LATINOAMÉRICA, ESE ESQUIVO OBJETO DE LA TEORÍA

MARCELA CROCE

Pensamiento
Latinoamericano

LATINOAMÉRICA, ESE ESQUIVO OBJETO DE LA TEORÍA

LATINOAMÉRICA, ESE ESQUIVO OBJETO DE LA TEORÍA

Marcela Croce

teseopress.com

Croce, Marcela
Latinoamérica, ese esquivo objeto de la teoría / Marcela Croce. – 1a ed . – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gabriel Andrés Kozel, 2018. 206 p.; 20 x 13 cm – (Pensamiento latinoamericano).
ISBN 978-987-42-8714-4
1. Ensayo Literario. 2. Historia de América Siglo XX. I. Título.
CDD 980.03

ISBN: 9789874287144

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 132025. Sólo para uso personal

teseopress.com

Colección Pensamiento Latinoamericano

La colección *Pensamiento Latinoamericano* pone a disposición de los interesados los resultados de la labor de los investigadores y becarios del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín (CEL-UNSAM), así como de las redes académicas e intelectuales de las cuales el espacio forma parte.

Prioriza la publicación de indagaciones cuyos objetos de estudio aludan a las tramas y debates –categoriales y simbólicos– que se han ido suscitando y enhebrando en torno al significante "América Latina".

Director

Andrés Kozel (CONICET-UNSAM, Argentina)

Comité editorial

Martín Bergel (CONICET-UNSAM / UNQui, Argentina)
Horacio Crespo (UNSAM, Argentina / UAEM, México)
Gustavo R. Cruz (CONICET-UNJu, Argentina)
Eduardo Devés (USaCh, Chile)
Marcelo González (UNSAM, Argentina)
Bernal Herrera Montero (Universidad de Costa Rica)
Soledad Jiménez Tovar (CIDE, México)
Hernán Taboada (UNAM, México)
Ana María Vara (UNSAM, Argentina)
Inés Yujnovsky (UNSAM, Argentina)

Diseño Imagotipo

Damián Bayle (con base en antiguos ideogramas mesoamericanos e imágenes del *Zodíaco Mariano*)

Portadas

Teseopress con la colaboración de Laura Dos Santos

Índice

Teoría y práctica en los países periféricos. Fundamentos de un comparatismo intraamericano 11

Puntos de partida 23

1. De la cortesía del pensamiento a la provocación del estilo. Un recorrido por el ensayo latinoamericano del siglo XX 25

2. Ciudades latinoamericanas. La dialéctica entre la utopía entusiasta y la urbanización retobada 51

3. Iniciación en la utopía de América. La correspondencia como soporte del proyecto intelectual .. 77

Momentos de enlace 105

4. Entre la ekphrasis y el Arts & Crafts. Inflexiones plásticas en el modernismo latinoamericano 107

5. Sangre de Hispania fecunda. Españoles exiliados en México y Buenos Aires después de 1936 123

El grupo ABC 143

6. Magistra dixit: Ana María Barrenechea 145

7. El ensayo, entre autobiografía intelectual, biografía nacional y ciencia social. Gilberto Freyre, Ezequiel Martínez Estrada y Sérgio Buarque de Holanda 163

8. El cuerpo en despedida. Estéticas de la enfermedad y la tortura en el Chile finisecular 191

Procedencia de los textos 203

Teoría y práctica en los países periféricos

Fundamentos de un comparatismo intraamericano

No confío en las estridencias para imponer la razón pero sí en las vehemencias para instalar la pasión. Y sin ánimo de diagnosticar males, sino más bien con el afán de corregir situaciones de desventaja evidentes, insisto en la necesidad de establecer una teoría cultural para los países periféricos, a la que tributaron desde los años 60 Darcy Ribeiro en el plano antropológico, Ángel Rama en los estudios literarios y los practicantes de la teoría de la dependencia en los lindes de la sociología y la economía. La fijación de los 60 como punto de partida no reviste un justificativo nostálgico sino empírico: fue entonces cuando la condición dependiente de América Latina tomó los contornos dramáticos de la evidencia ineludible. La fórmula de Antonio Candido (1987), enunciada para Brasil pero extrapolable al resto del continente, tiene la contundencia del hallazgo genial: si el modernismo había instalado la conciencia gozosa del atraso condensada en la provocación indigenoide "Tupí or not tupí", el dependentismo reponía la conciencia trágica del subdesarrollo. Y la precisión descriptiva del fenómeno, subrayando la disimetría del reparto internacional del trabajo, dejaba en permanente suspenso cualquier alternativa de modificación concreta.

La formulación de Candido demuestra que el campo cultural pudo percibir con notoria lucidez lo que en otras disciplinas obtenía una confirmación dificultosa cuya enunciación tropezaba con los términos, todavía incapaz de

generar la nomenclatura precisa que registrara la triple virtud de la designación exacta, la conjura del pesimismo paralizante y la originalidad requerida. Pero el problema de Candido era que su marcación –además de centrarse exclusivamente en Brasil– se publicaba en portugués, una lengua que en el resto de América Latina (por no decir a nivel mundial) no aseguraba ni siquiera una lectura mínima. Apenas algunos casos aislados recogieron la observación, entre los cuales corresponde destacar a Ángel Rama, quien en una lengua que sí tenía efectos inmediatos en Latinoamérica –sobre todo apoyada en los canales que proveían Casa de las Américas y las múltiples revistas en las que participó el uruguayo– podía incidir en la crítica y atisbar ciertos aspectos de la teoría. Una nueva paradoja sería registrada otra vez por los brasileños: la de que la teoría latinoamericana debía desprenderse de las "ideas fuera de lugar" para ser productiva. Roberto Schwarz (2007) la instaló en un prólogo con retórica de manifiesto, en el cual condenaba el vicio de repetir invenciones europeas para pensar problemas americanos.

Sin embargo, la ridiculización tenaz a que Schwarz sometió el mimetismo complaciente de buena parte de sus colegas no surtió mayor efecto en términos de modificar conductas. Para ellos siguió siendo más seductor leer desde la centralidad de las teorías principalmente francesas –que otorgaban un barniz *charmante* al conjunto y una sofisticación adicional a las citas– empeñados en ignorar los esfuerzos sistemáticos cumplidos por Pedro Henríquez Ureña y Mariano Picón Salas en la década de 1940 con el propósito de producir ese escándalo lógico y ese instrumento superlativo que fueron las enciclopedias condensadas de *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1944) y *De la conquista a la Independencia* (1945). Señalar que tales libros fueron compuestos para las respectivas cátedras norteamericanas es prurito de filólogo resentido, ya que su valor no radica en el utilitarismo inmediato sino en el espacio que

inauguran y en el objeto que identifican, menos propicio para la soberbia del claustro que para la vocación política del latinoamericanista impenitente.

En la línea abierta por la utopía unificadora del dominicano Henríquez Ureña y por el afán sistematizador del venezolano Picón Salas se inserta Ángel Rama. Discípulo de los proyectos de ambas figuras, religador continental que mantiene correspondencia con Candido, con Ribeiro y con los escritores de países hispanoparlantes que le envían rogativas para colaborar con algún prólogo en la Biblioteca Ayacucho que emprendió en 1974, el intelectual trashumante como consecuencia de las dictaduras de Sudamérica invirtió las "ideas fuera de lugar" en el arrebatamiento gozoso de un método que el europeísmo había desgastado hasta la perversión: el de las literaturas comparadas. La *Weltliteratur* con que Goethe pretendía sepultar las nacionalidades en un patrimonio común se había desfigurado con la suficiencia hueca de oscuros académicos que instalaban la convicción de que existen literaturas centrales y periféricas, y que el comparatismo es ante todo la confirmación del peso opresivo de las primeras sobre las segundas. Apuntando al ajuste como primera tentativa de independencia cultural frente al calco y la copia de la mayoría de sus antecesores y sus contemporáneos, Rama estableció los principios de un comparatismo intraamericano que opacara primacías y ufanismos y trazara vínculos sin reclamar la anuencia externa para solventarse. Así sentaba las bases de una teoría propia de los países dependientes, resistiéndose a que las condiciones económicas pautaran todas las prácticas. En ese punto quisiera convidar a continuar la tarea.

Porque lo que urge en los estudios latinoamericanos es inventar una teoría, sin eludir los ajustes que se puedan hacer a las externas pero evitando encandilarse con sus presuntas revelaciones. En tal sentido, creo que uno de los peligros mayores que se ciernen hoy sobre América Latina es plegarse a la concepción de esta supranación que campea en las academias metropolitanas. El expediente simplifica-

dor de los "subalternos", la razón práctica que engloba en los "estudios culturales" cualquier dominio minoritario o extravagante –desde el feminismo hasta los *queer*– y la temible uniformización del poscolonialismo son antes embates contra la originalidad que tentativas de producción de conocimiento genuino. Hablé de lenguas minoritarias para mostrar la circulación restringida que podía tener una idea si se enunciaba en portugués; corresponde ahora que especule que la subalternidad seguiría en un cono de sombra si Gayatri Spivak la hubiera enunciado en hindi desde Bombay en lugar de hacerlo en inglés desde la cátedra de Columbia. Es lo que ocurrió con la transculturación elevada por Rama a inconsciente cultural latinoamericano, en el español de estas tierras y desde una editora local, tras haber sido anticipada en revistas de Venezuela, México y Uruguay.

No pretendo condenar la confianza en que los estudios poscoloniales, decoloniales y otras variantes de un mismo empeño puedan renovar la teoría, ya que no procuro levantar acusaciones sino señalar una urgencia. Al fin y al cabo, incluso algunos de los fervorosos sostenedores de un proyecto como el de la filosofía de la liberación en los años 70 terminan adhiriendo a tales proclamas y se resisten a observar los síntomas de su agotamiento. Tal vez pueda recuperarse algún aspecto del ímpetu inicial, antes de que la cita descontrolada y la profusión de *papers* anularan su operatividad crítica.

¿Por qué el comparatismo, con sus resabios europeístas, ofrecería una ventaja que me obstino en negarle al poscolonialismo, con la precisión de un nombre-insignia? En primer lugar, porque el poscolonialismo guarda la ambigüedad del prefijo que señala posteridad pero no necesariamente superación. Luego, porque el comparatismo no ha sido desarrollado en todas sus virtualidades. Rehúso detenerme en el ridículo de quienes sostienen que solamente se puede hacer comparatismo en Europa, a lo sumo añadiendo a los Estados Unidos, o de quienes catequizan con la exigencia de que se comparen exclusivamente producciones

en diferentes lenguas, y propongo algunas alternativas que no han sido contempladas o que recibieron apenas una visitación fugaz.

La primera es el comparatismo entre literaturas "centrales" y "periféricas" pero suprimiendo cualquier jerarquía. Poner en relación a la literatura europea o norteamericana con la latinoamericana en un pie de igualdad. Incluso más: apropiándose de aquellos textos que se refieran a América Latina, independientemente del origen de su autor y de su lugar de producción. Fue así como Rama incorporó las *Cartas Americanas* del Barón de Humboldt a la Biblioteca Ayacucho y es en ese sentido que sostengo que Joseph Conrad es latinoamericano cuando escribe *Nostromo* y que Graham Greene excede incluso el latinoamericanismo frugal de quienes se mantienen en los límites estrictos de la lengua hispánica. Es él quien denuncia la existencia de los *tonton-macoutes*, fuerzas de choque fomentadas en Haití por la dictadura feroz de "Papá Doc" Duvalier, cuando escribe *Los comediantes*, en una serie expansiva que recorre México en *El poder y la gloria*, Argentina y Paraguay en *El cónsul honorario,* Panamá en *El general* y, por supuesto, *Nuestro hombre en La Habana* durante la antesala de la Revolución Cubana, en 1958.

Un segundo modo comparatista es el que apela a cuestiones genéricas, para no echar por la borda todos los principios de la teoría literaria clásica en forma simultánea. Cabe revisar aquí, entonces, casos como el del relato policial –que trueca su función desde el modelo "negro" en que el detective es un cazador solitario al ajuste latinoamericano en que el investigador se entrega a resolver asuntos de la comunidad y se muestra más avezado en el respeto a las particularidades sociales que a lanzarse en persecución innoble de cualquier infractor. A veces la subordinación al modelo obnubiló a la crítica, e incluso un intelectual tan sagaz como Rama dictaminó que lo que hacía Rodolfo Walsh eran "novelas policiales para pobres" (Rama, 1983) porque no llegó a captar que estaba creando un género

nuevo. Y justamente por ese papel precursor que retrospectivamente se le puede asignar al autor de *Operación Masacre* es que el comparatismo clásico trastabilla al verse obligado a admitir que semejante ejercicio *sui generis*, que luego sería identificado como "no ficción", es un producto de la literatura periférica y no de la central, en la cual ocho años después de *Operación Masacre* (1957), y en asociación demasiado estrecha con el periodismo, aparecería *A sangre fría* (1965) de Truman Capote.

Algo similar ocurre con el teatro del absurdo. La tesis de Martin Esslin (1980) se empeñó en demostrar que constituye un producto de la posguerra europea, consecuencia de la pérdida de la fe y del derrumbe de la lógica occidental que fue incapaz de frenar la autodestrucción. Sin embargo, ciertos ejercicios dramáticos de Virgilio Piñera en Cuba (desde la versión desenfadada del mito clásico que ofrece *Electra Garrigó* en 1941) son anteriores a las propuestas de Eugene Ionesco y superan en el manejo de la luz y el despliegue de la circularidad lúdica la revisión norteamericana del fenómeno europeo que se verificaba, por ejemplo, en Edward Albee.

Tales datos no alcanzan a empañar la proclama metodológica con el orgullo superfluo de la primacía, pero exigen erradicar de la historia de la literatura los criterios estrechamente cronológicos para incorporar otros modos organizativos. Y, presumiblemente, reclaman una historia comparada de las literaturas, descreyendo de las cerrazones nacionales. Es entonces cuando se perfila un tercer modo comparatista intraamericano, el que atañe a los fenómenos propiamente continentales. Los ejemplos obligados los proveen el barroco del siglo XVII –recuperado y refuncionalizado en el neobarroco del siglo XX– y, evidentemente, el modernismo. Cabe aquí trazar la equivalencia por la cual, si la transculturación es el inconsciente cultural de Latinoamérica, corresponde situar al modernismo como inconsciente poético de ese recorte entrañable.

El llamado barroco de Indias consolidó la producción intelectual de América Latina y la sintetizó en una figura de relieve excepcional que no encuentra parangón: la de Sor Juana Inés de la Cruz. El propio Lezama Lima (2014), fascinado con las sierpes y las roscas que dinamizan los pliegues que Gilles Deleuze (1989) establece como rasgo dominante del barroco, admite que la monja jerónima alcanzó un punto del que prescindieron los europeos, condensado en el poema filosófico. *Primero Sueño* se extasía en un modo de acceso al conocimiento en intersección con las experiencias inefables de la mística pero alcanza la expresión precisa en que sombras piramidales y metáforas luminosas organizan una cosmología fantástica cuya continuidad radica en las especulaciones astronómicas de Severo Sarduy (1974). Según ellas, el paso de las órbitas planetarias circulares de Copérnico a las órbitas elípticas de Kepler marca el tránsito de las certezas del clasicismo a las sofocaciones barrocas. Lezama convirtió entonces a la Musa Décima en modelo a retomar en las formulaciones neobarrocas en las que postuló, además, la ontología local que abreva profusamente en una mitología de procedencia heteróclita y consagra a los jesuitas no ya como intelectuales primitivos (como quería Picón Salas) ni como primeros exiliados de América (tal propone Ana Pizarro) sino como transportadores de mitos.

Ángel Rama postuló una hipótesis que, en la concisión de su enunciado y en la supresión de su desarrollo, fulgura con la intensidad de la intuición seductora: sin el oro expoliado de América hubiera sido imposible el barroco europeo. En consecuencia, ese fenómeno cultural es americano. Ni el rayo que relumbra con intensidad momentánea en Góngora, ni el ojo avizor del moralista que apunta la ballesta satírica en Quevedo, logran explicar a Sor Juana ni a los edificios sincréticos que surgen en los virreinatos más poderosos, planeados por mentes ibéricas y ejecutados por manos mestizas. Henríquez Ureña, convencido de que mientras no existiera una edición definitiva de Sor Juana

la literatura latinoamericana renunciaría a su integridad, sostenía que las obras mayores del barroco americano eran arquitectónicas y, por añadidura, religiosas. Santa Rosa de Querétaro, alternando el altar sobredorado con las volutas de aire florentino del exterior, es uno de los ejemplos que encuentra; el Sagrario Metropolitano, en el Zócalo, es probablemente la culminación de ese esplendor asfixiante.

El afán de trazar vínculos me lleva a especular que en esa atención a la arquitectura como sucedáneo de otras producciones culturales menos favorecidas por el impacto barroco (y a las que conviene familiarizar con el barroco mineiro desplegado por el Aleijadinho en la necesidad de incorporar a Brasil) comienza a esbozarse lo que en Lezama será principio teórico: las imágenes son un modo de acceso al conocimiento tan eficaz y tan preciso como los textos. Los campesinos ordenados del Libro de Horas del Duque de Berry y los campesinos festivos de las grandes tablas de Brueghel convocados en "Mitos y cansancio clásico" (primera conferencia de *La expresión americana*) evidencian un contraste cuyo impacto inmediato sería mucho más trabajoso si debiera lograrse exclusivamente con medios verbales. Semejante desplazamiento, a su vez, encuentra ratificación en el aspecto adicional que provee Sarduy a los fines de la percepción: el salto astronómico del círculo a la elipse repercute en el orden de las imágenes en el requisito de desplazar la mirada, renunciar a la centralización y asumir desde la libertad del sujeto el riesgo revelador de la anamorfosis.

Me anticipo así a la cuarta variante del comparatismo, que no es patrimonio latinoamericano pero de la cual podemos apropiarnos con desenfado por nuestro declarado ahínco en ejercerla: es la que propone comparar textos literarios con imágenes, sean obras pictóricas, arquitectónicas o cinematográficas. Debería, antes de incurrir en este punto, finalizar la propuesta que unía a barroco y modernismo ocupándome de la revolución poética que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, unificó a Latinoamérica y

suprimió la nacionalidad de los autores para hacer confluir en una expresión novedosa a un rosario de nombres que van desde Rubén Darío hasta Julio Herrera y Reissig, desde José Asunción Silva hasta Enrique Gómez Carrillo, desde Manuel Gutiérrez Nájera hasta Ricardo Jaimes Freyre. El barroco, refrendado como invención americana por las astucias teóricas ya expuestas, encuentra continuidad en el modernismo que, luego de nutrirse de simbolismo, parnasianismo y decadentismo –y al cabo de extremar las correspondencias baudelairianas en una selva de símbolos que excedía las previsiones europeas– volvió sobre sus fuentes para remozarlas y liberarlas de la saturación autocomplaciente que amenazaba liquidarlas.

Regreso a Henríquez Ureña. En su desesperación de isleño utopista, de antillano balcanizado, de caribeño invadido por los *marines*, las postulaciones sobre la cultura americana adquirieron elocución combativa y estatuto ontológico. Los afanes fundacionales que alientan en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* ofrecieron en un único episodio una triple postulación: la del barroco como creación americana, la de la imagen como condensación histórica –puro anacronismo, en los términos en que Georges Didi-Huberman (2011) la coloca a partir de la instantaneidad refulgente de Walter Benjamin– y la de América como pauta para la cronología europea. Me refiero a la observación que parece casual y en verdad contiene un *aleph* teórico nuestroamericano según la cual cuando Rubens copia el cuadro de Tiziano de Adán y Eva en el paraíso, al agregar un guacamayo –un ave, se encarga de resaltar, de las selvas americanas– confirma el paso del manierismo al barroco. Si no hay categoría histórica europea que no quede afectada por la presencia de América, la pretensión de un comparatismo exclusivamente europeo se desbarata por su propio ridículo, sin requerir esfuerzo argumentativo alguno que la desestabilice.

En el laborioso emprendimiento de un comparatismo intraamericano me detuve hasta ahora en quienes postularon una teoría propia erradicando el apresuramiento con que se desdeña la capacidad local para producir tales enunciados. Corresponde en este punto confirmar su viabilidad, la que se verifica tanto en nuevas intervenciones teóricas como en prácticas efectivas. En la serie auspiciosa que nuclea a Rama y Candido con los antecedentes de Henríquez Ureña y Picón Salas hay que ubicar *La literatura latinoamericana como proceso*, compilación de Ana Pizarro (1985) que procura acondicionar el aparato conceptual y arremete contra las simplificaciones simétricas de resumir a América Latina en una sumatoria de naciones y en una entelequia intelectual de integración. La propuesta superadora apela no solamente a la transculturación sino asimismo a la categoría de "comarca", que expulsa lo nacional (y en especial lo metropolitano) y acude a un agrupamiento prescindente de coerciones estatales.

Los trabajos de Eduardo Coutinho reponen el reclamo de incorporación de Brasil a América Latina que Candido había dejado en suspenso; en el mismo sentido, aunque menos informados por una faena minuciosa que por la común dependencia que afecta a estos territorios, proceden los textos de Sandra Nitrini. En ellos se atisba la posibilidad de recuperar la familiaridad entre el ensayo latinoamericano de los 60 y el norafricano de la misma época, donde se replica el fenómeno de apropiación por el cual un martiniqueño como Frantz Fanon se erige en el líder intelectual de la independencia de Argelia, aunando los avatares de la colonización francesa sobre espacios extraeuropeos. Lo que habilita, a su vez, un quinto modo de comparatismo deseable: el que vincula diversas formulaciones discursivas y anula los desvelos esquemáticos que se empeñan en caracterizar un ensayo o un relato atribuyéndolos a los propósitos pretendidamente enfrentados de la argumentación y la narración, para obliterar diferencias y convertir al comparatismo contrastivo en una alternativa eficaz.

Rehuyendo de las estridencias que deploré al comienzo de esta exposición defiendo el ejercicio de un comparatismo contrastivo, renuente a la réplica ab-errante pero proclive a la apropiación desenfadada, que reclama originalidades sin ensoberbecerse en primacías cronológicas, consciente de la dependencia económica en que se sumerge América Latina pero reacio a plegarse a una dependencia cultural que obliga a emular los dictámenes de las academias metropolitanas y a traducir del inglés para registrar existencia, centrado en la asociación voluntaria de las comarcas antes que en el remanido contrato social que justifica a los estados. Este comparatismo se perfila como continuidad de las ilusiones supranacionales que encontraron en la consigna "la utopía de América" un principio convocante para otorgar entidad teórica y práctica a una cultura que no se conforma con ser conglomerado geográfico y para la cual la situación de encontrarse al sur del río Bravo representa una amenaza antes que la expansión de un terreno de reconocimiento y encuentro, como el que reclama el latinoamericanismo en el que milito.

Bibliografía

Candido, Antonio (1987). *A educação pela noite*. São Paulo, Ática.

Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona, Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Esslin, Martin (1980). *The Theatre of the Absurd*. London, Penguin.

