

HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

- * Jean-Paul Sartre y el lugar de la poesía (v. abajo)
- * [El Astillero: densidades de la farsa e inminencias de 'lo real'](#)
- * [Ariel y las raíces del vuelo, entre El que vendrá y lo que no viene](#)
- * [Julio Herrera y Reissig y La Vidalita](#)

Jean-Paul Sartre y el lugar de la poesía¹

Hebert Benítez Pezzolano

Mi propósito es detenerme en una serie de consideraciones de visible relevancia que Jean-Paul Sartre efectuara en los ensayos que componen el volumen *¿Qué es la literatura?*, publicado en 1948 (*Situations II*), así como en su publicación anterior, *El hombre y las cosas* (*Situations I*), de 1947, acerca de lo que podríamos llamar el lugar de la poesía en su pensamiento.

El conjunto de sus observaciones, de indudable fecundidad, termina por constituirse en lo que cabría pensar como una cierta aproximación a la fenomenología del poema, la cual comprende una mención constante de sus diferencias con la prosa, así como sobre la compleja identificación de una y otra con las nociones de fracaso y victoria. A su vez, una exposición tan atípica en sus escritos le permite responder a una serie de acusaciones relativas a la presunta falta de atención que ha venido dispensando a la publicación de poesía en *Le Temps Modernes*. De manera que en la primera parte de *Situations II* (*¿Qué es la literatura?*), “¿Qué es escribir?” (1950: 45-68), irrumpe como una notable puesta en situación de su discurso sobre la peculiaridad del poema en tanto comportamiento de una palabra antirrepresentativa que bucea en las cosas y en la materialidad opaca de sí misma.

Para Sartre, la poesía constituye una acción contraria al “uso” del lenguaje, en la medida en que el poeta es aquel que no se sirve del mismo, que no se entrega pasivamente a las seguridades que ofrecen las pre-construcciones de una sintaxis y de una semántica más o menos pacificada, porque de lo que se trata es de la experiencia que está más acá de un pacto comunicativo con el lector. “Los poetas son hombres que se niegan a utilizar el lenguaje” (1950: 48), sostiene, pues la poesía no está del lado de la prosa -que sí se sirve de él- desde el momento en que se encuentra más acá de un hablar y de un callar. En suma, para el poeta se presenta otra dimensión de ser en el lenguaje, cuyos poderes de significación resultan *desfundamentados*. Ello provoca el arrojamiento hacia otra cosa, hacia una suerte de contrasignificación construida mediante la impugnación de la palabra por un discurso de palabras. La palabra poética, ciertamente, está ahí como palabra, pero es un estar que declara y sufre la inesencialidad con respecto a la cosa que nombra.

Desde una conciencia “creacionista” el chileno Vicente Huidobro ha sentenciado, en 1921, que el poeta debe descubrir una palabra latente debajo de aquella que designa a las cosas, ya que en todas las cosas “hay una palabra interna”, porque de lo que se trata es “del mundo y su representación” a través del “drama que se juega entre la cosa y la palabra” (1981: 177). Hay una falta en esta última, una carencia de la que el poeta se sirve, declara y padece a un tiempo, ya que su condición es la de resistir su valor de signo pues las mismas se le imponen como cosas. Esa energía hacia las cosas mismas es la que produce la desconfianza poética del lenguaje, del cual Sartre afirma que para el poeta es “una trampa para atrapar una realidad evasiva” (1950: 50). De ahí que en el poeta moderno -y en más de una ocasión Sartre subraya que de lo que se trata es de la poesía moderna-, esa tensión entre hablar y callar, entre palabra y cosa significada, reenvíe a una relación recíproca entre “parecido mágico y significación” (Ibidem).

Esa búsqueda de motivación esencial -y cratílica- entre la cosa y la palabra pese a que lo que resulta esencial es la escisión) compone la orientación utópica que hace al triunfo y al fracaso del poeta moderno, a la conciencia crítica de ese drama que pone en escena aquello que los formalistas rusos de la primera época, como Viktor Shklovsky, describieron en tanto función desautomatizadora de una percepción extrañada y, por ende, desmitificadora. Es decir, como una aproximación liberadora de los objetos que el lenguaje des-poetizado aleja continuamente.

¹ El presente trabajo, publicado en [sic] *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay* (Año3, #7, dic. 2013), es una versión modificada del que se dió a conocer con el título “Sartre y la palabra poética”, en *Sartre y la cuestión del presente*. Patrice Vermeren y Ricardo Viscardi, compiladores. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2007.

No en vano una de las críticas más extendidas sobre el primer formalismo, estrechamente ligado a la poética futurista, ha sido la de tratar no sólo toda la literatura como si fuera poesía, sino a esta como contravención organizada del dificultosamente delimitable “lenguaje práctico”, tal como le llamara el lingüista Lev Jakubinski en su momento. La impronta de las concepciones de Roman Jakobson desde fines de la segunda década del siglo XX hasta sus últimos años- más allá de su evolución particular- no deja de establecer la palpabilidad de los signos como efecto central, no sólo en el poema sino más tarde en la función poética que lo excede y lo contiene. A decir verdad, esto último se convierte en uno de los mayores homenajes epistemológicos efectuados desde la lingüística a la poesía. Semejante auto-convocatoria del signo hacia su materialidad surge en virtud de un movimiento autotético que reescribe de una y otra forma uno de los capítulos más sostenidos de la estética del desinterés kantiano. Cuando la finalidad del signo es su propia faz compositiva, el signo se visibiliza y pierde su rol vehicular e instrumental; en cierto modo se detiene en su propia finalidad “desinteresada”. Emil Volek recuerda que “Shklovsky no se cansaba de subrayar que en la poesía “la palabra no es sombra: es cosa”, destacando así su valor propio, no instrumental” (1985: 64).

Ahora bien, no es que en Sartre se produzca una concepción autonomista del poema. Sin embargo, su atención detallada a los procedimientos que elaboran una materialidad incanjeable, fuertemente resistente a la paráfrasis así como a la pragmática del compromiso, su insoslayable percepción de la orientación del poema a las cosas y la correspondiente impugnación de las fosilizaciones del lenguaje -para lo cual este ha de volverse necesariamente una de ellas- mantiene una indudable cercanía con nociones formalistas. Entre ellas, la del poema en cuanto lenguaje especial no utilitario, experiencia de la forma como elaboración o, incluso, a las de un Iuri Tinianov (que en los años 20 superaba la noción de *literaturidad* (*literaturnost*) dando lugar a una historicidad radical del hecho literario), que afirma que la auto-función del lenguaje poético es correlativa aunque previa a la co-función hacia otros contextos.

Por lo demás, el inexcusable kantismo del primer período formalista (que en definitiva lo es de toda una zona de la vanguardia), merece ponerse en relación con afirmaciones sartreanas como la que sigue, también de *¿Qué es la literatura?*, esta vez localizada en el segundo ensayo, “¿Por qué escribir?”:

[El objetivo de Kant es] asimilar la belleza del arte a la belleza natural, ya que una flor, por ejemplo, ofrece tanta simetría, colores tan armoniosos, curvas tan regulares, que inmediatamente se siente la tentación de una explicación finalista para todas estas propiedades y de ver en todo ello una serie de medios dispuestos para un fin desconocido. Pero aquí está precisamente el error: la belleza de la naturaleza no tiene nada de comparable con la del arte. La obra de arte *no tiene* finalidad; estamos de acuerdo en esto con Kant. Pero es en sí misma un fin (Sartre, 1950: 76). (Subrayado mío).

En efecto, está muy claro que para Sartre hay una falta de finalidad en la obra de arte. Sin embargo, su desaprobación -lo que en rigor propone su distancia de Kant- es el hecho de que la obra constituye un llamamiento a la libertad del espectador y del lector. En suma, exigencia de existencia de la obra de arte. Este es el valor que, según Sartre, Kant no considera, razón por la cual la expresión “finalidad sin fin” le resulta inadecuada, precisamente porque el fin de la obra es la libertad del lector activada desde el libre juego de la imaginación, por cuanto la imaginación, subraya el autor de *El ser y la nada*, “no se limita a tocar, sino que debe recomponer el objeto bello con los trazos dejados por el artista” (Ibidem). En un ensayo que sobre todo trata de la obra poética de Francis Ponge, Sartre cita la siguiente afirmación del autor de *Cuaderno del bosque de pinos*:

(...) al menos, mediante un amasamiento, un primordial irrespeto de las palabras (...) se deberá dar la impresión de un nuevo idioma que producirá el efecto de sorpresa y de novedad de los objetos de sensación mismos (1960: 204-205).²

Es probable que pueda tomarse esta cita de Ponge como expresión sintética de algunas de las líneas de fuerza de las poéticas vanguardistas. Entre ellas, la de la sorpresa como efecto central de una dislocación producida por la elaborada -y, en el caso de Ponge, calculada- irreverencia en el orden de las contigüidades y del analogismo, en tanto procedimientos de una experiencia rarificadora y finalmente cognitiva; esta se articula con la aspiración del poema a “dar la impresión” de un idioma propio. En otros términos, un efecto que ponga en suspenso la certeza de la lengua como sistema de modelización primario, para entonces abrirse a la intemperie de una práctica de escritura que sortee la representación y acceda -en un giro de connotaciones fenomenológicas evidentes- con mayor prominencia “a las cosas mismas”. Esta “impresión” de Ponge destacada por Sartre sigue siendo heredera de algunas de las experiencias radicales de aquella zona de la vanguardia que quiso construir un lenguaje específicamente poético, como es el caso, por ejemplo, del momento más radicalmente antirrepresentativo del futurista ruso Velimir Jlebnikov y su poesía fonética (zaum). Pero en la obra de Francis Ponge,

² Sartre, Jean-Paul. *El hombre y las cosas* (1947). Buenos Aires: Losada, 1960, pp. 204-205.

Sartre advierte algo más: el éxtasis contemplativo de Ponge es un acoso de las cosas a partir de “la forma misma, [que] en su opacidad (...) es cosa” (1960: 205).³ En tal sentido, quisiera traer una observación que efectúa Ruben Tani a propósito del concepto sartreano de la poesía:

La sonoridad de una palabra, su aspecto visual, la rima, las desinencias, le dan un rostro físico que “representa” la significación (y no la expresa). Es así que la significación en el lenguaje poético funciona como imagen del cuerpo verbal y el aspecto físico de la palabra se refleja en ella (2007: 34).⁴

Y es este, quizás, el sentido denso que Sartre reconoce y admira en la poesía de Ponge: el de una distancia aristotélica que, tal como ocurre en la pintura del siglo XX, el poema moderno “no será simple copia de la cosa, sino cosa en sí mismo” (1960: 205). Es decir, una naturaleza que quiere darse como un ser en sí mismo pero que nunca termina de ofrecernos ese ser más que como horizonte del existir. Semejante perspectiva poética desde la lectura sartreana impone, entre otras consecuencias, la disolución de la función representativa de los signos, ya que

Todo sucede en el mundo de Ponge como si una materialización sutil se apoderase por detrás de los significados mismos, o más bien como si cosas y pensamientos se “prendiesen”, como se dice de una crema. Así el universo, durante un instante perforado por el pensamiento, vuelve a cerrarse y encierra en sí mismo al pensamiento -cosa con las cosas- pensadas (Sartre, 1960: 205).

Teniendo en cuenta la cuestión de la nominación -según Sartre, repito, “la preocupación original de Ponge es la de la *nominación*”-(1960: 189), y que un poeta como éste “llega a las cosas por el rodeo de una reflexión sobre la palabra” (Ibidem),⁵ quisiera leer ahora la experiencia sartreana de la poesía moderna para señalar una vigencia, que a mi entender consiste en el valor descosificador de la palabra en *situación* poética.

Antes de pasar adelante, conviene precisar que la modernidad que Sartre reconoce en la poesía de Ponge, aunque se deje situar primeramente en el contexto de resonancia de las vanguardias, alcanza su radicalidad, precisamente, cuando se aparta de “la gran charla surrealista”. Esto significa que la apuesta de Ponge y la admiración sartreana comparten un giro ya diferente de proyectos como el surrealista, entre otros. Y por más que las características de esa diferencia terminen por delatar la propia herencia de la vanguardia y su espíritu de negación crítica, lo que a Sartre más le interesa de la obra de Ponge es cómo el poeta toma las palabras para retornar a las cosas mismas, en el sentido fenomenológico más explícito. Hay una forma extrema, revolucionaria, en ese tomar la palabra de Ponge, un desafío consistente en una dinámica contemplativa mediante la cual el poeta “destruye en las cosas el orden social que se refleja en ellas” (1960: 207). Semejante aniquilamiento da razón a la teórica alemana Hilde Domin, cuando asegura que difícilmente el filósofo francés estuviera negando la responsabilidad en la lírica.

Domin enfatiza, justamente, que si hay algo que nada tiene que ver con la poesía y con Sartre, es la palabra “neutral” (1984: 25). Si para el poeta las palabras son ante todo cosas porque el lenguaje en tanto que mero mundo de signos se ha desinstrumentalizado, se ha experimentado en una materialidad resistente a su condición utilitaria, y es desde esa condición que se produce un llamamiento a la libertad, a la productividad de la imaginación, podemos sostener que la palabra-cosa del poema es aquella que se resiste al desvanecimiento instrumental y a una mera invisibilidad mostrenca. En otros términos, que el poeta es aquel que lucha contra la fosilización cosificadora de la palabra-instrumento en tanto que objeto desgastado, asediado por la muerte. El concentrado entusiasmo de Sartre a la obra de Ponge se explica, por la advertencia de ese movimiento paradójico que consiste en el empleo del vocabulario más corriente –“todas las palabras, gastadas, corroídas, descalcañadas, tales como se presentan al escritor ingenuo” (1960: 189), cuyo efecto es la devolución de un mundo renovado y de una domesticación desterrada. En cierta forma, la concepción sartreana del poema, su estado de reserva frente a las funciones comunicativas de la prosa, la idea de que en un poema se juega la intensidad de un movimiento más autónomo y autoespeculativo del lenguaje.⁶

³ *El hombre y las cosas*, op. cit., p. 205.

