, las menciones del Hades, de Orfeo, esa confusión se transformó en estupefacción. No sabía por donde empezar, si por las noticias de crímenes, violaciones, violencias e intrigas cotidianas y sus incidencias en la imaginación literaria o por las referencias literarias, cinematográficas, artísticas que tanto abundan y sus incidencias en la realidad. Para peor, al observar las diferencias entre unas y otras solo logré reconocer algunas pocas y sentí que se establecía una suerte de rivalidad entre ambas. Tanto que temí enfrentarme a una literatura infernal demasiado realista o a una realidad demasiado infernal, como si fueran las dos caras de una falsa moneda. Para peor, al pensar que las pesadillas, los sueños de la razón, son tan reales como las ficciones, no me pesó adherir una vez más a Ludwig Wittgenstein y sostener que los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo, y que el infierno literario, que se vale de las palabras para existir, es tan verosímil como la realidad que cada vez lo resulta menos.

Si se comparte la afirmación de ese conocido aforismo habría que reconocer que, por sus dimensiones, por sus medios y dualidades, hablar de literaturas infernales implica aludir a un asunto tan vasto y variado como el lenguaje, es decir, tan vasto y variado como el mundo. Más aún, desde que María José Larre Borges, Néstor Sanguinetti y otros estimados colegas de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (APLU) me formularon esta invitación que mucho agradezco, superada esa primera y distraída sorpresa, me impresionó la frecuencia de las menciones al infierno que iba encontrando sin buscarlas. Desde entonces, cada vez que hojeo cualquier libro, incluso uno alejado en el tiempo

y de escasa circulación o fortuna, me refiero, por ejemplo, a *La ciudad acústica* de Eugenio Garzón, aparece el infierno asimilado a los animados y ruidosos bulevares de París, esa infernal algarabía —dice Garzón— donde se confunden las voces de una lengua procaz o las lágrimas de las que sale disparando un cocodrilo (la apresurada imagen es de Garzón).⁴⁷⁹

También en estos mismos días leyendo las carteleras cinematográficas de otros países, veo que se anuncia el estreno de un film presentado como un pacto diabólico entre dos hermanas:⁴⁸⁰ *Los ojos amarillos de los cocodrilos*, se titula (y me pareció oportuno, dicho sea de paso, ir ambientando el escenario satánico introduciendo algunos reptiles). Ni hablar de la cartelera local y la elevada demografía de demonios y brujas que la habitan. Con razón se decía que hablando del ruín de Roma, el diablo se asoma, un dicho entre otros dichos que confirman o conjuran ese poder maléfico de las palabras.

Sin dejar de lado los aforismos de Wittgenstein ni las frases hechas, empezaría por citar a Mallarmé y, atraída por las resonancias de su propio nombre propio, cedería la iniciativa a las palabras, como el mismo poeta aconseja. Empezaría, entonces, por mencionar a medias ese nombre suyo que empieza mal, mejor dicho, que empieza por mal. Más que primera sílaba de una palabra, *Mal* vale en estas circunstancias como clave de iniciación para nuestro encuentro y como tal condiciona las interpretaciones plurales que hemos anunciado.

Según esa clave, entonces, cabe asociar el mal a la visión transgresiva de la literatura por la que opta George Bataille en su libro *La littérature et le mal* (1957), tal vez amparado por una capciosa homofonía del francés que no distingue, al oído, «la literatura y el mal», *la littérature et le mal*, que suena igual que «la literatura es el mal»: *la littérature est le mal*. (Derrida bien podría haber escrito un tratado sobre esa homofonía que asimila la conjunción copulativa *et* con la voz verbal *est* que, copulativa a su vez, oficia de unión). A lo largo de varios escritos el autor insiste en que literatura y mal son conceptualmente inseparables, así como el éxtasis no es ajeno al horror de la vida, el ocio al vicio, el vértigo del mal o el culto de lo oculto, el sexo, como atributo de lo prohibido. Y así lo argumenta en sus estudios sobre Sade, Michelet, Blake, Baudelaire, Brontë, Proust, Kafka, Genet. Las perturbaciones de la angustia, los padecimientos insoportables propician la inclinación hacia «el abismo del Mal», el borde vertiginoso que habilita el espacio literario como una escritura del desastre, el «infierno» que traba o trama ese maridaje fundacional de literatura y pesar, o pensar que son casi lo mismo, o lo eran en sus orígenes.

Pero antes de consentir juegos poéticos, habría que abordar un dilema, previsible, inevitable. Si se espera de esa vocación literaria la invención del infierno y la descripción de sus atrocidades, desespere reconocer las limitaciones de la palabra y de la imagen para representar la existencia del infierno, el Mal concentrado

479 Garzón, Eugenio, o. cit.

480 Emmanuelle Béart y Julie Depardieu en el film *Les yeux jaunes des crocodiles*, de Cécile Telerman, abril de 2014.

en los campos de Auschwitz, Maidanek, Treblinka, Bergen Belsen, y los miles de lugares donde la canalla más criminal tuvo todo el poder o se lo arrogó todo, no solo el lugar. Indecible, indescriptible, inenarrable, son calificativos de la resignación no asumida por la filosofía del siglo xx que atribuyó a esos horrores una acumulación de negaciones para contraponer la facilidad de inventar la ficción infernal y la incapacidad de referir su realidad histórica. Es una paradoja de la palabra —no es la única—, que logra imaginar y verbalizar el infierno, pero no logra describir el terror de la historia, los círculos de la perversidad, los desvaríos de una barbarie que no encuentra palabras. Es extraña esa correlación negativa, la insoportable inhumanidad de los hechos y la inane impotencia de la representación para enunciarlos o mostrarlos, una imposibilidad contra la que se debatieron los mayores filósofos y escritores del siglo xx: Theodor Adorno, Jean-François Lyotard, Giorgio Agamben, Reyes Mate, Elie Wiesel, Jacques Rancière, Erri de Luca, Primo Levi, Enzo Traverso y tantos otros.

A pesar de proponérselo en sus valiosos escritos, carecen de términos para designar la topografía del mal, conformándose apenas con una antonomasia, el nombre de un campo de concentración, de uno solo que retiene en las sombras la mayor abyección, que ocurrió no en uno ni en cien, sino en miles de otros lugares. No hay palabras; no tiene nombre. Apenas una voz articulada en otro idioma, en hebreo, un grito que se parece o apela al silencio.

Como si lo hubiera presentado, en 1921 el mismo Wittgenstein cerraba el *Tractatus logico-philosophicus* declarando que: «De aquello que no se puede decir, se debe callar».⁴⁸¹ Es cierto, las palabras no bastan para referir los hechos; las voces se escurren en la nada, se vacían de sentido, cualquier exageración trivializa y ofende, las figuras retóricas solo escarnecen. Abunda, en cambio, la elocuencia para que la ficción no falte y para que, por la literatura, el Mal se embandere en obras maestras. En una entrevista sobre ese libro de Bataille que se citaba, hablando siempre de la literatura y el mal, su autor se empecina en dejar mal a la literatura, pero también a sus lectores: si la literatura se aleja del mal «elle devient ennuyeuse [...] le lecteur s'ennui». Pobre lector, qué fraternidad tan enojosa la que reivindican los poetas, hipócritas como él, afirma uno; igual de cruel y feroz, afirma otro; presumen que sin el mal el lector renunciaría a la lectura y a su condición.

Dante titula *Inferno* el primer libro de su *Commedia* y en el curso de sus 34 cantos, como si temiera nombrarlo, prefiere recurrir a eufemismos que, además de embellecerlo, lo escamotean: ciudad doliente, eterno dolor, el sitio donde deambula la perdida gente, triste abismo, abismo doloroso, sombrío agujero, campo maligno, espesa niebla y aire negro, oscuro, profundo, nebuloso, ciego mundo, destacando más de una vez la situación rastrera, ese círculo degradado

481 Wittgenstein, Ludwig, The German text of Ludwig Wittgenstein's *Logisch-philosophische Abhandlung* with a new Translation by F. Pears & B. F. McGuinness and with the Introduction by Bertrand Russell, F. R. S., Routledge & Kegan Paul, Londres-Nueva York, 1961 (1921), 150-151: «7 Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen»/«7 What we cannot speak about we must pass over in silence».

del infierno, inferior, «este bajo infierno», una bajeza de lugar en lugar de otra bajeza. «L'enfer est certainement en bas-et le ciel en haut»,⁴⁸² la observación burla los obvios tópicos de la teología.

En un breve poema en prosa Mallarmé se atreve a convocar a «El demonio de la analogía». Así titula ese enigmático texto de 1874 en el que dice que «La penúltima está muerta», *La penultième est morte*. ¿Quién o qué es la penúltima? ¿Una persona, una figura poética, una palabra, una sílaba? Él mismo dice que son despojos malditos (*lambeaux maudits*) de una frase absurda. Es cierto que la analogía pone en juego la imitación, la semejanza, la iconicidad, la mimesis, réplicas válidas todas, pero superadas hoy por la digitalización, las copias tantas veces ponderadas, tantas más vituperadas, reprobadas desde los mandamientos bíblicos y difamadas por los diálogos platónicos.

Entonces, le preguntaría al poeta ¿por qué agregar un misterio más al mundo, por qué un demonio más? Como si fuera un mal el poeta oculta el sentido que, como L'Inferno, es oscuro. ¿A qué demonios invoca? ¿De qué cuernos se trata? ¿Por qué Miguel Ángel le añade cuernos a Moisés en su monumental escultura de San Pietro in Vincoli? ¿Es posible que un error de interpretación haya sido origen de una tradición de desdichados desmanes? Homónimos en hebreo, «rayo» y «cuerno» se escriben con las mismas letras: קרן keren (cuerno) y קרן (rayo). Un rayo de luz, que iluminaba a Moisés y que el profeta propaga, se transformó nada menos que en un rasgo diabólico. Resulta difícil aceptar que esa interpretación equivocada haya cambiado a tal punto la iconografía, la teología, la historia, y, sin embargo... Si bien se sabe que toda traducción interpreta y que la interpretación altera el sentido parece absurdamente cruel transformar un halo de luz en un símbolo satánico, convertir a un profeta iluminado en un sátiro.