Henríquez Ureña, Pedro (1969). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Lezama Lima, José (2014). *Ensayos barrocos*. Buenos Aires, Colihue.
Picón Salas, Mariano (1945). *De la conquista a la independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
Pizarro, Ana (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
Rama, Ángel (1983). *Literatura y clase social*. México, Folios.
Sarduy, Severo (1974). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
Schwarz, Roberto (2007). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades.

Puntos de partida

1

De la cortesía del pensamiento a la provocación del estilo

Un recorrido por el ensayo latinoamericano del siglo XX

Una posición ancilar, lateral, menor es la que le corresponde al ensayo como "género de ideas" frente a otros ejercicios de escritura que encuentran respaldo tanto en la rigidez estructural como en la solvencia de una tradición o en el carácter proliferante de sus producciones. Resulta tentador enfrentar el ensayo a otras discursividades con las que ingresa en tácita polémica, pero no como reacción del género que ha sido vapuleado y bastardeado, sino apenas para establecer diferencias y apuntalar definiciones. Prefiero, entonces, operar una fenomenología de la forma ensayística que recaerá en algunos modelos inevitables para procurar luego un abordaje original de los ejemplos latinoamericanos, convencida como estoy de que no hay mejor modo de conjurar las "ideas fuera de lugar" que insistir en crear una teoría nuestroamericana, inmune a las pretenciosas academias metropolitanas –que lanzan como anatemas los términos "poscolonialismo", "colonialidad del poder" y "subalternidad"– a fin de recuperar desde Nuestra América la voluntad de autodefinirnos.

Sin embargo, la propuesta latinoamericanista no implica una cerrazón autosuficiente sino más bien una irreverencia selectiva. Entre el espíritu de geometría y el espíritu de

fineza que identificaba Pascal como inclinaciones colisionantes del intelecto, la de la inteligencia hermética y la de la sugerencia abierta, reclamo la libertad de surtirme de ideas allí donde ellas se encuentren, ya sea en la áspera Alemania pródiga en filósofos, en la remota India que se liberó del Imperio Británico pero no se sustrajo a los estudios culturales iniciados en las islas, en el África magrebí que en los años 60 devolvió a América Latina su formación caribeña con la figura de Frantz Fanon e incluso en el ímpetu de pensadores cuyo origen se nos antoja extravagante desde esta punta del mundo: el polaco Zygmunt Bauman y el esloveno Slavoj Žižek arrastran un aura de rareza que la literatura ya venía cultivando a través de la excepcionalidad del checo Franz Kafka y la extraterritorialidad de los escritores rusos.

Es por eso que este recorrido sobre el ensayo abreva en autores europeos, desde la fundación del género por el clarividente Michel de Montaigne que eludió las definiciones precisas para sugerirlas en sus *impromptus* textuales. En la Argentina de la década de 1950, Ezequiel Martínez Estrada se ocupó del ilustre vecino del Périgord en un libro titulado *Heraldos de la verdad* (1956) que indaga los registros de Montaigne, Nietzsche y Balzac en términos muy semejantes a los que en la década siguiente fijaría Michel Foucault (1969) para identificar a los *fundadores de discursividad*. La inauguración de Montaigne encontraría a sus sucesores ideales no en la literatura francesa en la que introdujo una marca definitiva –la de la vacilación formal, la de la especulación puramente individual, la del discurrir desregulado– sino en la filosofía en lengua germana. Por un lado, en la carta que György Lukács le dirige a Leo Popper mixturando el género epistolar con el ensayístico; por el otro, en el despliegue reflexivo de Theodor Adorno y Walter Benjamin.

Adorno se enfocó en la concepción del ensayo como "cortesía del pensamiento". En vez de la satisfacción monolítica del tratado, prefirió la forma digresiva del ensayo, si bien se filtraron en su escritura aquellos rasgos estrictos que se plasman en el estilo paratáctico, sin subordinación,

ufanado en lo acumulativo. Benjamin, por su parte, menos proclive a las ínfulas filosóficas teutónicas y más próximo a las formulaciones poéticas del Romanticismo de Jena, optó por la forma fragmentaria convirtiendo sus textos en el *erizo* que los hermanos Schlegel habían escogido como analogía más ajustada para el fragmento. Sin jerarquización, sin vocación de completud, los ensayos de Benjamin fluyen casi como los aforismos de Nietzsche: resistentes a un contexto, clausurados en pocas líneas pero a la vez expansivos en sus intuiciones, hábiles en desprender atributos de una frase inicial sin dar a conocer nunca el mecanismo –posiblemente abrupto, como un relámpago– que conduce a ese enunciado instalado a modo de axioma.

En un libro insoslayable para acercarse al ensayo que lleva el título entre forense y religioso de *Un género culpable* (1996), Eduardo Grüner arriesga que esta forma se caracteriza como un error expuesto en el tono del desafío y amparado por la bella escritura. Semejantes trampas del estilo acuden a sostener un discurso que avanza y no se cierra, resistiéndose así a la amenaza de toda teoría, que es el círculo vicioso en que naufragan sus convicciones más brillantes. En el ámbito latinoamericano, debería agregar, el ensayo es el género más apto para desarrollar ese discurso que Julio Ortega (2010) caracterizó como *discurso de la virtualidad*, tercera manifestación continental junto al discurso de la abundancia y al de la carencia que tipificaron las escrituras locales. El discurso de la virtualidad permite proclamar la utopía, se entusiasma en las compensaciones imaginarias y habilita lo que Pedro Henríquez Ureña llamó en 1925 "La utopía de América" (*vid. c*ap. 3: "Iniciación en la utopía de América").

La utopía apela al ensayo como modo ideal de enunciación porque apunta al carácter performativo que promete el género, a la ética de la convicción en que se cimenta. En tal sentido, se trata de un discurso autojustificativo: quien escribe se manifiesta en el ensayo, inscribe allí el testimonio de una lectura apasionada, plasma la intensidad con

recursos deslumbrantes que reponen en el texto la experiencia del destello y el parpadeo. Tales efectos luminosos traducen la situación corporal que identificó Roland Barthes cuando sugirió que el ensayo se va escribiendo a medida que un lector se detiene en ciertos momentos del texto que acomete y levanta la cabeza para pensar sobre ellos, subrayar mentalmente una frase o convertir un enunciado feliz en una convicción o una divisa. El ensayista hace de la escritura una ontología: se reconoce como un lector que escribe con la lógica intermitente del parpadeo.

Género nómada, versátil en su deambular, resistente a la domesticación de las formas fijas tanto como a la retórica de efectos calculados, el ensayo se desliza como una oratoria más propicia a lo inflamado que a la discreción, pronto a captar la experiencia antes que a solazarse en la confidencia. En tal aspecto se evade de la crítica tradicional: mientras ésta se desplaza sobre las seguridades y las comprobaciones, el ensayo se mueve entre intuiciones. Abundando en la metafórica pampeana a que Sarmiento acostumbró a los americanos, así como el crítico se comporta como el baqueano avezado en el dominio del terreno, el ensayista se conduce como el rastreador que va siguiendo una huella con el mismo empeño con que se asoma a una especulación. Al crítico que opta por el tono apodíctico de las certezas el ensayista le responde con esa insinuación atonal que trasunta la liquidación (por desconfianza) de la armonía. Es el mismo procedimiento que en el plano ideológico lleva a la crítica a convalidarse como *doxa* permitiendo al ensayo ejercer la provocación de la *paradoxa*.

Sin embargo, la crítica no se restringe a ser un género altamente codificado sino que se ofrece asimismo como horizonte heurístico del ensayo. Así se verifica en un título orientador del pensamiento continental, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano* (2009) de Arturo Andrés Roig. En lugar de teoría y práctica, con la previsible recaída pragmática que suele reclamarse a las ideas –afán aplicativo que no encuentra parangón en solicitudes de orden estético

como las que constituyen las preferencias que vengo confesando–, la asociación del libro de Roig instala a la filosofía como saber crítico con una acérrima desconfianza hacia los valores trascendentales. La cerrazón y la clausura se descartan por su condición de renuncia al pensamiento contra la apertura del discurrir ensayístico. La voluntad belicosa que define este ejercicio de "pensar en contra" –y se extiende a todo discurso enrolado en la errática condición de "filosofía latinoamericana"– restituye a la polémica como una de las bellas artes e insiste en la impronta utopista que coloca a América en la situación del futuro de Europa, desechando la categoría de poscolonialidad como expediente apresurado para unificar a los "pueblos sin historia".

En lugar de semejante erradicación respecto de la cronología occidental exclusiva, sería preferible ubicar a América Latina en otra sucesión, en la cual los años precisos revisten una relevancia inferior a la que registran los fenómenos de integración en que los latinoamericanos logran reconocerse sin reflejos ni supercherías. No ya en el recorrido que lleva de la colonia a la modernidad sino en el que conduce, para tomar un ejemplo sesgado aunque indudablemente representativo, del exotismo al tropicalismo, del arielismo al *boom*, de la *summa* americana a la utopía continental, esforzándose en la integración de esos espacios que la geografía, la historia y la cultura han unido y que las divergencias en la colonización o la vehemencia arrasadora de las políticas imperialistas que impone la *lingua franca* de la dominación han procurado aislar de la vocación anfictiónica: Brasil, el Caribe no hispánico y las formas rudimentarias del Estado Libre Asociado con que amenazan los Calibanes internos de nuestros países.

Americanismo optimista

Ariel (1900) de José Enrique Rodó registra varias particularidades para situarse como ensayo iniciador del siglo XX latinoamericano. La de menor incidencia es haber sido publicado en 1900, ya que antes que la precisión rotunda de esa fecha son las repercusiones de la guerra hispano-norteamericana de 1898 las que lo informan. En segundo lugar se trata de un texto que guiará el pensamiento, sobre todo juvenil, de las siguientes dos o tres décadas, y continuará resonando hasta 1971, cuando Roberto Fernández Retamar acuda a la figura de Calibán para titular su ensayo sobre el rol de los intelectuales ante la Revolución Cubana. La dialéctica entre Ariel y Calibán exige destacar que el ensayo continental del siglo XX se rigió por dos figuras que proceden de una obra inequívocamente colonialista como *La Tempestad* (1616) de Shakespeare, donde el mago Próspero se vale de artes oscuras para apropiarse de la isla y esclavizar al nativo. Fernández Retamar sostiene que Rodó advirtió el peligro norteamericano pero equivocó el nombre; es evidente que ambos incurrieron en la recaída pareja de fascinarse con una imaginería exótica –que provee un símbolo de probada eficacia– para abordar lo propio.

El tercer rasgo distintivo es la asimetría que comporta *Ariel* entre una enunciación modernista alambicada y una ideología difusa, que recala tanto en el *panlatinismo* que defendía Ernest Renan como en ciertos resabios positivistas ineludibles en la época. Carlos Real de Azúa (1986) insistió en describir semejante desfasaje como "manierismo doctrinal". La insolvencia ideológica y el énfasis en la axiología, junto con un desborde estilístico, serían los rasgos distintivos del ensayo modernista en que el maestro Próspero inicia su cátedra tocando la cabeza de Ariel para inspirarse. Por añadidura, la figura magisterial se coloca en un lugar alto en que recibe a sus discípulos, lejos del mundanal ruido que produce la masa trabajadora al recorrer la ciudad. La acrofilia era una patología intelectual proliferante en el

cambio de siglo, desde la torre de marfil exaltada por Rubén Darío y reformulada por Julio Herrera y Reissig en la Torre de los Panoramas, que llevará en los afanes proféticos de Leopoldo Lugones a *La torre de Casandra* (1919), antes de pronunciarse por el atalaya de resonancias castrenses. En la continuidad de los escritos rodonianos, la torre recala en *El mirador de Próspero* insistiendo en el papel didáctico de los intelectuales para la formación de una clase dirigente latinoamericana.

Ariel recupera la simbología desplegada por Darío en "El triunfo de Calibán" (1898) en que los latinos refinados se oponen a los bárbaros sajones. Caníbales, mastodontes, cíclopes, titanes: no hay exceso que no se aplique a esos ostentadores de carnalidad que abusan del "slang fanfarrón" de la ominosa Doctrina Monroe para retrucar la "fórmula de grandeza continental" que Roque Sáenz Peña instaló en la Primera Conferencia Panamericana de 1889. Un hispanismo defensivo se diseña en este artículo de Darío esgrimido como convocatoria a la "Unión latina" que encontrará su plasmación más eficaz en la Unión Latinoamericana que en los años 20 nuclea a los "maestros de la Juventud": José Ingenieros, Manuel Ugarte, Aníbal Ponce, José Vasconcelos. El pionero conquistador, figura clave de la fundación aplicada luego al expansionismo desenfrenado de los Estados Unidos, se revierte así en el pionero educador que reemplaza en el sector latino del continente a los dioses que han huido con la secularización, del mismo modo en que el puritano emprendedor de las trece colonias se apacigua en el sacerdote intelectual que modela su discurso como un sermón laico.

Ante la pesadez brutal de la corporalidad norteamericana, en la rudimentaria dualidad sin dialéctica de estos esquematismos, la América Latina escoge en el *opus magnum* de Rodó al espíritu aéreo de Ariel, próximo a las figuras aladas que ilustran la literatura en la cual arraiga el modernismo, tanto el albatros baudelairiano cuya torpeza en tierra es desoladora, como el cuervo de Poe condenado a

repetir la letanía fúnebre "Nunca más". Hablando a través de Próspero, operando como consejero del príncipe, formando a las élites intelectuales, Rodó abunda en la concepción de Benedict Anderson (1992) de la nación –y en este caso, la supranación– como invención intelectual, pero despoja a la política de una posibilidad de intervención efectiva, dejándola languidecer en las lagunas de un estilo que avanza por citas, confía en la parábola como estructura pedagógica, arrastra la superstición antidemocrática del número como degeneración y sospecha que cualquier subversión comienza antes en el mal gusto que en el desafío.

Es evidente que, si el arielismo se convierte en la ideología rectora de la rebelión universitaria iniciada en Córdoba en 1918 y extendida luego a toda Latinoamérica, fue por la carencia absoluta que en términos filosóficos afectaba al continente a comienzos del siglo XX. El carácter prácticamente oculto que asolaba a Carlos Vaz Ferreira (*Moral para intelectuales* de 1908 *o Lógica viva* de 1910, para mencionar aquellos textos en los que el filósofo uruguayo traza una distinción entre el planteo ontológico y su manifestación lingüística, la divergencia entre la idea y su expresión) impidió que sus trabajos impulsaran a los reformistas, quienes al momento de reorganizar el programa de filosofía de la Universidad de Córdoba lograron liberarlo del tomismo autocomplaciente en que lo mantenía la dirigencia católica de la casa de estudios para extenderlo hasta las postulaciones de Henri Bergson, aunque ignorando todavía a Marx.

Como el *Ariel*, el reformismo se torna ideología política por la pobreza del panorama latinoamericano en el cual, mientras la filosofía quedaba arrumbada en algún espacio recoleto, sin contacto inmediato con la acción, la política redundaba en oligarquías ensoberbecidas en el positivismo o en caudillos populares que se inclinaban con excesiva devoción hacia el autoritarismo. La dimensión ensayística del reformismo que instaló el papel del estudiante como motor político continental correspondió a ciertas publicaciones como las revistas *Sagitario*, *Valoraciones* e *Inicial* en

la Argentina. Esta última se destacó porque, lejos de conformarse con el ataque a la "vieja generación" que ejercían las dos primeras, se erigió en desfachatada propagandista del fascismo a través de las inclinaciones vitalistas de raíz bergsoniana. Pero es innegable que mediante semejante recurso encontró el modo de retomar la calle y volcar la rebelión hacia la revolución, tal como proclamaba el *Manifiesto Liminar* de la Reforma, redactado por Deodoro Roca, que instaba al protagonismo juvenil a alzarse con el gobierno de la propia casa sin encerrarse en el claustro a la manera rodoniana.

Un marxismo ab-errante

El movimiento estudiantil tuvo la virtud de expandirse, abandonando las restricciones burguesas que en la Argentina lo llevaban a reivindicar la inserción profesional de los egresados de altos estudios, hasta dar paso a las universidades populares. Fue lo que ocurrió en Cuba con los cursos impartidos bajo el nombre de José Martí que dieron origen al Partido Comunista de la isla creado por Julio Antonio Mella, y en Perú con sus homólogos designados por la figura revulsiva de Manuel González Prada, en cuya tradición denunciante se inscribe José Carlos Mariátegui para proseguir la trayectoria del ensayo y otorgarle un sesgo político decidido en los *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

En esa "obra mayor del marxismo latinoamericano" (Paris, 1981: 8) se plantea la máxima originalidad de asociación entre una teoría europea y su aplicación local, ya que los desarrollos mariateguianos se entregan a crear un marxismo inca cuyo punto de apoyo es la comunidad primitiva o *ayllu* que configuró la estructura productiva del imperio indígena. Contra la multitud de citas esteticistas que abigarraba el *Ariel* –pero también contra la condena

que Marx reservaba a América Latina, y que lo llevaba a desear el triunfo de los Estados Unidos en la guerra contra México a mediados del siglo XIX–, Mariátegui recurre en sus ensayos a fuentes mucho más accesibles y, a la vez, ideológicamente más complejas. En vez de las teorías artísticas de Guyau que derivarían en la postulación del "bovarysmo", opta por Henri Barbusse –inaugurador de esa internacional del pensamiento socialista que fue *Clarté* con sus múltiples sucursales. En lugar de la novelística de Victor Hugo convocada por *Ariel*, es la de Anatole France la que impregna los *Siete ensayos*. A trueque del omnipresente Renan del texto de Rodó, la principal asistencia a los ejercicios mariateguianos la provee el núcleo de marxistas italianos reunidos por Antonio Gramsci en el periódico *L'Ordine Nuovo*. Sin embargo, hay infiltraciones que resultan disonantes con el propósito revolucionario que lleva a Mariátegui a fundar el Partido Socialista peruano: una es la del protofascista italiano Gabriele D'Annunzio; otra, la del teórico francés Georges Sorel, cuyas *Reflexiones sobre la violencia* (1910) instalan el mito de la huelga general.

En su plan de formulación del comunismo local, Mariátegui elabora un mito simétrico, el del comunismo primitivo incaico, y lo despliega en estos textos que reúne en un libro único tras haberlos dispersado en las revistas *Mundial* y *Amauta*. La última, creada en 1926, fue su gran emprendimiento: desde allí fomentó el indigenismo literario –y comprendió sus limitaciones en tanto no se trataba de literatura indígena sino escrita por autores burgueses que tomaban al indio como figura central–; en ella estableció las bases del partido político al que adhirió César Vallejo y del que se alejó Víctor Haya de la Torre para fundar el APRA; en sus páginas ejerció ese credo que consta en la Advertencia a los *Siete ensayos* según el cual "no hay salvación para Indoamérica sin la ciencia y el pensamiento europeos u occidentales" (Mariátegui, 1982).

Una hermenéutica de cada segmento de la realidad constituye el conjunto. El esquema interpretativo apunta a revelar las relaciones económicas y reponer lo real frente a la amenaza desfiguradora de la folklorización del habitante nativo del Perú. Aunque la fe mariateguiana es latinoamericanista, su recorte ensayístico mostró una mayor preocupación por su patria, donde la distinción entre la costa cosmopolita, la sierra indígena y la selva inhabitable repercutió en todos los órdenes, si bien insistiendo en la dialéctica entre costa y sierra. La relación entre ambas, con estructuras económicas divergentes, es una representación a escala del desmembramiento que acecha a los países sudamericanos a los que la independencia unió en una empresa común "para separarlos más tarde en empresas individuales".

La distancia entre la costa y la sierra, que en el orden económico representa la que existe entre el capitalismo y el feudalismo, marca una asincronía histórica en el mismo territorio nacional. La sujeción extrema que el gamonal aplica en la sierra –y que cuenta, además de los testimonios históricos, con el respaldo narrativo provisto por Luis Valcárcel en los años 20, pasando por José María Arguedas en los 40 y 50 para recalar en Manuel Scorza en los 70— es un escándalo histórico frente al desarrollo de la costa y una perversión política corruptora de los resabios del *ayllu* que sobreviven en la explotación comunitaria de la tierra. El ensayo "Esquema de la evolución económica" es correlativo en este punto de "El problema del indio", que lo ratifica como cuestión económica antes que racial. Para descalificar de plano cualquier especulación al respecto, rechaza el voluntarioso humanismo lascasiano imponiendo la propuesta de "buscar el problema indígena en el problema de la tierra". Incluso se coloca a la par de la intelectualidad europea contemporánea, a la que convoca como garante de su postura y de sus razonamientos en "espíritus liberales como Albert Einstein y Romain Rolland".

Precisamente la fórmula de Romain Rolland "pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad" fue retomada y reformulada entre los intelectuales latinoamericanos de la primera mitad del siglo XX y se presta a explicar la preferencia de estas figuras por el ensayo, que confía más en la marcha sinuosa de un texto sin estructura fija ni propósitos preestablecidos que en las exigencias rigurosas de un discurso tradicional que comienza reconociendo su incapacidad de operar sobre el mundo. El ensayo representa el optimismo de la voluntad que en Rodó lleva a formar a la clase dirigente, en el reformismo universitario a arengar a los cautivos de los claustros y en Mariátegui a crear un marxismo latinoamericano cuando todos esos objetivos parecían truncados de antemano y sufrían la condena estadística de las escasas probabilidades de éxito.

Todos los problemas planteados por Mariátegui –el de la economía, el del indio, el de la tierra, el de la educación— se condensan en el ensayo final, "El proceso de la literatura", donde la palabra "proceso" irrumpe no con el aura gradualista del positivismo sino con las ínfulas justicieras del fiscal. Un sentido judicial reviste este proceso en el cual Mariátegui asume la responsabilidad de "votar en contra" que presenta con el carácter sagrado de "misión". Repetidamente, en el itinerario latinoamericano del siglo XX, el discurso arengador de la proclama y el discurso performativo del ensayo se cruzan en esta condición de encargo divino; en los años 20 en que escribe Mariátegui la figura más próxima a los enunciados irritadamente bíblicos y entusiastamente evangélicos es la de Augusto César Sandino con su gesta heroica de liberación centroamericana. El guerrillero nicaragüense, que provoca a la "gleba de morfinómanos" que reconoce en los invasores norteamericanos, parece ilustrado por el peruano que revela la persistencia erosionante del colonialismo en los siervos de la gleba que son los indios serranos.

La excepcionalidad de Perú afecta también su literatura, marcada por el dualismo quechua-español que resiente a la producción nacional como unidad y exige un abordaje propio de las literaturas comparadas. El proceso judicial mariateguiano se enfoca entonces sobre varios acusados para exonerar apenas a un puñado. Uno de los salvados es Ricardo Palma, porque sus *Tradiciones peruanas* son populares y no académicas, porque es más propicio al "tradicionismo" que al "tradicionalismo" (pese al reproche que le formula en 1964 Sebastián Salazar Bondy al atribuirle la creación de la "Arcadia colonial" en que se solaza la burguesía local) en esa distinción de raigambre gramsciana entre lo popular y lo populista. El siguiente es González Prada, un protoanarquista que identificó –como los ensayistas que vengo visitando– los aspectos formales con los ideológicos, percibiendo "el nexo oculto pero no ignoto que hay entre conservatismo ideológico y academicismo literario".