⁴ Ciertamente, Sartre se propone un situarse más allá del texto hacia la experiencia, como el sostiene Kristeva (1996); sin embargo no se entiende bien hasta qué punto se puede aceptar que en los ensayos de *¿Qué es la literatura?* la posición de Sartre incluya un rechazo, de buenas a primeras, de la materialidad del significante. A tales efectos, ver Julia Kristeva, “Sartre o “hay razones para la revuelta” (1998: 251-309).

⁶ Esta condición del lenguaje en el poema ha sido lúcidamente estudiada por Maurice Blanchot a propósito de la obra de Mallarmé. En ese contexto, entre otras afirmaciones de Blanchot, vale la pena retener la siguiente, en la que se abordan consecuencias ontológicas de la palabra poética, su inquietante autonomía y su radical ambigüedad: “Dans le poème, le langage n’est jamais réel en aucun des moments par où il passe, car dans le poème le langage s’affirme comme tout et son essence, c’est de n’avoir réalité qu’en ce tout. Mais, en ce tout où il est sa propre essence, où il est essentiel, il est aussi souverainement irréel, il est la réalisation totale de cette irréalité, fiction absolue qui dit l’être, quand, ayant “use”, “ronge” toutes les choses existantes, suspendu tous les êtres possibles, elle se heurte à ce résidu ineliminable, irréductible” (Blanchot, 1996: 47).

John Zerzan ha señalado que “el lenguaje es la [reificación] más importante en sus consecuencias, como piedra de toque de la cultura representacional” (1998 http://www.manje.net/biblioteca/cosas.html#_ftn1). Desde su punto de vista (que corresponde al ala primitivista del anarquismo norteamericano), Zerzan sostiene “que, corolario de la simbolización, la reificación es una esclerosis que asfixia aquello que tiene vida”, pues “en el lugar de la existencia se eleva el símbolo”, cuya función sustitutiva Zerzan entiende como una “prótesis”, por lo que agrega: “Si nos resulta imposible coincidir con nuestro ser, arguye Sartre en *El ser y la nada*, entonces lo simbólico es la medida de esta falta de coincidencia. La reificación sella el pacto, y el lenguaje es su uso universal” (Ibidem).

De pronto habría que pensar la lectura sartreana de la poesía en los términos de una des-reificación del lenguaje. Se trata, en definitiva, de una dialéctica negadora de lo que se implica en la *res* socialmente codificada de la palabra, es decir de la necesidad poética de acceder a una materialidad que subvierta el aplastamiento de su energía fundadora. En efecto, el mismo momento en que el poema convierte a la palabra en materialidad tiene por consecuencia el advenimiento de una opacidad crítica, ya que se niega a la transparencia y a una suerte de falsa inocencia instrumental, en que las frases, por así decirlo, ya vienen hechas, y, digamos, “naturalizadas”. Semejante impugnación del estado cosificado del lenguaje instaaura una lucha. En lugar de “utilizarlo”, y sobre todo, de padecer ser utilizado por este, como el reloj de Cortázar utiliza a su presunto dueño, el poeta sorprende a la palabra-signo y la opaca hasta devolverle una olvidada condición de cosa, que es aquella condición que le ha sido arrebatada por las fosilizaciones de la reificación. Ahora bien, dicha visión “liberadora”, que no oculta su impronta marcadamente romántica, tal como puede verificarse, por ejemplo, en los ensayos de la *Biographia literaria* de Samuel Taylor Coleridge o en toda la obra de Novalis, consigue nuevas articulaciones en lo que va de Mallarmé a toda una zona de las vanguardias.

Paradójicamente, entonces, el poema des-cosifica a la realidad en la misma medida en que trata al lenguaje como cosa, es decir cuando lo acosa para producirle una resta simbólica y una suma plástica. El poeta que no se entrega a la esclerosis instrumental es aquel que en su misma práctica interroga y restituye la condición de *cosa* a la *palabra*. Así, el lenguaje en lugar de emplearse se vuelve objeto, y es en esa objetualidad que se *emplea* poéticamente. Esta clase de poeta, como lo es Ponge para Sartre, instaaura un retorno y, por lo tanto, un repliegue que pugna contra la muerte o el apagamiento. No quiere decir que estemos pensando en la utopía de un final de la reificación desde la poesía y, sobre todo, que queramos hacer pensar a Sartre en ello, pero su mirada se encuentra cerca de este movimiento, y quizás del de Heidegger en “Hölderlin y la esencia de la poesía” (1937). Cuando Heidegger sostiene que “la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje”, aún no agrega demasiado, pero sí lo hace cuando afirma que “es preciso entender la esencia del lenguaje por la esencia de la poesía” (1992: 140).

Y es que para el autor de *Ser y Tiempo* el nombrar del poeta no consiste en la adhesión de un nombre a una cosa ya resuelta, a una entidad previamente conocida, sino a un ente por lo que es, mediante el acceso a una palabra esencial que trae la significación de lo permanente. Esta “instauración de ser con la palabra”, este nombrar fundador ofrece una sensible cercanía con el pensamiento de Sartre acerca de la permanencia en las cosas por parte de la poesía de Ponge. Aunque Sartre no proponga una instauración de lo permanente en el sentido heideggeriano, su visión del poeta es la de una permanencia, porque el poeta es para él quien se ha retirado del lenguaje-instrumento para entrar en el mundo denso de la palabra-cosa y de las cosas que liberan su potencia existencial con esas palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- Blanchot, Maurice. (1996 [1955]). *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard.
- Domin, Hilde. (1986). *¿Para qué la lírica hoy?* Barcelona, Alfa.
- Heidegger, Martin. (1992 [1958]). “Hölderlin y la esencia de la poesía”, en *Arte y poesía*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Huidobro, Vicente. (1981). “La poesía” (1921), en Apéndice a *Altazor/Temblor de cielo*. René de Costa, editor. Madrid, Cátedra. 177-179.
- Kristeva, Julia. (1998). *Sentido y sinsentido de la revuelta. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires, Eudeba.
- Sartre, Jean-Paul. (1950 [1948]). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.
- _____ (1960 [1947]). *El hombre y las cosas*. Buenos Aires, Losada.
- Tani, Ruben. (2007). “La literatura en Sartre y en Derrida: una *différance*”, en *Sartre y la cuestión del presente*. Patrice Vermeren y Ricardo Viscardi, compiladores. Montevideo, FHCE, Universidad de la República. 31-37.
- Volek, Emil. (1985). *Metaestructuralismo*. Madrid, Fundamentos.
- Zerzan, John. “Esas cosas que hacemos” http://www.manje.net/biblioteca/cosas.html#_ftn1 “Things We do”, texto original en *Anarchy*, Columbia, N° 45 primavera-verano de 1998.

***El Astillero*: densidades de la farsa e inminencias de 'lo real'¹**

Hebert Benítez Pezzolano
Universidad de la República (Uruguay)

En las páginas que siguen intentaré abrazar el tema de la farsa en la novela *El Astillero* (1961), de Juan Carlos Onetti (Montevideo, 1909- Madrid, 1994), la cual, en términos generales, entiendo como una clase de puesta en ficción que posee el contenido de una mentira. Semejante afirmación sumaria supone, desde el principio, que alguna forma de verdad se encuentra reprimida, oculta, mistificada o ideológicamente escamoteada; esto significaría, en primera instancia, que nuestro propósito consiste en penetrar la significación de esta veladura. Sin embargo, para empezar, creo conveniente anticipar que el velo al que me refiero se encuentra rasgado de antemano y que en ello radica la compleja relación que todo personaje de *El Astillero* entabla consigo y con los demás. El patetismo gris, que hace a uno de los grandes efectos de la historia, surge de esta doble y simultánea esfera dramática.

Precisamente, si la conciencia de sí de cada personaje fuera conducida a su plenitud en los términos de proximidad con una conciencia de 'lo real', la consecuencia sería la revelación del sentido vacío de todo propósito existencial, la destrucción de toda creencia, de todo proyecto o de cualquier forma perpetuable de una lógica afirmativa del deseo tras su objeto. Es decir, significaría que, por ejemplo, Larsen, Petrus, Kunz o Gálvez no verían el proyecto de Puerto Astillero sino (y por anticipado) como mera basura ornamental, como una metáfora sustitutiva de signo decorativo-mistificador; en otras palabras, como un fetiche.

Sin embargo, la referida complejidad estriba en que la novela trabaja el proceso contradictorio de esas conciencias, una dialéctica desigual entre la materialidad del fingimiento -amparado en la pulsión de creencia que lo moviliza- y el saber que activa y denuncia su condición de fetiche, de impostura que entabla y envuelve los avatares de una temporalidad vacía.

En *El Astillero* no se plantea la reducción dicotómica a la ceguera o a la visión, en el sentido de que sus personajes devengan *a priori* en actores plenos de una o de la otra; sin embargo la narración instala un horizonte de constante inminencia al respecto, que consiste en la amenaza de triunfo de uno de dichos miembros dicotómicos como inexorable horizonte final.

Si bien las posibilidades disyuntivas constituyen un tenso movimiento pendular en lo que hace al paso de un estado a otro de los personajes; si, entonces, cabe reconocer que existe un plano de vaivén entre el fingimiento ciego y el autoseñalamiento de la ficción como mentira, ambas realidades *se cohabitan*, por así decirlo, adquiriendo diferentes grados de lucha y de dominio resultantes.

Onetti plantea y lleva al límite una redescrición de la vida en los términos de una farsa cuya violencia consiste en imponerse coextensivamente con un grado de conciencia que, en el decurso de la historia, los propios personajes poseen y desarrollan, aumentan y disminuyen, ocultan y exhiben de manera inhomogénea. Es decir, el montaje fraudulento de la existencia de esos personajes, su capacidad proyectiva -dentro de la atmósfera estática de un universo sucio, derruido, absurdo, signado por la radical improductividad de cementerio administrado- llega a sobreimprimir ciertos niveles de conciencia sobre sus decisiones de autoengaño.

Esto significa que pienso la profundidad, la especial y abierta densidad semántica de *El Astillero*, entre otros motivos, como consecuencia de la inviable instalación de una farsa ciega. El lector suele presumir, bajo diversas inducciones textuales, sea en el orden de la explicitación más o menos evidente o alusiva, sea por el alcance de ciertos estímulos connotativos, la cohabitación conflictiva de uno y otro plano.

¹ El presente tuvo una primera versión bajo el título de "*El astillero*, de Juan Carlos Onetti: las advertencias de *lo real*" en el volumen temático de la revista *Nadsleje* N° 18: "Novela española e hispanoamericana (lengua, ideología, discurso, historia, poética)", Universidad de Kragujevac (Serbia), mayo de 2011. Una segunda versión se publicó en el volumen *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, editado por Rose Corral, México (El Colegio de México, 2012). La presente corresponde a la publicada en el volumen *Onetti fuera de sí*, compilado por Teresa Basile y Enrique Foffani (Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2013).

Ahora bien, los niveles alcanzados por los personajes dentro de cada plano no son homogéneos, pues ya se sabe que no cabe parangonar la conciencia de Larsen, por ejemplo, con la de Jeremías Petrus - quien indudablemente ofrece el inquietante aspecto de una cuasi-ceguera-, pero tampoco, especialmente, con el devenir de la conciencia de un personaje como Gálvez, el cual, por lo demás, toma la decisión que transforma la fisura en partición definitiva.² De hecho, la novela materializa esta elaboración conflictiva: negadas y afirmadas al mismo tiempo, las conciencias despliegan sus procesos como sucesivos estados de escisión permanente. Las mismas, en virtud del estatismo generado por la “técnica de inmovilización” y por la “técnica de aglutinación” a las que se ha referido Jaime Concha -mediante las cuales la narración “elimina el dinamismo” y proporciona ese color de “gran lienzo invernal” y ese “tono” que “da el tiempo estacionario de la novela”- (Concha 1989 [1974]: 150-151) ofrecen el aspecto de una condición fijada e invariable; no obstante *El Astillero* narra puntillosamente el proceso de avance de las relaciones entre las partes que separa y une la fisura de los personajes en lugar de su eventual congelamiento. Es decir que una conciencia excepcional y protagónica como la de Larsen, en la que se exagera el papel actoral, el montaje de sí como personaje ya prefigurado en la multiplicación que contiene a Juntacadáveres y que ahora se proyecta mediante su conversión en gerente general del astillero, nunca pierde, justamente, la memoria del actor, la locura de saberse el agente de una ficción fraudulenta. Es esa distancia la que revela en Larsen a un auténtico ironista, aquél que en varias ocasiones la narración prioriza a través de un procedimiento cercano a lo que Bajtin llamó “el habla interior”. A partir del frecuente recurso monologante que posibilita la confluencia de voz y focalización del personaje -y que recuerdan a ese auto-ironista confesional que es Eladio Linacero, protagonista de *El pozo* (1939) (Benítez Pezzolano 2000: 24)-, el estilo directo cumple la función de desplegar el pliegue, por así decirlo, de ésta, la subjetividad más compleja de la novela:

Y tan farsantes como yo. Se burlan del viejo, de mí, de los treinta millones; no creen siquiera que esto sea o haya sido un astillero (...) Y si ellos están locos, es forzoso que yo esté loco. Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así -yo, que lo jugaba porque era juego- es aceptar la locura. (Onetti 1970 [1961]: 56)

Tal como observa Hugo Verani, “Larsen adopta la mentira para resistir el terror al vacío, para no anularse; no puede vivir sin creer en algo, es decir sin *finjir* que cree en algo” (Verani 1981: 191). Ahora bien, siguiendo a Verani, si semejante “actitud lúdica es un modo de enfrentarse con el desolado vacío de una existencia sometida a un estatuto alienante en un mundo que ha perdido su perfil reconocible” (189), el punto de inflexión que entabla el desajuste en el pensamiento de Larsen es el temor a la conversión del juego en realidad.