Aunque confío en la fe del traductor, dudo de su buena fe. Según dice André Chouraqui,⁴⁸³ aludiendo a la profunda religiosidad que inspiró las innumerables representaciones artísticas y literarias de Moisés, fueron los artistas y escritores quienes, basados en ese equívoco, transformaron en cuernos los rayos de luz divina, infundiéndole a su rostro un aire diabólico.

Al confundir un rayo con un cuerno, la mala interpretación (*a misreading* habría dicho Harold Bloom),⁴⁸⁴ dio entrada a la maldad, el mal, el demonio y ya estamos en pleno aquelarre de la discriminación, la persecución, el antisemitismo. Pero, para peor, no es el único error de traducción bíblica relacionado con el Mal, como si la mención del mal indujera a que se lo perpetrara.

Se sabe que la poesía de Mallarmé es enigmática y requiere ser elucidada, pero en ese intento, decía Paul Bénichou, el sueño poético se realiza.⁴⁸⁵ Repetiría

una vez más, casi en silencio, que *la penultième est morte*, que la penúltima está muerta: nul... nulo, Nada, una sílaba, la penúltima, en medio de la palabra, se anula. Si el mundo es misterioso la poesía a la que el mundo accede, no puede ser menos. Una poética de la nada es la suya, o de la enigmaticidad, igual de tenebrosa. Vacío, nada, enigma, el Mal multiplica las interpretaciones que, como los demonios, son legiones. «¿Cómo te llamas?» —le preguntó el Maestro dirigiéndose a quien estaba poseído por los demonios. «Legión —respondió; porque los demonios eran muchos».⁴⁸⁶

¿En qué desafío habría incurrido Baudelaire antes de proponer *Las flores del mal* como título de su libro como para que las perversidades de su antología encubriera una malignidad aún peor? ¿Existe acaso algo peor que el mal? Baudelaire no logró evitar el repudio en una sociedad que todavía se escandalizaba⁴⁸⁷ ni se lo propuso.

Tampoco fue el único poeta en maldecir, aunque el poema anuncie lo contrario, entre víboras que se retuercen y se anudan. En *Los cantos de Maldoror* una vez más el canto del Mal se asocia a la poesía, al dolor, la enfermedad, el maleficio, la muerte. Habría que recordar asimismo a otro poeta francés, también uruguayo, Jules Laforgue, cuando se queja en su «Lamento del pobre caballero errante», por las penas sufridas por un poeta andante,⁴⁸⁸ de triste figura, que borra su *Vipère de Lettre*, su víbora de letra, más que su lengua de víbora, su lengua o letra que se parece a la lepra, esa enfermedad... la mortalidad de la que nadie se salva:

Lèpre originelle, ivresse insensée,
Radeau du mal et de l'exil;
Ainsi soit-il.⁴⁸⁹

El poeta escribe en una lengua/letra viperina, dividida, partida al medio, una lengua del exilio, un *exciel*, el «excielo»,⁴⁹⁰ como denomina la tierra a la que se le expulsa, castigo y refugio contradictorio de un condenado a muerte, como todos los seres humanos, mortal.

¿Por qué el adjetivo *dantesco* solo se refiere al Infierno y a las atrocidades que allí se cometen? Es raro que no merezcan ser dantescas regiones menos atormentadas de la *Divina Comedia* y que el adjetivo se restrinja solo a calificar imágenes fatídicas del Infierno, pasando por alto las otras. Sin duda, el mal es un mal común, y el mal tienta.

Además, ¿cuántas veces se ha sentenciado a Dios? «Dios ha muerto» es una aseveración que no solo reivindica la filosofía, sino, como dice Massimo Cacciari, hoy cualquiera la repite en la calle y en la feria. Muere Dios y algunas

482 Rimbaud, Arthur, «Nuit de l'Enfer», *Une saison en enfer*, Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie) Bruselas, 1873.

483 Chouraqui, André, «Moshé parmi les nations», *Moïse, voyage aux confins d'un mystère révélé et d'une utopie*, Champs-Flammarion, París, 1998.

484 Bloom, Harold, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, Nueva York, 1980.

485 Bénichou, Paul, *Selon Mallarmé*, Gallimard, París, 1995, 17.

486 Lucas VIII, 30.

487 «Préface», *Sigila*, n.º 21, 2014.

488 Laforgue, Jules, «Complainte du pauvre chevalier-errant», *Les complaints*, Slatkine reprints, Ginebra, 1979.

489 Laforgue, Jules, «Complainte propitiatoire à l'Inconscient», o. cit., 67.

490 Laforgue, Jules, «Complainte de l'automne monotone», ibidem.

décadas después es el escritor, el autor el que muere, como si una muerte causara la otra. ¿Por qué no se ha afirmado «El diablo ha muerto», en esta época cuando la literatura requiere abogados, no del diablo, que la defiendan? Si bien el primer capítulo de *La sorcière* (La bruja), una obra literaria de Jules Michelet, de 1862, que aborda la quema de brujas por los cazadores de turno e informar sobre las hogueras de la Inquisición, se titula «La muerte de los dioses» mientras que el último capítulo se titula «El diablo se desvanece» (*Satan s'évanouit*),⁴⁹¹ pero apenas pasa de una expresión de deseo; el diablo nunca duerme.

Como entonces, también en estos tiempos el diablo anda suelto. Hace unos meses, hubo una exposición en el Musée d'Orsay, *L'ange du bizarre*,⁴⁹² que adopta el título del cuento de Edgar Allan Poe «The Angel of the Odd», de 1850, «El ángel de lo raro, de lo extraño». La inscripción en francés lucía como tema y lema de la muestra. La afluencia de público fue excesiva, tanto que hubo que postergar la clausura; no quedó ni un solo catálogo en librerías, agotados definitivamente los ejemplares de una publicación que honra a Lucifer, un ángel malvado que luce en los anuncios de la exposición.

Entre las multitudes que se detenían ante cada obra en la penumbra de las salas, apenas se llegaba a adivinar las visiones infernales de esas muestras de romanticismo oscuro, de Goya a Max Ernst, de Caspar David Friedrich (que inspirara la estética cinematográfica de Friedrich Wilhelm Murnau), pasando por William Blake, Gustave Moreau. Fantasías demoníacas, escenas lúgubres, entre las que atraía *La pesadilla*, de 1781, el cuadro de J. Heinrich Füssli, la tela admirada pero no mirada por Borges y por quienes, durante un par de siglos, siguen desconcertados por la voluptuosidad de la joven dormida, desmayada o sin vida, los ominosos personajes que la acechan y oprimen, el erotismo depravado que sugiere una posesión diabólica, la sospecha de una violación cometida por el elfo, ese gnomo repugnante que, sentado sobre el cuerpo de la bella durmiente, aplasta su torso y contempla desafiante a quien lo contempla, un monstruo burión, la cara desencajada por una mueca aterradora. El conjunto representa *eine Nachtmahr o Alpdruck*, sinónimos que en alemán nombran la pesadilla.

En el cuento de Poe el ángel intruso le refunfuña al narrador en un mal alemán. Él que era el diablo lo mandaba al diablo: «Go to der teuffel ten!» roared the Angel of the Odd» (Vete al diablo pues, gruñó el ángel de lo Extraño). Pero el narrador, atiborrado de lecturas, pero también de comidas y bebidas de diversa concentración alcohólica, ni se entera, ya no comprendía ni los avisos del diario, ni menos podía interpretarlos.

En el poema «La dicha» Borges ha elogiado la pesadilla porque «nos revela que podemos crear el infierno».⁴⁹³ Si es esa la razón de su paradójico encomio,

491 Michelet, Jules, *La sorcière*, Garnier-Flammarion, París, 1966, 17.

492 París, 2013.

493 Borges, Jorge Luis, «La dicha», *La cifra*, Emecé, Buenos Aires, 1981, 43.

habría que elogiar también a aquellas palabras que la nombran, pero que no aparecen en este cuadro y que, desde la ausencia, determinan las interpretaciones de la pintura.

En efecto, no figura a la vista ninguno de esos términos, pero la escena espectacular, inducida por su título, los sugiere. La expresión descarada del incubo, el cortinado teatral, un telón entreabierto deja ver el testuz de la yegua, los ojos fosforescentes, encendidos por la infatuación de un fulgor luciferino... «Le démon même est dans ses yeux» decía Michelet de la bruja, una pesadilla, *eine Nachtmahr, a nightmare, un cauchemar*, palabras que remiten todas al *espectro*,⁴⁹⁴ que no se hace ver porque su imagen nocturna y monstruosa pasa por la palabra que no está. No se ve ni se dice.

Sinónimos en alemán, pero, sobre todo, sinónimos interidiomáticos. El título del cuadro se encuentra en tensión dialéctica con la imagen, remite a una hermenéutica diferente, a un cruce de códigos, una *intraducción*, esa figura de escasa figuración.

Semejante a la lógica desarticulada de los sueños, que reúne en una íntima incongruencia objetos, individuos, situaciones diversas y dispersas, la pintura de Füssli reúne en un espectáculo erótico, morboso, sádico, sin narración, a esos seres dispares que solo tienen en común el presunto espacio mental de la joven dormida o el espacio dramático de la pintura, una yuxtaposición de imágenes inconexas que orientan el sentido no por la sintaxis del cuadro, sino por la «pesadilla», nombrada por medio de lenguas diversas, inglés, francés, alemán, el español, reuniendo esa diversidad en una única alegoría onírica, satánica, una grieta del infierno, cada pesadilla.

En su conferencia de 1977 Borges menciona el peso de esa opresión común que precipita las demás angustias. El incubo es el demonio que oprime a quien duerme y el diminutivo gastado del español no alivia la pesadilla.

¿Qué hacen ahí el elfo y la yegua nocturna? La belleza de la protagonista contrasta con la fealdad del gnomo, los ojos bien abiertos del animal contrastan con los ojos bien cerrados de la joven vencida por fantasmas interiores, verbales e infernales, que el artista hace visibles a partir de palabras que no se dicen ni se muestran, pero se piensan y representan. Algún crítico agrega que *mara* es el nombre de una bruja escandinava, otro que es el nombre del demonio que se opone a Buda. Ante los misterios, como ante los vacíos, las interpretaciones medran. Hondos, inaccesibles, los significados se ocultan; solo simulan aparecer por un nombre que no los muestra.