Ante la actitud vanguardista y la producción conservadora de los mal llamados "futuristas" peruanos, la vanguardia real corresponde a los experimentos lingüísticos que César Vallejo cumple en *Trilce*, aunque Mariátegui se declara menos seducido por esa pirotecnia verbal que por el sentimiento indígena profundo que conmueve los poemas de *Los heraldos negros*. No obstante, en el reconocimiento de la sensibilidad incaica se desliza un abuso de esencialismo que no trepida ante enunciados como "Vallejo tiene en su poesía el pesimismo del indio" (Mariátegui: 288) o "condensa la actitud espiritual de una raza" (Ibíd.) o, en el colmo del impresionismo, "la confesión de su sufrimiento es la mejor prueba de su grandeza" (292).

Summas continentales

El lugar insólito que Mariátegui le reserva a la literatura, al tiempo que viene anunciado por los *Seis ensayos acerca de nuestra expresión* (1927) de Pedro Henríquez Ureña, domina esas dos *summas* de la cultura continental que en la década de 1940 recorren el archivo latinoamericano para proveer historias literarias. El libro de Henríquez Ureña es el resultado de las conferencias que dicta en 1941 en la cátedra Charles Eliot Norton de la Universidad de Harvard en la primera oportunidad en que un latinoamericano accedió a ese espacio. Su difusión como *Las corrientes literarias en la América hispánica* en 1949, tres años después de la muerte del autor, lo liberó de la concesión idiomática del original en inglés que publicó la propia universidad en 1945. El otro monumento de erudición, que opta por el tono coloquial de una aproximación gozosa, es *De la Conquista a la Independencia* (1944) del venezolano Mariano Picón Salas.

Además de ideas estimulantes como la de instalar a los jesuitas en la condición de primeros intelectuales del continente, Picón Salas tiene el mérito de reconocer a la cultura criolla como originalidad latinoamericana y el carácter precursor de quien utiliza por primera vez el concepto y la nomenclatura de *transculturación* –empleadas por Fernando Ortiz desde la antropología pocos años antes– para definir ese empeño creativo en el cual las culturas que se cruzan alcanzan una cohesión inaudita que exige la renuncia a cualquier fantasía de pureza. Es el mismo autor quien reclama en la Advertencia a este libro "un modesto sitio de rastreador" (Picón Salas, 1944: 10) como el que, sin apelar al término pero sí a la práctica, empleaba Ricardo Rojas al comportarse en su *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) como un escrutador de huellas pampeanas.

El punto de intersección entre Picón Salas y Henríquez Ureña es la identificación de Santo Domingo como "antesala de lo fabuloso americano" (57). Para el escritor dominicano, esa ciudad que acogió en 1538 la primera universidad

de esta parte del mundo era la única topografía capaz de alterar el equilibrio entre su espíritu de fineza y su espíritu de geometría que Martínez Estrada, desprendido de la abstracción pascaliana y habituado al trato con Henríquez Ureña, sintetizó en la belleza del verso y la precisión del teorema (*apud* Zuleta Álvarez, 1997). El espacio dominicano, concebido como lugar ideal para la utopía, inscribe a Henríquez Ureña en esa sucesión de fantasías de isleños que, frente a la balcanización con que la geografía distingue al Caribe, emplearon el ensayo para promulgar la matriz unificadora, como las que enuncian Martí y Eugenio María de Hostos. Desde allí desgrana ciertas comprobaciones que, plegadas a la vocación insinuadora del ensayo, habilitan recorridos históricos y políticos como el que lleva del padre Las Casas a la Teología de la Liberación: "Los predicadores devolvieron al cristianismo su antiguo papel de religión de los oprimidos" (Henríquez Ureña, 1978: 21).

La tesitura ensayística exime de justificaciones detalladas, revelando una antipatía profunda por las fundamentaciones que aspiran a tesis ambiciosas y una simpatía notoria por hipótesis arriesgadas. Henríquez Ureña consigue así, desligándose de la presión demostrativa estricta, instalar el método comparativo –sobre la observación de que los propios europeos implementaron la equivalencia como regla de conocimiento en América–, trazar un canon que continuará en el proyecto editorial de la Biblioteca Americana que su muerte dejará inconcluso –y que apelaba en su mismo nombre a la empresa de Andrés Bello en 1823– y establecer principios de historia cultural que prescinden de la terminología pretenciosa y acuden al ejemplo puntual. Es así como lo americano incide de manera definitiva en el orden europeo, como lo prueba la circunstancia de que el paso del Renacimiento al Manierismo consta menos en un proceso de ardua demostración que en el cuadro en el que Rubens, al copiar la tela de Tiziano que representa a Adán y Eva en el Paraíso, "puso entre los pájaros una guacamaya […] un pájaro de las fantásticas selvas de la América tropical" (34).

Las postulaciones de Henríquez Ureña en este volumen de reconocimiento indeclinable proceden de la labor ensayística que venía realizando desde principios de siglo, cuando se sumó al grupo del Ateneo de México y comprendió que el mejor modo de combatir las certezas altivas del positivismo oficial era mediante la provocación de un pensamiento novedoso expuesto de manera anticonvencional. De esa época es su ensayo "La Universidad", donde defiende la formación americana como un equilibrio entre la alta cultura europea y la cultura técnica de los Estados Unidos, además de respaldar la gratuidad de la educación superior en la serie arielista de la formación de las élites. En la sucesión de estos postulados surge su texto más reconocido, no solamente por su propuesta sino porque su misma designación implica una consigna de fe continental: "La utopía de América". Allí se proclama la reunificación de la *Magna Patria* operando la corrección optimista del Bolívar final, quien creía que los pueblos americanos podrían volver al caos original, mediante la apelación al espíritu como salvación.

La utopía elevada a programa prosigue en "El descontento y la promesa", donde la concepción de Latinoamérica integra la "Alocución a la poesía" de Bello con la contemporánea batalla de Ayacucho que consolidó la independencia de las antiguas colonias el 9 de diciembre de 1824. En ese marco de optimismo abierto por la utopía, Henríquez Ureña intuye pero no acierta a dar con la designación precisa de "transculturación" aunque la alternativa que maneja tiene la eficacia de una fórmula de "felicidad cultural":

> Existe otro americanismo, que evita al indígena, y evita el criollismo pintoresco, y evita el puente intermedio de la era colonial […]: su precepto único es ceñirse siempre al Nuevo Mundo en los temas […] Y para mí, dentro de esa fórmula sencilla como dentro de las anteriores, hemos alcanzado, en momento felices, la expresión vívida que perseguimos. En momentos felices, recordémoslo" (Henríquez Ureña, 2000: 281).

El amanecer desde el trópico

Entre la transculturación como posibilidad de una tradición latinoamericana –cuyo desarrollo más fundamentado cumple Ángel Rama a partir de la década de 1970— y las fantasías de isleños que apelan a la unidad del territorio situado al sur del río Bravo aparece en 1971 el último ensayo que he decidido convocar en este itinerario, "Caliban" de Roberto Fernández Retamar. Para eso fue preciso que ocurrieran dos hechos de desigual magnitud. Por un lado, que el ensayo como género de ideas que se desliza entre la intuición y la suspicacia, sin voluntad codificadora sino celebratoria, derivara hacia otro tipo de enunciado, lastrado por la vocación cientificista que tendió a hacer de la sociología, la antropología y la economía dominios sometidos a la presunta objetividad de estos saberes. Por el otro, que la Revolución Cubana, en 1959, trocara la mirada desde y hacia América Latina, reponiéndola como espacio del cual podía surgir un nuevo orden mundial.

El paso del ensayo esencialista al científico reclama una estación que suele ser juzgada como desvío: la que ocupa Brasil dentro de Latinoamérica. Por razones difíciles de justificar aunque no de recomponer –haber sufrido colonización portuguesa en lugar de española, hablar una lengua diferente de la que unifica a los otros países y ostentar el dudoso privilegio de ser durante el siglo XIX un imperio ordenado en medio de republiquetas anárquicas–, Brasil suele ser excluido de los estudios latinoamericanos, derivado ya sea a la relación con Portugal como si persistiera la sujeción colonial, o bien a una difusa situación "caribeña" de la cual claramente no participa. Por añadidura, la terminología cultural que se aplica al resto de Latinoamérica se vuelve objeto confusionista en ciertos episodios brasileños: así, el modernismo en lengua castellana corresponde al simbolismo brasileño del cambio de siglo, mientras el

modernismo paulista exaltado en consignas como "Tupí or not tupí: that is the question" es el equivalente de las vanguardias latinoamericanas de los 20.

No obstante, sería una presunción desbocada soslayar el papel que cumple Brasil al aportar un modelo de reunión del ensayo intuicionista y el científico cuando en la década del 30 convierte lo que en otros países será el "ensayo sobre el ser nacional" en un ejercicio dialéctico, informado por la historia y sustentado por las ciencias sociales que en Francia, Alemania y Estados Unidos van imponiéndose como modo de acceso refinado a los objetos que hasta entonces se agolpaban bajo el rótulo de Humanidades. La antropología y la sociología, tanto en la recaída autobiográfica y nostálgica de Gilberto Freyre como en el afán de historicismo dialéctico de Sérgio Buarque de Holanda, asisten *Casa-grande & senzala* (1933) y *Raízes do Brasil* (1936). El primero, a través de los auspicios que Franz Boas concede desde la cátedra de la Universidad de Columbia; el otro, en la frecuentación rectora de Max Weber y Georg Simmel.

Casa-grande & senzala ofrece a la antropología una escritura literaria, un ajuste al vocabulario técnico sin las estridencias del especialista sino con la contemplación amable que representa el circunloquio para un lector lego, sumado a una presentación de la masa que reemplaza el interés prácticamente excluyente que registraba hasta entonces el individuo (Astrojildo Pereira, *apud* Darcy Ribeiro, 1977: X). Pero a trueque de tales virtudes estilísticas, la teoría resultó allí reemplazada por la concesión, dado que no solamente toda referencia teórica se convoca a modo de sobrevuelo fugaz sino que además se fascina con la *causa circular* por la cual se vuelven indistinguibles causas de efectos. Darcy Ribeiro ubica a Freyre como "bandeirante, abridor de nuevos caminos" (Ribeiro, 1977: XXIV), sustituyendo la figura del rastreador que campeaba en la América hispánica por la de este pionero que se adentra en el interior por impulso aventurero.

La serie de ensayos de Freyre indaga la ontogénesis de la región pernambucana y se empecina en elevar sus características a la condición de identidad nacional. El libro de 1933, entregado a revisar la sociedad aristocrática, prosigue en *Sobrados e Mucambos* (1936), donde la decadencia patriarcal promueve el desarrollo urbano para avanzar hacia *Ordem e Progresso* (1957) que abusa del lema positivista inscripto en la bandera brasileña para ocuparse del régimen de trabajo libre tras la Abolición. El regionalismo que encarna Freyre es un modernismo reaccionario que se regocija de que la sangre de los negros integre los cimientos de la "casa grande" otorgándole así contextura de "fortaleza" (Freyre, 1966: XLI). Orgullosamente retrógrado, defiende el presunto equilibrio racial contra cualquier atisbo de lucha de clases y se lamenta por "la Ley del Vientre Libre y la debacle del 88" (LVI), sosteniendo que la vida del obrero industrial es mucho más dura que la del esclavo de la senzala.

¿En qué otro género que no habilitara las libertades discursivas del ensayo sería posible que un antropólogo hiciera semejantes consideraciones, coloreadas con la nostalgia por la sociedad patriarcal y desteñidas de rigor teórico? Para Freyre, el balanceo riesgoso entre el ensayo determinista y las ciencias sociales convierte a estas últimas apenas en un instrumento de regulación del prejuicio. El Brasil como suma de negatividades en que confluyen la mala alimentación, la adaptación deficiente a un clima tórrido, la pobreza química del suelo y la arrogancia estéril de los indígenas que se rehúsan al trabajo, solamente logra salvarse por el aporte que representa la población negra cuando entrega desinteresadamente –y la presión esclavista aquí se desdibuja a mero detalle– sus canciones, sus bailes, sus comidas, su dulzura para criar a los niños de la casa grande, e incluso su docilidad para plegarse a una religión que enseñaba la mansedumbre y que había recibido un intenso rechazo por parte de los caboclos.

Acudiendo a una conceptualización nietzscheana, el indígena es apolíneo mientras el negro es dionisíaco; el indígena aspira a un orden previo a la conquista y se disuelve en nostalgia de lo irrecuperable mientras el negro constituye el elemento activo. Ante estas convicciones inamovibles resulta paradójica y hasta fraudulenta la tentativa de control metodológico que Freyre multiplica en las notas al pie con fines de confirmación tanto como de "comparación sociológica" (675). Quien intentará corregir esas fallas de aplicación, matizando los prejuicios aunque con demasiada simpatía por dualidades que no llegan a dialectizarse, es Sérgio Buarque de Holanda, con un ritmo "despreocupado, a veces sutilmente disgresivo" (Candido, 2008: 10) de resonancias simmelianas (*Vid.* cap. "El ensayo, entre autobiografía intelectual, biografía nacional y ciencia social: Gilberto Freyre, Ezequiel Martínez Estrada y Sérgio Buarque de Holanda").

El principio de metodología sociológica que opera en Sérgio Buarque es el de los tipos ideales de Max Weber, en cuyo paradigma aparecen dispuestos el aventurero y el trabajador que responden al español y el portugués respectivamente. Entre los hispanos que crean ciudades regulares y los portugueses que se ajustan a la topografía, entre el dogma de la simetría sustentado en la línea recta y el placer de la irregularidad, entre el cálculo ventajoso y la compensación ficcional, entre el arraigo de los colonizadores y el lugar de paso que afecta a las factorías, entre el respeto y la confusión de vínculos se va perfilando la diferencia mayor de españoles y portugueses: la que existe entre el hombre práctico y el hombre cordial. Este último, cuya designación proviene de Ribeiro Couto, se involucra en relaciones pautadas por la familiaridad y la simpatía, siente un gusto afectivo por los diminutivos, abunda en ética emotiva, practica una religiosidad no ortodoxa y confía en la cohesión superficial como sostén de la sociedad.

No faltaron brasileños que repudiaron la liviandad con que Sérgio Buarque transformaba a los tipos ideales en arquetipos inevitables, como Cassiano Ricardo, quien en 1948 polemizó con el defensor del "hombre cordial" para pronunciarse por la bondad como característica dominante –igualmente esencialista– del sujeto del país. Como Freyre, aunque más consciente de sus limitaciones y menos enfático en sus enunciados, Sérgio Buarque apeló a la *causa circular* por la cual el trabajo excesivo realizado por el negro explica la molicie ibérica, agregando a esta situación la circunstancia tropical del "medio relajante" que se volvió inhóspito para la colonización holandesa. La paradoja más evidente de este empeño sociológico es que la adaptación del portugués operaría en el sentido del atraso y no del progreso. En contrapartida, el hallazgo más feliz del texto es el reclamo de categorías originales para la realidad plástica que despliega América.

Semejante desdén hacia las "ideas fuera de lugar" (Schwarz, 1977) no es replicado por Fernández Retamar, quien retorna a la figura calibanesca de origen shakespeareano. Es cierto que la ab-errancia que exhibe Fernández Retamar en *Calibán* tiene un ánimo exclusivamente opositor y no dialéctico, lo que justifica revisitar los símbolos de Shakespeare en el marco de las consecuencias inmediatas del Caso Padilla. La prisión del poeta Heberto Padilla, ordenada por el gobierno revolucionario de Cuba en marzo de 1971 bajo el cargo de "actividades contrarrevolucionarias", motivó la airada reacción de intelectuales latinoamericanos y europeos que dirigieron una furibunda carta a Fidel Castro en abril de ese año, estampando al pie las firmas de sesenta y dos impugnadores tanto de la situación en particular como del orden revolucionario en general. Eso motivó el ensayo enconado como respuesta del intelectual oficial de la Revolución, quien en junio de 1971 decidió contestar las acusaciones contra el gobierno de la isla bajo el expediente de responder la pregunta ontológica de la cultura latinoamericana.

Previsiblemente, el texto acude a una retórica que más que en el aire soliviantado del orgullo revolucionario incurre en las ínfulas doctrinarias del movimiento triunfante que no soporta la disidencia y mucho menos la crítica. El sostén teórico principal, asistido por reiteradas citas de discursos de Fidel Castro, son las obras de José Martí y especialmente el texto "Nuestra América" de 1891. En el orden simbólico, en cambio, las lealtades se desplazan entre la etimología colombina y la filología shakespeareana para explicar que entre caniba (la gente del Gran Can que Colón alucina mientras sostiene que ha llegado a la India), Quarives (la segunda isla a la que accede en su viaje) y Caribe hay una comunidad lingüística que se deforma en "Caliban". El nominador Colón es recuperado en este punto por el estetizador de la piratería inglesa que fue Shakespeare cuando revierte la idea de la isla utópica sostenida por Tomás Moro un siglo antes (*Utopía*) en un territorio en el que el mago Próspero esclaviza a Caliban, asistido por Ariel, quien deja de ser un espíritu para encarnarse en el intelectual colonizado ya reconocido por Aníbal Ponce en 1938 (Fernández Retamar, 2006: 27), equivalente aquí al representante de esa *intelligentzia* liberal que fustigaba las disposiciones extremas de la Revolución.

En el marco del antiintelectualismo que asoló a Cuba desde fines de los 60, Fernández Retamar diseña el ensayo como un manifiesto volviendo a los ejercicios más destacados del género: el de Martí, que tiene idéntica condición afirmativa y combativa; el de Mariátegui, proclive a la matriz forense que hace del texto un proceso judicial; el de Henríquez Ureña, que establecía un canon de autores y un ímpetu utópico; el de Picón Salas, que confiaba en la cultura criolla como condensación transculturada. Pero dentro de esa serie, el propósito de Fernández Retamar incurre en la deriva propia del género, menos en los meandros discursivos a los que se asoma que en las distancias que establece con los precursores de tales ideas. A un Martí recuperado sin ambages le sucede un Henríquez Ureña aceptado como

filólogo, silenciado como utopista y finalmente descartado por colocar a Rodó por encima de esos caribeños mayores que fueron Hostos y Martí. Con Mariátegui la selección es más estricta, lo que acarrea una negación mayor: en lugar de recuperar al teórico programático de los *Siete ensayos* escoge al estratega de la ruptura con el APRA a través de "Aniversario y balance" (1928). En tanto, el énfasis que Fernández Retamar otorga a la frase martiana "*El mestizo autóctono ha vencido al criollo exótico*" (45) opera como contracara y conjuro de la idea de Picón Salas según la cual la cultura criolla es superadora y el criollismo se eleva a ejemplo mayor de transculturación.

La desestabilización de esta serie ensayística es necesaria para que Fernández Retamar se coloque en otra sintonía, no junto a los indagadores más incisivos de la cultura latinoamericana sino al lado de esas figuras que serán promulgadas por el poscolonialismo. Así, aunque condena una práctica que apenas reconoce existencia y atención desde un sitial metropolitano, termina adhiriendo a las consagraciones que proceden de tal situación, no exclusivamente en el rescate de Aimé Césaire con su versión de *La Tempestad* para un teatro negro (*Une tempête*, 1969), ni en el de George Lamming que desde Barbados ironiza sobre *Los placeres del exilio*, sino también en esa recaída autocomplaciente que lo lleva a señalar en el prólogo de 2006, como bibliografía notable, la que Harold Bloom produjo sobre Caliban como "concepto-metáfora" (7) cuyo interés se acrecienta a partir de esas páginas ofuscadas.

Podría recibir acusaciones de nacionalismo cerrado si intentara defender a Sarmiento y a Borges de los ataques enconados que les dedica Fernández Retamar; básteme destacar que al primero lo convierte en un personaje tan monolítico que resulta tergiversado (incluso dispone con cierta astucia de la topografía de la página que le permite colocar en nota al pie, a modo de concesión, la opinión entusiasta que le merece a Sarmiento el estilo de Martí que eleva el periodismo a prosa artística), mientras los desmanes sobre

Borges son corregidos en sucesivas intervenciones, habida cuenta de que una crítica puramente ideológica sobre su obra caía en el mismo absurdo que pretendía atribuirle, además de favorecer la acusación siempre acechante sobre la incapacidad de lectura de los profetas revolucionarios.

Lo más dramático de este ensayo no son sus ímpetus impugnadores ni su afán militante, ni siquiera sus errores si se mantuvieran aislados en el conjunto, sino la vocación de erigir cualquier expediente en argumento para defenestrar a los adversarios, sin vacilar ante el sofisma ni la manipulación. El pesimismo mayor que deja *Caliban* es haber regresado a la figura instalada por el colonizador –incluso invirtiendo su signo, en vez de optar por expulsarla o reemplazarla–, establecer como "escándalo" lo que no ingresa en su campo de posibilidades, trazar una serie injustificada en la cual la intolerancia final de Sarmiento, los temas preferidos de Borges y las alternativas de la "*mafia* mexicana" en Carlos Fuentes son eslabones de una misma cadena y, adicionalmente, solazarse en alusiones homofóbicas congruentes con la intolerancia de la dirigencia cubana, como si hiciera falta el guiño interno hacia la cofradía en la burla del "mariposeo neobarthesiano de Severo Sarduy" (70).

El ensayo latinoamericano de este recorrido no se aniquila con *Caliban* pero se enfrasca en una versión disonante. No ya la de la una ironía refinada sino la de la risa grotesca, que en vez de afiliar a las costumbres calibanescas hay que anotar a cuenta de la incapacidad de humor que afecta al doctrinarismo. A los ensayos que combinaban hábilmente el espíritu de fineza con el de geometría, el ansia más vengativa que polémica de *Caliban* los desestabiliza como esfuerzos de comprensión y propuestas de diálogo para clausurar el segmento histórico de setenta años en una pretensión de ejemplo moral y modelo de ejecución. Hubiera sido más sencillo resistirse por igual a la simbología de Ariel y Calibán, renunciar a la prosapia shakespeareana y postular una nueva figura que permitiera reeditar el género en sus mejores manifestaciones. Ojalá podamos encontrarla.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1992). *Comunidades imaginadas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Arciniegas, Germán (1971). *El estudiante de la mesa redonda*. Buenos Aires, Sudamericana.

Buarque de Holanda, Sérgio (2008 [1936]). *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

Candido, Antonio (2008 [1967]). "El significado de *Raízes do Brasil*", en Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras (pp. 9-20).

Darío, Rubén (1898). "El triunfo de Calibán". Buenos Aires, *El Tiempo*, 20 de mayo.

Fernández Retamar, Roberto (2006 [1971]). *Todo Calibán*. La Habana, Fondo Cultural del ALBA.