En efecto, el hecho de que el juego trascienda el orden de la individualidad y se vuelva intersubjetivo mediante una suerte de coartada autoilusoria compartida, para entonces cobrar una peligrosa transfiguración en “lo real”, significa que cierta seriedad inesperada emerge para socavar la propia noción de ‘juego’. Con ello se pierde el carácter de compensación ficticia del jugar. La farsa, en vez de fungir como suplemento, en lugar de ocupar un estatuto accesorio que asegure la estabilidad de su condición secundaria, ya no se repliega en la “privacidad” de un yo (el yo de Larsen como el yo que juega y lo sabe, al tiempo que se multiplica fragmentándose (Verani 1981: 196 y ss.)). Al contrario, borra el fantasma de ‘lo real’ (esa representación de la realidad que Larsen denomina “lo real”) y adopta una figura seria y nueva, un bloqueo sustitutivo que desenvuelve su energía autónoma: en definitiva esto se acerca, si pasamos a pensarlo en términos lacanianos, a lo que dejaría entenderse como una mistificación de ‘lo real’.³

El temor de Larsen se explica en la medida de esa inversión incontrolable (inversión fetichista), cuya materialidad abre los seguros caminos de la ceguera; pues la realidad reconocida, negada o “demorada” es una cosa, y la tesis de esa realidad aniquilada por el fingimiento que la reemplaza es otra.

Con diferentes palabras, creo que la resistencia de Larsen, su miedo y su negación, estriban en que el proyecto del astillero sólo le resulta tolerable si se lo concibe entre dos límites: el del yo y el de la conciencia de una “realidad” diferida, la cual es no sólo incanjeable sino imborrable por la metáfora de la historia.

² Desde el punto de vista de un modelo greimasiano simple, conviene subrayar que en Gálvez evoluciona y se realiza el actante de un solo actor; dicho actante emerge como “oponente” indiscutido del proyecto Astillero de Jeremías Petrus y de todos sus “ayudantes”.

³ Para Jacques Lacan hay “tres registros que son los registros esenciales de la realidad humana, registros muy distintos y que se llaman: lo simbólico, lo imaginario y lo real” (Lacan 1977 [1953]: 11). Según Lacan, “lo real” es la realidad no imaginada pero siempre presente, la cual está mediada por lo imaginario y lo simbólico, con los que se anuda (nudo Borromeo) y con los cuales no coincide nunca. En efecto, el registro de “lo real” no es transducible a los registros de lo imaginario y de lo simbólico. Si se identifica al registro de “lo real” con lo imposible, estamos hablando de un imposible de percibir completamente en imágenes (lo imaginario) y de un imposible para la expresión verbal (lo simbólico).

Para Larsen la intersubjetividad de la mistificación es “locura”, o sea, pérdida de un sentido común que sólo desea para sí mismo; él no soporta que ese sentido le sea arrebatado, no admite la forma peligrosamente colaborativa e invasiva de la farsa, ya que por el contrario, resguardando el residuo de racionalidad protege a su yo, lo dirime con respecto a la muerte y al desequilibrio mayor que instala el caos de la locura. Larsen precisa contenerse en semejante conciencia de la contradicción, que es la que alimenta la ironía que lo individualiza, aquella que lo asedia y lo salva al mismo tiempo y por un tiempo. Es especialmente desde este punto de vista de la ironía que creo necesario señalar el carácter romántico de Larsen. Antes de entrar en detalles, me parece conveniente recordar que a poco tiempo de publicada *El Astillero*, ya Guido Castillo observó el romanticismo del protagonista de la novela, al cual se refirió en los siguientes términos:

Debemos reconocer, de todos modos, que el romántico Larsen sabe ponerse a la altura de las circunstancias y prestarse generosamente a las exigencias de su destino y su martirio misteriosos (...) Larsen es un sentimental, un estoico y un fatalista, y, por lo tanto, un buen jugador, un jugador que juega para ganarlo todo o para perderlo todo, indiferentemente, porque sabe que es lo mismo ganar o perder, siempre que sea todo lo que se gane o lo que se pierda (Castillo 1970 [1963]: 70-71).

Para Guido Castillo, Larsen es una suerte de romántico cristiano cuya elección martirológica carece de explicación última, en función de un misterio finalmente inabordable del personaje, que en la perspectiva existencialista cristiana de Castillo se vuelve una manifestación del misterio del ser. El sentimentalismo, la impasibilidad frente a las adversidades, la entrega a una experiencia de destino inexorable, parecen, para Castillo, originar a un jugador que sólo apuesta en términos absolutos, sobre la base de un núcleo duro de indiferencia que más que actitud es convicción. Por eso para este crítico uruguayo, este “indiferente” onettiano (especie a la que se refiriera lúcidamente Angel Rama en otro contexto argumental (1965: 49-100)) emprende su conciencia de que todo está perdido con “un sentido heroico y milagroso” (Castillo 1970 [1963]: 71).

Sin necesidad de compartir la perspectiva ideológica de Guido Castillo, creo importante rescatar esta temprana mención del jugador irónico que es Larsen, cualidad que se encuentra proyectada con grados diferentes en los otros “empleados” del astillero. Quiero decir que, como bien se sabe, de una u otra forma Kunz y Gálvez (sobre este último me extenderé luego) también asumen *una instancia* dilatada de esa ironía que entraña el montaje del juego cohabitado por una conciencia que contiene, dialécticamente, a su negación. Pienso que si concebimos a Larsen a la luz del concepto de ‘ironía romántica’, podremos vislumbrar ese romanticismo ineludible que brota bajo el argumentable nihilismo de este gran personaje de Onetti. Y más aún: ello echa luz sobre el tema de la creación, sobre el lugar del creador emplazado en la figura del gran dios Brausen.

La ironía romántica fue teorizada en forma fragmentaria, aunque quizás decisivamente para su época, por Friedrich Schlegel, para quien ésta excede con mucho a una figura de retórica, constituyéndose en un sentimiento de la realidad que se origina en la reconcentración del yo sobre sí mismo cuando ha desprendido su enlace con el mundo. La ironía “contiene y provoca -afirma Schlegel en el fragmento 108 de *Lyceum-* un sentimiento de irresoluble conflicto entre lo incondicionado y lo condicionado de la imposibilidad y necesidad de una plena comunicación” (Schlegel 1994 [1797]: 63), lo que quiere decir que entre el mundo condicionado de la naturaleza y el incondicionado de la libertad la mediación comunicativa deseada resulta, paradójicamente, inalcanzable. El individuo romántico, solo ante sí mismo y fisurado por esa contradicción, busca crearse, intentando dar a su vida la forma de una obra artística.

No obstante, en la medida en que su fuerza creativa hacia lo infinito aparece reprimida por la limitación del mundo humano general, surge un sentimiento de descrédito ante la seriedad de todo propósito trascendente que le anime. Consecuentemente, el sentimiento de fracaso se integra, incluso, cuando el romántico aún aspira al ideal, y es por eso que frente a todo entusiasmo serio se yergue, simultáneamente, su energía contraria, lo que produce en él una inquietante conciencia de la vacuidad, de que ni siquiera puede valorar seriamente el conjunto de sus acciones. Como ha dicho Jean Paul, el “alma moderna” de los tiempos románticos ante lo inconciliable se refugia en el humor, “que es el indicio de ese conflicto entre el ideal immanente y la realidad invencible”, dando lugar entonces a “una especie de desesperada jovialidad” (Virasoro 2005: 18).

Entiendo que la insobornable ironía de Larsen, uno de los paradigmas de la conciencia irónica que atraviesa toda la obra de Juan Carlos Onetti, sobrepasa, precisamente, la significación de una contingencia, de un rasgo estrictamente “individual”, es decir de una discrecionalidad reducible a la concepción del personaje.

Al contrario, creo que la ironía de Larsen hunde su genealogía en la ironía trágica del romanticismo, incluso en la medida en que el contexto del desarrollo desigual del capitalismo de la modernidad tardía provinciana ha radicalizado las contradicciones que dieran lugar al *pathos* romántico de comienzos del siglo XIX.

Así como quiero afirmar que Larsen es un heredero irónico en ese sentido, conviene insistir en que tampoco lo es, según sugerí anteriormente, desde un mero *dasein* de personaje limitado a la condición de un existente efectivamente singular. Si resulta indesmentible que la "individuación" -en rigor, dividualización- hace a la incanjeabilidad de Larsen como personaje, también es cierto que la misma es la expresión condensada de la profusa ironía diseminada y constituida en ideologema fundamental de *El Astillero*, de la saga sanmariana, y, en suma, cuando se relea la creación de Onetti de principio a fin, de cada uno de sus cuentos y novelas. Volviendo sobre *El Astillero*, deseo anticipar que la sonrisa de Gálvez, ese *leit-motiv* que hilvana el trayecto del personaje hasta su corte en la instancia de muerte, es un gesto irónico en el sentido al que vengo aludiendo, desde el momento en que se articula en tanto significativo de la contradicción, como, por ejemplo, en el caso de la expresión oximorónica de un Gálvez que aparece tomando mate, "de pie, la bombilla clavada en su sonrisa furiosa" (51); también podría escoger un pasaje en el que la forma de los semas encontrados alcanza una predicación más compleja:

Alzó de entre sus piernas una botella panzona de caña y llenó tres vasos, sin tocarlos, haciendo sonar el chorro, sin mostrar los dientes pero con una perpetua hilaridad en la forma enrojecida de la boca; y los labios unidos sin sonrisa, parecían desnudos, como si acabara de afeitarnos (Onetti 1970 [1961]: 68). (Los subrayados son míos.)

Si en los labios de Gálvez se dibuja la fisura sin descender mayormente el silencio, de alguna manera, Larsen camina por ella y se desplaza vagando de un territorio al otro sin grandes conmociones, pero sin mengua de la lucidez de un pensamiento que llega a mostrarse, que de repente parece que se encrespa, para, de pronto y en otro momento, volverse tan lacio como la sonrisa de Gálvez. Si Larsen sostiene su ambulación esquizoide, el hilo que zurce sin reparar las dos orillas de la fisura es la tensa y hastiada conciencia crítica con la que, por un lado, inserta su representación de la realidad, mientras que por el otro anima la sobrevivencia en la ficción fraudulenta. De esa manera Larsen posterga el acceso a "la verdad" de una dicotomía que funciona al modo de una estructura profunda, la cual se sabe salvaje y final porque precede y excede la mera oposición teórica entre farsa y realidad, para tomar en cambio el relieve activo y dramático de una disyunción vital extrema, de la exigencia o de la fatalidad electiva de un proyecto. Para expresarlo en los conocidos, terribles e incidentes términos de Louis Ferdinand Céline en *Voyage au bout de la Nuit*: morir o mentir.

Cuestiones de ficción

Uno de los desafíos constantes que genera la lectura de *El Astillero* proviene de los cauces interrogativos que surgen para situar la relación y la frontera entre los estatutos de juego y conciencia.

Leer *El Astillero* implica proyectar a los personajes en preguntas como: ¿cuál es la medida de la conciencia de juego de cada uno en cada acto mientras juega? O de otra forma, ¿cuál es el límite entre el 'yo sé que juego' y la inercia que el juego produce cuando ha instalado la dinámica de sus reglas a tal punto que convierte al actor en un sujeto del 'yo sé /yo ya no sé' que estoy jugando? Son inquisiciones acerca de la distancia, de la interpenetración y del dominio. Descartada la ceguera plena en lo que concierne al montaje de la mentira, dichas interrogaciones encuentran sus condiciones de posibilidad, la certidumbre de sus premisas elementales, pero tan sólo un atisbo de cancelación por medio de una serie de respuestas posibles.

Parece indefectible que el lector se vea arrojado a un campo de indeterminaciones, al imperativo de una especulación con la que no logrará sino aproximarse a esas exigencias hermenéuticas, para conseguir una devolución interrogativa más fundada, unas conjeturas que recircularán al tiempo que se resistirán al enclave final. En ellas, la huella del preguntar, aun cuando parece retroceder, continúa ocupando el terreno del texto leído. Las necesarias concretizaciones no desbordan la interpretación sino que la potencian. Ese retorno a la pregunta está configurado como una marca innegociable del narrador de *El Astillero*.

Ya Mario Benedetti había observado el resguardo del sentido último de esta historia originado en el empleo de una técnica de impronta poética, según la cual el sobrentendido que no otorga concesiones (yo diría el juego entre la reticencia, la elipsis y la condensación) impide que el autor de *El Astillero* caiga entre las "víctimas del prejuicio de explicarse", puesto que su narrador -en realidad, como la mayor parte de los narradores onettianos- "siempre se guarda algún naipe en la manga, la baraja que en definitiva no va a ceder a nadie" (Benedetti 1963: 91).

Por su parte, para Fernando Aínsa “los cuentos y novelas de Onetti (...) están concebidos siempre desde un *sesgo específico* y no aspiran nunca a un manejo de términos universales y absolutos que pudieran darle seguridad (...)” (Aínsa 1970: 140-141). Aínsa se detiene en la apariencia impersonal del narrador de *El Astillero*, cuya tercera persona da “la sensación de una *presencia invisible*, de un testigo que no aparece pero que proporciona datos, toma y deja lo que quiere, imprime un sello de ambigüedad (...)” (141). Para Hugo Verani, la subjetividad con apariencia de falsa objetividad de este “narrador-observador que diluye su individualidad y reconstruye la historia a base de recuerdos de habitantes de Santa María” abre el camino de “la incertidumbre y las fluctuaciones” (Verani 1981: 205) para desembocar en un incuestionable relativismo cognoscitivo. El mismo, siguiendo a Verani, resulta potenciado por la diversidad de versiones contradictorias de un mismo hecho sin arribar a una síntesis y por la omnisciencia selectiva de un narrador que es capaz de asimilarse a la subjetividad de Larsen sin desbordarla.