Sin embargo, son *quimeras*, sueños transformados en imágenes góticas que se superponen y contraen entre sí, como las gárgolas a punto de sucumbir desde las alturas de las catedrales medievales, confundidos en una misma palabra o una sola piedra. Una pesadilla que puede ser tanto el pesar de quien sueña como el pesar del artista suizo que lo pinta para que un espectador interprete el enigma a

494 *Espectro* (del picardo *cauchier* «presionar» y *mare*: del neerlandés, «fantasma que produce malos sueños», «yegua» en inglés).

partir de varios idiomas. Un raro ejemplo de metáforas yuxtapuestas en la misma tela resuelve, por referencias cifradas en la misma o diversas lenguas, divisiones semánticas o multilingüísticas que se presentan en una única visión sobrenatural. ¿Por qué los críticos y las numerosas interpretaciones no han cuestionado que sea esa cabeza la de una yegua? Habría mucho más para analizar en este cuadro, ya que las interpretaciones aún no han revelado el enigma de su incoherencia.

Si bien las explicaciones fatigan, su abundancia no alcanza para descifrar las metáforas visuales y verbales que dudosamente las requieren. Tal vez sea por ese agotamiento que un poema de Raymond Queneau se titula «La Explicación de las metáforas», pero es poco y nada lo que explica, e igual *se entiende*. Hay que sospechar de aclaraciones que solo sirven para que se diviertan los demonios de la interpretación: *Oui, ce sont des démons. L'un descend, l'autre monte.*

Sí, son demonios, Uno descende, el otro sube
A cada noche su día, a cada monte su valle.
A cada día su noche, a cada árbol su sombra,
A cada ser su No, a cada bien su mal.⁴⁹⁵

¿A cada ser su *Non* o su *Nom*, *su no* o su *nombre*? Se pronuncian igual, la misma sílaba la misma nasalización, pero ¿se dice lo mismo? Toda una premisa filosófica se resume en esa voz negativa y nominal: homónimos en francés, el nombre, un igual del mal, niega. Como el agua en el mar, *Nom-Non* se confunden en un mismo mal, el nombre crea el ser y a la vez lo niega, mal de ser y de decir, maldecir: «Vade retro, Satana», dice Marco que dice Jesús. Si ante la incógnita cedemos la iniciativa a las palabras, habrá que soportar que las interpretaciones se multipliquen hasta el final.

Es bien sabido que, al comienzo, todavía en el Paraíso, en los mitos del árbol prohibido se hunden las raíces del Mal, se arraiga la maldición de un conocimiento que distingue el Bien del Mal y, empezando por ese binomio primordial, con razón se dice que «everything that matters comes in sets of two».⁴⁹⁶ El árbol que da frutos prohibidos provoca la tentación de su sabor o del saber, de saber discernir o interpretar. Diabólica, la víbora inventa la mentira capital, incita a la desobediencia, fragua el fraude, provoca el castigo, la expulsión, la caída, la mortalidad, la tierra donde se entierra, el más allá y, desde entonces, acecha *el infierno no perdido*. Si bien el relato bíblico no especifica qué fruto es el del árbol prohibido, por una confusión homonímica las traducciones interpretan mal y la Vulgata, la traducción al latín que lleva a cabo Jerónimo en el siglo IV, confunde el gr. *malum*, «el Mal», pronunciado con *a* breve, con *mâlus* o *μήλο* en plural,

495 Queneau, Raymond, «L'explication des métaphores», *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1989, 65:

À chaque nuit son jour, à chaque mont son val. / À chaque jour sa nuit, à chaque arbre son ombre, / À chaque être son Non, à chaque bien son mal...

496 Steiner, George, *Nostalgia of the Absolute*, CBC Massey Lectures, Anansi Press Inc., Toronto, 1971, 27.

con *a* prolongada, nombre de la manzana que deviene, por error, símbolo de la prohibición, la tentación, el conocimiento intelectual o la tentación carnal.

El demonio de la analogía tampoco descansa de modo que una palabra se confunde con otra y radica en la manzana el símbolo del Mal sin más. Una voz por otra asimila tentación y conocimiento, o tentación del conocimiento, en términos de pecado original da igual.

La ansiedad de saber, de pasar del estado natural al cultural depara la quiebra de una caída que no se repara, ni se advierte ni se ajusta.⁴⁹⁷ Otra vez el mismo problema semántico; por homonimia y error de traducción consecutivo una fruta devino el símbolo de pasiones que comprometen cuerpo y alma de creyentes o no creyentes, conciliando a la par el querer saber y el querer querer. Otra vez la confusión se funda no solo en una trivial homonimia, sino, quizás, en un desliz a partir del ancestral *ladaat*, que en hebreo bíblico concilia ambas acepciones. «Adán *conoció* a Eva». Concepción biológica y concepto intelectual coinciden en una misma razón de ser o de conocer. Ya se sabe.

Más allá de las creencias bíblicas y de las ambigüedades fundacionales de sus símbolos, en el mundo griego y pagano la leyenda que les da origen no se aparta de una dualidad similar. En el «Simposio», cuando Aristófanes invita a los comensales a celebrar el supremo poder de Eros, les propone contar el mito de los andróginos, esos seres que, víctimas de su soberbia, desaparecieron —dice— y que, a diferencia de los individuos de sexos opuestos, reunían lo femenino y masculino, ambos en uno.

Agitando sus ocho miembros, convencidos y orgullosos de su fuerza duplicada y del poder que su ambivalencia sexual les confería, intentaron conspirar contra los dioses y atacarlos. Sin árbol ni fruto prohibido, sin víbora ni mentiras, pero animados por subversiones y ambiciones similares, desencadenaron la ira de Zeus quien, como el Dios del Paraíso, decidió castigarlos, aunque, por indulgencia, prefirió partirlos al medio sin eliminarlos.

La alegoría que cuenta Aristófanes es divertida y celebra, al mismo tiempo, un fervoroso encomio del amor que recordamos aquí, no solo porque es memorable, sino porque ilustra sobre la antigüedad y ambigüedad legendarias de los símbolos. «Partidos en dos como un lenguado» —dice— cada uno es mitad del símbolo que, nostálgico de su cara mitad, procura restituir la unidad anterior. Si el símbolo vale como una pieza de barro partida al medio, cada parte sirve de contraseña, ambas forman las dos mitades de un símbolo, la señal de reconocimiento, recuerdo y prueba de un pacto sentimental, de amor o de amistad.

¿Por qué esta digresión legendaria en medio de una presentación sobre literaturas infernales?

Así como al Bien se opone su contrario, al símbolo del gr. *symbolon* (*syn*: juntos y *ballein*: arrojar) se opone el diablo: del gr. *diabolos* (que desune, de *dia-* a través *ballein* «arrojar»), la fuerza que divide, separa o dispersa.

497 *Ibidem*.

De una cultura a otra, los mitos varían, pero no tanto. Castigados por igual, judíos y griegos, paganos y cristianos, todos desafían la mortalidad a muerte, apostando a una persistencia biológica, cultural, que intenta contrarrestar, si no la vejez y el descaecimiento, la desaparición de la especie y de la erudición.

A esta altura, tratándose del amor, de la vejez, de la sabiduría, de promesas de amistad y de pactos diabólicos, de los mitos que imaginaron quienes los imaginaron, no pueden faltar ni el doctor Fausto ni Mefistófeles, a quien no nombré hasta ahora porque preferí dejarlo para un mutis final, de modo que, ya casi terminando, también él se retirara de la escena de una buena vez.

Personaje epónimo de Goethe y de la cultura germánica que se extendió a través del mundo, su *Fausto*, tragedia, devino drama, mito, símbolo, que se asocia con una de las nociones que, amonedadas desde hace tiempo, sobre todo en el ámbito de la literatura comparada, se le atribuyen. Si Goethe propició y formuló una *Weltliteratur*, la universalidad de la literatura, su personaje y sus avatares alcanzaron la dimensión planetaria que el poeta se propuso. También hasta estas tierras llegó la leyenda y encontró en el *Fausto criollo* o *Fausto, impresiones de Anastasio el Pollo*, de Estanislao del Campo, una versión varias veces feliz de un gaucho que asiste al teatro Colón y, espectador de *Fausto*, la ópera de Charles Gounod, se toma al pie de la letra la tragedia que padece Margarita.

La fidelidad de su interpretación lo induce a engaño, como si el dramaturgo argentino abusara de su ingenuidad, así como abusa Mefisto de la sabiduría de Fausto y Fausto del candor de Margarita. En «Ad porcos», el cuento de Bioy Casares,⁴⁹⁸ la cita bíblica remite a un personaje que, espectador de *La condenación de Fausto* de Hector Berlioz en el Teatro Solís de Montevideo, se identifica con Mefistófeles y logra seducir a una espectadora que, blanca y pura, se llama Perla, sin apartarse del léxico griego y figuración evangélica. Son varias las identificaciones que se verifican en estas reescrituras más o menos distantes o vernáculos y, en cada caso, más allá de sus propios atributos estéticos, contribuyen a reforzar el sentido de esa *Weltliteratur* o, como decía Paul Valéry en *Mon Faust*,⁴⁹⁹ suelen apelar a los «instruments de l'esprit universel», entre los que la parodia ejerce una especial atracción, como si las astucias del personaje satánico, grotesco y vulgar, la propiciara en una *mise en abîme* que la *mise en scène* duplica.

Mucho de farsa se verifica en las dualidades que replica la parodia, en la carcajada que la prolonga. Cuando se proponía realizar un estudio sobre el humor en la caricatura, obsesionado Baudelaire por una hilaridad que consideraba inmortal e incorregible (son sus palabras), afirma que «Le rire est satanique» (1855): lo cómico es uno de los signos satánicos más claros del hombre.⁵⁰⁰

498 Bioy Casares, Adolfo, o. cit.

499 Valéry, Paul, *Œuvres*, tome II, Gallimard, París, 1960.

500 Baudelaire, Charles, *De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques*, Éditions Sillage, París, 2007 [1855].