Freyre, Gilberto (1966 [1933]). *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro, José Olympio.

Grüner, Eduardo (2013). *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Buenos Aires, Ediciones Godot (Colección Crítica).

Henríquez Ureña, Pedro (2000). *Ensayos*. Edición crítica coordinada por José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Buenos Aires, Sudamericana-Colección Archivos.

_____ (1978 [1949]). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1960). *Obra crítica*. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Kohan, Néstor (1999). *Deodoro Roca, el hereje*. Buenos Aires, Biblos.

Mariátegui, José Carlos (1982). *Obras* Tomo I (selección de Francisco Baeza). La Habana, Casa de las Américas, 1982.

Ortega, Julio (2010). *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México, Fondo de Cultura Económica-Instituto Tecnológico de Monterrey.

Paris, Robert (1981). *La formación ideológica de José Carlos Mariátegui*. México, Cuadernos de Pasado y Presente n° 92.

Picón Salas, Mariano (1944). *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de Historia Cultural Hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.

Portantiero, Juan Carlos (1978). *Estudiantes y política en América Latina 1918-1938. El proceso de la Reforma Universitaria*. México, Siglo XXI.

Real de Azúa, Carlos (1986). "Modernismo e ideologías". Separata de *Punto de Vista* Año X n° 28.

Ribeiro, Darcy (1977). Prólogo a Gilberto Freyre, *Casagrande & senzala*. Caracas, Biblioteca Ayacucho (pp. IX-XLI).

Rodó, José Enrique (1976). *Ariel. Motivos de Proteo*. Caracas, Biblioteca Ayacucho n° 3.

Roig, Arturo Andrés (2009). *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. Edición corregida y aumentada. Buenos Aires, Una ventana.

Salazar Bondy, Sebastián (1964). *Lima la horrible*. México, Era.

Schwarz, Roberto (2000 [1977]). "As idéias fora de lugar", en *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades (pp. 9-31).

Zuleta Álvarez, Enrique (1997). *Pedro Henríquez Ureña y su tiempo*. Buenos Aires, Catálogos.

2

Ciudades latinoamericanas

La dialéctica entre la utopía entusiasta y la urbanización retobada

La ciudad y su inflexión latinoamericana

Las utopías han revestido fundamentalmente la forma de la ciudad, tanto con el carácter esperanzado que adquirieron en el Renacimiento como en la condición nefasta que arrastran desde los ejemplos bíblicos de Sodoma y Gomorra alzándose como contracara de la imagen paradisíaca destinada a Jerusalén. Pero resulta evidente que para indagar la ciudad en tanto sede espacial, disparador de ideas, iniciativa política y social y manifestación cultural no es suficiente recortarse sobre esa figuración idealizada con signo diverso sino acudir a los historiadores urbanos. El decano de ellos, Numa Dionisio Fustel de Coulanges, trazó los rasgos que la ciudad seguiría ostentando hasta la actualidad cuando señaló la fundación conjunta de la *polis* y la *necrópolis*, estableciendo a la muerte como primer misterio que, si originariamente era abordado por la religión, en las ciudades modernas integra el espectro de intereses de un género típicamente ciudadano como el policial.

La ciudad fue el asiento primitivo de los dioses, reservando a los apóstatas las opciones simétricas del destierro y la muerte, como se ofrecieron a Sócrates. Eso implicaba una relación estrecha entre la función política de la ciudad

y el papel territorial asignado a la urbe; entre la protección de las familias, fratrías, tribus y hogares y la construcción de surcos, puertas y murallas que volvían impenetrable el espacio para los extranjeros. La fundación cívica era un acto religioso liderado por el sacerdote, quien guiaba el arado para trazar el contorno espacial en el que se instalarían las deidades.

Sería ocioso demorarse en este momento a los fines de abordar las ciudades latinoamericanas, no porque carezcan de atributos religiosos sino porque el propósito de este ensayo apunta a las urbes modernas, las que corresponden a la historia independiente del subcontinente, construidas en ocasiones sobre las bases indígenas –es el caso de México con Tenochtitlán–, en otros casos ignorando la sede imperial –es lo que ocurre con la fundación de Lima que deja relegado al Cuzco incaico–, a veces con un propósito meramente expoliador –y el ejemplo de Río de Janeiro elevada a capital para transportar el oro de Minas Gerais a Portugal es sintomático al respecto—, o como postrer bastión del avance conquistador en el sur, situación que coloca a Buenos Aires en el rol de *Última Tule*.

La creación de ciudades en Latinoamérica a partir de los avances europeos sobre el territorio corresponde a la etapa de predominio de la burguesía que Henri Pirenne (1927) sitúa en la Edad Media, confiriendo a las urbes una función básicamente comercial y admitiendo que si hasta entonces el mapa de Europa distinguía puntos de concentración económica y poblacional, al final del período tales puntos quedarán enlazados, absorbidos en una red fomentada por el crecimiento del comercio y la correlativa disputa del poder por parte de los mercaderes. Una trama similar se esparce por América a medida que se fundan las capitales hispánicas, aunque el proceso inicialmente acelerado que instaló en veinte años varios núcleos poblacionales entre México y Santiago de Chile se apaciguó posteriormente, distanciando en décadas y hasta en siglos la inauguración de los nuevos centros urbanos.

En ambos casos se repite un mismo fenómeno: el crecimiento de la *urbs* como territorio, en lugar de fortalecer los vínculos comunales, lleva a la completa declinación de lo que había sido la ciudadanía romana. Tal tradición se conserva durante la Edad Media en Oriente y da paso al bizantinismo, en tanto queda suspendida en Occidente. Ni derecho especial ni instituciones propias caracterizan estos espacios fundamentalmente comerciales que, frente a la clausura del Mediterráneo por parte del Imperio Otomano, se ubican de preferencia en los litorales fluviales y hacen coincidir el depósito de mercancías con el puerto desde donde logran distribuirse. La ciudad resume así la vida nacional, controla la economía de la región y queda certificada como centro expansivo que administra la producción.

La tesis de Pirenne que continúa el hallazgo de Fustel de Coulanges sobre el origen religioso es que las ciudades medievales fueron asientos episcopales y solamente cuando integraron al sector militar y al comercial se convirtieron en comunas, con un sistema de regulación de paz y de recaudación impositiva que les fue confiriendo la fisonomía burguesa. No obstante, reconoce que dicha estructura identifica clásicamente a las ciudades de raigambre latina, ya que en otros territorios la fundación dependía de un príncipe y allí quedaba suprimida la violencia que acarreaba el origen. Es semejante arrastre violento el que España transfiere a sus colonias americanas, y así como resultó efectivo en el sepultamiento de la capital azteca para dar paso a la ciudad hispánica de México, recibió la sanción inmediata de la resistencia indígena cuando dispuso establecer Buenos Aires a orillas del río de la Plata en 1536.

Lo que no llegó a América fue ese afán de reproducir en la tierra la visión celeste de San Juan que representó el arte gótico expandido en catedrales que embellecían y distinguían las ciudades, promoviendo una competencia entre ellas. Pirenne sostiene que la reunión del espíritu religioso que alienta en esas construcciones y el impulso laico

que las lleva a cabo no solamente es producto de la explosión ciudadana medieval sino que además fomentaría los dos grandes movimientos de ideas de la etapa siguiente: el Renacimiento secular y la Reforma religiosa. Vehemente en la Contrarreforma, España trasladó de inmediato a América la intolerancia inquisitorial pero solo tardíamente el estilo soberbio y engreído que reemplazó los afanes ascendentes del gótico por el ansia exhibicionista de poder y riqueza: el barroco. Una hipótesis sugestiva de Ángel Rama, que no prosperó por haber quedado relegada a un artículo recogido tardíamente, es que el barroco constituye un producto americano, ya que sin la riqueza mineral hallada en estos territorios hubiera sido impensable ese fraude esplendoroso urdido por los europeos en el siglo XVII.

La ciudad barroca se resumió en pura fachada. Para eso se entregó a ornamentar los frentes hasta la sobrecarga, interiorizando todo lo que no participara del estilo ostentoso. Una variante del barroco americano la constituyen las edificaciones jesuíticas que optaron por una presentación austera para lanzarse a los excesos en el orden de la orfebrería. Altares, pebeteros, cálices y custodias confirman la dedicación de la Compañía de Jesús al propósito único de adoración prescindiendo de sofisticaciones de mampostería. *Ad Maiorem Dei Gloriam* es la divisa que refulge en esos objetos hoy reunidos en los catálogos del plateresco. La autonomía política con la que operaban los jesuitas en sus reducciones, explotando a los indios a quienes evangelizaban y proveyendo a la propia Compañía antes que al Estado español, motivó su expulsión del territorio americano, aunque lo suficientemente postergada como para que dejaran instaladas las bases del sistema educativo en colegios y universidades.

Las construcciones de la ciudad barroca –que proseguirán en las adaptaciones que ejerza sobre ellas el estilo virreinal, para recalar en la obra pública que adoptó los rasgos del neoclásico ya en el siglo XIX– exceden desde el comienzo el funcionalismo para presentarse en términos

artísticos. Lo mismo ocurre con el trazado urbano que oscila entre dos formas excluyentes: la cuadrada que reproduce la simetría corporal en su disposición (Sennett, 1997: 25) y que domina en las sucesivas réplicas que la *Roma quadrata* registra en el orden latino de manzanas homogéneas, y la circular que es más propia de las urbes protestantes tendientes a la extensión radial del ejido a partir de la iglesia. El mundo romano privilegió una estructura dominada por el poder terrenal y apta para el control mediante la cuadrícula; el orbe germano sostuvo su despliegue a partir de la presencia omnivigilante de Dios en el centro de un círculo cuya circunferencia proveyeron las murallas defensivas, luego derribadas y convertidas en avenidas de circunvalación. La disposición cuadrada o rectangular favorece la perspectiva porque permite la dramatización del espacio, que abandona su papel de otorgador de jerarquías para mutar en sistema de magnitudes (Mumford, 2008: 38).

En América ese cambio en el espacio fue consecuencia del reemplazo de culturas que se operó con la llegada de los españoles. De allí que la cultura urbana se opusiera inicialmente a la de concentraciones menores como las aldeas en que se refugiaban las culturas arrasadas e incluso a la de zonas geográficas precisas donde la supervivencia y la salvaguarda de los desplazados era posible merced al aislamiento, como ocurría en regiones montañosas. No obstante, la sierra peruana marcará una asimetría en tal sentido: si bien la población indígena logró concentrarse allí, la codicia hispánica se entrometió en las organizaciones comunales para aplicarles no ya la modernización europea sino las prácticas perimidas del feudalismo, cuya liquidación respondía al avance burgués. La idea de una explotación puramente campesina había dejado de ser útil en una Europa que entendía la integración como requisito de subsistencia; eso redundará en la observación de Raymond Williams (2001) según la cual los suburbios se vuelven las zonas realmente peligrosas para la ciudad.

El momento de nacionalización de la cultura urbana en América corresponde a la etapa independentista, cuando los dirigentes locales imponen una regla que, con muy pocas excepciones, se cumple en la tradición latinoamericana: la de resumir toda la nación en la capital o, en ocasiones, en la ciudad principal cuando una y otra no coinciden. Los ejemplos de "capitales pareadas" que despliega América Latina, si inicialmente dependen de la tensión entre la metrópolis indígena y la ciudad hispánica –los casos de Cuzco y Lima, o de Guayaquil y Quito–, también responden a conflictos internos –Sucre, capital constitucional de Bolivia establecida sobre la antigua Chuquisaca, cedió el asiento gubernamental a La Paz– o a rivalidades que no logran aplacarse. Es lo que aconteció cuando la enemistad indeclinable entre Río de Janeiro y San Pablo despojó a ambas de los atributos de mando derivándolos a la artificialidad de Brasilia, de la cual se esperaba que pudiera integrar el Mato Grosso al resto del país. Nada de eso sobrevino: la selva mantuvo su fisonomía indómita y el encono de las otras ciudades persistió con vigor redoblado.

Ningún método mejor que el recorrido para asomarse a las ciudades latinoamericanas. Ante la imposibilidad de cubrirlas *in extenso* he escogido un recorte que procura dar cuenta de algunas fisonomías: por un lado, las grandes capitales virreinales que fueron Ciudad de México y Lima, centros de las secciones políticas más importantes que la Corona hispánica creó en América. Su vínculo con el pasado está lastrado de determinismo en un caso y de tradición en el otro; su relación con el futuro es incierta, como todas, pero existe una tendencia de quienes la han interrogado a pronunciarse por el pesimismo, como si los desmanes pretéritos permanecieran fijados y reapareciesen en cada vuelta de la historia. Por el otro lado, dos ciudades sucesiva y vehementemente modernizadas como Buenos Aires y Río de Janeiro. En la capital del virreinato menor del Río de la Plata, cuya fundación tardía no tuvo más propósito que impedir o al menos reducir el contrabando

con la zona portuguesa, el enfático desdén porteño hacia el interior todavía sigue definiendo a Buenos Aires como seudoeuropea, orgullosa de una prosapia impostada. Río de Janeiro, por su parte, compitió con la metrópoli rioplatense horadando y arrasando parte de la topografía local hasta revelarse como espacio de contrastes en que la bahía y los morros, el mar y la favela concitaron los intereses de un turismo superficial que ignora en la belleza despreocupada de las playas de Copacabana la raigambre de la urbe creada bajo los auspicios de San Sebastián.

Ciudades virreinales: de la fundación a la denegación

"Viajero, has llegado a la región más transparente del aire", declara el epígrafe de *Visión de Anáhuac* (1915) de Alfonso Reyes (1956: 13), otorgando resonancia a la frase atribuida al barón de Humboldt cuando arriba a la meseta mexicana. Sin embargo, no es la perspectiva del viajero la que reivindica esta evocación de Tenochtitlán-Tlatelolco, sino la del emigrado al que acosan nostalgias de la cornucopia vegetal agredida por la desecación del lago de Texcoco. El avance del desierto no afectó los alardes heráldicos de un paisaje que metamorfoseó la "flora emblemática" (14) en "aristocrática esterilidad" (17).

Atenuando el interés casi exclusivo que recibió Tenochtitlán como sede del imperio azteca por su condición militar, Reyes apunta hacia el mercado que ocupaba la vecina ciudad de Tlatelolco, allí donde se alzaba el fantástico palacio de Moctezuma en el cual es posible intuir los grabados esqueléticos de José Guadalupe Posada y anticipar el desborde de prodigios que abarrota las películas filmadas por Buñuel durante su estadía mexicana. El "sueño de Brueghel" (22) que marea los sentidos se expande hacia la colección desaforada en que coexisten "familias de albinos, de monstruos, de enanos, corcovados y demás

contrahechos" (26), como en el comedor caritativo de *Viridiana* (1961). Los aposentos del cacique se perfilan como *Wunderkammer* que inspira la poesía americana, la del jefe tlatelolca Netzahuacoyótl tanto como la de Rubén Darío cuando alucina a Moctezuma en la silla de oro.

Tlatelolco fue anexada a Tenochtitlán apenas los españoles decidieron extender los límites de la ciudad. Semejante vocación amplificadora contrariaba la voluntad azteca de cerrar la urbe y escatimar la ciudadanía, prefiriendo el sometimiento de los vecinos a la integración. El afán expulsivo persiste tanto en los ejercicios novelísticos como en los antropológicos que toman a México como epicentro en *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Los hijos de Sánchez* (1961) de Oscar Lewis. El libro del profesor norteamericano que convirtió a la familia misérrima del Zócalo en informantes académicos elaboró el concepto original de "cultura de la pobreza" para definir la vida sin recursos en medio de la ciudad que convida al consumo constante. La vecindad ubicada a metros de la sede del poder reproduce así en términos espaciales el escándalo lógico que trasunta el nombre del Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Lewis se lamentaba de no poder cumplir su trabajo con el respaldo que en otra parte le hubiera brindado una frondosa producción novelística a partir de la cual recomponer la historia social de los habitantes urbanos. Pero su queja respondía antes al desconocimiento de la literatura mexicana que al acierto de la observación. Precisamente esa zona fue la que produjo la primera novela que logró publicarse en América al cabo de una sostenida prohibición que abarcó tres siglos, *El periquillo sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi. A la cuenta de la veda sobre la literatura ficcional en el continente hay que cargar la circunstancia de que la obra de Lizardi sea un ejemplo de picaresca, género que había registrado su éxito mayor en Europa durante las primeras décadas de la conquista. Pero como este dato puede redundar en asincronía perversa que alimente la idea del atraso americano, conviene relegarlo para detenerse en

el carácter pionero que lo convierte en cabeza de una serie novelística que indaga aspectos de la ciudad. El pícaro de Lizardi encuentra su descendencia narrativa en los bandidos de Manuel Payno para proseguir ya en el siglo XX en los pecadores de Federico Gamboa, los revolucionarios de Martín Luis Guzmán, los obreros de José Revueltas y el dandysmo criminal con que Rodolfo Usigli (Celorio, 2008: XXIV) obsequió las inclinaciones perversas de Buñuel.

La sucesión condensa en *La región más transparente* el *Breviario del Nuevo Mundo* de Humboldt y la *Visión de Anáhuac* de Reyes sumadas a la síntesis mural de Diego Rivera en *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central* (1947) (Pacheco, 2008: XXXV) y apela a la inversión del México rural que, después de transitar el estereotipo diseñado por la novela de la Revolución, desemboca en la manifestación lacónica e insuperable que es *Pedro Páramo* (1955). Los "guardianes" de la novela de Fuentes, Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, están más próximos a los personajes de Rulfo cuando mutan el comal en Comala para alegorizar el infierno terrenal, que al taxista y la prostituta que se erigen en testigos supraclasistas e interbarriales del Distrito Federal.

Abundando en una postura que domina en los autores convocados en este itinerario, Fuentes procura comprimir en la capital todo el país, y lo hace a la manera balzaciana, con un conjunto de personajes en que confluyen no solamente las aspiraciones sociales sino también los momentos más sobresalientes de la historia nacional. Así, el conde Lemini recuerda a los texanos enriquecidos que ilustran alguna página de *México insurgente* (1913) de John Reed, Estévez es un émulo de José Gaos en su rol de introductor de Heidegger en México, Librado Ibarra como abogado sindical acude al leve desvío de la figura de Librado Rivera, compañero anarquista de los hermanos Flores Magón, y algunos personajes quedan modelados por episodios puntuales. De este modo, los de Ovando son antiguos porfiristas que no soportan el orden posrevolucionario y añoran la

ciudad donde las mansardas "como un escudo hablaban a todos de rango, de gusto, de propiedad" (Fuentes, 2008:99), y Federico Robles es un ejemplo de *self made man* a quien el gobierno del PRI volvió exitoso y le permitió adquirir una oficina sobre la avenida Juárez.

La ciudad de *La región más transparente* ratifica el aserto de Lewis Mumford (2008: 221) según el cual toda megalópolis contiene su propia destrucción. Un contexto de derrotados desmiente la aureola refinada del Paseo de la Reforma, en cuyas adyacencias "las mansiones del porfiriato iniciaban su declive hacia la *boutique*" (Fuentes: 67). La "ciudad de los palacios", como la recuerda el título de uno de los capítulos, se contrajo en metrópolis de departamentos que profesan una cultura abigarrada e inconexa, donde con idéntico desparpajo cuelga en una pared un cuadro cubista y se desparraman por el piso reproducciones enanas de la Coatlicue. Para conjurar la superficialidad de la burguesía colonizada, Ixca acude a realizar un ritual de desentierro con las calaveras que conserva Teódula y luego se lanza al Zócalo, recorriendo el Palacio, la Catedral y el Ayuntamiento, entre "piedras rojizas y marfil gastado" (285).

Es allí donde descubre, a la par de las máscaras que portan los personajes en un intento desesperado de anular la calavera que las sostiene, las raíces de esa ciudad a la cual el oropel no consiguió desprender de su origen bélico y sacrificial (hay que recordar que, veinte años después de la publicación de *La región más transparente*, una excavación de empresa eléctrica inició el desenterramiento del Templo Mayor azteca junto a la Catedral y al Sagrario Metropolitano). Ixca repone la fundación trágica que alienta en la ostentación afrentosa, recupera los castigos aztecas por encima de la traición de la Malinche y, en su condición de figura agorera, apunta a la historia nefasta por la cual el Estado mexicano liquidó a sus propios jóvenes en la masacre de la Plaza de las Tres Culturas el 2 de octubre de 1968.

La ciudad mercantil que había sido Tlatelolco durante el esplendor azteca, aquella en la que refulgía el palacio de Moctezuma, quedó reducida a mero suburbio de la Ciudad de México y luego a barrio bruscamente modernizado, donde la pirámide aterrazada convive dificultosamente con esas moles de cemento que son los monoblocks del complejo Nonoalco. En su apostura de colmena rígida se agazapa el crecimiento desmesurado de una capital que, sumando la zona metropolitana, supera los veinte millones de habitantes. La plaza reúne tres momentos de la historia mexicana: el azteca con el *teocalli*, el colonial con la iglesia de Santiago Tlatelolco y el moderno con la disposición del conjunto.

Allí confluyeron los estudiantes de la UNAM y del Instituto Politécnico, que reclamaban un diálogo con el gobierno empeñado en monologar, además de la participación en el manejo de la propia universidad. Los ecos del Mayo francés con su impulso desenfadado azuzaban los ánimos, que recibieron el día de la marcha una sanción más propia de la Primavera de Praga que de la imaginación al poder. Una bengala estalló hacia el cielo como señal que disparó la descarga de fusilería del Batallón Olimpia, asistido por francotiradores. El grupo de tareas llevaba ese nombre porque pocos días después se iniciaban en México los Juegos Olímpicos en una demostración ingenua pero ostentosa del progreso nacional. Los periodistas internacionales enviados a testimoniar el desarrollo terminaron denunciando el espectáculo de ejecución que Elena Poniatowska recompuso en *La noche de Tlatelolco* (1971). El libro se propone como una crónica de los hechos que se inscribe tanto en el marco de la *Visión de los vencidos* como en el del *Memorial de Agravios* de Camilo Torres, reeditado por Rosario Castellanos en el "Memorial de Tlatelolco" que se ofusca en una dialéctica de oscuridad y violencia. La explanada con escalinatas se reveló topografía ideal para la encerrona. "El paisaje mexicano huele a sangre", había advertido Eulalio Gutiérrez en medio de la Revolución; en 1968, la frase adquiría una actualidad desgarradora. Con tono oracular,

mediado por epigramas de vocación axiomática, lo advierte Octavio Paz en *Posdata* (1969), aunque sometiéndolo a una despolitización alarmante: el gobierno había llevado adelante un "ritual de expiación" (Paz, 1987: 41), retornando a las raíces aztecas en las cuales los dioses reclamaban sangre desde la pira del sacrificio.