En efecto, aun cuando el narrador mantiene una voz gramaticalmente discernible del personaje, fusiona con el mismo la focalización de los hechos; su restricción de campo o ángulo de visión termina por integrarse indiferenciadamente con el de Larsen. Yo quiero agregar que esta poética narrativa de Onetti, tan sugestiva en *El Astillero*, responde mucho más que a una exploración técnica -fetichizada o no- a un concepto que, emergiendo del mundo del texto se revele como una resignificación del lugar del saber humano sobre las motivaciones humanas en el mundo de la vida. El mundo del texto, en suma, orientado por una voz que alterna la tercera persona singular con la primera plural, y que, por cierto, hace a un típico narrador de la comunidad sanmariana que trae reminiscencias de los narradores comunitarios de William Faulkner, despliega las contingencias del lenguaje y del discurso en consonancia y en función de una historia siempre incompleta e incalmeable. Por eso Onetti representa una incitación a la productividad del lector, aun cuando escribe una novela en la que, entre tantas cosas, se alberga una de las metáforas más implacables sobre la improductividad, la imaginación, la alienación y el fracaso. De ahí que, como lectores, debamos producir una interioridad como la de Gálvez, elusiva y escamoteada, trabajada muy especialmente en sus diálogos reticentes, sonrisas y silencios. En rigor, la respuesta que puede brindarse sobre el suicidio de Gálvez está llena de conjeturas, hipótesis, equívocos, como el comportamiento de un narrador que no termina de conceder la baraja última, negada asimismo en el doble final de la novela.

La orilla de Gálvez

En el poderoso plano de realidad, la casilla de Gálvez y su mujer representan el espacio contiguo del juego, el plano serio en el que se desenvuelve la existencia degradada con respecto a la gran Casa de Jeremías Petrus y a la Mujer que Larsen desea, la llaga cruda de la marginación y de la verdad. En efecto, Junta sólo conseguirá acceder a la degradación de lo deseado, a la implacable realidad que metaforiza la proximidad con “lo real” indecible. Con respecto a la mujer, Angélica Inés no será más que la figuración grotesca que describe la distorsión del ideal, la caricatura trágica de la aspiración al amor, a la belleza, a toda forma de elevación. Casa y casilla, gloria y glorieta, Angélica Inés y la sirvienta, Mujer y mujer de Gálvez entrañan un eje de oposiciones dentro del cual sólo los segundos miembros se dan de una y otra manera a Larsen. Tal como observara Roberto Ferro,

La glorieta y la casilla son zonas de libre tránsito; en cambio, la casa, emblema de sus sueños de poder, siempre le será vedada, con excepción del encuentro amoroso con Josefina, la sirvienta, en su cuarto, lo que constituye para Larsen, atendiendo a su pasado de macró, una afrenta y un signo más de su ruina (Ferro 2003: 288).

De acuerdo con Ferro, si “el espacio constituye una dimensión contigua a los personajes” (291) -en otras palabras, su extensión metonímica-, la casilla es el lugar en el que Gálvez suspende el juego, y no un mero cambio de escenario para su continuación. En ella, donde su mujer embarazada espera dar vida al producto de ambos en el seno de una degradación frente a la cual la farsa de Petrus se eleva en tanto sarcasmo, circulará, no obstante, otra clase de diálogo, un giro de realidad que, de acuerdo con Ferro, al principio Larsen no entiende porque aún cree que en la casilla se representan otras escenas que convienen a la farsa (291). Por el contrario, en la casilla asoma otra legalidad: es el afuera del proyecto, la secreción de su suciedad intrínseca dentro de la que Gálvez deja asomar la furia que erosiona al equilibrio irónico y en la que amasa su venganza contra Petrus. Desde ella, el “gerente administrativo” desinstala el orden que implica todo juego, para devolver el caos temido y su estela aniquiladora.

Gálvez es la paradójica buena/mala conciencia de Larsen. En cierto modo opera como una conciencia maliciosa que ataca a las mistificaciones imaginativas. Tal como discurriera, Settembrini, un personaje de Thomas Mann en *La montaña mágica*, la maldad “es el arma más brillante de la razón contra las fuerzas de las tinieblas y la fealdad (...) es el espíritu de la crítica” (Mann 2005 [1924]: 91).

Naturalmente, descartado el ánimo de racionalidad ilustrada que alienta al personaje de Mann, cierto es que Gálvez resuelve llevar a cabo un acto crítico signado por la desesperación contra el oscurantismo de la farsa; decide cerrar definitivamente los ojos para no padecer la intolerable mistificación ni la insoportable cercanía de 'lo real'.

Es en el destino de Gálvez, en la peripecia ontológica que constituye su elección suicida, que *El Astillero* abre una desestabilizante proximidad con 'lo real'. El suicidio de Gálvez se transforma en el punto de divergencia y desborde de un significante que presiona sobre los demás y que permite abordar no sólo los propósitos de Larsen, sino, entre otras cosas, el mutismo de Jeremías Petrus, sobre el cual la novela abre y mantiene una interrogante acerca de su impermeabilidad, de la impenetrabilidad de su locura devenida en la obra imposible que lleva a cabo, aún desde prisión. Al respecto, no olvidemos que el médico Díaz Grey ya ha anticipado a Larsen que Petrus es un explícito autor del engaño que representa el proyecto del astillero, y las prácticas de fingimiento a la vez que las de la locura no le son precisamente ajenas, en la medida en que "simula la locura para no quedarse loco del todo". A propósito, la dureza, lo "pétreo" de Jeremías Petrus tiene que ver con un elemento fundador (piedra original), con el delirio cuasi profético, a la vez que con la opacidad de su decisión de juego como no juego.

Pero Gálvez se va a constituir en la inversión de lo que Petrus defiende, en el espejo rechazado que tanto posee la capacidad como el peligro de devolver la realidad reprimida que los otros no desean ver. En verdad, Gálvez retorna la muerte al lugar del que la farsa la ha expulsado temporariamente; su persecución por parte de Larsen es, sobre todo, la persecución al sabotaje que la muerte ha emprendido contra el engaño; o mejor dicho: a la restauración de una muerte que siempre ha estado.⁴

Por eso, cuando Larsen contempla el rostro de Gálvez ya desprovisto de la máscara y provisto por la muerte, se enfrenta a un intenso desafío especular. Gálvez es el espejo intacto, el anticipo de lo que el otro posterga, y que por ende conmina reflexivamente a la reconstitución traumática de ese otro. De ahí que Larsen niegue su muerte, justamente cuando la ha reconocido y comprendido en los términos más profundos, levantando apenas la máscara de la impostura (la suya) desde el cadáver de Gálvez, en cuya cara ahora serena se concentra el desafío a toda posibilidad de continuación del juego. En buena medida Gálvez es aquel que apura el rostro en la dirección de 'lo real', denunciando el atajo del fingimiento y disolviendo la ironía -que aún preserva un lado de la máscara- en el rostro de la muerte. Esa "cara blanca sobre la mesa de piedra", ya "aliviada de agregados" (Onetti 1970 [1961]: 156) es significativa de la liberación del pernicioso suplemento de la farsa. Su des-ornamentación constituye la auténtica otra orilla de *El Astillero*, la que Larsen siempre ha sabido que existía en Gálvez y en sí mismo como posibilidad que todavía debe negar.

Gálvez detiene la máquina del juego porque en él se ha colmado la experiencia consistente en, para decirlo con palabras de Slavoj Žižek, "enmascarar la vacuidad de lo que ocurre" y entonces dar lugar al "primer paso verdaderamente crítico" (Žižek 2005: 9), el cual consiste en abandonarse, en negarse a participar en el sistema mistificador que oculta al hastío, a la improductividad y a la muerte, pero que el suicidio de Gálvez revierte desde el horizonte de la desesperación, una vez que la llaga cruda de 'lo real' enmudece y hace crecer la imposibilidad imperturbable de ser expresada.

Tensiones actuales de una lectura

Existe una rara y ostensible capacidad en *El Astillero*, a saber: la de proponerse, desde su aparición, en 1961, como una metáfora proléptica de la historia contemporánea, de la situación generada por el capitalismo enclavado en la realidad socio-histórica uruguaya, rioplatense y, extensivamente, latinoamericana. Sin embargo, la noción de prolepsis, quiero destacar, adquiriría desde aquel instante una extraña inadecuación. No sólo se trataba (aunque también lo era) de una estricta anticipación o premonición artística acerca de unos determinados y bien definidos acontecimientos históricos, básicamente identificados con la culminación del derrumbe económico, social y político del Uruguay. De hecho, debe decirse que esa realidad en una medida ya había ocurrido, mientras que en otra *continuaba* la profundidad de su ocurrir, y, por cierto, con un proceso de intensificación creciente todo esto *iba a radicalizarse* en muy breves tiempos venideros con respecto a las fechas de escritura y publicación de la novela. Vale decir que lo que *El Astillero* "vaticinaba" era, simultánea y paradójicamente, pasado, presente y futuro. Sólo que cada instancia temporal absorbía y absorbe distintos contenidos históricos implicados por esa metáfora que una zona de la crítica quiere ver como alegoría.

⁴ Hugo Verani afirma que, de acuerdo a convenciones realistas, el suicidio de Gálvez sería "un acto inverosímil y desconcertante", pero que no obstante hacia dentro del texto adquiere la función de servir como "modelo de lectura" (1981: 194).

En verdad, la faz premonitrice de *El Astillero* no es más que la punta de un *iceberg* que emerge gracias al volumen sumergido del fracaso histórico del cual es una superficie continua. Más allá de que el propio Onetti desacreditara una lectura alegórica, para en cambio defender su lectura orientada hacia la autonomía del universo sanmariano, y, específicamente referida a la decadencia de Larsen, se sabe que, a fuerza de no caer en la falacia intencional de autor, cabe una interpretación capaz de penetrar y devolver un horizonte social cuya huella fuerte surge de la consideración sugestiva de la novela como metáfora, en lugar de resolverla en los términos hipercodificados de la alegoría. Las apreciaciones de Jorge Ruffinelli al respecto resultan, en cierta medida, paradigmáticas de una interpretación que pone en escena la situación histórica del capitalismo en el Uruguay (Ruffinelli 1989: 185-210). El crítico uruguayo señala, entre otras cosas y sin caer en brutalidades mecanicistas, el volumen de la devaluación del sueño y la solidez de la decadencia en *El Astillero* como fenómenos ligados a una empresa capitalista en crisis. Retomando sugerencias críticas como la de John Deredita y, sobre todo, devolviendo la novela al contexto histórico de un Uruguay cuya bonanza económica había sido producto de una coyuntura internacional favorable con respecto de “ilusión” estructural, la cual viera su término después de la guerra de Corea, Ruffinelli propone entonces un horizonte de sentido político desligado de las opiniones explícitas de Juan Carlos Onetti. Pienso que semejante horizonte (cuyo arco va desde los años '50 y '60, pasando por la dictadura militar (1973-1985), la posdictadura e impregnando en nuevos términos la época presente) se aproxima de forma constante al lector de la novela, sin sustituir otros horizontes de significación aunque conviviendo con ellos sin anularse, para incluso emerger proporcionando un contexto que no llega a devenir en una cierta filosofía de la historia pero que sin embargo admite su insinuación.

Ahora bien, sin abundar en mayores detalles, vale la pena sugerir la validez de una lectura metafórica con dicha orientación situada en la estricta actualidad, en principio uruguaya y rioplatense, pero asimismo bajo una inquietante extensión metonímica hispanoamericana. La misma confiere un sentido inquietante a la ficción de la productividad reificada en la farsa de las vidas y de las relaciones existenciales entre los personajes de una realidad provinciana y sometida a la lógica del capital controlada desde los centros de poder internacional. Cuando leemos *El Astillero* a la luz de la situación de las actuales democracias latinoamericanas en la época salvaje del capital globalizado; cuando reconocemos discursos ideológicos (al menos en Uruguay) que celebran una carnavalizada y sospechosa “participación” de “todos” los actores sociales, incluidos los “otrora” subalternos, ahora bien ensamblados en una propaganda de la “reactivación” productiva y de la riqueza e igualdad social para “todos” (cuya distribución aumenta la desigualdad de estos a veces “alegres” y esperanzados participantes), conseguimos una vigencia crítica de pronto insospechada de la novela de Juan Carlos Onetti. No abordaré en este lugar las numerosas consecuencias de esta mirada. Sin embargo, creo conveniente reclamar su legitimidad, siempre y cuando la misma no borre otras legitimidades de lectura, lo que de ninguna manera quiere decir que haya que declarar la coexistencia pacífica de las interpretaciones. Amparado en ello, valdría la pena repensar la decisión de Gálvez como la de aquel que se niega, en una suerte de negativo trágico de lo que ocurre, a formar parte de la farsa carnavalizada, a participar en las ideologías de la confianza articuladas con las representaciones del engaño, las cuales no son más que un nuevo capítulo de las ideologías del capital en su época más brutal y sofisticada. A lo mejor, como escribiera el narrador de *El Astillero*, esto hace pensar en “la grosería de la esperanza”, y, a cambio de la misma, aun de manera provisoria, la retirada de Gálvez (no la linealidad de su muerte sino su metáfora) se convierte en el gran gesto de renuncia crítica, en la intemperie que fisura la farsa y su candidatura a las intocabilidades de ‘lo real’.

BIBLIOGRAFÍA

- Aínsa, Fernando. 1970. *Las trampas de Onetti*. Montevideo, Alfa.
- Benedetti, Mario. 1963. “Juan Carlos Onetti y la aventura del hombre”, en *Literatura Uruguaya siglo XX*. Montevideo, Alfa, pp. 76-95.
- Benítez Pezzolano, Hebert. 2000. “Juan Carlos Onetti entre *El pozo* y los papeles de la noche”, en *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya*. Montevideo, Linardi & Risso/Fundación BankBoston, pp. 17-26.
- Castillo, Guido. 1970 [1963]. “Muerte y salvación en Santa María”, en Lídice Gómez Mango (coord.), *En torno a Juan Carlos Onetti (Notas críticas)*. Montevideo, Fondo de Cultura Universitaria, pp. 65-73.
- Concha, Jaime. 1989 [1974]. “El Astillero: una historia invernal”, en Rómulo Cosse (coord.), *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo, Linardi & Risso, pp. 135-154.
- Ferro, Roberto. 2003. *Onetti/La ciudad imaginada. La parodia del autor en la saga de Santa María*. Córdoba (Arg.), Alción.
- Lacan, Jacques. 1977 [1953]. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, en *Revista Argentina de Psicología*, Año VII, Nº 22 (trad. esp. O. Teles de Irusta), Asociación de Psicólogos de Buenos Aires, pp. 11-27.
- Mann, Thomas. 2005 [1924]. *La montaña mágica* (trad. esp. I. García Adánéz). Barcelona, Edhasa.