Pero, sin ignorar ese aspecto diabólico de la burla, del prestigio literario de la parodia, no habría que dejar de lado la propia *ridiculous* del diablo, la condición risible, irrisoria, de su siniestra comicidad, la de un pobre diablo que reconoce con sarcasmo su triste papel:

Mefisto: De buena gana me iría ahora al diablo, si el diablo no fuese yo mismo.⁵⁰¹

Desde el diálogo en el cielo, donde se desarrolla el prólogo de *Fausto*, Mefisto desafía a Dios, y tanto se opone a todo, que se opone a sí mismo. Satán es el enemigo y en las consonantes de su nombre el hebreo radica esa enemistad. Adversario de todos, Mefisto se enfrenta a Fausto que, preocupado por la traducción del Nuevo Testamento, rechaza eso de que al principio fuera la Palabra.

Sabio y viejo, Fausto se deja tentar por Mefisto, más sabio y más viejo y, por arte de magia, el diablo compra su alma y sella el pacto que los une, comprometidos ambos en una misma condición maléfica. Asimilados sus nombres, solo las consonantes cuentan: Fausto, F-S-T- y Mefisto, F-S-T-, seductor y seducido, opuestos y recíprocos, semejantes. Hasta las mismas letras los identifican sin contar la eme y tal vez por eso, para completar la serie, Paul Valéry nombraba al suyo *Mon Faust*.

Preocupado por las traducciones, Haroldo de Campos conciliaba de una vez en una voz la alianza Mefistofáustica, las eventuales diferencias de una presunta y diabólica dualidad que se cumple al pie de la letra, arriesgando el saber y el amor que se asocian, desde el comienzo, en ese juego fatal en que el saber separa para que el amor reúna.

Desde el principio me inquietaba el demonio de la analogía, tanto el título de Mallarmé como la relación —o la ausencia de relación— entre las numerosas interpretaciones a las que daba lugar esa frase que el propio autor consideraba inconexa, absurda, sin sentido. *La penultième est morte*, la penúltima está muerta.

Pensé en Mercedes Ramírez, en «la irrecusable intervención de lo sobrenatural» que advierte el poeta acosado por la muerte, por el recuerdo de la muerte, dejando errar voces de alegría en sus labios, murmurándolas con una entonación familiar en busca de consuelo. Entreveía a Mercedes entre las aguas de un mar más agitado que ese en el que Paul Valéry ubica su cementerio marino, sobre espumas oceánicas donde el aire es más dulce que las aguas y la armonía de su voz más suave que el aire. En esos momentos en que hablar y lagrimar vedrai insieme,⁵⁰² creí que tal vez Mercedes aprobaría confiarles la iniciativa a las palabras y me atreví a filtrar su nombre por el tamiz verbal de la fantasía del poeta, aunque no apostaría a la penúltima sílaba, sino a la primera.

Murmuraría entonces Mer: *la mer, la mer, toujours recommencé*,⁵⁰³ una sonoridad de olas que rompen donde el mar y la madre se confunden, cerca de

501 Goethe, Johann Wolfgang von, *Fausto*, traducción de José Roviralta, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.

502 Alighieri, Dante, Inferno, xxxiii, *La Divina Commedia*, Sansoni Ed., Florencia, 1974.

503 Valéry, Paul, *Le cimetière marin. Poème*, Émile Paul frères, París, 1920.

ese techo tranquilo —dice Valéry— donde andan o anidan las palomas.⁵⁰⁴ Son significados mudos, discretas felicidades que los nombres guardan en reserva.

Por eso parece difícil sustraerse a los demonios de la interpretación y, ya para terminar, citaría el comienzo de un cuento de Cortázar que hace de las ambigüedades, de la incoherencia, de las frases inconexas una ficción diabólica y del análisis y las conjeturas del narrador su materia hermenéutica.

Si la literatura inventa el infierno y, como el diablo, la escritura confunde todo el mal y el mar, el diablo y la virgen, el hijo o el hilo perdidos,⁵⁰⁵ las pesadillas de la traducción y sus quimeras retóricas multiplican las fugas de la imaginación, que pululan como demonios. Para empezar o para finalizar, leo las palabras inconexas de un narrador en busca de interpretaciones que les den sentido:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.⁵⁰⁶

504 El primer verso: «Ce toit tranquille, où marchent les colombes».

505 Rancière, Jacques, *Le fil perdu*, La fabrique, París, 2014.

506 Cortázar, Julio, «Las babas del diablo», *Las armas secretas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1959.

Bibliografía

- ACUÑA DE FIGUEROA, FRANCISCO, *Diario histórico del sitio de Montevideo en los años 1812-1813-1814*, tomo I y II, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, Montevideo, 1978.
- ADORNO, THEODOR y EISLER, HANS, *El cine y la música*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1976.
- ALIGHIERI, DANTE, Inferno, XXXIII, *La Divina Commedia*, Sansoni Ed., Florencia, 1974.
- ALIZART, MARK et al., *Fresh théorie*, Leo Scheer, París, 2005.
- ANAYA, CARLOS, *Apuntaciones históricas sobre la revolución oriental (1811-1851)*, Imprenta Nacional, Montevideo, 1954.
- ARENDT, HANNAH, *The Origins of Totalitarianism*, new edition with added prefaces, Harcourt Brace & Company, Nueva York-Londres, 1979.
- BARTHES, RONALD, «L'effet de réel», *Communications*, n.º 11, París, 1968.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Éditions Sillage, París, 2007 (1.ª edición 1855).
- BÉNICHOU, PAUL, *Selon Mallarmé*, Gallimard, París, 1995.
- BENJAMIN, WALTER, *Oeuvres II, Poésie et révolution*, Denoël, París, 1971.
- «Je déballe ma bibliothèque. Discours sur la bibliomanie», *Esprit*, n.º 61, París, enero de 1982.
- «Il compito del traduttore», *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Giulio Einaudi, Turín, 1982.
- *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, Les Éd. du Cerf, París, 1989.
- BHABHA, HOMI, *Nation and Narration*, Ed. by Homi Bhabha, Routledge, Londres-Nueva York, 1990.
- BIANCIOTTI, HÉCTOR, «Borges, le nouvel Homère», *Le Nouvel Observateur*, París, 14/10/1983.
- BIOY CASARES, ADOLFO, *La invención de Morel*, Emecé, Buenos Aires, 1940.
- *Diario de la guerra del cerdo*, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- *Historias de amor*, Alianza, Buenos Aires, 1972.
- *Historias desafortunadas*, Emecé, Buenos Aires, 1986.
- *El sueño de los héroes*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1995.
- *Borges*, Destino, Buenos Aires, 2007.
- BLANCHOT, MAURICE, «Oublieuse mémoire», *La Nouvelle Revue. Hommage à Jules Supervielle*, 1884-1960, textes inédits, 8^e année, n.º 94, París, 1/10/1960.
- *L'amitié*, Gallimard, París, 1971.
- *L'espace littéraire*, Gallimard, París, 1991.
- Blixen, SAMUEL, «Los tordos», *Rojo y blanco*, año II, n.º 33, Montevideo, 4/8/1901.
- BLOCK DE BEHAR, LISA, «Los límites del narrador», *Studi di letteratura ispano-americana*, Cisalpino Goliardica, Milán, 1983.
- *Una retórica del silencio. Sobre las funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria*, Siglo XXI, Ciudad de México, 1984.
- (comp.), *Diseminario: La desconstrucción. Otro descubrimiento de América*, XYZ Editora, Montevideo, 1987.

- BLOCK DE BEHAR, LISA (coord.), *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.
- *Jules Laforgue. Las metáforas del desplazamiento*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.
- «Las (o)misiones de la crítica», *Al margen de Borges*, Siglo XXI, Buenos Aires-Ciudad de México, 1987.
- «Entre dos guerras. La crítica cultural en los grandes medios de comunicación», *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*, Siglo XXI, Buenos Aires-Ciudad de México, 1990.
- *Jules Laforgue ou les métaphores du déplacement*, L'Harmattan, París, 2004.
- BLOCK DE BEHAR, LISA, CARADEC, FRANÇOIS y LEFORT, DANIEL (coordinadores), *La cuestión de los orígenes. Lautréamont & Laforgue. La quête des origines*, Academia Nacional de Letras, Montevideo, 1993.
- BLOOM, HAROLD, *A Map of Misreading*, Oxford University Press, Nueva York, 1980.
- *The Breaking of the Vessels*, The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1982.
- BORGES, JORGE LUIS, *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926 (1.ª edición).
- «El otro libro de Fernán Silva Valdés», *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1926.
- *Figari. Nuevos valores plásticos de América*, n.º 1, Alfa, Buenos Aires, 1930, disponible en: <http://figuras.liccom.edu.uy/figari:otros_documentos:borges_figari.pdf>, 6/4/2015.
- y Henríquez Ureña, Pedro, *Antología clásica de la literatura argentina*, Kapelusz y Cía., Buenos Aires, 1937.
- «La biblioteca total», *Sur*, Buenos Aires, año IX, n.º 59, agosto de 1939.
- «Pierre Menard, autor del Quijote», *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956.
- «El jardín de senderos que se bifurcan», *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1956.
- «El otro Whitman», *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1957.
- «La otra muerte», *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957.
- «El Aleph», *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1957.
- «Invocación a Joyce», *Elogio de la sombra*, Emecé, Buenos Aires-Barcelona, 1969.
- «Trece monedas», *El oro de los tigres*, Emecé, Buenos Aires, 1972.
- *Discusión*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- *Luna de enfrente*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- «La escritura del Dios», *El Aleph*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- «Sobre "The Purple Land"», *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- «Pascal», *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974.
- y VÁZQUEZ, MARÍA ESTHER, «El siglo XIX. La prosa», *Introducción a la literatura inglesa*, *Obras Completas en colaboración* (1965), Buenos Aires, Emecé, 1979.
- «La dicha», *La cifra*, Emecé, Buenos Aires, 1981.
- «Borges y Emir», en Block de Behar, Lisa (coord.), *Diseminario, la desconstrucción: otro descubrimiento de América*, XYZ Editora, Montevideo, 1987.
- «Undr», *Obras Completas*, tomo III, Emecé, Buenos Aires, 1989.