Tal esencialismo se esforzaba por mitificar la geografía y la historia, y así como convertía a los estudiantes en bandoleros descontrolados hasta rozar la revuelta –"Nadie quiere una revolución sino una reforma" (35), pontifica–, estigmatizaba a los campesinos en tanto supervivencia y excrecencia: "Nuestro único vínculo con el neolítico, esa edad feliz que apenas si conoció al monarca y al sacerdote, son los campesinos" (88). Tlatelolco es el retorno de lo reprimido anunciado por la persistencia de la pirámide que Fuentes ve replicada en la estructura piramidal del PRI (Fuentes, 1972: 148). Y aunque inicialmente asocia a Díaz Ordaz con otro Díaz, Porfirio, Fuentes también cae en la tentación metafórica por la cual los Juegos Olímpicos son "la otra cara de la guerra florida" (153) y se lanza a hacer del presidente el Tecatecuhtli de los aztecas.

La voz crítica se encarna en Carlos Monsiváis, quien incrédulo de los aspavientos de los mayores denuncia el anacronismo allí donde Paz y Fuentes lo disolvían con la excusa facilitadora del "tiempo mítico". En su crónica intemperante, cuya sintaxis urgente de oraciones breves procura acelerar el recuento de datos, quedan homologados el "cuerno de la abundancia" mexicano (Monsiváis, 2000: 224) de Reyes y las explicaciones irrisorias de los otros escritores. Una filigrana de ironías logra rescatar las consignas estudiantiles detrás de los *slogans* que propaga la prensa, proponiendo un equilibrio entre la quietud del tiempo vacío del mito y la velocidad de la cronología trivial en que incurre el periodismo oficialista. La crónica se revela, gracias a tales recursos, un género tan urbano como el policial e igualmente propicio para dar cuenta de las alternativas de una ciudad.

Así se inscribe en Lima desde la mirada desenfadada e irreverente que le dedica Mario Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral* (1969), cuyo protagonista es el periodista del diario *La Crónica* entregado a la página policial justo cuando su propia familia aparece involucrada en un crimen. Pero antes de llegar a esa novela, antecedida por una aproximación igualmente descarnada del escritor a la capital como síntesis nacional y foco narrativo (*La ciudad y los perros*, 1963), hay un conjunto de autores que hicieron del altivo centro del virreinato del Perú el objeto de sus indagaciones, abonando tanto a lo estético como a lo político.

La nómina comienza con Juan del Valle y Caviedes, quien en su drama *Coloquio entre la vieja y Periquillo sobre una procesión celebrada en Lima* retoma la figura del pícaro que recorre la ciudad en el siglo XVII. Le sigue Concolorcorvo, cuyo orgullo limeño habilita la comparación –justificada por el viaje de un funcionario– entre el virreinato poderoso y la nueva jurisdicción del Río de la Plata, pródiga en pobretones y gauderios a fines del siglo XVIII. Ya en el XIX continúa con las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma que han sido la argamasa más efectiva para erigir el monolito de la Arcadia colonial. En el siglo XX avanza con José Carlos Mariátegui quien, aunque reivindica la sierra como futuro socialista del Perú, cumple labor de intelectual urbano con *Amauta*. La serie llega en los mismos años 60 en que escribe Vargas Llosa a la desolación sarcástica que desgrana las páginas de *Lima la horrible* (1964) de Sebastián Salazar Bondy.

El ensayo descorazonado procura desarticular el linaje pretencioso de la Colonia utópica. Lima luce como un México desapasionado: virreinato más acotado, cuya organización indígena inclusiva fomentada por el imperio inca repudia el énfasis excluyente de los aztecas, el caso limeño recibe el diagnóstico degradante de "malinchismo en almíbar" (Salazar Bondy, 1977: 15), recaída edulcorada cuya insignia no es la traidora indígena sino la diva local Perricholi. El criollismo intimida con su catálogo de negativida-

des: es un tradicionismo sin costumbres que lo sustenten, una pretensión de nacionalismo imbricada en la metrópoli, una formulación cortés de la abominable "viveza criolla" que coordina "inescrupulosidad y cinismo" (27).

La ciudad que cobija tales defectos se impregna con ellos: por un lado, es femenina "porque la opresión opera aquí de modo femenino" (78), solapando el poder de la mujer en la fachada legalista del matrimonio. Por el otro, su feminización no es como la que reconocía Mumford en las ciudades que exhibían una faz lustrosa de vidrio y acero (2008: 194) frente a las urbes masculinas hechas de portland, sino que prolifera en espacios de "caótica arquitectura donde el tudor y el neocolonial se codean con el contemporáneo" (49). La vocación integradora de los incas desciende aquí al conglomerado de horrores edilicios en que coinciden la *barriada* clandestina, el *corralón* rústico y el *callejón* cuya equívoca guardia de honor componen los tugurios que lo flanquean.

Contra el México en que la tragedia derivaba en afrenta, en Lima cualquier dramatismo se resuelve en sátira, forma comedida y condescendiente de la crítica. No adquiere la forma directa y decidida del insulto sino la sesgada y colateral de esos ejercicios verbales apenas provocativos y nunca directamente hirientes que se profesan mediante la *lisura* y encuentran su manifestación estética más ajustada en la *huachafería*, snobismo que participa de la misma tolerancia insustancial que registran otras alternativas de contacto social.

La atención excesiva que merece Lima en estos autores arrastra como correlato el desinterés casi absoluto hacia los indios. Las excepciones de Manuel González Prada y de Mariátegui no alcanzan a contrarrestar el desdibujamiento de una población que en Vargas Llosa apenas si ingresa lateralmente, ya sea en los serranos de *La ciudad y los perros*, ya en el horror del senador Zavala ante la "cholería infecta" que condena en la Universidad de San Marcos en *Conversación en La Catedral*. Pero el verdadero vocero de las tradiciones

incaicas es José María Arguedas, sobre todo a partir del desplazamiento que obsequia a la centralización limeña a fin de recuperar la capital prehispánica.

Los ríos profundos (1958), con su reivindicación cuzqueña de piedras soberbias, es tal vez la causa de esa respuesta capitalina que radica en *La ciudad y los perros*. La admiración de Vargas Llosa por el intelectual transculturado que es Arguedas se verifica a la vez en la conversión del colegio de curas en liceo militar y en la atribución de dotes escriturarias al protagonista, que despeña la sensibilidad poética de Ernesto en la profusión pornográfica de Alberto. La escena del desfile militar duplica la que se relata en *Los ríos profundos*, y si allí acudía a contrarrestar ingenuamente la fuerza de las chicheras alzadas, en *La ciudad y los perros* se reduce a pura parafernalia cuyo propósito aspira a desmentir en el rigor exclusivamente escenográfico los estigmas vengativos del ejercicio de guerra en que resulta asesinado un cadete.

Mientras la obsesión de Arguedas descubre la cultura sepultada bajo las capas de colonialismo, la de Vargas Llosa se enfrasca en indagar "en qué momento se había jodido el Perú" (Vargas Llosa, 2008: 15) y por qué el país se empecinaba en el "color caca" (20) de Lima. En la ciudad de garúa sin lluvia, de techos chatos desprovistos de relieves y perspectivas, el recorrido urbano va marcando estaciones de resentimiento como las que afectan a Hortensia en su desbarrancamiento. La urbe progresivamente hostigadora para la prostituta de *Conversación en La Catedral* es el espacio inhóspito al que arriba el Esclavo Arana en *La ciudad y los perros* para ser liquidado hacia la mitad de la novela. La cuadrícula en que campean los nombres de los héroes de la Guerra del Pacífico, salpicados con algunas fechas históricas y cierta concesión a Manco Cápac, ilustra la ciudad letrada que los "sabios limeños" de Concolorcorvo celebraban desde el Iluminismo para estrellarse en el ridículo de la capital inauténtica que escandalizó a Salazar Bondy.

Ciudades modernizadas: del *fin-de-siècle* a la globalización

Un escándalo similar, el del puritano en el burdel, afecta a Ezequiel Martínez Estrada cuando encara la ciudad de Buenos Aires en *La cabeza de Goliat* (1940). Pero el encono de este profeta del escepticismo no es el arranque de un sujeto ofendido sino la consecuencia de una reflexión que comienza para él en *Radiografía de la pampa* (1933) y el resultado de una serie de literatura porteña que en las primeras décadas del siglo XX traza un catastro que asigna a cada escritor una zona urbana. Así, Héctor Pedro Blomberg se ubica en el puerto para imaginar los amores turbulentos de los hombres de mar, Raúl González Tuñón ronda esos confines de la ciudad para ir adentrándose en un centro igualmente sórdido y Manuel Gálvez se enfoca en el barrio de La Boca para definir el alcance de la zona fronteriza en *Historia de arrabal*.

Otros arrabales frecuentaba Jorge Luis Borges, quien bajo los auspicios de Evaristo Carriego se proclamó feligrés exclusivo de la parroquia de Palermo, donde conviven compadritos y conversadores, corralones y patios. Apelando a la misma época de cuchilleros que desconocían el manejo del arma de fuego, Leopoldo Marechal otorgó categoría estética a los barrios desatendidos de Villa Crespo, más céntrico, y de Saavedra, en el límite difuso que la ciudad impone desde los caprichos geométricos que hicieron de la Avenida General Paz la última estribación porteña. Más cerca de Villa Crespo, tanto por geografía como por cultura, César Tiempo se entregó a Balvanera, zona popularizada como Once y de adscripción nítidamente judía hasta que las migraciones orientales primero, y de países limítrofes luego, desbordaron a la colectividad. Oliverio Girondo, en cambio, optó por poetizar el barrio de Flores, donde las muchachas cortejaban más la calle que a los hombres desde la condición de palco privilegiado ofrecida por el balcón de hierro.

En la misma zona de Flores donde se crió, Roberto Arlt situó su primera novela, *El juguete rabioso* (1926), para volver a fijar su atención poco después a través de las *Aguafuertes porteñas* publicadas en el diario *El Mundo*, cuya crítica aparece impactada por la condición corrosiva de los ácidos empleados en esa técnica pictórica. "Molinos de viento en Flores" añora el barrio donde toda la modernidad se resumía en el ferrocarril, pero tal mirada nostálgica queda suficientemente recortada como para revertirse en lamento por la falta de modernización en "Grúas abandonadas en la Isla Maciel" o solazarse en la identidad invulnerable de la calle Corrientes pese al ensanche que sufre para derivar en avenida.

La impronta de las *Aguafuertes porteñas*, con su vocación de estampa y su impregnación de presente, resuena en los capítulos breves de *La cabeza de Goliat*, aunque Martínez Estrada no se regodea en filología lunfarda como Arlt, ni en tipos urbanos que hurtan el cuerpo y la voluntad a toda labor, sino que prefiere la forma brutal del latigazo para moldear los fragmentos de su ensayo, recayendo a menudo en la tendencia axiomática que condena sin apelación y convence no por la fuerza del argumento sino por la perfección de la retórica. La figura del Sócrates porteño que hace de la denuncia una obligación cívica se expande en principismo desaforado en el que la regla es la perversión porteña. La cabeza desproporcionada para el cuerpo exánime, replicada en la red de transportes que indefectiblemente conduce a la capital, desafía incluso la geometría, de modo que el trayecto más breve entre dos puntos de la Argentina deja de ser la línea recta para ser el paso por Buenos Aires.

Ciudad de primer piso, con una perspectiva sesgada por esa mínima distancia respecto del suelo, no hay escándalo que no prospere bajo su amparo: en ella la urgencia del traslado corresponde al colectivo que cubre recorridos menores y no al tren que cumple largos trayectos; allí los cambios no tienen la decantación botánica de siglos que demandan los europeos sino la velocidad americana de una

metamorfosis de insecto; en sus límites la demolición reemplaza el afán de cambio por el de compensación; fue construida en función del puerto pero se empecina en darle la espalda; su división mayor no es entre ricos y pobres como en el trazado Norte-Sur, sino entre céntricos y marginales según el eje Este-Oeste; ostenta la paradoja de una legislación perfecta incapaz de corregir cualquier conducta y su literatura comprende menos la originalidad de esos datos que la vocación oblicuamente mimética de la traducción errónea, que afecta tanto la novelística de Arlt como los ejercicios de provocación que cumple Borges en *Historia universal de la infamia* (1933).

En semejantes apreciaciones se incuba el reconocimiento de la prensa como voz urbana, sumado al policial como género catártico. El héroe de la ciudad es el destructor, el que transgrede las normas, el que abandona el caballo para subirse al automóvil pero aplica dentro de la carrocería la habilidad corporal del jinete. Las calles desprovistas de pavimento no son un resguardo frente a la uniformidad asfáltica sino un síntoma de que lo reprimido se encuentra en acecho, agazapado con la violencia de la pampa que amenaza cuando en las junturas entre adoquines crece un yuyo silvestre que descree por igual de la edificación y de la convivencia forzada en la vecindad, el conventillo o el barrio.

Acaso contagiado por una figura borgeana en cuyo éxito superlativo late su misma anulación, Martínez Estrada convierte a Buenos Aires en el Aleph del país. Pero esa esfera en la que se encuentra compendiada la urbe completa no puede percibirse en forma directa sino a través de sustitutos ortopédicos (Gorelik, 2004:37), elevados a auxiliares y símbolos de la ensayística destemplada. El Aleph de *La cabeza de Goliat* deplora la incidencia hispánica sobre el territorio pampeano porque añade un nuevo fracaso al que ya trasuntaban la llanura homogénea e ilimitada y los indios irrelevantes del sur frente a la magnitud de los imperios azteca e incaico.

Sin embargo, en el Brasil de los mismos años, la presencia de España en América no es percibida con idéntica desazón. Al contrario: para Sérgio Buarque de Holanda, quien indaga la formación social del país en *Raízes do Brasil* (1936), la colonización hispánica tuvo rasgos de organización y planificación sensiblemente superiores a la portuguesa. Acudiendo a los tipos ideales de Max Weber y a una fuente común con Martínez Estrada, la de George Simmel, Buarque se empeña en una dicotomía que no siempre mantiene el esquematismo ni es necesariamente tan tajante como pretende.

Según el recuento de Buarque, los españoles tendieron a fundar ciudades en la proximidad del mar o bien siguiendo los cursos de los ríos, en tanto los portugueses procuraron avanzar hacia el interior con grupos liderados por un pionero que recibió el nombre distintivo de *bandeirante*. Sin embargo, las ciudades que operaron como capitales sucesivas del territorio brasileño se ubicaron en el litoral marítimo: Salvador de Bahía, que cumplió esa función hasta 1763, y Río de Janeiro, declarada capital para vaciar hacia la metrópolis lusa las riquezas mineras de Vila Rica, luego devenida Ouro Preto, en el estado vecino de Minas Gerais.

La historia de la fundación de Río fue elevada a épica nacional en *A Confederação dos Tamoios* de Domingos José Gonçalves de Magalhães. El poeta romántico transmutó la circunstancia histórica de la creación carioca en mandato divino, lo que resulta congruente con la decisión del sacerdote José de Anchieta de fijar el dominio sobre el mar en 1565, despojando a los franceses de ese asentamiento. Anchieta había establecido la villa de Piratininga el año anterior, una misión jesuítica que devino la actual ciudad de San Pablo.

No está en mi ánimo ocuparme de la rivalidad entre Río y San Pablo. Baste señalar que la primera tiene una prosapia estética más imponente que encuentra su ícono en la *garota de Ipanema*, en tanto San Pablo compite con México por la confusa condición de ciudad más poblada de

Latinoamérica, con un relieve literario cuyo epicentro es el Modernismo de 1922 y sus secuelas. La *cidade maravilhosa* que despliega fascinada la vista sobre la bahía de Guanabara e impone la perspectiva aérea desde el Cristo Redentor es reconocida como "ciudad global" en los términos establecidos por Saskia Sassen (1999), para lo cual debió ajustarse a una serie de cambios iniciados entre fines del siglo XIX y principios de XX cuyos cronistas mayores fueron Olavo Bilac y João do Rio.

Bilac recuperó la actitud ambigua que Anatole France destinaba a los ejercicios críticos: es así como la mirada que este "príncipe de las letras" brasileño dedica en 1916 a su ciudad natal se titula *Ironía e Piedade*. Una traducción insolente publicada en Buenos Aires en 1952 desdibujó la dualidad del enfoque para reducirla a tarjeta postal con la infame insignia de *Estampas de Guanabara*. Lo que no se diluyó en tan aberrante traslación fue el entusiasmo del cronista que desafió a la Atenas del Plata porteña con la Acrópolis soberbia de la *Gazeta de Notícias*, cuyo edificio en la Rua do Ouvidor –la calle selecta de Río, aquella donde la sede de Garnier definía el itinerario restringido y aristocrático de Machado de Assis– exhibe "las dos puertas de oro de la fama y de la gloria" (Bilac, 1952: 23).

La atención de Bilac a los edificios es correlativa de la que presta a los objetos, donde sobresalen las campanas que trocaron la función criminal que les asignó Europa para lanzarse a la relajación en la ciudad brasileña: en lugar de convocar a la masacre de San Bartolomé, los carillones eclesiásticos "se pusieron a acompañar los tangos indecentes, las polcas lascivas, las innobles 'machichas', prostituyendo la voz destinada al servicio divino" (35). La fijación por las fachadas que acompaña el peregrinaje del cronista urbano es un fenómeno exclusivamente diurno, ya que por las noches no es el orgullo edilicio el que se impone sino que, como al mirar a un sujeto cuando duerme, desprovisto de hipocresías y con las líneas de expresión relajadas, las

casas "que parecen nidos al sol" reservan para las horas de oscuridad "su verdadero aspecto de catacumbas…" (46), más próximas a la necrópolis que al exhibicionismo turístico.

El observador condensa las perspectivas urbanas de argentinos y brasileños contemporáneos. Como el Borges que cifraba en las inscripciones de los carros el origen de la literatura nacional, Bilac se extasía en los carteles de los negocios para tributar a la mitología urbana derramada en hojas periódicas, en crónicas efímeras, en anuncios pasajeros. Frases perfectas en su brevedad de anatema se alzan en los frentes comerciales con el efectismo de la construcción nominal que desvanece las acciones y provoca una fijación inmediata: "El Farol del Baratijero", "El Atalaya de los Parroquianos", "La Estrella del Buen Tocino" o "El Heraldo de la Carne Seca" contienen un convite en su misma designación, aunque a diferencia del juicio entusiasta que Borges reservaba a tales fórmulas espontáneas, Bilac las condena por producir "esta ilusión de delirio vesánico: la existencia de una literatura nacional en un país que no sabe leer" (159).

La voluntad de admitir a Río como federación de ciudades y país trazado a escala requiere una variedad de pobladores que, si no resultan representativos de las regiones nacionales, sí lo son de los barrios que integran el conjunto. En ellos la solidaridad responde menos a la vocación humana de asistencia mutua que a la comunicación interbarrial cuyo modelo proveen los perros, impregnados de rasgos cervantinos en su profusión coloquial. La utopía canina del "falansterio de los perros" (99) hace de una calle de arrabal "su *ágora*, su *fórum*, su gimnasio" (Ibíd.) y de sus diálogos frecuentes una advertencia sobre las asechanzas ciudadanas, eludiendo la acción de la perrera mediante la prensa de ladridos que se expande por Gávea, Tijuca, Jacarepaguá.

El punto que unifica a Bilac con Arlt es el de los tipos urbanos. En las *Aguafuertes porteñas* campean quienes renuncian a toda tarea: el *squenun* que expone con desenfado su haraganería, el *furbo* que estafa a los conocidos con el chantaje irresistible de la simpatía, el que *se tira a muerto*

con un desinterés insobornable por cualquier colaboración, el *hermanito coimero* que se entrenó como vago explotando a sus futuros cuñados ante la amenaza de revelaciones impropias, el *enfermo profesional* que recorre la cartilla médica buscando un especialista en cada uno de los múltiples síntomas que lo aquejan. En las crónicas cariocas la galería es más variada y ocasionalmente condesciende a cierto costumbrismo, si bien evitando la recaída en él. Los "Tipos populares" son "celebridades grotescas" que no llegan al delirio doble de los cartomantes: el de ellos mismos, "Charlatanes del Más Allá" –a quienes Arlt abordaba con una curiosidad más próxima a la fe que a la suspicacia en "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" (1920)–, y el de la policía que los persigue con la excusa del "saneamiento moral" (185). Como en el caso de los jugadores clandestinos que se entregan a los *bicheiros* –lotería ilegal cuyos explotadores llegan hasta el Río de los años 50 que describe Rubem Fonseca en *Agosto* (1990)–, Bilac se impacienta y concluye que es imposible "exterminar la raza de los tontos" (189), reduciendo a capacidad intelectual limitada la desesperación crédula de sus conciudadanos.

Otros tipos visita João do Rio en las impresiones que constan en *A alma encantadora das ruas* (1908). Allí se agolpan las "Pequeñas profesiones": los tatuadores, los vendedores de libros, los músicos ambulantes, los cocheros viejos, los estibadores y las mendigas. Pero como la galería de personajes es frecuentada por varios cronistas y admite variantes ilimitadas, la originalidad de João do Rio apunta a las particularidades de la calle que "nivela y agremia" a cronista y lectores en una fraternidad indisoluble. La tendencia a la filología lunfarda que practica Arlt se asocia así a la promoción de la lengua babélica que reconoce João do Rio en la fenomenología de la calle que acomete en la crónica "A rua". Es con él –en la línea sarmientina– con quien el extranjerismo del *flâneur* se acriolla en el verbo "flanear" traducido como "deambular con inteligencia" (do Rio, 2007: 28). El espíritu que Arlt atribuye a la calle Corrientes es aquí

"alma" callejera que, sin renunciar a un moralismo convencional, abarrota de atributos las arterias más recorridas de la ciudad. Así, la Rua do Ouvidor "es la fanfarronada en persona" y soporta "la especialidad de la bravata" (30), la Rua da Misericórdia es el origen carioca y "de ella brotó la ciudad" (31), y hay otras que no arrastran estirpe sino que surgen improvisadas por la mano modernizadora de un prefecto, como las que "cambian de lugar, cortan morros, van a acabar en ciertos puntos que nadie antes imaginara" (Ibíd.).

La percepción decadentista a la cual se ajusta João do Rio en la serie francesa de Jean Lorrain lo lleva a comulgar con la revelación nocturna a la que adhiere Bilac: "El alma de la calle solo es enteramente sensible a horas tardías" (33). Pero en do Rio, más que el esteticismo de raigambre romántica que persiste en Bilac, es el afán modernizador el que impera, por el cual reconoce que la calle es un desprendimiento de esa urgencia por trazar caminos que encuentra en la ruta su emblema principal. La calle derivada de la carretera ingresa a la ciudad para imponerse sobre el barrio, de modo que la conducta domine sobre el trazado y el estilo sobre la cuadrícula. La calle es la ruta provista de personalidad, adecuada a los avatares de quienes la transitan: así, en Botafogo Julieta espera a Romeo, en tanto en Cidade Nova, Julieta se presta a la seducción múltiple al colgar sus pechos del balcón enlazando con el Girondo de los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922).