- Onetti, Juan Carlos. 1970 [1961]. *El Astillero*. Madrid: Salvat.
- Rama, Ángel. 1965. "Origen de un novelista y de una generación literaria", en Juan Carlos Onetti, *El Pozo* (2ª ed.). Montevideo, Arca.
- Raviolo, Heber; Rocca, Pablo. 1996. *Historia de la Literatura Uruguaya Contemporánea*. Tomo I. Montevideo, Banda Oriental.
- Rodríguez Monegal. 1966. *Literatura uruguaya del medio siglo*. Montevideo, Alfa.
- _____. 1968. *Onetti o el descubrimiento de la ciudad*. Montevideo, CEDAL (Capítulo Oriental Nº 28).
- Ruffinelli, Jorge. 1989. "El Astillero, un negativo del capitalismo", en Rómulo Cosse (coord.), *Juan Carlos Onetti, papeles críticos. Medio siglo de escritura*. Montevideo, Linardi & Risso, pp. 185-210.
- Schlegel, Friedrich. 1994 [1797]. "Fragmentos del Lyceum" en *Poesía y filosofía* (trad. esp. D. Sánchez y A. Rábade). Madrid, Alianza.
- Verani, Hugo. 1981. *Onetti: el ritual de la impostura*. Caracas, Monte Ávila.
- Virasoro, Mónica. 2005. "Los tortuosos caminos de la ironía y lo cómico", en *Figuraciones, Teoría y crítica de artes*, Buenos Aires, abril, Nº 3.
- Zizek, Slavoj. 2005. *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.



[Subir](#)

Ariel y las raíces del vuelo, entre *El que vendrá* y lo que no viene¹

Hebert Benítez Pezzolano

I

¿Cuáles son las raíces de *Ariel*? Y más específicamente, ¿en dónde se arraiga la imagen de su vuelo? Un tipo de respuesta, válida por cierto, nos envía a Shakespeare, a Ernesto Renán, a diferentes manifestaciones del espiritualismo finisecular, incluso (como veremos más adelante) a unas páginas explícitas de Rubén Darío en las que el poeta nicaragüense despliega un modo y un momento de la conciencia americana. Naturalmente, pueden darse distintos grados de profundidad en la contextualización histórico-cultural de las consideraciones que conducen al despegue de Ariel, pero en suma se trata de la remisión a una serie de fuentes, antecedentes o tramas discursivas más o menos reconocibles con las que el texto de Rodó dialoga y se construye.

Ahora bien, existe otro modo de enfocar la pregunta, hundiendo su objeto en procesos no tan evidentes, especialmente en discursos que no recurren al aspecto continuo de esa historia simbólica (quiero decir a una historia de Ariel, Calibán, Próspero, Miranda) pero cuya gravitación es a mi entender capital a la hora de leer el *Ariel* rodoniano. Me refiero especialmente a la fuerte genealogía que en otros escritos Rodó establece en relación con los escritores e intelectuales románticos argentinos y orientales surgidos a partir de la década de 1830, cuyo debate de ideas va a resultar no sólo fundamental sino, en gran medida, fundacional para la concepción del proyecto arielista. No vacilaré en sostener que la lectura que Rodó hace de los hombres de 1837 es una operación teleológica, según la cual, por decirlo apretada y metonímicamente, los ideales y las prácticas de "Juan M^a Gutiérrez y su época" conducen "naturalmente" al discurso de Próspero. No está de más introducir un dato anecdótico -nada inocente, por cierto- en el hecho de que desde su infancia el entonces pequeño José Enrique venía leyendo e imitando periódicos como *El Iniciador*, *El Plata Científico y Literario* y el *Comercio del Plata*, los cuales marcaron decisivamente su pensamiento, según señala Petit Muñoz, información recogida por Belén Castro en su "Introducción" a *Ariel*.²

¹ Publicado en *Prisma* ("Arielismo y Latinoamericanismo"), Montevideo, Núm. 17, dic. 2001, Universidad Católica del Uruguay.

² Rodó, José Enrique: *Ariel*. Edición, Introducción y Notas de Belén Castro Morales. Madrid, Cátedra, 2000, p. 19. Todas las citas de *Ariel* refieren a la presente edición.

Si quisiéramos anticipar un sentido al respecto, una aproximación a la raíz del vuelo de ese genio del aire que preside e iconiza el discurso de Próspero, podríamos aventurar la idea de que el instante del movimiento ascensional, “el gracioso arranque del vuelo”³, constituye el momento más refinado del desprendimiento de la barbarie, vale decir, el salto cualitativo más elevado del espíritu civilizatorio occidental. La representación de Ariel en la escultura es, ante todo, la representación de la energía de vuelo de Ariel. Conviene no olvidar que el dinamismo básico confiere una tensión óptica que termina por desafiar a la condición estatuaria, soporte y límite, entonces, de la significación del vuelo. El discurso de Próspero, ese taumaturgo de la palabra no sofisticada, es el despliegue de un volar que es belleza de por sí al tiempo que, indisociablemente, un imperativo del deber volar. Por lo demás, es interesante recordar una de las correcciones que Rodó hiciera en sus borradores, la cual remite al tercer párrafo de la obra. Allí donde había escrito “Ariel, genio del aire, representaba, en el simbolismo de la obra de Shakespeare, la parte noble y alada del espíritu”, tacha el pretérito para entonces dejar “representa”, con lo que la vigencia del simbolismo del autor de *La Tempestad* se vuelve efectiva, presente, no vencida por Calibán ni por el tiempo, del mismo modo que se advierte la mentalidad de actualización hermenéutica (mediante el borramiento de la distancia histórica) de Rodó frente a una obra literaria. En cierto modo, la barbarie calibanesca es lo que está del otro lado de la cultura y de los ideales políticos desinteresados, amasados, precisamente, a partir del modelo artístico como fundamento de la acción. Ariel conlleva una pugna de origen romántico, que incluso puede rastrearse con facilidad en el Goethe del *Ur-Faust*, en los términos de las dos almas que cohabitan en el pecho de Fausto, la dicotomía básica que con tantas reescrituras se dejará trabajar. No se concibe a Ariel sin esa alteridad, así como Sarmiento no pudo concebir la idea de civilización sin resolver la de barbarie. Correlativamente, la concepción del arte como actividad desinteresada y opuesta a la sociedad mercantil también es de procedencia francamente romántica. Decir que dicha concepción es modélica en el pensamiento de Rodó, ya es una buena introducción al idealismo arielista.

II

Ya a esta altura del siglo XX, en su último año y justo cuando se cumplen cien de la publicación de *Ariel*, justo cuando el reino de este símbolo etéreo declara más que nunca su idealismo y las condiciones dominantes de la sociedad de mercado le conminan al repliegue, es decir, cuando el discurso del maestro Próspero no parece prosperar sino en la medida de sus resonancias arqueológicas y el pragmatismo de la “solidaridad” global es una receta antagónica y antropofágica de todo humanismo, vale la pena tentar una relectura de José Enrique Rodó.

No me refiero aquí, por supuesto, a un tipo de lectura restauradora, cuya función sea la de velar por la vigencia de Rodó según cierta validación mecánica de sus enunciados de origen. Es decir que no estoy pensando, vaya como ejemplo, en cómo el capítulo de *Ariel* sobre la democracia y los EEUU o las operaciones retóricas del maestro Próspero siguen vigentes *en sus términos* y en cómo aún hoy todo ello podría resultar *tal cual* una bandera de la intelectualidad latinoamericana. Mi interés radica, más bien, como indicaba al comienzo, en detenerme sobre algunas señales del discurso de Rodó, algunas constantes que delatan la ilación del pasado con su presente, en el sentido de una conciencia identitaria continental, la cual data, en sus textos, desde por lo menos 1895 y sobre la que Arturo Ardao ha dado cuenta en varios de sus escritos ineludibles sobre el tema.⁴ Es necesario agregar que dicha postulación de conciencia, crecientemente tematizada, no siempre emerge bajo modalidades declarativas, centrales, acabadas, sino que afecta a su vez zonas más oblicuas que hacen al entramado del discurso rodoniano.

³ Rodó, José Enrique: *Ariel*, op.cit., p. 139.

⁴ Arturo Ardao es autor de una serie de trabajos fundamentales sobre la obra de Rodó. Los mismos se encuentran tanto en el interior de títulos orientados a un contexto mayor, como en aquellas investigaciones específicamente referidas a la producción rodoniana. Entre ellos resultan ineludibles: *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950; “La conciencia filosófica de Rodó”, en *Número*, núms. 6-7-8, Montevideo, junio de 1950, pp. 65-92; *La Filosofía en el Uruguay en el siglo XX*, col. *Historia de las ideas en América*, Leopoldo Zea (presid.), México, Fondo de Cultura Económica-Tierra Firme, 1956; *Rodó. Su americanismo*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970; “Del Calibán de Renan al Calibán de Rodó”, en *Cuadernos de Marcha*, N° 50, Montevideo, junio de 1971, pp. 25-36; “Del libro Ariel al mito Anti-Ariel”, en *Actualidades*, 2, Caracas, Centro Rómulo Gallegos, 1977; *La inteligencia Latinoamericana*, Montevideo, Universidad de la República, 1987.

Ya se sabe que, dentro del contexto latinoamericano, arielismo y calibanismo han sido leídos en distintas épocas y desde diferentes perspectivas ideológicas. Sólo basta la mención de textos ya clásicos como el de Aníbal Ponce⁵ o los de Roberto Fernández Retamar⁶. Lo que me interesa constatar aquí es el carácter de un alegorismo que, después de Rodó, alcanzó intensa continuidad, al punto que orientaciones tan disímiles como las que acabo de mencionar han planteado sus diferencias críticas con respecto al idealismo del discurso arielista, es decir que en gran medida se han permitido pensar rearticulando casi necesariamente (es decir, sin querer renunciar a ellas) las bases figurales de *Ariel*.

En efecto, Yamandú Acosta sostiene acertadamente que la perspectiva marxista de Aníbal Ponce imprime una "revolución copernicana" a la simbólica de *La Tempestad*, según la cual, entre otras cosas, Calibán representa a las masas sufridas y Ariel pasa a ser el genio sin ataduras con la vida concreta, en otros términos, el *humanismo burgués*, que ha de ser resignificado con miras a un *humanismo proletario*⁷. Más que de resemantización, creo que si se siguiera la posición de Ponce debería hablarse de una perspectiva de antagonismo ideológico en torno a la apropiación de una trama simbólica, comprendida en el contexto continental e internacional de agudización de la lucha de clases. Roberto Fernández Retamar, que legitima en varios aspectos el discurso de Aníbal Ponce, critica en un ensayo de 1971 y luego en otro de 1992,⁸ las limitaciones de la dicotomía civilización-barbarie, invirtiendo la mirada de Rodó al reivindicar a Calibán como figuración de los pueblos mestizos latinoamericanos, es decir a Calibán como actor fundamental de la descolonización emancipatoria.

A la distancia del materialismo dialéctico, hay en Rodó un sentido del tiempo histórico asociable a una gesta emancipadora del espíritu. *El que vendrá*, escrito en 1896, pregunta, aún manteniendo una tonalidad oracular diseñada desde una expectativa fuertemente estética que no oculta al intertexto simbolista, por la inminencia de un futuro, proponiendo así la presentación futura de lo que no se hace presente en el presente pero que otorga al presente un valor. *El que vendrá* es un ente dominado por los contornos del deseo y que exhibe la conciencia de una transición espiritual. Semejante transitar, producto de una crisis que conduce al ensimismamiento, al individualismo y a la nostalgia -de indisimulables resonancias románticas- de un ser colectivo magistralmente guiado, es apreciable en el siguiente pasaje que, entre varias cosas, en una estupenda descripción de una conciencia intelectual de fin de siglo:

"El movimiento de las ideas tiende cada vez más al individualismo en la producción y aun en la doctrina, a la dispersión de voluntades y de fuerzas, a la variedad inarmónica, que es el signo característico de la transición.- Ya no se profesa el culto de una misma Ley y la ambición de una labor colectiva, sino la fe del temperamento propio y la teoría de la propia genialidad (...) Las voces que concitan se pierden en la indiferencia. Los esfuerzos de clasificación resultan vanos o engañosos. Los imanes de las escuelas han perdido su fuerza de atracción, y son hoy hierro vulgar que se trabaja en el laboratorio de la crítica. Los cenáculos, como legiones sin armas, se disuelven; los maestros, como los dioses, se van..."⁹

Poco después, la expresión de aislamiento, de exilio de lo colectivo, evoluciona hacia el sentimiento de separación entre lo decible y lo deseable, entre experiencia interior y código estético, y, lo que es más (una constante en Rodó, más allá de sus marcadas diferencias con el esteticismo), "la inadecuación -como ha escrito Ardao- entre la impersonalidad lógica del lenguaje y la subjetividad psicológica de la emoción, tanto como de la idea"¹⁰.

⁵ Ponce, Aníbal: *De Erasmo a Romain Rolland. Humanismo burgués y humanismo proletario* (1935). Buenos Aires, Editorial Futuro, 1962.

⁶ Fernández Retamar, Roberto: *Calibán. Apuntes sobre la cultura de nuestra América* (1971). Buenos Aires, Editorial La Pleyade, 1973.

⁷ Acosta, Yamandú: "La función utópica en el discurso hispanoamericano sobre lo cultural. Resignificaciones de "civilización-barbarie" y "Ariel-Calibán" en la articulación de nuestra identidad", Montevideo, Revista de la Facultad de Derecho, UDELAR, Fundación de Cultura Universitaria, Nº 12, junio-diciembre, 1997, p. 21.

⁸ Fernández Retamar, Roberto: op. cit., y "Casi veinte años después", en: *Nuevo Texto Crítico*, vol. V, Nºs 9 y 10, Stanford University, 1992, pp. 9-19.