- BORGES, JORGE LUIS, «Rosas», *Fervor de Buenos Aires*, *Obras Completas*, 1923-1949, Emecé, Buenos Aires, 1989.
- «Valéry como símbolo», *Otras inquisiciones*, *Obras Completas*, tomo II, Emecé, Buenos Aires, 1989.
- *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993.
- «La tierra cárdena», *El tamaño de mi esperanza*, Proa, Buenos Aires, 1994.
- «Prólogo de prólogos», *Obras Completas*, tomo IV, Emecé, Buenos Aires, 1996.
- *This Craft of Verse*, edited by Calin-Andrei Mihailescu, Harvard University Press, Cambridge-Londres, 2000.
- Borges Profesor*, edición, investigación y notas de MARTÍN ARIAS y MARTÍN HADIS, *Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Emecé, Buenos Aires, 2000.
- BRETÓN, ANDRÉ, «Langue des pierres», *Le Surréalisme, même*, n.º 3, París, otoño de 1957.
- BROOKS, PETER, *Henry James Goes to Paris*, Princeton University Press, Princeton, 2007.
- BURCH, NOËL, *La lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Nathan, París, 1991.
- CAILLOIS, ROGER, «Avertissement», *Le rocher de Sisyphe*, Gallimard, París, 1942.
- «Idée d'une mystique naturelle», *Revue des deux mondes*, París, marzo de 1975.
- *Pierres réfléchies*, Gallimard, París, 1975.
- «Entrée de la vie: l'autre écriture», *Pierres réfléchies*, Gallimard, París, 1975.
- *L'écriture des pierres*, Skira-Flammarion, Lausana-Ginebra, 1981.
- «L'image dans la pierre», *Double Page*, n.º 31, SNEP, París, 1984.
- *Nouvelle Revue Française*, diciembre de 1939, en WISMANN, HEINZ (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Les Éditions du Cerf, París, 1986.
- *Le mythe et l'homme*, Gallimard, París, 1987.
- *Images du labyrinthe*, Gallimard, París, 2008.
- CALVINO, ITALO, *Las ciudades invisibles*, Minotauro, Buenos Aires, 1974.
- CARADEC, FRANÇOIS, *Entre miens, d'Alphonse Allais à Boris Vian*, Flammarion, París, 2012.
- CELAN, PAUL, «Schibboleth», *De seuil en seuil*, édition bilingue, Christian Bourgois Éditeur, París, 1991.
- CHANGEUX, JEAN-PIERRE, *Sobre lo verdadero, lo bello y el bien. Un nuevo enfoque neuronal*, Katz, Buenos Aires, 2010.
- CHÉNIEUX-GENDRON, JACQUELINE, «L'autre monde, l'envers du monde», en *Nouveau mondes, autres mondes. Surréalisme & Amériques*. Textos reunidos por DANIEL LEFORT, PIERRE RIVAS y J. CHÉNIEUX-GENDRON, *Pleine Marge*, n.º 5, París, 1995.
- CHION, MICHEL, «L'invitation à la perte», *La voix au cinéma*, Cahiers du Cinéma, París, 1982.
- *La toile trouée*, Cahiers du Cinéma, París, 1988.
- CHOURAQUI, ANDRÉ, *La Bible*, Desclée de Brouwer, París, 1995.
- «Moshé parmi les nations», *Moïse, voyage aux confins d'un mystère révélé et d'une utopie*, Champs-Flammarion, París, 1998.
- CLARO, ANDRÉS, *Las vasijas quebradas*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 2012.
- CLEMENCEAU, GEORGES, *Notes de voyage dans l'Amérique du Sud. Argentine, Uruguay, Brésil*, Hachette et Cie., París, 1911.

- COLEMAN, ALEXANDER, «El otro Emir en el otro Andrés Bello», en BLOCK DE BEHAR, LISA (coord.), *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.
- COLLOT, MICHEL, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, París, 1989.
- COMPAGNON, ANTOINE, *La seconde main: ou le travail de la citation*, Éd. du Seuil, París, 1979.
- COMTE DE LAUTRÉAMONT (DUCASSE, ISIDORE), *Les Chants de Maldoror, Œuvres complètes*, José Corti, París, 1979 (Chant premier).
- CORTÁZAR, JULIO, *Final de juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1958.
- «Las babas del diablo», *Las armas secretas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1959.
- *Final de juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- *Todos los fuegos el fuego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1966.
- *Rayuela*, Sudamericana, Buenos Aires, 1969.
- COTELO, RUBEN, «Emir Rodríguez Monegal: el olvido es una forma de la memoria», *Jaque*, n.º 99, Montevideo, 7/11/1985.
- «La generación del 45 despidió a su inventor, Emir Rodríguez Monegal», *Jaque*, n.º 101, Montevideo, 21/11/1985.
- CUNNINGHAME GRAHAM, ROBERT, en HUDSON, WILLIAM HENRY, *La tierra purpúrea*, Agencia General de Librería y Publicaciones, Buenos Aires-Montevideo, s/f.
- CUSSET, FRANÇOIS, *French Theory. How Foucault, Derrida, Deleuze, & Co. Transformed the Intellectual Life of the United States*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.
- DANEY, SERGE, *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information*, Aléas Ed., Lyon, 1991.
- DARÍO, RUBÉN, *Los raros*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1952.
- DE CAMPOS, HAROLDO, «Palabras para una ausencia de palabras», *Vuelta*, v. 10, n.º 118, Ciudad de México, 1982.
- *Galaxias*, Editora Ex Libris, San Pablo, 1984.
- «El sentido de la nostalgia. (*Sehnsucht*)», en BLOCK DE BEHAR, LISA (coord.), *Diseminario, la desconstrucción: otro descubrimiento de América*, XYZ Editora, Montevideo, 1987.
- «Palabras para una ausencia de palabras», en BLOCK DE BEHAR, LISA (coord.), *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.
- *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*, Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1989.
- *Qohélet/O-que-sabe: Eclesiastes*, Perspectiva, San Pablo, 1991.
- «Mais pedras», en «Harpa Davidica. Poemas de Israel», *Crisantempo*, San Pablo, 1998.
- DELEUZE, GILLES, *Le pli. Leibnitz et le baroque*, Minuit, París, 1988.
- DELGADO, JOSÉ MARÍA y BRIGNOLE, ALBERTO J., *Vida y obra de Horacio Quiroga*, Claudio García y Cía., Montevideo, 1939.
- DE MAN, PAUL, *The Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.
- DERRIDA, JACQUES, *La dissémination*, Éd. du Seuil, París, 1972.
- *Shibboleth pour Paul Celan*, Galilée, París, 1986.
- *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, París, 1987.

- DERRIDA, JACQUES, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, Galilée, París, 1987.
- *Le monolingüisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Galilée, París, 1996.
- *Homenagem a Haroldo de Campos*, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 25/5/1996.
- DE ROTTERDAM, ERASMO, *Moriae encomium. Éloge de la folie*, Garnier-Flammarion, París, 1964.
- DESPOUEY, ARTURO, *Quijote 44*, 1963 (novela inédita), disponible en: <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/arturo_despouey/archivo/Quijote44/Quijote44.pdf>, 7/12/2013.
- *Zaraza para la Banda Oriental, Maldoror*, Revista de la ciudad de Montevideo, n.º 24, 25 y 26, Montevideo, 2006-2007, disponible en: <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/collections/show/111>>, 3/8/2013.
- DI MAGGIO, NELSON, «El papel del artista», *Maldoror*, Revista de la ciudad de Montevideo, n.º 24, 2006.
- DUMAS, ALEXANDRE, *Montevideo ou la nouvelle Troie*, Imprimerie Centrale de Napoléon Chaix et Co., París, 1850.
- DURAND-DESSERT, LILIANE, *La guerre sainte. Lautréamont et Isidore Ducasse: lecture des Chants de Maldoror*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 1988.
- DWYER, JOHN, «Autor/actor y Antagonista», *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.
- ELLMANN, RICHARD, *Oscar Wilde*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1988.
- EMERSON, RALPH WALDO, «The Poet», *Essays and English Traits*, vol. v, The Harvard Classics, P. F. Collier & Son, Nueva York, 1909-1914, disponible en: <<http://www.bartleby.com/5/>>, 10/12/2013.
- EUGENIDES, JEFFREY, *The Marriage Plot*, Farrar, Strauss & Giroux, Nueva York, 2011.
- FERNÁNDEZ, ARIOSTO, «Prólogo», en Dumas, Alexandre, *Montevideo o la Nueva Troya*, Compañía General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961.
- FERREIRO, ALFREDO M., «El cine visto desde la pantalla», *Cartel*, año 2, n.º 9, disponible en: <http://www.periodicas.edu.uy/o/Cartel/pdfs/Cartel_2_9.pdf>, 5/4/2015.
- FIGARI, PEDRO, «Autonomía regional», *La Cruz del Sur*, año 1, n.º 2, 31/05/1924, París, 15/9/1927 (publicada en *La Cruz del Sur*, n.º 19-20, Montevideo, enero-febrero de 1928), disponible en: <<http://figuras.liccom.edu.uy/>>, 10/12/2013.
- FITTKO, LISA, *Le chemin des Pyrénées. Souvenirs 1940-1941*, Maren Sell & Cie., París, 1985.
- FLAUBERT, GUSTAVE, *Bouvard et Pécuchet*, Gallimard, París, 1959.
- FOKKEMA, DOUWE e IBSCH, ELRUD, *Modernist conjectures. A Mainstream in European Literature. 1910-1940*, C. Hurst & Company, Londres, 1987.
- FOUCAULT, MICHEL, *L'ordre du discours. Leçon inaugurale*, Gallimard, París, 1971.
- FRANCO-CARVALHAL, TANIA, «A nação em questão: uma leitura comparatista» (manuscrito inédito).
- «Variations du mythe de la Teniaguá dans la littérature du sud du Brésil, *Entre mitos & conocimiento*, ICLA-AILC, Montevideo, 2003.
- «La littérature française et le modernisme brésilien: échos et transformations», en BERG, WALTER BRUNO y BLOCK DE BEHAR, LISA, *France-Amérique Latine: Croisements de lettres et de voies*, L'Harmattan, París, 2004.
- FRUGONI, EMILIO, «El canto de los barrios pobres», *La Cruz del Sur*, año III, n.º 18, julio-agosto de 1927.