El enfrentamiento de Río de Janeiro y Buenos Aires, que fastidió al prefecto Pereira Passos hasta modificar la fisonomía carioca derribando morros, y a los sucesivos dirigentes imponiendo el uso de zapatos y la aplicación de vacunas para emular a la rimbombante capital porteña, revela así su afinidad sensible en el panorama de la vida cotidiana. Atenuada una en su condición virreinal por la insuficiencia política del Río de la Plata, rápidamente despojada la otra de la situación de sede imperial por obra de la modernización acelerada, Buenos Aires y Río son la contracara de las ansias monárquicas con que México y Lima

reemplazaron el despojo sufrido por las ciudades indígenas. En el siglo XX, en que la nota dominante es la figuración mundial y el olvido de los vínculos con la antigua metrópolis, todas ellas compiten por ocupar el lugar expectable de *ciudad global* pero el ensayo, la crónica y la literatura les enrostran con su retórica soliviantada las fisuras históricas de semejante pretensión.

Bibliografía

Arguedas, José María (1982). *Los ríos profundos y cuentos selectos*. Caracas, Biblioteca Ayacucho nº 38.

Arlt, Roberto (1981). *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada.

Bilac, Olavo (1952). *Estampas de Guanabara*. Buenos Aires, Kraft.

Burgel, Guy (2014). *La revancha de las ciudades*. Remedios de Escalada, Universidad Nacional de Lanús.

Celorio, Gonzalo (2008). "Carlos Fuentes, epígono y precursor", en Carlos Fuentes. *La región más transparente*. Edición conmemorativa. Madrid, Real Academia Española.

EL MATADERO. Revista crítica de literatura argentina n° 2 (2000). "La ciudad en la literatura argentina". Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

Fuentes, Carlos (2008). *La región más transparente*. Madrid, Real Academia Española.

_____ (1972). *Tiempo mexicano*. México, Joaquín Mortiz.

Fustel de Coulanges, Numa Dionisio (1942). *La ciudad antigua*. Buenos Aires, Albatros.

Gorelik, Adrián (2004). *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Hardoy, Jorge y Richard P. Morse (comps.) (1989). *Nuevas perspectivas en los estudios sobre historia urbana latinoamericana*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.

Hardoy, Jorge y Richard P. Schaedel (comps.) (1975). *Las ciudades de América Latina y sus áreas de influencia a través de la historia*. Buenos Aires, Ediciones Siap.

Heffes, Gisela (2009). *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Holanda, Sérgio Buarque de (2007). *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

Lewis, Oscar (1965). *Los hijos de Sánchez*. México, Joaquín Mortiz.

Mandel, Ernest (2011). *Crimen delicioso. Historia social del relato policíaco*. Buenos Aires, Razón y Revolución.

Monsiváis, Carlos (1969). *Días de guardar*. México, Era.

Mumford, Lewis (2008). *Textos escogidos* (prólogo y selección de Daniel Mundo). Buenos Aires, Ediciones Godot.

Pacheco, José Emilio (2008). "Carlos Fuentes en la región más transparente", en Carlos Fuentes. *La región más transparente*. Edición conmemorativa. Madrid, Real Academia Española (XXIX-XXXVII).

Pirenne, Henri (2011). *La città del Medioevo*. Bari, Laterza.

Poniatowska, Elena (1971). *La noche de Tlatelolco*. México, Era.

Rama, Ángel (1989). *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca.

_____ (2006). *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Selección e introducción de Pablo Rocca. Montevideo, Trilce.

Paz, Octavio (1987). *Posdata*. México, Siglo XXI.

Reyes, Alfonso (1986). *Visión de Anáhuac* (1915), en *Obras Completas* Volumen II. México, Fondo de Cultura Económica.

Rio, João do (2008). *A alma encantadora das ruas*. São Paulo, Martin Claret.

Romero, José Luis (2009). *La ciudad occidental*. Buenos Aires, Siglo XXI.

_____ (1977). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. México, Siglo XXI.
Rotker, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Letra Buena.
Salazar Bondy, Sebastián (1977). *Lima la horrible*. México, Era.
Sassen, Saskia (1999). *La ciudad global*. Buenos Aires, Eudeba.
Scobie, James (1977). *Buenos Aires del centro a los barrios (1870-1910)*. Buenos Aires, Solar-Hachette.
Vargas Llosa, Mario (2010a). *Conversación en La Catedral*. Buenos Aires, Alfaguara-Clarín.
_____ (2010b). *La ciudad y los perros*. Buenos Aires, Alfaguara-Clarín.
_____ (1990). "Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en Perú", en *Contra viento y marea I (1962-1972)*. Barcelona, Seix Barral.
Williams, Raymond (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós.

3

Iniciación en la utopía de América

La correspondencia como soporte del proyecto intelectual

Una figura socrática diseñó Pedro Henríquez Ureña desde su juventud. La formación inusual, aunque no sistemática, en las aulas de Columbia –favorecida por el cargo diplomático que ocupó su padre en la primera década del siglo XX como representante de la República Dominicana en Estados Unidos– fue el acicate definitivo para una tendencia a la lectura que se convirtió, ya en su veintena, en inclinación evidente por la erudición. Aunque se obstinó en negarla, entendiendo que era un descrédito para el pensamiento y la originalidad, se la ve brotar a cada momento tanto en las empresas que encara (antologías, ediciones, artículos y conferencias) como en la correspondencia privada que mantiene con su amigo más próximo, Alfonso Reyes.[1]

---

1 "Ya sabes tú que no me gusta que me llamen erudito, y que con el ningún tiempo que tengo para estudiar me parece una burla, aunque no sea intencionada. Y desde luego Marcelino [Menéndez y Pelayo] desprecia la erudición" (Correspondencia: 91). En la carta siguiente, escrita una semana más tarde en febrero de 1908, observa: "creo que el medio está influyendo en ti de modo fatal. Lo prueba el modo con que hablas de la erudición. ¿Crees que es cosa que está al alcance de cualquiera y que si yo la tuviese lo negaría? […] ¿Crees que hay en México algún erudito, como no sea en historia nacional?" (99). A continuación exhibe su acervo, acaso como modo de castigar los afanes improvisadores de Reyes: "espero que harás unos sonoros versos en romance endecasílabo, o en alejandrino moderno, o un metro de responso

Tras la estadía norteamericana y un paso fugaz (que se reiteraría poco después) por la isla de Cuba, Henríquez Ureña recaló en México en 1906, a los veintidós años. Era un exiliado relativo por causas familiares. Su madre, la poetisa Salomé Ureña, había sido comisionada informalmente por el educador portorriqueño Eugenio María de Hostos para crear una escuela de señoritas sobre el modelo de la Escuela Normal de Santo Domingo, dirigida por el propio Hostos, donde se formaron Pedro y su hermano Max, en abierto enfrentamiento al dictador Ulises Hereaux (Lilís) y al predominio del positivismo que había impactado en todo el continente. Su padre, Francisco Henríquez y Carvajal, era un médico dedicado a la política que llegó a la presidencia de Dominicana en 1916, cuando una invasión de *marines* desbarató el orden republicano y envió al destierro efectivo a la familia que hasta entonces había optado por salidas voluntarias de un ambiente cada vez más hostil con los afanes intelectuales.

En México, Pedro conoció a Alfonso Reyes, todavía estudiante de la Preparatoria, uno de los hijos menores del general porfirista Bernardo Reyes, entonces gobernador del estado de Nuevo León en cuya capital, Monterrey, se había asentado. Con él y con otros jóvenes que intuyó como intelectuales en disponibilidad –Antonio Caso, José Vasconcelos, Julio Torri, entre los más notorios– fundó el Ateneo de México en diciembre de 1909, poniendo en práctica la idea a la que dará enunciación puntual en una de las cartas que conforman el extenso epistolario con Alfonso: la obra del intelecto no es tarea individual ni colectiva, sino de pequeño círculo. A la declaración de Pedro "Yo he difundido por aquí la idea de que ninguna grande obra intelectual es producto exclusivamente individual, ni tampoco social: es obra de un *pequeño grupo* que vive en *alta tensión*

verleniano, o en cualquier metro (pues así podría enumerarlos todos) y que les harás resonar (ennepe, en griego) entre los arcos de la vetusta Academia" (Ibíd.)

intelectual" (*Correspondencia*: 344) responde Reyes aprobatoriamente: "Tu teoría del 'pequeño grupo' es perfecta y hermosa" (359).

La edición mexicana del *Ariel* de José Enrique Rodó, como divisa y a la vez como proclama antipositivista, confirma el carácter de la agremiación. Lo que se irá evidenciando tanto a lo largo de las misivas como en las tareas cumplidas por el Ateneo (dictado de conferencias y organización educativa, hasta derivar en la creación de la Universidad Popular, una vez producida la caída de Porfirio Díaz, y luego en la de la UNAM, bajo el lema vasconceliano "Por mi raza hablará el espíritu") es que ese círculo, organizado como grupo de afinidades espirituales, no puede renunciar al carácter sectario que late en su misma fundación. Así lo reconoce Alfonso cuando admite de soslayo que la vida intelectual se articula como una colección de secretos, cuya clave parece estar en manos de los pocos iniciados que tributan a la solidaridad dóxica: aquellos que conocen a Chénier (*Correspondencia*, pp. 60-61), los que prosiguen la conversación epistolar con el maestro ansioso de "un público educado" capaz de aprovechar "la representación escénica del *Banquete*" recomendada por Lawrence Binyon (*Correspondencia*, p. 65), horizonte lógico de expectativa de un pedagogo socrático que enseña mediante la provocación y el diálogo.

El perfil de Henríquez Ureña se revelará en tal marco el *alma* del Ateneo, como sostiene en la carta a Reyes en la que le reprocha el artículo "Nosotros", en el cual el mexicano pasa revista a la experiencia ateneísta: Reyes es el portavoz, Caso "la representación magistral y la oratoria legal" y Pedro "el *alma* del grupo: pero de todos modos tú eres la *pluma*, tú eres la *obra*, y esta es la definitiva" (344-345). La desazón que le produce el lugar indefinido en que fue dejado en el recuento prosigue más adelante, cuando reflexiona que su memoria quedará "como influencia, ya que no como obra" (433).

Aunque la labor de Henríquez Ureña no se agota en los años previos e inmediatamente posteriores al Ateneo –podría decirse que su marca sobre los jóvenes se extiende desde sus vínculos con la revista *Savia Moderna* en 1906 hasta el influjo que ejerce en algunos de quienes integran *Contemporáneos* en 1928, como José Gorostiza y Carlos Pellicer–, me recorto en este caso al período 1907-1914 que cubre el primer tramo de la correspondencia con Reyes, es decir al momento en que se instala el magisterio del dominicano ante el discípulo mexicano y se trazan las grandes líneas de sus respectivos itinerarios intelectuales, mientras se perfila el interés por América Latina, con todos los vaivenes y las contradicciones que corresponden a una iniciación.

Pastor de inteligencias jóvenes[2]

La Reforma Universitaria iniciada en Córdoba en 1918 estableció un sintagma para identificar a sus guías: "maestros de la juventud". Las figuras sobresalientes en ese aspecto fueron invariablemente americanistas, y poco importaba la edad exacta que tuvieran, puesto que su magisterio dependía del impacto de la obra producida y de las intervenciones efectivamente cumplidas en el orden político. En un listado que reúne a José Ingenieros, Manuel González Prada, Alfredo Palacios, José Carlos Mariátegui y Rodó, la figura de Henríquez Ureña no encuentra cabida, acaso por la erudición excesiva que lo erradicaba de los espacios de acción. Sin embargo, aunque en el contexto latinoamericano de principios de siglo no pueda ser colocado al lado de esos nombres (menos aun cuando siente "petrificarse" su carácter y acude a la cita –aunque crítica– de Theodore Roosevelt: 111), en el ámbito mexicano primero y en el

2 La frase corresponde a Adolfo Castañón (2006: 81).

hispanoamericano hacia la década de 1940, es difícil arrebatarle el derecho de operar como pastor de inteligencias jóvenes en un ámbito más restringido.

En vistas de que esta indagación se orienta hacia la correspondencia como zona en la cual es posible restituir vínculos intelectuales y fijar los alcances de la afinidad espiritual, corresponde iniciar el rastreo precisamente por ese aspecto. Es allí donde el magisterio que Henríquez Ureña decide ejercer sobre Reyes y que el discípulo acepta tanto por la admiración que siente hacia el compañero cinco años mayor como por el valor que asigna a la preferencia del dominicano, marca los principios del género que sostiene el contacto durante las respectivas ausencias físicas. Así ocurre cuando viajes menores (el de Reyes a Chapala, que inicia el intercambio epistolar), estadías caribeñas (las de Henríquez Ureña en Cuba y Dominicana) o traslados de gran alcance (la instalación de Alfonso en París como miembro del cuerpo diplomático mexicano mientras en México se desarrolla la dictadura de Victoriano Huerta, cuyos partidarios han asesinado al general Reyes el 9 de febrero de 1913) separan a ambos amigos y los obligan a suplir el diálogo directo con la mediación de la escritura.

"Las cartas que no son de noticias deben ser largas", pontifica Henríquez Ureña el 17 de febrero de 1908 (90), para proseguir el día 24 con el reproche por la misiva de Reyes "en extremo perezosa hasta la tartamudez y vulgar hasta el chiste de género chico, y a más, con ínfulas burguesas de persona sesuda y con excusas de niño que pretende conocer el mundo" (96). Unos días después lo reprende porque, lejos de enviarle una carta literaria como la que Reyes pretende haber hecho, la esquela es a los ojos de Henríquez Ureña "una curiosa mescolanza de sentimiento impetuoso y de ideas ajenas encajadas a la fuerza en tu situación" (107). Tras la interrupción postal de un par de años, motivada por la convivencia de los amigos en el mismo Distrito Federal, Henríquez Ureña prosigue sus envíos desde La Habana en abril de 1911 donde, luego de ironizar sobre los viajeros

latinos con quienes compartió el trayecto en barco (148), se queja de los corresponsales del continente: "Los mexicanos son gentes que no viajan y, *por lo tanto*, no saben escribir cartas" (167). El caso de Reyes es especialmente grave: "tú no sabes escribir cartas cuando estás preocupado, y yo no he podido enterarme de nada por la última" (176). La política mexicana –con sus repercusiones sobre la familia Reyes– se revela justificación del silencio epistolar cuando Alfonso responde el 6 de junio sintetizando los hechos principales del alzamiento maderista (179).

En la definición del epistolario, tanto como en la práctica efectiva, se vislumbra la ejemplaridad con que se cumple el impulso pedagógico de Henríquez Ureña. Su opinión debe ser respetada y puesta en acto; es así como declara: "Yo concibo la correspondencia como placer, mucho más que como desahogo. Haz, pues, un esfuerzo y nunca escribas sino cartas amenas, que se puedan enseñar a los amigos" (336). José Luis Martínez, en la edición de la *Correspondencia 1907-1914* que cumple para el Fondo de Cultura Económica, advierte que el intercambio con Henríquez Ureña es percibido por Reyes como una obligación. Mientras a Torri le escribía "ocasionalmente cuando tenía el humor propicio" a Pedro "le escribía regularmente" (Martínez, 1986: 23). También el tono varía, y uno de los aspectos más llamativos es la carencia casi absoluta de humor que se registra en las misivas con Henríquez Ureña por parte de un espíritu juguetón como el de Alfonso, cuyas cartas a Torri son "cariñosas, maliciosas, chispeantes y deshilvanadas" (Íbid.).[3] Los envíos de Henríquez Ureña hacia su discípulo parecen estar pensados para la reconstrucción de la historia cultural,

[3] Otro tipo de comunicación epistolar es la que mantiene Reyes con Genaro Estrada (Cfr. Rangel Guerra, 2009), para recortarse a los compatriotas. Más adelante se indaga la relación escrita entre Reyes y Enrique Díez-Canedo; en ella el español se admira en el envío del 17 de mayo de 1937 de que a Reyes "las palabras epistolares le obedecen" (E. Díez-Canedo, 2010: 166).

inscritos en una serie de crónica intelectual como la que impacta en los artículos "Días alcióneos" y "Conferencias" de *Horas de estudio* (1906).

El prurito profesoral de Henríquez Ureña se despliega de múltiples maneras, desde la corrección morfológica ("*marginalia* es plural", *Correspondencia*: 62) hasta el castigo moral hacia el alumno que se muestra soberbio y superficial. A mitad de camino entre ambas actitudes disciplinarias, el maestro se enfrasca en el papel preciso de la nota marginal. Si aparece en tanto sustituto apenas momentáneo de la carta, como confiesa el 30 de mayo de 1914 desde La Habana ("Antes de escribir la carta de hoy, puedo decir que te escribí otra, en notas a un conjunto de periódicos que te envié": 339), no tarda en trocarse en alternancia y equivalencia ("Suspendí para escribirte sobre la 'heterografía', y ha resultado aquella, que iba a ser nota, otra carta": 367).

La preocupación por la nota habilita una analogía con la función que Henríquez Ureña atribuye a las cartas: en tanto el género epistolar no debe ser estrictamente comunicativo sino que exige una reticencia y un control que suprimen la manifestación sensible a la que es propenso Reyes, la convención de la nota permite en cambio ciertas arbitrariedades que la anulan como recurso. En términos rigurosos las únicas anotaciones admisibles en un artículo son las eruditas, como las que pueblan las páginas más memorables de los filólogos alemanes a cuya escuela se pliega don Pedro –y que serían la razón de la cerrada defensa de Alemania que formula durante la Primera Guerra Mundial, contra toda previsión y contra la mayoría de sus amigos intelectuales–; "la nota, en cualesquiera otras condiciones, es cuestión de *gusto personal* y de *discreción*" (63).

Afinidades electivas

No obstante, detrás de la retórica admonitoria de don Pedro y de la renuncia al tono zumbón matizado por parte de Reyes, la correspondencia despliega una gemelidad espiritual que encuentra en la escritura su manifestación más acorde. En el inicio mismo de la amistad, en septiembre de 1907, Henríquez Ureña declara poseer ciertas claves espirituales de Alfonso (*Correspondencia*, p. 46), al tiempo que tangencialmente revela algunas de las propias cuando comenta su viaje al convento de Tepozotlán en que se confirma su convicción de que el Barroco americano encuentra sus mejores obras no en la literatura sino en la arquitectura eclesiástica (Henríquez Ureña, 1998: 353), especialmente la arraigada en el territorio mexicano.

La afinidad espiritual encuentra un equivalente ideal en las preferencias respectivas (aunque no excluyentes) de Henríquez Ureña por Flaubert y de Reyes por Cervantes. Flaubert arrastra el estigma de la intolerancia autosuficiente que debe pagar el precio del aislamiento –situación para la cual Pedro cuenta, por añadidura, con su aspecto negroide heredado de la madre y que permanentemente expone como carga–; Cervantes es un autor que despliega el humor y se inclina por la aventura. El estudioso que documenta cada frase se enfrenta en esta equivalencia al improvisador que hace de la escritura no un sufrimiento trabajoso sino una expansión gozosa. A la erudición esforzada del maestro dominicano responde el alumno con los arranques geniales que llevarán a Henríquez Ureña a reconocer la superioridad de la prosa de Reyes.[4]

---

4 Sin embargo, el bovarysmo es la patología mexicana, como establece el texto de Antonio Caso "El bovarysmo nacional" (1940), escrito bajo la inspiración del ensayo de Jules de Gaultier *Le Bovarysme, essai sur le pouvoir d'imaginer* (1902). Otra señal de la preferencia flaubertiana de Henríquez Ureña es el apodo "el barón" que aplica en las cartas al hermano de Alfonso, Rodolfo, cuyo nombre coincide con el del último amante de Madame Bovary, quien se presenta con ese título.

Será recién en 1913, momento en que tras el asesinato de su padre Reyes decida abandonar el país y asentarse en la capital francesa, cuando la correspondencia entre los amigos que practicaban una gemelidad espiritual dramatizada momentáneamente por Alfonso ("¿Qué hago si no me escribes?": 201; "Casi me da vergüenza contarte que sigo soñando contigo con turbadora persistencia": 323) flexione hacia el duelo narcisista, esa batalla de egos agobiados por el afán de figuración. Sin embargo, no es el alumno pretendidamente ejemplar quien inicia el combate, sino el maestro resentido por el éxito y el círculo intelectual externo en que se mueve el joven mexicano. Por un lado, la proximidad de Francisco García Calderón, de quien espera algún contacto que el peruano evita proveer; por otro, la intimidad con el filólogo francés Raymond Foulché-Delbosc, de quien Henríquez Ureña aguarda alguna opinión calificada que, al no obtener, lo impulsa a especular que habló mal de él y Reyes evita transmitirle el punto (p. 243); finalmente, el codeo ocasional con Leopoldo Lugones, cuyo retrato muta vertiginosamente en las cartas de Reyes desde "el hombre más llano y natural del mundo" (232) hasta el "incorregible argentinismo" (374) con que termina condenándolo ante el naufragio de la *Revue Sud-Américaine*.[5]

No obstante, en abril de 1914 Reyes afianza la amistad más allá de los resquemores del dominicano y se confiesa no solamente discípulo aventajado sino figura equivalente a la de Henríquez Ureña, pese a las recaídas que ha registrado la correspondencia que los mantenía en sintonía intelectual: "Me parece (a pesar de que mi *inteligencia brillante* está ligeramente embotada por falta de diálogo) que ahora soy más digno de ti. Si yo no contara contigo como un motivo espiritual de mi vida, estaría profundamente triste" (303). Lo que requiere en este momento no es la habitual reprimenda profesoral que don Pedro le tiene reservada sino el consejo

5 Habrá que esperar el suicidio de Lugones para obtener una perspectiva más ecuánime, aunque incrédula del acto final, por parte de Reyes. Cfr. infra.

teseopress.com

de amigo con el cual Henríquez Ureña se ha mostrado más mezquino, excepto en la primera etapa epistolar en que incitaba al mexicano a estudiar en Estados Unidos. El tópico que sostiene esta carta confirma la pequeña comunidad selecta: ambos se sitúan por encima de sus pares, apelando a una conciencia moral inmaculada; allí es donde Martín Luis Guzmán resulta descartado como par intelectual porque "no es tan superior como hubiéramos necesitado nosotros" (305). A la situación de Henríquez Ureña de reconocerse como "alma" del Ateneo le sucede la espiritualización de la propia figura que cumple aquí Reyes, erigido en conciencia del grupo. La misma que había comenzado a poner en práctica al escribir el artículo "Nosotros" que tanto encono produjo en el dominicano.

La utopía de América

La *Correspondencia* se encarga de afianzar una relación espiritual que se extiende por décadas pero que flaquea notoriamente cuando, en los años 40, la última carta de Henríquez Ureña a Reyes se resuelve en el plano puramente burocrático mientras Pedro se encarga de la edición de *La experiencia literaria* de Reyes desde el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires (Castañón, 2006: 79-80). Entretanto, existen otras relaciones intelectuales que corresponde reponer en este recorrido epistolar. No se trata ya de las que integran el "nosotros" del pequeño círculo en que se reconocen los ateneístas antes de la disgregación, sino de algunos anticipos que establecen ambos corresponsales con respecto a diversas figuras obstinadas en la fe latinoamericana.