⁹ Rodó, José Enrique: *El que vendrá*, en: *Obras Completas de José Enrique Rodó*. Barcelona, Ed. Cervantes, 1930, pp. 11-12.

¹⁰ Ardao, Arturo: *La Filosofía en el Uruguay en el siglo XX* (col. *Historia de las ideas en América Latina*). México, Fondo de Cultura Económica-Tierra Firme, 1956, p. 32.

No en vano, semejante concepción del lenguaje, resultante de su teoría de la razón vital, lo lleva a escribir en *Motivos de Proteo*: “El lenguaje, instrumento de comunicación social, está hecho para significar géneros, especies, cualidades comunes de representaciones semejantes... Piedras, piedras irregulares con que intentamos cubrir espacios ideales son las palabras.”¹¹ En el fragmento que sigue cabe reconocer intensamente toda una zona de la poética modernista hispanoamericana en diálogo con el simbolismo francés:

“Entre tanto, en nuestro corazón y nuestro pensamiento hay muchas ansias a las que nadie ha dado forma, muchos estremecimientos cuya vibración no ha llegado aún a ningún labio, muchos dolores para los que el bálsamo nos es desconocido, muchas inquietudes para las que todavía no se ha inventado un nombre... Todas las torturas que se han ensayado sobre el verbo, todos los refinamientos desesperados del espíritu, no han bastado a aplacar la infinita sed de expansión del alma humana.”¹²

Aquí se hace patente un Rodó cuya hiperestesia no guarda tanta distancia con el Rubén Darío de *Prosas profanas* y hasta con la Delmira Agustini de poemas como “Lo inefable”. Sólo basta pensar en versos del poeta nicaragüense como “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo, /botón de pensamiento que busca ser la rosa (...)”. O en los del mencionado soneto de la creadora de *Cantos de la mañana*, cuyos cuartetos transcribo:

“Yo muero extrañamente... No me mata la Vida,
No me mata la Muerte, no me mata el Amor;
Muero de un pensamiento mudo como una herida...
¿No habéis sentido nunca el extraño dolor

De un pensamiento inmenso que se arraiga en la vida
Devorando alma y carne, y no alcanza a dar flor?
¿Nunca llevásteis dentro una estrella dormida
Que os abrasaba enteros y no daba un fulgor?...”

Sin embargo cobra relieve en el Rodó de *El que vendrá* la espera y la esperanza de una palabra nueva, el *logos* magistral del que se tiene “una imagen vaga y misteriosa”¹³, al tiempo que “una nostalgia mezclada de remordimientos”, nostalgia, en definitiva, del “nunciador de la futura fe, antes de que él [el guía profético] haya aparecido sobre la tierra”¹⁴. *El que vendrá* es la fuerza continua de una inminencia indefinida en sus términos pero definida en cuanto a la certeza del advenimiento. En dicho ensayo persiste una dimensión oscura y etérea, racional y mística, ética y estética a un tiempo, en un espacio que se resiste a la divisibilidad de estos términos culturales, lo cual explica, entre otras cosas, que la escritura construya una atmósfera de inefabilidad semánticamente más poderosa que los nexos argumentales. La misma no resulta tan alejada del lenguaje oracular de Stephane Mallarmé, de su poética de la no denominación y de la referencia oblicua, poética que tanto interpelara, por cierto, a los poetas modernistas (piénsese, sin ir más lejos, en Julio Herrera y Reissig).

Semejante *logos* presentado resulta una realidad sin otra existencia que su entidad de porvenir. En el final del breve ensayo, “el viento de la tarde recoge de todos los labios el balbucir de un mismo anhelo infinito”¹⁵, para quienes lo que ha de venir “trae un rayo de esperanza”. El final de *Ariel* permite proponer una analogía con el mismo, pero para mejor entablar una diferencia elemental y que deviene en salto cualitativo, producto del efecto de las palabras ya pronunciadas por el maestro Próspero:

“Era la última hora de la tarde. Un rayo del moribundo sol atravesaba la estancia, en medio de discreta penumbra, y tocando la frente de bronce de la estatua parecía animar en los altivos ojos de Ariel la chispa inquieta de la vida. Prolongándose luego, el rayo hacía pensar en una larga mirada que el genio, prisionero en el bronce, enviase sobre el grupo en silencio.

¹¹ Rodó, José Enrique: *Motivos de Proteo*. Montevideo, Claudio García & Cía., 1945, pp. 350-351.

¹² Rodó, José Enrique: *El que vendrá*, op. cit., p. 12.

¹³ Ibidem., p. 14.

¹⁴ Ibidem., p. 15.

¹⁵ Ibidem., p. 16.

Al amparo de un recogimiento unánime se verificaba en el espíritu de todos ese fino destilar de la meditación, absorta en cosas graves, que un alma santa ha comparado exquisitamente a la caída lenta y tranquila del rocío sobre el vellón de un cordero.”¹⁶

Si bien en ambos pasajes leemos la declinación de la luz, en *El que vendrá* la misma proyecta el rayo de la esperanza amenazado por “las sombras de la Duda”¹⁷, presionadas por aquello que vendrá y que todavía no viene, mientras que en *Ariel* “el rayo” construye la reflexión, incluso en el sentido físico, incluso en el recurso a la comparación preciosista del repertorio modernista y connotaciones cristianas, de un despertar inducido por la palabra que produce la meditación. Son dos vibraciones diferentes y, en suma, dos estados e instancias del desenvolvimiento del espíritu rodoniano.

III

La figuración de Ariel, el genio alado, no está sólo en lo que podríamos llamar la representación de Ariel, el genio alado a punto de alzar vuelo, sino en la plasmación de una escritura que se envuelve en lo etéreo, se realiza en ello, con sus problemas, por así llamarles, referenciales, es decir respondiendo a una dinámica interna según la cual la palabra estética que apunta al ideal no es *ornatus* accidental del *logos*, sino trazos de construcción de futuro sobre la base de una tradición reactualizada hasta la esencialización y, según afirmaciones como las de Ibáñez, hasta los niveles de una ontología.

Por otra parte, Arturo Ardao ha observado que “el mensaje de Próspero tiene, del principio al fin, un marcado acento juvenilista y porvenirista”, aunque apelando “al mismo tiempo a las inspiraciones del pasado cultural”¹⁸. Sin embargo, en *El que vendrá* Rodó todavía arroja el presente a la prehistoria: lo vuelve preámbulo en tanto que prefiguración de una espiritualidad por desarrollarse, de una cuasi-barbarie, de una conciencia presente que, como en cambio escribiera más adelante en *El camino de Paros*, es “la tonificante energía de nuestra conciencia social”¹⁹, en tanto garantía de futuro, ya que América Latina es la que hunde raíces en la tradición y la proyecta, según palabras de Ardao, con “nueva libertad y nuevo espacio”²⁰.

Justamente, en Rodó importa lo que el continente-espíritu es pero en la medida de lo que será. En otros términos, América Latina como promesa, como boceto de una Historia de salvación de Occidente, que resulta en todos los casos del autor de *Motivos de Proteo*, una Historia de la teleología de la latinidad (ver lo de Juan M^a Gutiérrez), al tiempo que constituye un momento decisivo para la redención espiritual. Dicha latinidad, que emerge a fines de siglo como forma fuerte del pensamiento identitario latinoamericano, procura revertir la “nordomanía” de la generación argentina de 1837, cuyas manifestaciones más enfáticas sobre el asunto, localizables tanto en Domingo Faustino Sarmiento como en Juan Bautista Alberdi, son resignificadas por cierta indisimulada anglofilia finisecular. Paradójicamente, será en los románticos del 37 (luego reagrupados, durante el exilio rosista, en la Asociación de Mayo del Montevideo de 1841), que Rodó buscará desde temprano las raíces de una tradición nacional y continental que conduzca a la propuesta del latinismo arielista.

Es en el idealismo patriótico-político de la generación romántica argentina y uruguaya, en la evocación de figuras fundamentales como Marcos Sastre, Esteban Echeverría, Florencio Varela, Sarmiento, Alberdi, Andrés Lamas, Juan Carlos Gómez, Miguel Cané y, especialmente, Juan M^a Gutiérrez, que el montevidiano percibe las raíces de un proyecto americanista. Si bien en sus comienzos Rodó se concentra en el carácter literario de dicha conciencia y su comportamiento básico es, precisamente, el de un crítico literario, después de *Ariel*, como ha señalado Emir Rodríguez Monegal, dicha actividad será desplazada por las exigencias del magisterio americanista y el crítico literario pasará a un segundo plano, aunque nunca desaparecerá por completo.²¹

¹⁶ Rodó, José Enrique: *Ariel*, cito por edición de Belén Castro, p. 230.

¹⁷ *El que vendrá*, p. 15.

¹⁸ Ardao, Arturo: *Rodó. Su americanismo*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, p. 29.

¹⁹ Cito por A. Ardao, op. cit., p. 252.

²⁰ *Ibidem*, p. 25.

²¹ Rodríguez Monegal, Emir: “Prólogo” a José Enrique Rodó: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar (2^a ed.), 1967, p. 116.

No obstante, es de capital importancia acercarse al concepto de crítica manejado por Rodó.

En la muy documentada "Introducción" a la última edición de *Ariel* que ya citáramos, Belén Castro sostiene que la crítica era para Rodó "la actividad moderna por excelencia, y sólo le parecía posible en los núcleos donde la cultura maduraba y se diversificaba como una estructura compleja", actividad que, por otra parte, agrega Castro, el montevideano entabló exigiendo "una crítica adecuada a la modernidad específica de Hispanoamérica, luchando, como también pediría el portavoz del Mundonovismo, el chileno Francisco Contreras, por "crear valores" originales más allá del paisajismo y del pintoresquismo románticos"²².

Poco después, la investigadora española señala que este ejercicio del criterio "constituye una de las líneas más firmes y novedosas de Rodó como intelectual, ya que en paralelo a su exigencia de una literatura de ideas, buscaba crear otro tipo de crítica "ideologizada", estableciendo *valores culturales*"²³. Es de particular relevancia el hecho de que Rodó manifestara hacia 1903, en el prólogo a un libro de Francisco García Calderón (el cual más tarde recogió en *El Mirador de Próspero*), que la crítica "es el más vasto y complejo de los géneros literarios (...) [en el que] se confunden el arte del historiador, la observación del psicólogo, la doctrina del sabio, la imaginación del novelista, el subjetivismo del poeta"²⁴. Semejante concepción del género lo supone como un tipo discursivo de alta flexibilidad, adecuado a los intereses de abarcabilidad de un saber humanístico que se resiste a la hegemonía de la división del trabajo y que, en definitiva, reviste una condición naturalmente interdisciplinaria. Complementariamente, conviene insistir una vez más en que Rodó nunca abandonó la dimensión indisolublemente estética de su discurso de prédica humanista y americanista, por lo que, en buena medida, la mirada del crítico de obras literarias, así como la del escritor habitado por él, atravesaron y dominaron con intensidades diversas las distintas zonas y registros de un discurso visiblemente proteico, potenciado y protegido por las difusas fronteras del ensayo.

Ahora bien, resulta inocultable que a partir del espacio literario el joven crítico de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* comienza a postular los signos de una tradición y de un destino que ya exceden a la literatura, es decir, que envuelven a su presente histórico en una teleología mayor de la cultura latinoamericana. Una de las pruebas más contundentes de la continuidad de sus planteos es la reelaboración a la que sometió uno de sus primeros ensayos, titulado "El americanismo literario", publicado en 1895 en la mencionada revista, refundido años más tarde con otros materiales y finalmente publicado en 1913 en *El Mirador de Próspero* con el título de "Juan María Gutiérrez y su época". Como intentaba decir poco antes, Rodó hizo de los intelectuales de esa generación un pilar fundante de la tradición del humanismo liberal hispanoamericano, incorporando a su vez un sentido nacional y continental del pasado histórico para la orientación de su presente y la construcción del futuro. Indudablemente, Rodó es un idealista completamente moderno, modernidad que no rehuye, ni mucho menos, la incidencia filosófica del positivismo, mediante el trazado una línea sólida y ascendente de una Historia decididamente encaminada a la emancipación finalmente espiritual.

Para Rodó, la huella original (y originante) de los hombres de 1840 tiene su nudo de fuerza en la postulación de la autonomía intelectual, cuyo impulso americanista entiende que llega hasta su propio tiempo. Si bien no me detendré ahora en la figura de Juan M^a Gutiérrez, conviene subrayar que la notoria preferencia que Rodó le dispensa radica, por sobre todas las cosas, en las atribuciones de tolerancia, medida crítica y amplitud de criterio. Pero es en las palabras finales del ensayo que el montevideano deja sentadas más claramente las razones. Gutiérrez es para él "uno de los nombres más puros y respetados entre cuantos se vinculan a la porfiada labor de la organización nacional argentina"²⁵, al tiempo que mediante el desempeño de la función pública cumplió un rol protagónico en el desenvolvimiento cultural.

²² Castro Morales, Belén: "Introducción" a *Ariel*, op. cit., p. 31.

²³ Ibidem., p. 32.

²⁴ Rodó, José Enrique: *Obras Completas*, op. cit., p. 642.

²⁵ Rodó, José Enrique: "Juan María Gutiérrez y su época", en: *Hombres de América*, Montevideo, Claudio García & Cía., 1944, p. 228.

El hecho de que Rodó admirara en Gutiérrez al “estudioso desinteresado, en una generación de combatientes y tribunos”, al escritor comprometido (temprano colaborador de *El Iniciador*) “que se mantuvo fiel hasta morir al sueño literario, concebido antes de la juventud, inmune entre los afanes de la edad madura y acariciado todavía con el amor de la vejez”²⁶, delata la identificación principista con un modelo estético sostenido e incorruptible en todos sus tiempos vitales.