- GARZÓN, EUGENIO, *La ciudad acústica. Escenas de la vida parisiense*, Éd. Le livre libre, París, 1927.
- GENETTE, GÉRARD, *Figures. Essais*, Seuil, Éd. Du Seuil, París, 1966.
- *Figures iii*, Éd. du Seuil, París, 1972.
- *L'œuvre de l'art*, Éd. du Seuil, París, 1994.
- GIVONE, SERGIO, *Historia de la nada*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 1995.
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1974 (7.^a edición).
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Fausto*, traducción de José Roviralta, Sudamericana, Buenos Aires, 1999.
- GOURIO, ANNE, *Chants de pierres*, ELLUG, Grenoble, 2005.
- GROJNOWSKI, DANIEL, *Jules Laforgue et «l'originalité»*, Éd. de la Baconnière, Neuchâtel, 1988.
- GUILLLOT MUÑOZ, ÁLVARO, *Arsène Isabelle*, CFA, Montevideo, 1929.
- GUILLLOT MUÑOZ, GERVASIO, «A modo de aclaración, lo que es nuestra revista», *La Cruz del Sur*, año II, n.º 14, Montevideo, octubre de 1926.
- «La uruguayidad de Jules Supervielle», *La Cruz del Sur*, año V, n.º 30, Montevideo, noviembre-diciembre de 1930.
- «Hablando con Silva Valdés», *La Cruz del Sur*, año I, n.º 1, 15/5/1924.
- HALPERIN DONGHI, TULIO, «La ávida curiosidad por el mundo», en REAL DE AZÚA, CARLOS, *Escritos*, Arca, Montevideo, 1987.
- HALPERN, DANIEL, *Who's Writing This. Notations on the Authorial i with Self-Portraits*, The Eco Press, Nueva Jersey, 1994.
- HATZFELD, HELMUT, *Estudios sobre el barroco*, Gredos, Madrid, 1972.
- HEIMS, NEIL (ed.), *Bloom's Shakespeare Through the Ages*, Infobase Publishing, Nueva York, 2008.
- HERNÁNDEZ, FELISBERTO, *Obras Completas*, Arca-Calicanto, Montevideo, 1988.
- HOLLIDAY, PETER, *Edward Johnston: Master Calligrapher*, British Library Publishing, Londres, 2007.
- HUDSON, WILLIAM HENRY, *The Purple Land. Being the Narrative of One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental in South America, as Told by Himself*, J. M. Dent & Sons Ltd., Londres, 1951.
- *Hampshire Days*, en Martínez Estrada, Ezequiel, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México-Buenos Aires, 1951.
- *The Purple Land. Being the Narrative of One Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental in South America, as Told by Himself*, J. M. Dent & Sons Ltd., Londres, 1885.
- *The Purple Land that England Lost*, Messrs. Sampson Low, Londres, 1885.
- *Allá lejos y hace tiempo*, Peuser, Buenos Aires, 1953 (6.^a edición).
- HUMBOLDT, ALEXANDER VON, «Del influjo del espíritu y régimen monásticos en el carácter y en la condición social de las tribus indígenas de las ex colonias españolas», *La Abeja del Plata*, n.º 1, mayo de 1837, disponible en: <http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/abeja_del_plata/index.htm>, 9/12/2013
- JABÈS, EDMOND, *Je bâtis ma demeure*, Gallimard, París, 1959.
- «L'éternité des pierres», *Ça suit son cours*, Fata Morgana, Montpellier, 1975.

- JABÈS, EDMOND, *Le parcours*, Gallimard, París, 1985.
- JAKOBSON, ROMAN, *Essais de linguistique générale*, Les éd. de Minuit, París, 1963.
- JOHNSTON, EDWARD, *Writing & illuminating, & lettering*, 8th ed.; with diagrams & illustrations by the author & Noel Rooke, J. Hogg, Londres, 1917.
- KAHN, GUSTAVE, *Symbolistes et Décadents*, Librairie Léon Vanier, París, 1902.
- KNAUTH, ALFONS, «The Paradigm of Babel in Latin American Literature», *Cyberspace Symposium on Paradigms of Multilingual Literature*, ICLA-AILC, setiembre-diciembre, 2009.
- «Le pourtour de Babel. Esquisse du babélisme littéraire en Amérique latine», *Old Margins New Centers-Anciennes Frontières Nouveaux Centres*, Ed. M. Maufort-Pie-Peter Lang, Bruselas, 2011.
- LAFORGUE, JULES, *Œuvres complètes*, Slatkine reprints, Ginebra, 1979.
- «Complainte du pauvre chevalier-errant», *Les complaints*, Slatkine Reprints, Ginebra, 1979.
- «Complainte propitiatoire à l'Inconscient», *Les complaints*, Slatkine Reprints, Ginebra, 1979.
- Las biografías, Capítulo Oriental*, n.º 40, Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1969.
- LASPLACES, ALBERTO, «El campo uruguayo visto por Montiel Ballesteros», *La Cruz del Sur*, año II, n.º 7, octubre de 1925.
- «La Cruz del Sur», *La Cruz del Sur*, año II, n.º 12, Montevideo, marzo de 1926.
- «Historia de La Cruz del Sur», *La Cruz del Sur*, año V, n.º 24, junio-julio de 1929.
- LEFORT, DANIEL y LEFRÈRE, JEAN-JACQUES (comp.), *Lautréamont & Laforgue dans leur siècle*, Actes du deuxième colloque international, AAPPFD, Tarbes-Pau, 1995.
- LEIRIS, MICHEL, *Biffures*, Gallimard, París, 1948.
- LEVINAS, EMMANUEL, *Hors sujet*, Fata Morgana, Montpellier, 1987.
- *Sur Maurice Blanchot*, Fata Morgana, Montpellier, 1975.
- LEVRERO, MARIO, *La ciudad*, Plaza Janés, Madrid, 1999 (1.^a edición 1970).
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *Moralités postmodernes*, Galilée, París, 1993.
- MAC ADAM, ALFRED, «The Boom: A Retrospective», *Review*, n.º 33, Nueva York, 1983.
- MALLARMÉ, STÉPHANE, «Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire», *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1945.
- *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1979.
- MALLO, SUSANA, *Carlos Real de Azúa. Un intelectual inasible. El papel de los intelectuales, la política y los vaivenes del Uruguay y la región en la segunda mitad del siglo xx*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2011.
- MALRAUX, ANDRÉ, *Les voix du silence*, Gallimard, París, 1951.
- MAÑÉ GARZÓN, FERNANDO y AYESTARÁN, ÁNGEL, *El gringo de confianza. Memorias de un médico alemán en Montevideo entre el fin de la Guerra del Paraguay y el Civilismo 1867-1892. Su actuación obstétrica y quirúrgica por Ricardo Pou Ferrari*, Laboratorio Roemmers, Montevideo, 1992.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México-Buenos Aires, 1951.
- METZ, CHRISTIAN, «À propos de l'impression de réalité au cinéma», *Essais sur la signification au cinéma*, tome I, Klincksieck, París, 1968.
- *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois, París, 1977.
- *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*, Méridiens Klincksieck, París, 1991.

- MICHAUX, HENRI, *Lettres Françaises*, n.º 6, Buenos Aires, noviembre de 1942.
- MICHELET, JULES, *La sorcière*, Garnier-Flammarion, París, 1966.
- MILLER, JOSEPH HILLIS, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton University Press, Princeton, 1985.
- *Victorian Subjects*, Simon & Schuster, Nueva York-Londres, 1990.
- *Topographies*, Stanford University Press, Stanford, 1995.
- MIOMANDRE, FRANCIS DE, «Le Bulletin de la Vie Artistique» (ilustré, bi-mensuel), n.º 6, 15/3/1926, 88-89, disponible en: <<http://figuras.liccom.edu.uy/>>, 10/12/2013.
- MORSE, RICHARD, *El espejo de Próspero. Un estudio de la dialéctica del nuevo mundo*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1982.
- ¡*Muera Rosas!*, n.º 13, Montevideo, 9/4/1842, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/muera-rosas/indice-de-numeros.htm>>, 3/8/2013.
- MUSIL, ROBERT, *El hombre sin atributos*, tomo II, Seix Barral, Barcelona, 1972.
- NADAUD, ALAIN, «Pour un nouvel imaginaire», *L'Infini*, n.º 19, verano de 1987.
- NAHUM, BENJAMÍN, *Informes diplomáticos de los representantes de Francia en el Uruguay 1937-1949*, Departamento de publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 2000.
- ONETTI, JUAN CARLOS, *Obras Completas*, prólogo de Emir Rodríguez Monegal, Aguilar, Madrid, 1979.
- ORIBE, EMILIO, «Canto de las pequeñas piedras de los ríos», *La colina del pájaro rojo*, Agencia General de Librería y Publicaciones, Montevideo, 1925.
- *Canto de las pequeñas piedras de los ríos*, Ediciones Nous, Montevideo, 1942.
- OZ, AMOS, *Una historia de amor y oscuridad*, Siruela, Madrid, 2005.
- PASTERNAK, BORIS, TSVETAYEVA, MARINA Y RILKE, RAINER M., *Letters: Summer 1926*, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego-Nueva York-Londres, 1983.
- PAZ, OCTAVIO Y DE CAMPOS, HAROLDO, *Transblanco (en torno a Blanco de Octavio Paz)*, Ed. Guanabara, Río de Janeiro, 1986.
- PAZ, OCTAVIO, *Los privilegios de la vista. Arte de México*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1987.
- *La otra voz*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- PEETERS, BENOÎT, *Derrida*, Flammarion, París, 2010.
- PENDLE, GEORGE, *Uruguay. La grandeza y decadencia del país vista por un inglés*, Bolsilibros Arca, Montevideo, 1965.
- PEREDA VALDÉS, ILDEFONSO, «Canto a Montevideo», *La Cruz del Sur*, año III, n.º 17, mayo-junio de 1927.
- PESSOA, FERNANDO, «Os outros eus / Gênese et justificação da heteronímia», *Obras em prosa*, Editora Nova Aguilar, Río de Janeiro, 1986.
- PICHOIS, CLAUDE Y AVICE, JEAN-PAUL, *Baudelaire-Paris*, Ed. Paris-Musées-Quai Voltaire, París, 1994.
- PICON, GAËTAN, *L'écrivain et son ombre*, Gallimard, París, 1953.
- PONGE, FRANCIS, «Fable», en Derrida, Jacques, *Du droit à la philosophie*, Galilée, París, 1990.
- PRENDERGAST, ROY M., *Film Music. A Neglected Art*, Norton & Co., Nueva York, 1992.
- PRICE-JONES, ALAN, *Private Opinion. A Commonplace-Book*, Cobden-Sanderson, Londres, 1936.
- PROUST, MARCEL, *Le temps retrouvé*, Gallimard, París, 1978.
- QUENEAU, RAYMOND, «L'explication des métaphores», *Œuvres complètes*, Gallimard, París, 1989.