En el caso de Reyes, su filiación anticipatoria se traza con Octavio Paz, en particular con el diagnosticador esencialista de *El laberinto de la soledad* (1950). La fenomenología del mexicano en que se empeña la indagación de Paz

parece arraigar en la carta de Reyes del 6 de mayo de 1911 donde expone su desazón ante ese México que Henríquez Ureña no deja de subrayar como desierto múltiple: "Acá el mundo, por regla general, es doloroso: se pierde mucho tiempo en sufrir […] Aquí la vida se hace dura, insoportable, somos un pueblo trágico […] somos gente irritable, malhumorada" (168). La carta se cierra con una ratificación de la gemelidad con Pedro: "Yo nunca vi las cosas de México por mis propios ojos, sino por los tuyos, así que ahora no distingo nada" (169)

En la respuesta del 9 de mayo Henríquez Ureña habilita otro paralelo: el que se alza entre sus observaciones y las preocupaciones que, desde una sociología impresionista y una antropología incierta, desarrollará en 1933 el brasileño Gilberto Freyre en ese texto monumental que es *Casa-grande & senzala*. Abundando en la oposición entre Cuba fértil y México árido, don Pedro observa que en la isla "algo de patriarcal ha entrado en las costumbres: influencias, quizás, del clima, tan excesivamente cálido que obliga a una vida lenta, y de la *casa cubana*" (170). La sociabilidad caribeña implica una relación peculiar con la institución de la esclavitud que el dominicano tiene absolutamente naturalizada y ante la cual exhibe una distancia intelectual (la del lingüista lanzado al trabajo de campo) que acaso opera como resguardo ante la similitud de color que tanto lo inquieta.

El tópico de las criadas se impone desde este momento en la correspondencia entre los amigos, y su travesía responde a la dominante lingüística. En la carta del 9 de mayo la jerarquía de criados se corresponde con una jerarquía de idiomas: la madrastra de Pedro y su hermana Amalia "hablan inglés y francés y cada uno de estos idiomas les sirven para diferentes usos; solo que a veces los equivocan, y hablan en francés a los criados y a los perros, que sólo entienden inglés" (Ibíd.). La asociación incómoda entre canes y sirvientes tiene otra inflexión en la carta de Reyes desde París en septiembre de 1913, donde su aristocratismo

siente la herida narcisista de que "la teoría de los derechos del hombre ha[ya] prosperado demasiado para que pueda uno permitirse siquiera dejar de saludar a la criada" (198).

El 30 de mayo de 1914 Henríquez Ureña incorpora otra perspectiva sobre la servidumbre, en la línea literaria de *La cabaña del tío Tom*, ya que la carta que le dirige Reyes "me fue entregada por Regina, la antigua criada […] Para mí es símbolo de la estabilidad familiar. Es, por supuesto, negra, de los campos de San Cristóbal que surten los mejores sirvientes a la capital dominicana" (335). Dos semanas más tarde Reyes entra en competencia en este aspecto al elogiar a su cocinera bretona Anna Queau –quien también merece una mención en *Las vísperas de España* (1937)– en la cual reconoce "riqueza folklórica" a través de "las encantadoras tonadas con que duerme a mi hijo; pero temo matar a mi gallina de los huevos de oro, si pretendo exprimirla; que ella dé de sí buenamente" (357). Y antes de que finalice el mes una nueva misiva advierte que "la época de mi vida doméstica se llama ahora: la montaña de las lenguas o la invasión de los celtas", dado que a la bretona se suma la criada de su hermano Rodolfo, una gallega con la cual "se entienden muy bien desde que les expliqué vagamente su afinidad étnica" (374).

Las criadas recuperan la intimidad del "nosotros", como consta en el soneto que Reyes escribió para Juana, la mucama que compartía con Henríquez Ureña y Torri en su época de estudiantes (Martínez: 423). La figura de sumisión correspondiente a la servidora parece ser la que reclama Henríquez Ureña en el control que ejerce sobre la versión que Reyes brinda del Ateneo en el malhadado artículo "Nosotros" que generó acaso la mayor rispidez del vínculo amistoso. Inicialmente Pedro procura imponer su perspectiva en la carta del 29 de octubre de 1913, en la cual destaca que el Ateneo fue básicamente literario y filosófico (226), que su credo consta en la conferencia de Vasconcelos dictada en ocasión del Centenario de México (pp. 226-227) y que la Universidad Popular es la mejor obra del grupo

(227). Acaso la noticia que da Henríquez Ureña sobre el Ateneo en desbandada durante el predominio huertista en México (249) –en el cual varios antiguos compañeros pasan del movimiento intelectual al cargo público (251)– sea el disparador del texto de Reyes que ofusca a Pedro y que le confiere un éxito pasajero a Alfonso al ser comentado en la *Nouvelle Revue Française* (285-286).

Desde entonces las correcciones de Henríquez Ureña sobre su amigo se vuelven más insidiosas: cambia versos de la "Canción bajo la luna" –empeorando notoriamente el conjunto y discutiendo algunas cuestiones gramaticales para saltear otras (289)–, reclama "corregir y pulir" los textos y exige cuidar las "grafías" de las citas (294-296). Tales derroches magisteriales encuentran una contradicción flagrante con su incapacidad de lectura política que, ante la invasión de Veracruz ordenada por el presidente norteamericano para derrocar la dictadura de Huerta, anota que "Wilson promete no hacer la guerra, limitarse al bloqueo" (298). Es entonces cuando Reyes, alejado de la patria y abatido por el asesinato reciente de su padre, comprende que México será un dolor persistente y se lanza a personificar en su producción el mito de Anteo, aquella figura mitológica que recuperaba la fuerza cuando tomaba contacto con la tierra. El Anteo mexicano que estrecha su contacto con Diego Rivera –a quien le reprocha tanto su faz cubista como el uso de pinturas venenosas que están intoxicando a su pareja rusa (349)– se pronuncia a la vez contra la superficialidad de Gerardo Murillo –el Dr. Atl– encastillado en lo "episódico" (319) y va mutando a un Anteo latinoamericano con su círculo de amistades (los hermanos García Calderón, Amado Nervo, Lugones, Rufino Blanco Fombona) y, soslayadamente, con un interés que se inicia en él y se transmite al amigo-maestro que en la década siguiente lo convertirá en divisa ensayística: la utopía de América.

El proyecto sobre la utopía lleva el título tentativo "No hay tal lugar…" y, aunque se presenta como un recorrido histórico-filosófico del concepto y de ejemplos poco

conocidos (como la Utopía universitaria de Villalón) le pide a Henríquez Ureña "sus inspiraciones" (320) sobre el tema, en una carta que clausura con la solicitud discipular "constrúyeme" (321). Como respuesta a semejante requerimiento, don Pedro enuncia su divisa anti Anteo –"no *quedarme extranjero* en ninguna parte" (340)–, al tiempo que le aconseja la lectura de su fragmento en Altos Estudios sobre el espíritu antiguo y lo incentiva a investigar el origen de las utopías (345). Pero Alfonso es más enfático, y antes que un recorrido de corte filológico prefiere una afirmación de lo occidental en América a través de una utopía en cuya enunciación parece latir Rodó: la Acrópolis montevideana del autor de *Ariel* se convierte en este caso en la fórmula Atenas Anáhuac del "indio ateniense" (401) que escribirá en breve su magnífica *Visión de Anáhuac* (1915) para ser difundida por ese otro utopista americano que fue el creador e impulsor del *Repertorio Americano* en Costa Rica durante décadas, Joaquín García Monge.

Precisamente la utopía americana que desplegará desde el ensayo de 1925 en adelante Henríquez Ureña será una utopía intelectual y, específicamente, lingüístico-literaria. Si se inicia en esta correspondencia mediante la promoción poética de Mariano Brull –de quien no obstante desconfía al punto de pedirle a Reyes que revise textos franceses para convencerse de que no se trata de un plagiario (448)–,[6] también se pronuncia a favor de una hermandad amplia que supere la gemelidad con Reyes incluyendo a Antonio Castro Leal y Vasconcelos (406) y sienta las bases de lo que serán sus empresas más duraderas: las conferencias Norton que se sistematizan en el libro *Las corrientes literarias en la América hispánica* (1944, traducido al español en 1949) y la organización de la *Biblioteca Americana* que, bajo la advocación de

6 En la correspondencia de Díez-Canedo con Reyes, Brull tiene rasgos invariablemente positivos: es "encantador" en la carta del 30 de enero de 1926 y alguien a quien el español se congratula en despedir cuando se embarca al mes siguiente, según consta en la misiva del 22 de febrero del mismo año (E. Díez-Canedo: 86-87).

Andrés Bello, establece un plan ambicioso para dar a conocer quinientas obras que conforman la que Martí identificó con el posesivo entrañable "Nuestra América".

Rafael Gutiérrez Girardot, al recordar que Hegel excluyó a América de su *Historia Universal*, observa que le concedió "expectación de historia" (1962: 101); Alfonso, por su parte, inició su indagación americana con el pasado prehispánico y así, "de la tensión polar entre pasado mitológico y porvenir de Utopía, surge, para Reyes, América" (104). En tanto performativo que realiza mediante la propia enunciación, la utopía de América es profusa en nombres de fábula –que a los oídos codiciosos de goce de Reyes resuenan con el mismo tono que las chés de la lengua azteca–[7] como Antilia, Cipango o Atlántida, donde "el nombre importa menos que la fuerza efectiva que contiene y las rutas intelectuales, imaginativas y marítimas que abrió" (105). A diferencia de la cerrazón filológica de Henríquez Ureña, "el hispanismo de Reyes no es la ciega apología que no distingue las calidades o que cede ante las inmediatas necesidades políticas" (114).

Reyes comienza a ejercitar esa utopía en términos de asistencia interamericana desde la Legación mexicana en París, donde "nos hemos hecho cargo de *todos los latinoamericanos* que desean salir a España. A diario despachamos cincuenta" (429). Es la primera vez en toda la correspondencia en que el compromiso intelectual y el adjetivo "latinoamericano" aparecen juntos. En lugar de la preferencia por Hispanoamérica que manifiesta Henríquez Ureña, Reyes se afilia al gentilicio surgido en el momento de la invasión mexicana por el trono precario de Maximiliano (Bilbao, 1864). Henríquez Ureña está dedicado a las letras y no logra comprender el vértigo en que se sumerge su amigo. Como el personaje de Frédéric en *La educación sentimental* de Flaubert, se lamenta por el panorama político no en tanto muestra de decadencia de una cultura, sino como

7 "Esas xés, esas tlés, esas chés que tanto nos alarman escritas, escurren de los labios del indio con una suavidad de aguamiel" (Reyes, 1954).

traba para un proyecto individual. Tras haber insistido en que Reyes propagara rumores falsos respecto de su posible viaje a París (a esta altura ya frustrado, sobre todo cuando el propio Reyes debe dejar Francia para mudarse a España), asiste a la guerra con un escepticismo que lo coloca del lado germánico, como si la escuela filológica fuera un equivalente del ejército prusiano al que Reyes se encarga de fustigar "con todos sus militarcitos afeminados y salvajes" antes de recordar no solo que la democracia está con la causa francesa sino también que "todos los huertistas acérrimos son germanistas" (448-449), jugando con la palabra para no lanzar como invectiva la calificación exacta "germanófilos".[8]

El cierre de este epistolario es descorazonador: Reyes marcha a un segundo exilio –esta vez en España–, sin haber encontrado en Francia un atisbo de patria ni un ímpetu eficaz para su labor intelectual, perseguido por la miseria en la que se sume Europa; Henríquez Ureña se queda en La Habana antes de ser llamado a México por Vasconcelos para ocupar un cargo de duración efímera. Su mayor lamento es la falta de reconocimiento que ha cosechado, trasladando a la queja individual la desazón final de Simón Bolívar. Su autorretrato intelectual, aquella figura en la cual reposa la posibilidad efectiva de que la utopía pase de ser una fantasía a enunciarse como un performativo, muestra la convivencia dificultosa de Jekyll y Hyde en versión conformista, alternando entre un adolescente neurasténico y un treintañero consciente de sus logros (432), lo que no es sino un ajuste del hombre fáustico de Goethe que testimonia el combate de dos almas en su pecho. La utopía es la única alternativa que puede alentar a los compañeros, ese no lugar en que se reúnen imaginariamente las fantasías de Anáhuac con el mexicanismo de Juan Ruiz de Alarcón, la recuperación de

8 Paradójicamente, hacia esas mismas fechas Henríquez Ureña inaugura los cursos de la Preparatoria cuyo plan de estudios organizó, con la conferencia "La cultura de las humanidades" (Garciadiego, 2006: 64), evidentemente opuesta al papel de las tropas prusianas en la guerra.

Sor Juana, la inserción de Brasil en el orden latinoamericano y la vida intelectual de la cual la correspondencia es un documento escrito como registro de una época trastornada pero en el cual es posible reponer la enunciación esperanzada que reclama toda propuesta utópica.

La sombra del maestro

A su llegada a España, Reyes se une al Ateneo de Madrid y entabla una larga amistad con Enrique Díez-Canedo que redunda en la correspondencia que intercambian, con hiatos significativos que van de los ocho meses a los tres años (especialmente en el período 1919-1928), que Diez-Canedo justifica al comentar el *Correo Literario* de Reyes en la revista *El Sol* de Madrid el 20 de diciembre de 1931: en vistas de que "el español no es dado a escribir", las cartas que forman su epistolario "a poco valor que tengan, suben de estimación, porque la escasez hace en ellas de mérito" (E. Díez-Canedo, 2010: 234). La relación no deriva en la discipularidad directa establecida con Henríquez Ureña –pese a que el español es una década mayor que Reyes– como tampoco en la intimidad del tuteo. Los afectos declarados mutuamente nunca superan la barrera infranqueable de la distancia pronominal. Sin embargo, en un recuento tardío (abril de 1956), Reyes pone a la par a ambos corresponsales en "Los rostros aleccionadores":

> Cuando temo haberme documentado imperfectamente y con demasiada ligereza, se me aparece como un reproche la cara de don Ramón Menéndez Pidal, mi inolvidable maestro. Cuando no logro expresarme con diafanidad y precisión, creo ver el rostro de Pedro Henríquez Ureña que me reconviene. Cuando me pongo algo pedante, se me aparece como en gran protesta ese gran maestro de sencillez que fue Enrique Díez-Canedo. Cuando deseo más sensibilidad y gracia, ¿a quién invocar sino a 'Azorín'? Cuando me pongo

> algo 'cursi', aparece Jorge Luis Borges y me lo reprocha en silencio. ¡Cuánto les debo a todos! (*apud* Martínez: 16 y A. Díez-Canedo, 2010: 27).

La hipótesis que justifica el ingreso de Díez-Canedo a esta revisión epistolar donde se interroga el vínculo entre Reyes y Henríquez-Ureña es el papel mediador que cumple el español en la relación de ambos americanos, la que se ve tensada por desacuerdos habitualmente generados por la disparidad de oportunidades que se presentan a los corresponsales, como así también por la "actitud admonitoria ante sus congéneres" (Matute, 1999: 55) que adoptaba el dominicano. Aurora Díez-Canedo arriesga una identificación ficcional que arraiga el utopismo americano en los planteos de Rodó: mientras Henríquez Ureña es Ariel, el espíritu aéreo que aspira a ilustrar a las élites, Reyes es Proteo, una figura cuya versatilidad lo vuelve apto para ajustarse a las circunstancias sin que la desilusión o la depresión lo arredren. Es ella también quien refiere la caracterización que Reyes hace de Henríquez Ureña como émulo de Erasmo, Andrés Bello y Sócrates, catalogándolo "el dorio de América" (A. Díez-Canedo: 28). La homologación de Henríquez Ureña y Andrés Bello no parece ajena al plan de Reyes y don Pedro de editar una Biblioteca Americana para la CIAP (Compañía Iberoamericana de Publicaciones), cuyo plan espera poder someter al escrutinio de Díez-Canedo, como consta en la carta del 13 de enero de 1931 (E. Díez-Canedo: 124).[9]

Díez-Canedo admite la gemelidad intelectual de Reyes y Henríquez Ureña a poco de iniciada la correspondencia con el mexicano. La carta del 22 de agosto de 1917, en la que incluye los comentarios del editor Rafael Calleja sobre las propuestas realizadas por el dominicano, explicita: "Dígale a Pedro Henríquez que esta carta es para él como para usted.

---

9 Sobre la concreción del plan de la Biblioteca Americana, exclusivamente en manos de Henríquez Ureña y a través del Fondo de Cultura Económica por encargo de Daniel Cosío Villegas, cfr. Croce (2013).

No sé separarlos" (66). Doce años más tarde, en la misiva del 3 de diciembre de 1929, confiesa su nostalgia de "Alfonso y los suyos, contando entre ellos a Pedro, para quien le envío un abrazo" (127). Apenas un año después, el 13 de enero de 1931, Reyes atribuye los retrasos en la salida de su revista *Monterrey* a "desórdenes biológicos de la criatura, causados por la revolución, la hospitalidad a mis refugiados políticos y la presencia en casa de Pedro Henríquez Ureña, su cuñado Lombardo Toledano y las respectivas familias" (123).[10] Lo que parece una queja por las visitas se matiza al año siguiente, cuando la carta del 8 de enero de 1932 proclama la soledad creciente del mexicano radicado en Río de Janeiro en función del cargo diplomático: allí informa que Henríquez Ureña retornó a su país natal para ocupar el puesto de Superintendente General de Enseñanza, con rango de ministro, por intervención de su hermano Max, a la sazón titular de la cartera de Relaciones Exteriores (128).

Sin embargo, esa presunta aventura patriótica dura muy poco. El régimen de Rafael Leónidas Trujillo no convence a Henríquez Ureña; o acaso la excesiva dependencia del beneplácito norteamericano que exhibía el dictador haya ofuscado al latinoamericanista empedernido.[11] En pocos meses, antes del final del año, don Pedro retorna a la Argentina, donde en 1933 lo encuentra Díez-Canedo, quien sostiene que su viaje a Buenos Aires "fue señalado por el encuentro con Pedro Henríquez" (143). Entre 1936 y 1937

---

10 Henríquez Ureña se casó en México con Isabel Lombardo Toledano, hermana del líder socialista Vicente Lombardo Toledano. Allí nace su hija mayor, Natacha (luego esposa de Pablo González Casanova). La segunda llega en Buenos Aires, durante la extensa estadía de 20 años que la familia pasa en la Argentina. Sonia Henríquez Ureña contrajo matrimonio con el pintor Alfredo Hlito.

11 Una versión no comprobada, pero recogida en una novela, indica que Trujillo –conocido por sus relaciones con múltiples mujeres, independientes de la voluntad de ellas y de la condición civil y la edad de las mismas– habría tenido conductas impropias con Isabel Lombardo Toledano, lo que aceleró la salida de Henríquez Ureña del gabinete dictatorial. Cfr. Mario Vargas Llosa, *La fiesta del chivo* (2000).

teseopress.com

Díez-Canedo se desempeña como embajador de España en Buenos Aires, oportunidad en que comparte la estadía con Henríquez Ureña y con Reyes, quien entre 1936 y 1938 vuelve a ser diplomático en la Argentina, tras un primer período entre 1927 y 1930 y el interregno en Río de Janeiro. La carta de Díez-Canedo de mayo de 1937, enviada desde Valencia –adonde asiste al Congreso de Escritores Antifascistas en que coincide con los sudamericanos Raúl González Tuñón y Pablo Neruda– añora esa época: "Me gustaría charlar, como en nuestros días de ahí, y si Pedro Henríquez compartía la charla, tanto mejor" (165).

Sorprende la ausencia de datos sobre la Guerra Civil Española y sobre la instalación del franquismo en el poder; posiblemente los cargos diplomáticos de ambos corresponsales exijan silencio sobre la situación política. Apenas si aparecen reiterados saludos que Reyes envía para Manuel Azaña (presidente de la Segunda República Española entre 1936 y 1939) a través de su interlocutor a distancia, a quien en un texto escrito a poco de su muerte –"Ausencia y presencia del amigo"– llama "hermano de mi naufragio en España […] a la vez que te veo salvarte de tu último naufragio en México" (256). Es la manifestación de lo americano en el intercambio lo que rescata Reyes, quien aplaude en Díez-Canedo su "aceptación congénita de América sin contorsiones de americanismo" (257). En el tono y la evocación propicios al epitafio que registra ese texto, Reyes sepulta junto con el amigo aquellas impresiones desaforadas que el español transmitía al cabo de su primer paso por México en una carta de enero de 1933: "El arte mexicano antiguo me parece grandioso e imponente. ¿Cómo van ustedes a sacarle partido a esas magníficas posibilidades decorativas que por todas partes se ven?" (135). La mirada del español no parece aquí la de un americano trasplantado, ni siquiera la de alguien que tiene simpatía por América, sino que se mantiene indecisa entre el empresario turístico y el decorador, impermeable a comprender una cultura que no sea la que la frecuentación europea le ha inculcado.

Paradójicamente –lo que da cuenta del apresuramiento de semejante juicio, que no tuvo en cuenta a los intelectuales más que para denunciar las capillas que han formado–, en la misiva que envía desde Montevideo el 29 de abril de 1933 se lamenta de no poder producir algo similar a la revista *Monterrey* capitaneada por Reyes, entendiendo que "*Badajoz* sería horrible" (138).[12]

Acaso Reyes haya decidido saltear semejante superficialidad en función de la necesidad de mantener contactos en el mundo hispánico ante la ajenidad que significa para él Río de Janeiro. La carta del 27 de febrero de 1934 adquiere dimensión dramática, ya que a la distancia que representa Brasil para la América hispánica ("este ambiente está tan alejado de nuestra lengua que hasta parece una paradoja y una verdadera crueldad histórica": 147) se suma la dificultad de conseguir correctores para la revisión de los números de *Monterrey* ("¡Y corregir textos españoles en el Brasil es tarea de romanos!": 149) y, para colmo de males, el profundo desagrado que despierta una veta positivista censora, al mejor estilo de Gustave Le Bon, cuando Reyes se enfrenta a la experiencia cultural más representativa de la ciudad (y del país):

> Finalmente, vino el terrible, invasor, 'pervadiente' Carnaval carioca –verdadero fenómeno sociológico– y casi catástrofe natural en que naufragan todos los individuos para convertirse en un protoplasma informe, tegumentoso, de color, calor, sudor, furor y rumor (148).