Hay un breve pasaje de este trabajo que establece un puente especular con *Ariel*, y es aquel en el que Rodó valora la función del periódico *El Iniciador*, el cual “representa para esa juventud como la última jornada del aprendizaje, como el último día del aula”. Y en seguida agrega: “Después de él, las ideas literarias y sociales que, nuevas y débiles aún, le habían inspirado, se levantan con rápido vuelo a dirigir la actividad espiritual de la época (...)”²⁷. Parece ostensible que la referencia al “último día del aula” y al “rápido vuelo” de las ideas propone una remisión textual a la última clase de Próspero en *Ariel*.

Esto me parece gravitante en la medida en que el diálogo entre distintos textos crea no sólo un espacio de coherencia a través de la reescritura de *Ariel* en *El Mirador de Próspero*, sino porque la operación de semejanza proyecta la vigencia del arielismo sobre la generación romántica, en la que a su vez Rodó encuentra su genealogía histórica. En cierto modo, puede decirse que *El Iniciador* es el Próspero de la generación de Juan María Gutiérrez, del mismo modo que el maestro del 900 construye su palabra presente como herencia de los mejores ideales de aquella época. Disolviendo la distancia histórica, Rodó consigue levantar un sólido edificio de homogeneidad espiritual y un sentido progresivo de la evolución.

IV

La quinta parte de *Ariel*, tan comentada desde distintos ángulos e intereses, se formula en cuanto diferencia de origen y finalidad con respecto a la ideología dominante del utilitarismo estadounidense, al tiempo que dicha crítica se repliega hacia adentro como autocrítica de alerta dirigida a la ya muy avanzada “nordomanía” inoculada en América Latina. Si bien no entraré en los diversos y complejos aspectos del tratamiento del tema por parte de Rodó, quiero sugerir que la ausencia de tradición es una de sus acusaciones radicales a la hora de definir el lado innegociable de la diferencia entre el ser estadounidense y el ser latinoamericano. Para él, los norteamericanos son un pueblo huérfano de tradiciones.

El discurso de Rodó hace que esta falta de un pasado orientando al presente convierta a los norteamericanos en una nación de modernidad ciega, sin una filosofía de la historia, que se agota en la inmediatez de la utilidad, pese a que su propio relevo no esconde la relevancia de las que considera sus mejores virtudes. No obstante, este vivir en el presente, alimentando “la porfía de la expansión material en todas sus formas” -expresión que Rodó capitaliza de Spencer-²⁸, deviene en una suerte de barbarie (cuyo desplazamiento hacia el norte civilizatorio implica una ruptura con el discurso de Sarmiento, como en efecto afirma Yamandú Acosta²⁹) que termina siendo desarrollada por el cosmopolitismo disgregador que confunde las posibilidades de una conciencia nacional.

En un artículo de 1898 titulado “El triunfo de Calibán”, publicado en mayo de ese año en *El Tiempo* de Buenos Aires y en octubre del mismo en *El Cojo Ilustrado* de Caracas, Rubén Darío carga las tintas sobre la barbarie yankee, en una recuperación desplazada de la dicotomía sarmientina análoga a la del escritor uruguayo, aunque manejando la retórica enfática de la indignación, de la afirmación de identidad latina en un contexto de fatalización del destino norteamericano³⁰.

²⁶ Ibidem, p. 229.

²⁷ Ibidem, p. 150.

²⁸ Rodó, José Enrique: *Ariel*, op. cit., p. 86.

²⁹ Acosta, Yamandú: op. cit., p. 19.

³⁰ Darío, Rubén: “El triunfo de Calibán” (notas de Carlos Jáuregui), en: *Revista Iberoamericana* 184-185, University of Pittsburgh, jul-dic 1998.

Más allá de las limitaciones de su discurso antiimperialista (que incluso, para algunos, y sobre la contextualización del tema hay polémica, son afectadas hasta por la ausencia de la palabra “imperialismo”), no es desdeñable recordar que Rodó retomó la cuestión de los EEUU en sucesivas ocasiones y, como ha puntualizado Roberto Ibáñez, “sin tanta resonancia pero en forma aún más explícita”³¹. No obstante, el humanismo burgués de Rodó no alcanzó a comprender, como dice Mabel Moraña, “las causas político-económicas del fenómeno imperialista” sino que se detuvo en una resistencia axiológica.

Carlos Jáuregui hace extensiva esta limitación a la conciencia de Rubén Darío³². Volviendo sobre el tema de la tradición, entiendo que, según Rodó, la medida de la nación como proyecto espiritual homogéneo remitido a un origen le es ajena a la nación norteamericana porque a su vez -y esto merece subrayarse- “no recibe en herencia ese instinto poético ancestral que brota, como surgente límpida, de la roca británica”³³.

La noción de creatividad y, para el caso, de poesía constituida en motor último de la tradición, conforma un factor romántico esencial de toda la trayectoria idealista de Rodó. La relación abierta con el pasado, que consigue su correlato sincrónico en la exhortación a la reciprocidad de influencias en lugar de a la imitación unilateral y servil, postula la condición del diálogo como constitutiva del ser.

El reconocimiento que Rodó otorga a los estadounidenses por mantenerse fieles a su origen es más una advertencia sobre el desdibujamiento de la identidad latinoamericana en el período imperialista posterior al 98 que una virtud propia de la nación del norte, ya que, en todo caso, esa fidelidad no reposaría sobre una tradición formativa. Cuando el autor de *Ariel* se refiere a la carencia de ocio, socavada por el culto del trabajo y de la producción material, está señalando la falta de trascendencia de un tipo de vida humana que no consigue sobrepasar las necesidades inmediatas.

Rodó lo hace en el momento en que la amenaza de los valores del utilitarismo mercantilista prometen más y más alienación, condenando a “el que vendrá” a la realidad de lo que no viene. Contrariamente, su apuesta es artística en la medida en que la dinámica todo arte vive de desbordar el contexto pragmático de su producción, suspendiendo y trascendiendo la influencia inmediatamente utilitaria sobre dicho contexto de origen. Insistir en que la perspectiva del humanismo idealista de Rodó surge de una matriz artística quizás no resulte ya a esta altura tan novedoso, pero vale la pena meditar una vez más sobre su conquista, sus limitaciones y las potencialidades de su vigencia, si es que decidimos rearticularlas, tratando de no olvidar que este montevideano escribió, inevitablemente, desde una posición ideológica - que también comporta una estética- de y para su época, tan *sujeto*, en el sentido fuerte, como nosotros.

³¹ Ibáñez, Roberto: “En el primer centenario de Rodó”, en: *Centenario de Rodó*, Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, Nº 50, Junio 1971, p. 20.

³² Jáuregui, Carlos: “Calibán: ícono del 98”, en: *Revista Iberoamericana*, op. cit., p.447.

³³ Rodó, José Enrique: *Ariel*, op. cit., p. 88.

JULIO HERRERA Y REISSIG Y LA VIDALITA¹

Hebert Benítez Pezzolano
Universidad de la República

En un trabajo anterior me concentré en la relación entre la producción poética de Julio Herrera y Reissig, situada mayormente dentro del sistema literario modernista, con el de los criollistas del 900 identificados con el grupo *El Fogón* (en rigor, unos de los subsistemas históricos de la gauchesca), y, por otra parte, con el sistema de la poesía payadoresca (Benítez Pezzolano 2011). En tal caso resolví enfocarme muy particularmente en los empleos originales de la décima espinela no solo en algunos de los poemas herrerianos más relevantes, como "Desolación absurda" y "Tertulia lunática", sino en composiciones de épocas anteriores a la adopción de la estética modernista, por expresarlo de alguna forma. Me refiero a aquellas dedicadas al escribano Pedro José Saralegui, textos que por cierto su autor no recogió en *Los peregrinos de piedra*. Asimismo, procuré observar la complejidad dinámica de la estructuras de sentimiento herrerianas **no solo en lo que concierne a las encrucijadas de los sistemas literarios de la ciudad letrada, sino a la relación que inocultablemente termina por entablar a partir de los** mismos con las payadas populares y su época de oro de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, que son los tiempos de Ezeiza, De Nava, Vázquez, Betinotti así como también de Juan Pedro López, entre otros.

Ahora bien, estos tres sistemas que integran a las líricas mencionadas, con los valores sociales y estéticos que los definen, terminan por producir un eje general de tensiones entre cultura poética letrada (centrada en el modernismo y, de otra manera, en el criollismo de *El Fogón*) y cultura poética popular (centrada en la tradición payadoresca). A su vez, en el interior del mismo se ramifican dos ejes particulares con sus tensiones específicas. El primero corresponde a las que se producen entre el modernismo urbano, con sus crisis y transformaciones de la sensibilidad objetivadas en las de la representación, frente a los nuevos montajes de las mimesis y del verosímil "criollista", con su indudable (y tantas veces enfática) adscripción a la herencia de la gauchesca. Dicho fenómeno se puede percibir, entre otras, en las obras de Elías Regules y Alcides de María, tan cercano este último a Herrera y Reissig. El segundo eje es el que diseña una tensión devenida en género y que ya tiene historia, precisamente: el de los referidos "criollistas" -que A. Rama juzgó en términos de "gauchesca domesticada", en una expresión reduccionista y por ende imprecisa (Rama 1982)- frente a la poesía payadoresca surgida de la tradición popular de cuño rural.

Antes de continuar, es tiempo de dos aclaraciones. La primera, referida justamente a los criollistas, particularmente a través de uno de los principales y más popularizados, Elías Regules, para cuya reedición del volumen *Versos Criollos*, de la Biblioteca Artigas, Lauro Ayestarán preparó un magnífico prólogo. En él, Ayestarán establece, producto de sus investigaciones de campo (en los dos sentidos), el alcance que tuvieron las composiciones de Regules, las cuales, más allá de sus publicaciones impresas se fueron convirtiendo en "hechos folklóricos" a través de la canción. Es por ese motivo que en el citado prólogo Ayestarán proyecta el concepto de "estado folklórico" sobre la poesía del fundador de La Criolla:

(...) los hechos folklóricos no son folklóricos "per se" sino que están "en estado folklórico" cuando se hayan condicionados por ser supervivencias, y caracterizados a menudo por ser orales, anónimos, funcionales, colectivos, tradicionales, espontáneos y vulgares (Ayestarán 1965 XXVII)

Por lo que agrega:

En nuestros viajes de recolección folklórica por el Uruguay iniciados en forma sistemática en 1943 (...) registramos más de 4.000 melodías entre cuyas letras aparecieron varias veces los versos de Regules. Los informantes, a menudo ignoraban quién era su autor y cumplían con todas las otras notas caracterizadoras que hemos enumerado. El texto de Regules, en ese momento, estaba en estado folklórico (Subrayado mío.) (Ibidem)

¹ Una primera versión del presente trabajo fue leída en ocasión del Seminario *El oficio del investigador. Homenaje a Lauro Ayestarán en su centenario*, llevado a cabo el 12 de agosto de 2013 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.

Esta importante precisión de Lauro Ayestarán me permite situar la peculiaridad del presente sistema literario del universo letrado, pues revela que la lírica criollista del 900 alcanza formas de resolución en estados folklóricos extramuros, ya a la distancia, justamente, del sistema literario urbano que la generó. El devenir en hecho folklórico comporta un punto de fuga y nuevos puntos de apropiación que suponen, naturalmente, la inclusión del público en el concepto de sistema. Ello explica que las tensiones del mencionado eje criollismo-payadoresca se compongan mediante un dialogismo letrado-iletrado que comprende formas de dislocación recíproca, con una frontera existente pero buscadamente lábil. Y es a partir de esto que, en efecto, deseo plantear una segunda aclaración.

Si efectivamente la payada no se constituye en el interior de la gauchesca, la desigual pero verificable absorción dialógica de referencias letradas por parte de los payadores de la época de la democratización y su consecuente (y creciente) ocupación espectacular en la ciudad, problematizan la identificación plena con un canto de gauchos, o, más precisamente, de paisanos iletrados o semi-letrados. En los niveles retóricos, estilísticos, temáticos y de repertorio cultural en general hay un esfuerzo de conmixión por parte de payadores como, por ejemplo, Gabino Ezeiza, o aun de su discípulo uruguayo Juan Pedro López, por integrar ciertos componentes de la cultura letrada a sus payadas y compuestos. Esta voluntad de achicar las distancias obedece a diversos factores socio-culturales, por más que, como bien señala Ayestarán en *Teoría y práctica del folklore*, uno de sus estudios fundamentales, por pertenecer al folklore las payadas no pueden romper con la tradición:

Aquel que rompe la cadena de lo tradicional es rechazado. Un payador novedoso es insufrible; un payador original, admirable. Y el payador original es el que arma de manera diferenciada lo por todos conocido: el que apoyado en lo vulgar, anónimo, tradicional y espontáneo, lo conjuga en una versión primera, recién nacida... (1968 54)

Es este, entonces, el límite del sistema de la poesía payadoresca, perteneciente al universo de los hechos y formas folklóricas.

En suma, si aceptamos la existencia de tres sistemas poéticos con sus peculiaridades y tensiones disímiles entre sí, también debe verse un punto de confluencia histórico-poético en la figura de los artistas, cuya "especialidad técnica" es asimismo una respuesta al acelerado proceso de división del trabajo en la explosiva modernización rioplatense.

El giro "democrático", observado por Rama según el cual la poesía modernista puso su acento sobre la fluencia sonora, más alejada de la conceptualidad doctrinal y por ende más cercana a las mayorías, significa que los modernistas se inclinaron sobre las virtudes de los significantes y la palpabilidad de la composición (Rama 1985 164-165). Para nosotros, tal acontecimiento traza un puente que también comprende a los poetas criollistas del campo letrado como a los payadores más populares y resonantes de la época, quienes guiados por las sonoridades de una tradición la reelaboraron con "agudeza y arte de ingenio". Esto último no es un hecho menor, ya que significa que se reconcentraron en las virtudes poético-musicales, al tiempo que para ello procuraron cultivarse e incluso abreviar en los prestigios de la lírica letrada de los modernistas, aunque sin confundirse con ella. Como apunta Raúl Dorra, "el arte de la felicidad verbal, o, lo que vendría a ser más o menos lo mismo, la palabra convertida en espectáculo [y una] capacidad de improvisar, y sobre todo improvisar con rapidez, audacia y sentido de la oportunidad, es el atributo que define al buen payador" (2007 123).