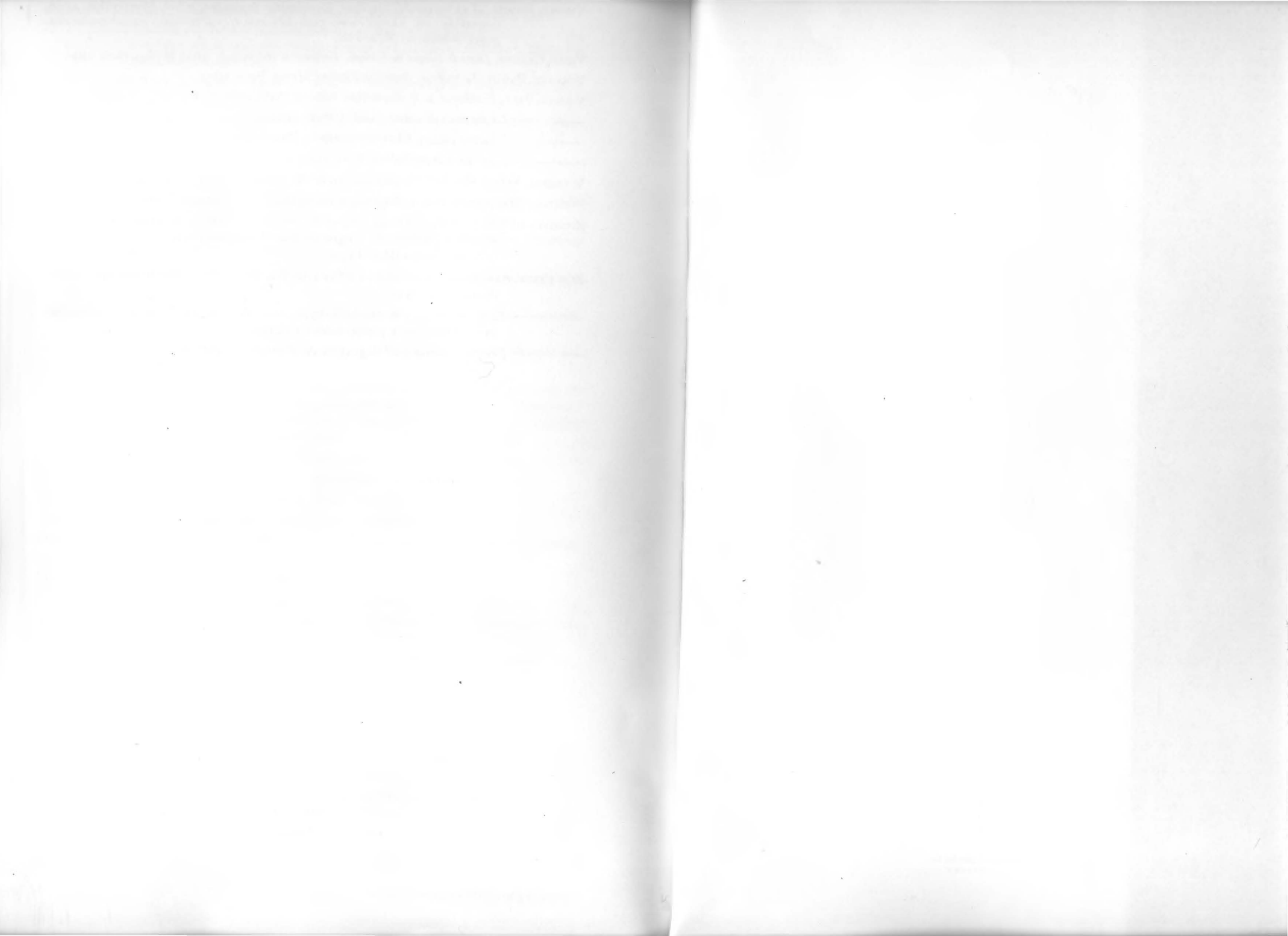
- QUIROGA, HORACIO, *Diario de viaje a París*, con introducción y notas de Emir Rodríguez Monegal, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios de Montevideo, Montevideo, 1949.
- *Diario de viaje a París de Horacio Quiroga*, con introducción y notas de EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, Número, Montevideo, 1950.
- *Cuentos*, selección y prólogo de EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, cronología por ALBERTO F. OREGGIONI, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1981.
- RAMA, ÁNGEL, «Carlos Real de Azúa: 1916-1977», *Escritura*, Teoría y crítica literaria, n.º 3, Caracas, 1977.
- *La ciudad letrada*, FIAR, Montevideo, 1984.
- RAMÍREZ, MERCEDES, «Carlos Real de Azúa», *Jaque*, Montevideo, 16/7/1984.
- RANCIÈRE, JACQUES, *L'Inconscient esthétique*, Galilée, París, 2001.
- *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, París, 2008.
- *Le fil perdu*, La fabrique, París, 2014.
- REAL DE AZÚA, CARLOS, «El individuo y la serie» (manuscrito inédito).
- *España de cerca y de lejos*, Ediciones Ceibo, Montevideo, 1943.
- «El revisionismo y sus enemigos», *Nuevas Bases*, n.º 5, Montevideo, agosto de 1952, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/revisionismo.pdf>, 3/8/2013.
- «Método y Significado de una Literatura Hispanoamericana», *Marcha*, n.º 787, Montevideo, 28/10/1955, 20-23, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/lahistoriadelensayo.pdf>, 10/12/2013.
- «El último libro de Zum Felde. La Historia Literaria de América como compromiso», *Marcha*, n.º 789, Montevideo, 11/11/1955, 20-22, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/lahistoriadelensayo.pdf>, 10/12/2013.
- «El último libro de Zum Felde: La Historia del Ensayo: El Juicio y el Lenguaje», *Marcha*, n.º 791, Montevideo, 25/11/1955, 20-22, disponible en: <www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/lahistoriadelensayo.pdf>, 10/12/2013.
- «Problemas de la enseñanza literaria: la elección de autores», *Anales del Instituto de Profesores Artigas*, n.º 3, Montevideo, 1958.
- *Anibal R. Abadie-Santos. Jurisconsulto y humanista (1893-1960) Documentos-escritos* (Homenaje de «Jurisprudencia» a su fundador, 1926-1960), Adolfo Amit Editor, Montevideo, 1961, 104-109, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/abadie.pdf>, 10/12/2013.
- *El impulso y su freno*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1964.
- *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo I y II, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1964.
- «Juan Luis Segundo», en *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, tomo II, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Montevideo, 1964, 11-59, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/juanluissegundo.pdf>, 10/12/2013.
- «Prólogo», en GALLINAL, GUSTAVO, *Letras uruguayas*, Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 125, Montevideo, 1967, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/prologogallinal.pdf>, 10/12/2013.