Semejante "narcisismo técnico" unifica poéticas modernas, tradicionales y "tradicionalistas" que, sin negar sus significativas diferencias, relativizan la contradicción letrado-iletrado, al tiempo que redefinen el lugar del artista y el de sus políticas de proximidad, y, concomitantemente, el de su especialidad "incanjeable" y el de la nueva diversidad de sus públicos. Tal vez represente bastante más que una anécdota el testimonio de encuentros y tertulias compartidas en Buenos Aires por payadores y "hombres de letras", según manifiesta Emilio Sisa López, cuando apoyándose en testimonio de Ismael Moya, señala entre los participantes a José Ingenieros, Carlos Guido Spano, Rubén Darío, Evaristo Carriego, Ángel Falco y Otto Miguel Cione (Sisa López 1968 19).

Pero el Julio Herrera y Reissig que me convoca ahora es el anterior a la adopción de la estética modernista, y al que suele considerárselo, con una mentalidad de parcelación teleológica dudosa, como una suerte de poeta prehistórico de sí mismo, diluyendo así la significación del proceso poético y cultural que, en los últimos años del siglo XIX, hizo que Herrera participara, al menos en el campo letrado, de dos sistemas literarios distintos, a saber, el romántico en su faz epigonal, y el lírico-criollista.

En el Nº 2 de *Hermes Criollo* tuvimos ocasión de publicar por primera vez, gracias a una afortunada iniciativa de Leonardo Garet, las once vidalitas que Julio Herrera y Reissig compuso y firmó en Montevideo, con datación en el mes de octubre de 1898. La copia de los originales autógrafos que se publicó en la referida revista es parcial, ya que solo comprende cinco de un total de once composiciones efectivamente transcriptas. En ninguna de ellas el manuscrito revela eliminaciones, adiciones, correcciones o enmiendas, y, como bien constata Garet, posee una elegante caligrafía. Todo ello, por más que algunos pasajes ofrezcan una nitidez menor, permite pensar que podría tratarse de apógrafos cuyos originales y/o antetextos se han extraviado, o a los que su autor destruyó. Pese a que discrepo con algunas consideraciones de Garet, particularmente cuando afirma que estas vidalitas "nada aportan a su nombre" y "nada agregan a su obra" (87), sí comparto la idea de que las mismas contribuyen -entre otras cosas- a develar "una primera encrucijada de caminos que debió enfrentar el poeta: la poesía popular y la culta" (Ibidem). En efecto, aunque esta aseveración merece profundizarse con arreglo a las referencias al sistema folklórico que en un principio identifiqué con la poesía payadorea, creo importante ratificar su validez. Sin embargo, la situación se vuelve verdaderamente más compleja y matizada cuando verificamos el acceso a un estado folklórico de varias composiciones criollistas, según la justa precisión conceptual de Lauro Ayestarán para el caso de Regules, ejemplificación que de pronto podríamos multiplicar con la asunción de un estado semejante en otras creaciones como "La leyenda del mojón", de Juan Pedro López.

Si bien creo haber demostrado en un trabajo ya aludido que las dinámicas de hibridación criollistas y folclóricas atravesaron distintos estadios y niveles de su producción "modernista" de raigambre dariana, cabe reconocer que semejante encrucijada tuvo una visibilidad muy ostensible -y en cierto modo fundadora- en los dos últimos años del siglo XIX.

En primer lugar debe constatar que para octubre de 1898 Julio Herrera y Reissig ya había publicado su inflamado y enfáticamente romántico *Canto a Lamartine*, si se tiene en cuenta que el ejemplar del mismo dedicado a José Enrique Rodó es de junio de ese año, según consigna Ángeles Estévez.²

En segundo lugar, que dentro de un conjunto de textos poéticos datados en 1898 y 1899 (todos ellos excluidos por su autor de *Los peregrinos de piedra*), se cuentan títulos como "A la que me odia", "Miraje", "Fosforescentes", "¡Incógnita!", "Naturaleza" o "La cita", los cuales pese a que desarrollan temáticas, constantes estilísticas y repertorios de inequívoca raíz romántica, también conviven con poemas como "A Barros", cuyas octavillas retoman motivos y una zona léxica de la gauchesca (incluida una mención a "la patria de Artigas"), o las dos décimas espinelas dedicadas al escribano Pedro José Saralegui, que si por un lado evitan precisamente el léxico gauchesco, el solo empleo de dicha estrofa con su definido esquema rítmico-métrico, se abre en evidentes connotaciones, tanto hacia el criollismo como a la payada. A todo esto conviene recordar la respuesta de Herrera y Reissig a "Perico", que es quien le había solicitado esas décimas, documento que conoce una primera publicación recién en 1954, a cargo del propio Saralegui; una segunda, seguida de su interpretación a cargo de Sábat Pebet, en 1960, y una tercera, con mayores consideraciones por parte de este último (1975 31).

En tercer lugar, resulta importante advertir que cierta percepción monolítica de un Herrera "solo" romántico en sus poemas del 98 y el 99, es imprecisa por el hecho de que apaga la compleja dialéctica que desenvuelve a su proceso estético. Si bien todavía no resplandece en ellos una poética francamente modernista, una serie de imágenes, figuras y variables rítmicas delatan los desbordes de lo nuevo en el seno de lo epigonal, es decir que una sensibilidad poética que propone ciertas hiperestesias del significante emerge y plasma, por lo menos, unos intertextos simbolistas que, si en cierto modo ya estaban en las vertientes romántico-tardías de Zorrilla de San Martín, en el joven Herrera pulsán una cuerda todavía inédita. Piénsese, por ejemplo no solo en el preciosismo sino en cierto arrojado metafórico de la segunda estrofa del poema "Miraje", que reinstala el motivo del "soleil couchant", tan caro a los románticos pero sobre todo a los simbolistas. El mismo fue originalmente publicado en el diario *La Razón*, en abril de 1898:

El sol se ha puesto... Dalia dorada
Que se ha dormido sobre topacios...
Seno gigante de ninfa alada,
Flor de los cielos nunca agostada,
Igna pupila de los espacios (461)

O en los primeros versos del poema "Naturaleza" (1899), que, aunque no son alejandrinos sino endecasílabos con alternancia octosilábica, bien podrían haber formado parte de las composiciones de *Los éxtasis de la montaña*:

² Con excepción de las "Vidalitas", todas las citas de poemas de Julio Herrera y Reissig remiten a la edición de Ángeles Estévez. Véase bibliografía al final.

Entre celajes de irisado incienso
Expira el sol; su agonizante lumbre
Pinta en la altura un gran jardín suspenso,
El estallido de una inmensa cumbre
Que formase con lavas de colores
Un alfombrado inmenso:
Trozos de iris -campos de fulgores,
Graderías de tules,
Cascadas de oro -tálamos azules,
rosas de sangre -alcázares de flores! (498)

Justamente, en el pasaje poético citado el impulso imaginativo excede a ciertas fórmulas esclerosadas del romanticismo tardío, con sus lastres neoclásicos en las marcas prosódicas así como en otros niveles de configuración de los textos. En efecto, las imágenes de levedad poseen una plasticidad cromática y una afección artificiosa dinámica en el orden de las sensaciones, que acerca el texto más al campo arcádico de *Los éxtasis de la montaña* que a una naturaleza idealizada en un contexto no sensual y/o enclavada en la paleta dilecta del color local americano. En buena medida, las cadencias sugestivas de Verlaine campean por sobre un repertorio fosilizado y formulario que, eso sí, y no está de más repetirlo, aún no termina de retirarse, y es el que aún domina la producción herreriana.

En cuarto lugar, corresponde situar las once vidalitas que conocemos en el contexto de emergencia de este género folklórico tan bien estudiado por Carlos Vega, el cual alcanzó considerable despliegue a fines del siglo XIX, abrazando con su forma y repertorios temáticos vinculados a la expresión lírica de la soledad a causa del amor infortunado, también a la composición musical culta.

En el capítulo de *El folklore musical uruguayo* dedicado a "La vidalita" (1967 128-139), Lauro Ayestarán efectúa un notable seguimiento de su forma musical y de las variantes geográficas de la misma, con sus distinciones precisas frente a otros géneros folklóricos; tal es el caso de la vidala, con la que muy poco tiene que ver. La vidalita, según confirma Ayestarán es un género de expresión ya configurada en la segunda mitad del siglo XIX. Ahora bien, aunque Ayestarán consigna que la primera referencia a la vidalita en nuestro país se remonta a 1888 y la realiza Alejandro Magariños Cervantes, debo decir que he encontrado una curiosa referencia, más antigua, en el volumen *Violetas y ortigas*, del mismo Magariños (1880), la cual data de 1865. En ella Magariños afirma que "este género está de moda" y que según dice Sarmiento en su *Facundo*, "es un canto popular con coros, acompañado de la guitarra y un tamboril, a cuyos redobles se reúne la muchedumbre y va engrosando el cortejo y el estrépito de las voces" (1880 99). Parece claro que Magariños Cervantes se refiere a una clase de composición diferente de la que identifica a la forma luego constituida como vidalita, pero no deja de resultar interesante consignar la singularidad de dicha denominación temprana. Fuere como fuere, y aunque de pronto la denominación del autor de *Violetas y Ortigas* planteó al fin y al cabo una remisión equívoca, la vidalita, tal como la conocemos, consigue una profusión popular al tiempo que se integra a la interpenetración de los campos culturales culto³-popular o, más precisamente, letrado-iletrado. Su forma fija, cuarteta hexasilábica con consonancia en los versos pares, con un estribillo oxítono pentasilábico (vidalítá) en los versos segundo y quinto, es la que emplea Julio Herrera con observancia estricta y sin plantear en lo semántico interferencias experimentales capaces de imprimir novedad a lo folklórico. Insisto en ello porque no hay en Herrera una vocación de resignificación del género, quizás porque ha decidido situarse en las legalidades del folklore, pues como señala Ayestarán "en lid folklórica, crear es deformar" (1967 128). De pronto, la encrucijada herreriana se estampa con mayor claridad si pensamos que las legalidades de sistemas diferentes conocieron los trazos de la misma pluma, aunque como se sabe, el destino de este joven poeta que tañía la guitarra y al que su padre le llamaba "el payador", no fue el criollista, pero sí el de las hibridaciones profundas con el mismo y, en suma, con las formas folclóricas que este sistema emulaba y resignificaba desde el campo letrado. Sus vidalitas, de las cuales leeré tres a modo de muestra, no absorben el esteticismo modernista ni se perpetúan en la lira criollista, pero son una inocultable forma de lirismo sentimental. Es interesante el que puedan encontrarse pocas diferencias entre las de Herrera y Reissig y otras vidalitas populares, o con las que en 1905, por ejemplo, recogió en sus cilindros de cera el investigador alemán Robert Lehmann-Nitsche en la ciudad de La Plata. Una de ellas, atribuida a Juan Varela, que copio primero, posee una similitud notable con la cuarta vidalita de Herrera, que transcribo en segundo lugar:

³ Luis Sambucetti, que pertenece a la opereta "El Fantasma" y data de 1894. Gerardo Grasso y Leopoldo Díaz. Ramón Roríguez Socas (1886-1957) que incluyó su "Vidalitay" en la ópera *Urunday*, Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) que musicalizó con un aire de Vidalita el poema "El Chingolo" de Fernán Silva Valdés

No hay flor en el campo,
Vidalitá,
Qué florido esté,
Todos son despojos,
Vidalitá,
Ay, desde que él se fue. (García y Chicote 2008 143)

Ya no tengo vida
Vidalitá,
Ya no tengo fé,
Ya no crecen flores,
Vidalitá,
Desde que él se fue! (Garet 2002 90)

Todo esto nos habla de ciertas fijaciones formularias en el género, un género que en ese formularismo también alcanza la originalidad de su forma viva que asegura su "estado folklórico", como en su momento bien sostuvo la rigurosa pluma investigadora de Lauro Ayestarán. Pero estas formas vivas no se dejan homologar por la mera dicotomía, ya suficientemente perezosa, de lo culto y lo popular, pues el concepto de 'estado folklórico' contiene a cada uno de esos términos, al tiempo que consigue desbordar la frontera que uno y otro parecen proponer.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayestarán, Lauro. 1965. *Prólogo a Versos criollos*, de Elías Regules. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social. Biblioteca Artigas, Colección de Clásicos Uruguayos, I-XXXVIII.
- _____. 1967. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo, Arca.
- _____. 1968. *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo, Arca.
- Benítez Pezzolano, Hebert. 2011. "Las décimas de Julio Herrera y Reissig: entre la gauchesca y el modernismo". En *Prosas herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig*. Carina Blixen, coordinadora. Montevideo, Biblioteca Nacional/Banda Oriental, pp. 19-31.
- Dorra, Raúl. 2007. "El arte del payador". *Revista de Literaturas Populares*. UNAM. Año VII, Nº 1, enero-junio 2007, (110-132).
- García, Miguel y Chicote, Gloria. 2008. *Voces de Tinta. Estudio preliminar y antología comentada de Folklore Argentino (1905) de Robert Lehmann-Nitsche*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Garet, Leonardo. 2002. "Vidalitas, de Julio Herrera y Reissig", *Hermes Criollo (Revista de crítica y de teoría literaria y cultural)*, Nº 2, Montevideo (2002): 87-92.
- Herrera y Reissig, Julio. 1999. *Poesía completa y prosas*, edición crítica. Ángeles Estévez, coordinadora. Madrid, Ediciones UNESCO/Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Colección Archivos (2ª ed.).
- Magariños Cervantes, Alejandro. 1880. *Violetas y Ortigas*. Montevideo, Imprenta de El Siglo.
- Rama, Ángel. 1985. *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- Sábat Pebet, Juan Carlos. 1975. "Las décimas de Herrera y Reissig". *El País* (núm. extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig, fasc. III). 19 jun. 1975, 31.
- Sisa López, Emilio. 1968. *Juan Pedro López. Un payador de leyenda. Vida y éxitos*. La Paz (Canelones, Uruguay), Ed. Cumbre.

[Subir](#)