- REAL DE AZÚA, CARLOS, *Uruguay, ¿Una sociedad amortiguadora?*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1984.
- *Montevideo, el peso de un destino*, Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo, 1987.
- *La Universidad*, Celadu, Montevideo, 1992, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/launiversidad.pdf>, 10/12/2013.
- «Rendre heureux les habitants de la ville générique», entrevista a Rem Koolhaas transcripta en el *Courrier International*, n.º 516, Supplément, 21/9/2000.
- «Revistas», *La Cruz del Sur*, año III, n.º 18, julio-agosto de 1927.
- RICARDOU, JEAN, *Le nouveau roman*, Éd. du Seuil, París, 1973.
- RICHARD, JEAN-PIERRE, *Terrains de lecture*, Gallimard, París, 1996.
- RIMBAUD, ARTHUR, «Nuit de l'Enfer», *Une saison en enfer*, Alliance typographique (M.-J. Poot et compagnie), Bruselas, 1873.
- RODÓ, JOSÉ ENRIQUE, *Epistolario*, con dos notas preliminares de HUGO D. BARBAGELATA, Biblioteca Latino-Americana, Imprenta y Encuadernación Vertongen, París, 1921, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/Jose-Enrique-Rodo/lib/exe/fetch.php?media=rodo_-_epistolario.pdf>, 9/12/2013.
- *Obras Completas*, editadas con introducción, prólogos y notas por EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, Aguilar, Madrid, 1954 (2.ª edición 1967).
- «Ciudades con alma», *Camino de Paros*, *Obras Completas*, prólogo de EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, Aguilar, Madrid, 1957.
- *Ariel. Motivos de Proteo*, prólogo de CARLOS REAL DE AZÚA, edición y cronología de ÁNGEL RAMA, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1993.
- RODRÍGUEZ-CARRANZA, LUZ, «Emir Rodríguez Monegal o la construcción de un mundo (nuevo) posible», *Revista Iberoamericana*, n.º 160-161, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre de 1992.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, «Pasó Maurois», *Marcha*, n.º 394, Montevideo, 1947.
- «Alfonso Reyes, crítico y erudito», *Marcha*, n.º 439, Montevideo, 2/8/1948.
- «Sobre "La literatura fantástica". Disertó ayer Jorge Luis Borges», *El País*, 3/9/1949.
- «Jorge Luis Borges y la literatura fantástica», *Número*, año 1, n.º 5, noviembre-diciembre de 1949.
- «Memorias apócrifas de Moore», *Marcha*, n.º 534, Montevideo, 7/7/1950.
- «Nacionalismo y literatura. Un programa a posteriori», *Marcha*, n.º 629, Montevideo, 2/7/1952.
- «En las huellas de Horacio Quiroga: Enrique Espinoza en su Babel (1921-1951)», *Marcha*, n.º 731, Montevideo, 6/8/1954.
- «Oportunidad y riesgos de una nueva interpretación de Horacio Quiroga», *Marcha*, n.º 759, Montevideo, 15/4/1955.
- *El juicio de los parricidas*, Editorial Deucalion, Buenos Aires, 1956.
- «El ejercicio de un estilo narrativo», *Marcha*, n.º 851, Montevideo, 15/2/1957.
- «Joyce Cary: vitalidad y disciplina», *Marcha*, n.º 857, Montevideo, 5/4/1957.
- *Las raíces de Horacio Quiroga. Ensayos*, Ediciones Asir, Montevideo, 1961.
- «Prólogo», en Acevedo Díaz, Eduardo, *Lanza y sable*, Biblioteca Artigas, Colección de clásicos uruguayos, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, Montevideo, 1965.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, «Presentación», *Mundo Nuevo*, n.º 1, París, julio de 1966.
- «El Memorial de Isla Negra», *Mundo Nuevo*, n.º 1, París, julio de 1966.
- *Literatura uruguaya del medio siglo*, Alfa, Montevideo, 1966.
- *Genio y figura de Horacio Quiroga*, Eudeba, Buenos Aires, 1967.
- «La CIA y los intelectuales», *Mundo Nuevo*, n.º 13, París, julio de 1967.
- «Introducción general», en Rodó, José Enrique, *Obras Completas*, editadas con introducción, prólogos y notas por Emir Rodríguez Monegal, 2.ª edición, Aguilar, Madrid, 1967.
- *El arte de narrar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1968.
- *Vínculo de sangre*, Alfa, Montevideo, 1968.
- *El desterrado*, Losada, Buenos Aires, 1968.
- «Una tarea cumplida», *Mundo Nuevo*, n.º 25, París, julio de 1968.
- *Sexo y poesía en el 900*, Alfa, Montevideo, 1969.
- *El otro Andrés Bello*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969.
- «Le 'fantôme' de Lautréamont», *Revista Iberoamericana*, n.º 84-85, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre de 1973.
- *Narradores de esta América*, Alfa, Buenos Aires, 1976.
- «General Introduction», *The Borzoi Anthology of Latin-American Literature. From the Time of Columbus to the Twentieth Century*, selected and edited with introductions by Emir Rodríguez Monegal with the assistance of Thomas Colchie, v. 1, Alfred Knopf, Nueva York, 1977.
- *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*, E. P. Dutton, Nueva York, 1978.
- «Las metamorfosis de Calibán», *Vuelta*, n.º 25, Ciudad de México, diciembre de 1978.
- «Carnaval/antropofagia/parodia», *Revista Iberoamericana*, n.º 108-109, Universidad de Pittsburgh, julio-diciembre de 1979.
- «Alfonso Reyes en mi recuerdo», *Vuelta*, n.º 44, Ciudad de México, 1980.
- «Cabrera Infante: La novela como autobiografía total», *Revista Iberoamericana*, n.º 116-117, Pittsburgh, julio-diciembre de 1981.
- «Alfonso Reyes: las máscaras trágicas», *Vuelta*, n.º 67, Ciudad de México, junio de 1982.
- «El olvidado ultraísmo uruguayo», *Revista Iberoamericana*, n.º 118-119, enero-junio 1982, disponible en: <http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_118a.htm>, 8/12/2013.
- *J. L. Borges, biographie littéraire*, Gallimard, París, 1983.
- «Imagen estereoscópica de Carlitos Real», *Jaque*, n.º 31 (separata), Montevideo, 13/07/1984.
- «Introducción», en BORGES, JORGE LUIS, *Ficcionario. Una antología de sus textos*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1985.
- «Borges/de Man/Derrida/Bloom: la desconstrucción avant et après la lettre», en Block de Behar, Lisa (coord.), *Diseminario, la desconstrucción: otro descubrimiento de América*, XYZ Editora, Montevideo, 1987.
- «Mi primer Onetti», BLOCK DE BEHAR, LISA (coord.), *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.

- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR, *Las formas de la memoria*, Vuelta, Ciudad de México, 1989.
- «La muerte y las vidas de Aparicio Saravia», en *Jaque*, n.º 20, Montevideo, 27/4/1984 y en *Obra selecta*, selección, prólogo y notas de LISA BLOCK DE BEHAR, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2003.
- «Prólogo», en Quiroga, Horacio, *Cuentos*, 3.ª edición corregida, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 2004.
- ROSSETTI, DANTE GABRIEL, «Troy Town», en *The Victorian Web*, disponible en: <<http://www.victorianweb.org/authors/dgr/7.html>>, 3/8/2013.
- ROXLO, CARLOS, *Cantos de la tierra*, Librería Nacional, Montevideo, 1914.
- ROY, CLAUDE, *Jules Supervielle*, Éd. Pierre Seghers, París, 1964.
- SAGNOL, MARC, «Les 'Passages parisiens' comme Trauerspiel», en WISMANN, HEINZ (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Les Éditions du Cerf, París, 1986.
- SARDUY, SEVERO, «Última postal para Emir», *Homenaje a Emir Rodríguez Monegal*, Ministerio de Educación y Cultura, Montevideo, 1987.
- SARMIENTO, DOMINGO FAUSTINO, *Viajes por Europa, África i América*, Imp. Julio Belin, Santiago de Chile, 1849.
- SAUSSURE, FERDINAND DE, «Desacuerdos entre grafía y sonido», *Curso de lingüística general*, Losada, Buenos Aires, 1945.
- SCARONE, ARTURO, *Diccionario de seudónimos del Uruguay*, Claudio García & Cía., Montevideo, 1942.
- SCHURMANN, KONRAD, «Fronteras, umbrales, pasajes. Sobre el proyecto Dani Karavan para un monumento contemporáneo conmemorativo en recuerdo de Walter Benjamin», en vv. AA., *Para Walter Benjamin. Documentos, ensayos y un proyecto*, Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute/Inter Naciones, Bonn, 1992.
- SILVA VALDÉS, FERNÁN, «Paseo por el campo», *La Cruz del Sur*, n.º 1, 15/5/1924.
- SPACKS, PATRICIA MEYER, *pmla*, vol. 110, n.º 3, Nueva York, mayo de 1995.
- SPITZER, LEO, *Lingüística e Historia Literaria*, Gredos, Madrid, 1968 (2.ª edición).
- STAROBINSKI, JEAN, *Diderot, un diable de ramage*, París, Gallimard, 2012.
- STEINER, GEORGE, *Nostalgia of the Absolute*, CBS Massey Lectures, Anansi Press Inc., Toronto, 1971.
- STRAUSS, LEO, *La cité et l'homme*, Agora, París, 1987.
- SUPERVIELLE, JULES, «En songeant à un art poétique», *Naissances*, Gallimard, París, 1951.
- TOOP, DAVID, *Sinister Resonances. The Mediumship of the Listener*, Continuum, Nueva York, 2010.
- TORRES GARCÍA, JOAQUÍN, *La ciudad sin nombre*, Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1941.
- ULACIA, MANUEL, «El otro Emir», *Vuelta*, n.º 121, Ciudad de México, diciembre de 1986.
- VALÉRY, PAUL, *Le cimetière marin. Poème*, Émile Paul frères, París, 1920.
- *Œuvres*, tome II, Gallimard, París, 1960.
- VARELA, JOSÉ PEDRO, *Impresiones de viaje en Europa y América: correspondencia literaria y crítica 1867-1868*, Editorial Liceo, Montevideo, 1945.
- VAZ FERREIRA, CARLOS, «Sobre la sinceridad literaria», *Inéditos xx* (suplemento), Cámara de Representantes de la República Oriental del Uruguay, Montevideo, 1963.
- VICO, GIAMBATTISTA, *La scienza nuova*, Rizzoli Editore, Milán, 1977.

- VIDART, DANIEL, «Las tierras del Sin Fin», *Enciclopedia uruguaya*, n.º 2, Montevideo, 1968, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/enciclopedia-uruguay/index.htm>>, 6/4/2015.
- VIGÉE, CLAUDE, *Dans le silence de l'Aleph. Écriture et Révélation*, Albin Michel, París, 1992.
- VIMENET, PASCAL, *Le mépris. Jean-Luc Godard*, Hatier, París, 1991.
- VIRILIO, PAUL, *Esthétique de la disparition*, Balland, París, 1980.
- *La machine de vision*, Galilée, París, 1989.
- *L'inertie polaire*, Christian Bourgois, París, 1990.
- *L'art du moteur*, Galilée, París, 1993.
- WENDERS, WIM, «The Act of Seeing», *La vérité des images*, L'Arche, París, 1991.
- WISMANN, HEINZ (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Les Éditions du Cerf, París, 1986.
- ZORRILLA DE SAN MARTÍN, JUAN, *La epopeya de Artigas. Historia de los tiempos heroicos de la República Oriental del Uruguay, Obras Completas*, tomo II, Imprenta Nacional Colorada, Montevideo, 1930.
- ZUM FELDE, ALBERTO, «El nativismo», *La Cruz del Sur*, año II, n.º 15, Montevideo, noviembre-diciembre de 1926.
- *La Pluma*, n.º 1, Montevideo, 1927, disponible en: <<http://www.periodicas.edu.uy/v2/minisites/la-pluma/index.htm>>, 6/4/2015.
- *Proceso histórico del Uruguay*, Arca, Montevideo, 1984.





Lisa Block de Behar es doctora por la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París. Fue directora de Ciencias de la Comunicación y continúa ejerciendo la docencia en la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República.

Becaria de la Fundación Guggenheim y de la Comisión Fulbright, ha sido profesora visitante, dictado conferencias y seminarios sobre temas de lingüística, teoría literaria, literatura comparada y hermenéutica en universidades del exterior. Obtuvo el premio al ensayo literario Xavier Villaurrutia en México y el Prize Research Award de la Fundación Alexander von Humboldt.

Dirigió el número dedicado a la literatura uruguaya de la *Revista Iberoamericana* en 1992 e integra el consejo editorial de *Maldoror*, Revista de la Ciudad de Montevideo.

Es responsable de los sitios web *Biblioteca digital de autores uruguayos*, *Publicaciones periódicas del Uruguay* y *Figuras*.

ISBN 978-9974-0-1267-7



9 789974 012677