Hay señales que aluden al desajuste con el medio y a la decepción ya en las epístolas de 1931 y 1932: la melancolía que lo aqueja en la "última Tule americana, lejos de todo" (125), la convicción de que todos los que llegan a Río de Janeiro apenas si están de paso hacia Buenos Aires

---

12 Monterrey y Badajoz son respectivamente las ciudades natales de Reyes y Díez-Canedo.

–los casos de Ramón Gómez de la Serna y del historiador Antonio Ballesteros Beretta (126)–, la orfandad afectiva que reclama la corresponsalía ("No me deje tan solo. Ud. nunca ha sabido lo que es estar tan lejos": 127), la nostalgia de la península ("yo ando como perdido desde que salí de allá. Todo lo que me ha pasado se debe a la falta de España": 129). En ese marco, y como contrapartida de su experiencia del carnaval, Reyes desliza una infidencia sobre Paul Morand, quien quiso asistir a una macumba en Niterói pero luego lo asaltó un terror tan profundo que se negó a ingresar en ella, pese a lo cual relata la práctica "con lujo de fantasía" en su libro *Saudades do Brasil* (130). La inmediata descalificación de Lupe Rivas Cacho, ex esposa de Diego Rivera, parece resultado de un rechazo general ante la cultura popular: si nunca hasta entonces lo había atraído, ahora le resulta "una criada de servir, gorda y afónica" (Ibíd.).

El malestar en la cultura que afecta a Reyes en Río reclama tomar medidas para contrarrestarlo. Una de ellas es la propuesta que le hace a Díez-Canedo, en la carta del 20 de junio de 1933, para publicar a dúo una revista, "unos cuadernos de salida irregular y arbitraria, *Poética americana*" (141) que le permitirían cumplir la función de religador que hasta entonces ha desempeñado de manera esporádica y fragmentaria en el epistolario y en empresas editoriales aisladas, y que a la vez lo habilitarían para ejercer la pedagogía ejemplarizante que estima como formación imprescindible de los intelectuales del continente. El plan se resume en "[h]acer como una antología poética americana sobre lo que está apareciendo en las revistas. Parece cosa de nada y es obra de orientación, de construcción. No creo que se pueda hacer mejor crítica, no creo que se pueda aleccionar mejor que escogiendo ejemplos" (142). La respuesta de Díez-Canedo marca su propio aislamiento respecto de lo que ocurre en América al confesar la demora en recibir las publicaciones de las cuales deberían seleccionarse los poemas. Pero la verdadera razón se expone un año y medio más tarde, cuando la misiva del 22 de febrero de 1935 llega

a Reyes junto con el envío de la revista *Tierra Firme* y la solicitud de nombres de colaboradores "sin desbordamiento lírico, porque ya ve que proscribimos, por ahora, la lírica, y nos quedamos en la crítica, en el ensayo documental, en la *mise à point* de cualquier tema importante" (157).

A partir de 1939, la correspondencia entre Reyes y Díez-Canedo abandona la dimensión personal para recortarse a la burocrática. La instalación del español en México exime del soporte papel para la conversación, que puede resolverse personalmente. A su vez, Reyes comienza a operar como mediador de reclamos editoriales que proceden de Buenos Aires: Guillermo de Torre pide en 1939 una traducción de Jules Romains (que finalmente no se realizó); Amado Alonso insiste en 1941 en recibir *La poesía francesa del romanticismo al superrealismo* que Díez-Canedo comprometió con Losada. La casa editora fundada por Gonzalo Losada en la capital argentina, cuando abandonó su cargo de delegado de Calpe para independizarse durante la Guerra Civil Española, tenía entre sus accionistas a Pedro Henríquez Ureña. Díez-Canedo volvía, así, a vincularse aunque fuera a distancia con el dominicano al que había admirado y cuyas teorías americanistas no vaciló en recuperar. La presencia de don Pedro como una sombra de evocación constante en este epistolario no se limita al intercambio de misivas, sino que repercute además en otros textos y obliga a admitir que la religación continental puede cumplirse tanto desde la dimensión opaca del editor y del crítico nimbado por reticencias personales como en la del creador desbordante de simpatía abusiva que usufructuó Reyes.

El mismo Reyes lo reconoce cuando comenta el discurso de ingreso de Díez-Canedo a la Real Academia Española en 1935, "Unidad y diversidad de las letras hispánicas". En ese título, divisa del comparatismo que define la literatura hispanoamericana, subyace la teoría de Henríquez Ureña sobre el mexicanismo de Juan Ruiz de Alarcón. Reyes se expande sobre eso en "El amigo de América", artículo que

consta en el número 13 de *Monterrey*, editado en Río de Janeiro en junio de 1936, en el que cita la exposición de Díez-Canedo:

> México –dice– podría tal vez concretarse en los rasgos que definen la fisonomía de Alarcón: mesura, observación, gracias, intención buída y socarrona; y en el fondo un misterio de siglos […] Santo Domingo, Cuba y Puerto Rico, en su obra son languidez apasionada […] Venezuela se planta en actitud de luchadora […] Colombia es docta y diserta […] El Ecuador […] de clara atmósfera intelectual […] El Perú guarda nostalgias de corte, sabe historias del pasado, tiene la gracia del contar […] Bolivia […]; en la atmósfera quebradiza se derrama el son de la quena […] El Paraguay tiene más cerca de la mano el arma que el libro […] Chile es la historia; sus hombres de letras tienen fisonomía de magistrados […] El Uruguay, abierto y claro, ve a sus hombres en larga contienda y forja el drama […] A la Argentina no hay nada humano que le sea ajeno" (*apud* E. Díez-Canedo: 238)

A fuer de comparatista riguroso, formado en la escuela de Menéndez Pidal y autor de las *Cuestiones gongorinas* que Foulché-Delbosc publicó en la "Biblioteca Hispánica" en 1921, Reyes contrasta ese párrafo que recorre a América tipificando a cada país con algún atributo sobresaliente –y que se apresura a resumir a las Antillas hispánicas en una unidad siempre perseguida por los latinoamericanistas pero nunca consolidada– con el inicio del estudio de Henríquez Ureña sobre Ruiz de Alarcón que consagra como "página egregia de la crítica americana": "Dentro de la unidad de la América española, hay en la literatura caracteres propios de cada país […] Los grandes artistas, como Martí o Darío, forman excepciones muchas veces" (Ibíd.) y constituyen el ideal de ligazón continental al que aspira la propuesta de la utopía de América. En el orden fragmentario que corresponde a la identificación de los estados nacionales como productores de literatura se suceden "la elegancia venezolana […] y el lirismo metafísico, la orientación trascendental de

Colombia […] la marcha lenta y mesurada de la poesía chilena, los ímpetus brillantes y las audacias de la Argentina" (Ibíd.). La pregunta retórica vuelve sobre la balcanización caribeña, desplazando la preocupación política en la singularidad expresiva: "¿Quién no distingue la poesía cubana, elocuente, rotunda, más razonadora que imaginativa, de la dominicana, semejante a ella, pero más sobria y más libre en sus movimientos?" (Ibíd.). El cierre, previsiblemente, es la entrada en el tema de Ruiz de Alarcón y sobreviene mediante la ponderación del "sentimiento velado, el tono discreto, el matiz crepuscular de la poesía mexicana" (Íbid.).

La persistencia de Henríquez Ureña en la cultura mexicana y en la unidad latinoamericana excede las correspondencias revisadas, aunque parece continuar como herencia intelectual en Joaquín Díez-Canedo. El hijo de don Enrique, instalado definitivamente en México, será el traductor de *Las corrientes literarias en la América hispánica* en 1949 y un activo contribuyente en la labor de religación continental a través de la editorial Joaquín Mortiz. La restitución del papel de los editores, apenas vislumbrada en este texto a través de las revistas y las colecciones que involucraron a los corresponsales, es otro capítulo de la historia de las redes intelectuales en Latinoamérica que aguardo como diálogo auspicioso con las presentes indagaciones. Si la unidad latinoamericana es una utopía intelectual, no hay actividad que quede eximida de estudio en procura al menos de su sostenimiento, si no de su realización.

Bibliografía

Bilbao, Francisco (1864). *La América en peligro*. Buenos Aires, s/d.

Castañón, Adolfo (2006). "Breves notas para la historia de una amistad. Pedro Henríquez Ureña en su correspondencia con Alfonso Reyes". *Revista de la Universidad de México* n° 34. México (pp. 78-90)

Croce, Marcela (2013). "*Biblioteca Americana*: la utopía del archivo continental". *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani* Vol. 5 n° 1. Università di Bologna (pp. 26-36). http://confluenze.unibo.it/issue/view/381/showToc

_____ (2016). "Teoría y práctica del pequeño círculo. La correspondencia intelectual de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes". *Mapocho. Revista de Humanidades* n° 80. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (pp. 111-122). http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0070817.pdf

Díez-Canedo, Aurora (2010). "Presentación", en Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes. *Correspondencia 1915-1943*. México, UNAM-Fondo Editorial de Nuevo León (pp. 9-16)

Díez-Canedo, Enrique y Alfonso Reyes (2010). *Correspondencia 1915-1943*. Edición y estudio introductorio de Aurora Díez-Canedo F. México, UNAM-Fondo Editorial de Nuevo León.

Fernández Gutiérrez, José María (1986). "Temas de la relación epistolar entre Díez-infa

Garciadiego, Javier (2006). "Los afanes universitarios de Pedro Henríquez Ureña: sus legados". *Revista de la Universidad de México* N° 34. México (pp. 62-68)

Gutiérrez Girardot, Rafael (1962). "La imagen de América en Alfonso Reyes". Madrid, Ínsula. Edición conjunta con "Alfonso Reyes helenista" de Ingemar Düring (pp. 87-141)

Henríquez Ureña, Pedro (1998). *Ensayos*. Edición de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Buenos Aires, Sudamericana-Colección Archivos.

_____ (1969 [1949]). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Martínez, José Luis (ed.) (1986). *Alfonso Reyes – Pedro Henríquez Ureña: Correspondencia 1907-1914*. México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana).
Matute, Álvaro (1999). *El Ateneo de México*. México, Fondo de Cultura Económica.
Rangel Guerra, Adolfo (2009). *Alfonso Reyes y el género epistolar*. Monterrey, UANL.
Reyes, Alfonso (1954 [1915]). *Visión de Anáhuac*. México, El Colegio de México.
Zuleta Álvarez, Enrique (1997). *Pedro Henríquez Ureña y su tiempo. Vida de un hispanoamericano universal*. Buenos Aires, Catálogos.

Momentos de enlace

4

Entre la *ekphrasis* y el *Arts & Crafts*

Inflexiones plásticas en el modernismo latinoamericano

Paisajes de cultura

Es tentador aunque facilista iniciar esta indagación con las poesías de Rubén Darío donde la pintura cumple las múltiples funciones de referencia erudita, caracterización contextual y recurso de refinamiento estético. Las "fiestas galantes" que ya habían sido visitadas por las poesías de Paul Verlaine –a quien Darío rescataba como "liróforo celeste"– representan el primer ejercicio de *ekphrasis* (traslación verbal de una obra visual) en el modernismo latinoamericano, que tuvo en el poeta nicaragüense al diseñador más eficaz de rasgos y tradiciones. "Era un aire suave", el poema en que la marquesa Eulalia se excede en "risas y desvíos" para seducir con su belleza maligna a un vizconde y un abate (optando finalmente por un paje) en el marco equívoco de una mascarada, es el despliegue verbal de las telas rococó de Jean-Antoine Watteau y Jean-Honoré Fragonard. La presencia de los pintores no se limita a la ambientación provista por "el rico zócalo al modo de Jonia" que decora la terraza festiva, ni al vestuario suntuoso de las casacas brillantes de los chambelanes unísonos, sino que se detiene

en el detalle de esos ademanes menores de la gestualidad femenina que exponen con picardía una puntilla mientras recogen la falda "con dedos de ninfa bailando el minué".

Esa atención superlativa al detalle es el sostén del principal fetichismo modernista: el del pie de la mujer. Mientras el romanticismo prefería fijarse en los rasgos del rostro, concentrando en ellos la expresión del alma, el modernismo no solamente se centra en la extremidad inferior ("sobre el tacón rojo, lindo y leve el pie") sino que invierte el recorrido de la seducción. Ya no se trata de fascinarse con un rostro y fijarse luego en el cuerpo que le corresponde, sino que el punto de partida es el pie a partir del cual se repone, en metonimia, el resto del cuerpo.

A su vez, el esplendor plástico se combina con los recursos sonoros que se deleitan en la repetición ("la marquesa Eulalia ríe, ríe, ríe) y acuden reiteradamente a la aliteración que encuentra un ejemplo insuperable en el verso "bajo el ala aleve del leve abanico" en que la profusión de eles procura imitar el sonido del aire desplazado por el objeto. Esa armonía de lo visual y lo sonoro, de la *ekphrasis* y la fonética, subraya la tendencia modernista a participar de todos los dominios artísticos y sobresaturar mediante apelaciones estéticas, en reclamo de un lector que participe de semejante *background*. La convocatoria a un público que, como el propio poeta, confíe en una percepción estética del mundo y que, *in extremis,* aspire a que la vida tome la forma de una obra de arte, no renuncia a ningún exceso en pos de su objetivo de diseñar una *brotherhood*. Así es como la presencia de las obras pictóricas –que en ocasiones justifican todo un poema, tal el caso de "Leda", informado por la composición "Leda y el cisne" de Leonardo da Vinci (cuadro perdido que apenas si se conoce por una copia de otro artista– se corresponde con la imposición de lo musical que, menos centrada en las referencias, sobreabunda en elecciones métricas, rítmicas y léxicas de la poesía.

Ángel Rama (1975) destacó que, en Darío, la voceada resonancia de la música de Wagner en que abrevaban los críticos previos –sin darle mayor desarrollo– radicaba menos en una coincidencia melódica o una disposición armónica que en la orquestación atronadora. Renunciando a una regla sonora según la cual las cuerdas deben marcar el *crescendo* antes que los bronces para no ser opacadas o sepultadas por estos, en la orquestación wagneriana el *tutti* abarca a todos los instrumentos sincrónicamente, aplastando con la estridencia de los metales los matices tersos de las maderas. La combinación extrema de los excesos sonoros y las seducciones plásticas –una variante recortada de las *correspondencias* que Charles Baudelaire encontraba como incitación de la naturaleza– no se limita a la poesía sino que abarca otro género que Darío practicó como una forma de la prosa artística: la crónica. En "Un retrato de Watteau" (contenido en el "Álbum santiagués" del libro *Azul* de 1888), la mención sesgada a Sade que sitúa al lector en "los misterios de un tocador" (Darío, 2013: 33) articula la aliteración en R del conjunto con la aliteración en M que asiste a la marquesa: los "rizos rubios", el "recinto" y lo que en él se "derrama" acuden a otorgar predicados a "una marquesa contemporánea de madama de Maintenon" (Ibíd.).

Por su parte, el "Álbum porteño" publicado por entregas en la *Revista de Artes y Letras* de Chile en 1887 insiste en técnicas pictóricas desde los títulos de crónicas como "Acuarela", "Paisaje" o "Aguafuerte" y proclama su afán de transferir lo visual a lo verbal desde el inicio, "En busca de cuadros", para no abundar en la condición misma del álbum. Lo que se destaca en todas las estampas es la voluntad de diseñar paisajes estéticos desde la situación del *voyeur* que percibe que todo está puesto ante su mirada para otorgarle un aura artística a aquello a lo cual "el gran Watteau le dedicaría sus pinceles" (34).

Pero indudablemente el texto donde la pintura es el centro de atención y el motivo mismo del comentario es "El Salón" que, además de insertarse en la serie de crítica

pictórica cumplida por Baudelaire desde la cual habían recibido el espaldarazo los impresionistas franceses, prosigue la labor desplegada por el cubano Julián del Casal en "Mi museo ideal". El artículo publicado en *La Prensa* de Buenos Aires el 1° de noviembre de 1895 comienza con una autodefinición implícita del modernismo ("la necesidad de una renovación, de una revolución contra el pontificado de la banalidad": 66), condena al alemán Max Nordau que reunió en *Dégénerescence* un catálogo maldito de artistas enfermos mentales al que Darío le responde con la reivindicación que les depara a varios de ellos en *Los raros* (1896) y se entrega a los pintores contemporáneos que convierten los diagnósticos de depravación psíquica en mistificaciones. Darío abandona la moderación que encuentra en los prerrafaelistas y se asoma a las fantasías tenebrosas de Odilon Redon, Félicien Rops y Gustave Moreau: "Redon se hunde en el sueño y en el misterio de la sombra; Rops se complace en negro-y-blancos milenarios, llenos de muerte, o en apariencias obscenas o macabras; Moreau orientaliza sus sueños en suntuosas telas" (68) y todos ellos pretenden "poseer la Luz por modos distintos" (Ibíd.). La descripción de la *Morphine* de Diana Cid de García, además de abonar la tendencia a la *ekphrasis*, insiste en asociarse no solamente al decadentismo francés sino más precisamente a esa versión tropical que ofreció Casal, a quien Darío le dedica dos necrológicas reveladoras.

En la primera, "Julián del Casal", asocia al cubano con las figuras de Edgar Allan Poe –"raro" por antonomasia, ya descubierto por Baudelaire como un sujeto reactivo al medio mercantilista en que vivió– y Villiers de l'Isle Adam. Pero convencido de que la de Casal fue una existencia de héroe artístico, no demora en identificarlo con Des Esseintes, el protagonista de *A rebours* de Jorys-Karl Huysmans, ese libro que en las traducciones diversas de *A contrapelo* o *Contra natura* persiste en la producción de un efecto ominoso. Muerto de risa, no obstante Casal soportó "un mal oscuro y misterioso" de los que Susan Sontag (2003) ubica

como enfermedades espiritualizantes como las que afectan las vías respiratorias, aquella zona del cuerpo que remite a lo aéreo, lo etéreo, lo que se desprende de la corporalidad amenazante de infecciones y deformidades.

La segunda necrológica, "Films habaneros – El poeta Julián del Casal", tiende hacia una forma artística que está surgiendo en el mismo 1895 en que fallece el cubano: el cine. La vida artística de Casal se inscribe en el marco modernista que se presenta como cofradía de almas sensibles, una versión sofisticada de la bohemia finisecular y una alternativa más espiritual que sociológica de las formaciones intelectuales caracterizadas por Raymond Williams (2015). Abatido por las figuras de la plástica finisecular, Julián estaba "emponzoñado de desaliento", apegado a lo extraordinario con "la tendencia malsana a la rebusca de un paraíso artificial" (Casal, 2012: 350).

Belleza bizarra

Una belleza bizarra produce Julián del Casal, adhiriendo a los gustos extravagantes de Huysmans quien, al cabo de la celebración del desenfreno, se convirtió al catolicismo y se recogió en un monasterio para clausurar la soberbia. En el abordaje que le dedica Casal en una crónica, su eclecticismo transita la liturgia cristiana, la Edad Media, la belleza artificial, la naturaleza enferma y los genios perturbados (177). Pero, a los fines de esta indagación, lo que destaca en esa biografía licenciosa es que "la pluma de Huysmans rivaliza con el pincel de cualquier pintor": las páginas iniciales de *Là-Bas* se dedican a describir la *Crucifixión* de Mathaaeus Grünewald; –un siglo más tarde también Augusto Roa Bastos incurriría en una fascinación semejante en las páginas de *El fiscal*, en tanto los furores teóricos de Julia Kristeva optaban por el *Cristo muerto* de Hans Holbein–; los *Croquis Parisiens* se entregan a la modernidad inmediata

de la Salomé que domina la *Aparición* de Gustave Moreau. Entre los artistas favoritos de Huysmans figuran varios que encuentran una equivalencia literaria inmediata, de modo que mientras Whistler es "el Edgar Allan Poe de la pintura", Rops es "el Livingston del satanismo, el glorioso ilustrador de *Las diabólicas*" y Moreau "el Rey-Poeta del color" (180).

Es Moreau justamente quien motiva los poemas de "Mi museo ideal", una sección del libro simbolista *Nieve* (1892). De las cinco partes que lo conforman, cuatro se dedican a las artes plásticas: "Bocetos antiguos", "Cromos españoles" y "Marfiles viejos" flanquean este museo cuya formulación poética tiene una doble trasposición, ya que la que se produce de lo visual a lo verbal registra además la mediación de la reproducción técnica de la obra pictórica, conocida por fotos o incluso apenas por las aproximaciones que proveen las páginas huysmanianas.

Lo más notable es que "Mi museo ideal" enrola a Casal no solamente en el dominio de los pintores contemporáneos sino también en una sociedad latinoamericanista más amplia en la cual se cruza con los intereses de José Asunción Silva. Al tiempo que Silva se pronuncia por la mujer prerrafaelista, Casal se entrega a Salomé –como Moreau–, instalándose en un contexto finisecular abordado también por Aubrey Beardsley con sus grabados para la *Salomé* de Oscar Wilde y el cuadro alongado de Gustav Klimt en que la cabeza del Bautista queda ahogada en la hiperdecoración del vestuario que exhibe la *femme fatale*.

Los poemas de Casal ("Salomé" y "La aparición", abordando la obra de Moreau respectivamente desde el personaje aislado y la composición completa) se detienen en la "ardiente pedrería" que irradia brillos malsanos desde las transparencias que insinúan más que cubren a Salomé, quien señala la aparición nimbada de la cabeza del decapitado en una provocativa intervención de las iluminaciones sacras medievales. Un paisaje con alto grado de irrealidad circunda a esa figura femenina plena de curvas, en posición de modelado. La Salomé de Beardsley es radicalmente

diversa: además de restringirse al blanco y negro de la tinta, el joven inglés dibuja una figura estilizada, con diseño liso apenas alterado por los pliegues de las telas y un aspecto andrógino que resulta amenazador.

En la de Klimt, por su parte, obtienen mayor resonancia los antecedentes: a la Salomé renacentista de Donatello, detenida en la fijeza de la estatua, le suceden los ejercicios contrapuestos de Caravaggio, donde el contraste de luz y sombras centraliza a la joven y deja en la penumbra a la alcahueta instigadora, y de Guido Reni, quien otorga una expresión angelical a la perversa, la que resulta orientalizada apenas con el detalle del turbante. Habría que agregar a fines del siglo XIX la Salomé de Rops presentada como una virtuosa del diablo, una dama sobresaturada por el oxímoron: ángel demoníaco por las alas, mujer bella en quien asoma ya la calavera como *memento mori* articulado con las caderas huesudas que simulan una mariposa pero en verdad son un desplazamiento de las tibias mortuorias, remarcando el contraste espeluznante entre la tentación carnal y la condición descarnada del cadáver.

Si los mismos recorridos podrían cumplirse con las figuras que Moreau traza de Medusa y de Venus (personajes mitológicos cuya profusión de representaciones parecen condensarse en el escudo siniestro con que Caravaggio fija la mirada de Medusa y en la celebración que Botticelli dedica a la joven que surge de una concha marina), es preferible fijarse en "las sierpes de viscosas pieles" que acompañan la amenaza de la Gorgona y en el "cuerpo alabastrino" de la diosa del amor que se abandona al lado de un mar en el que flotan monstruos en la reconstrucción poética que Casal les dedica a esos cuadros iluminados por el tópico de la "luz febea" que aparece tanto en "Una peri" como en "Hércules y las estinfálides".

El cierre de este museo privado es la "Apoteosis de Gustave Moreau", que no puede producirse sino en el ámbito decadente que corresponde a ese paisaje de irrealidad detenido en la hora incierta en que la noche no termina

de transformarse en la luz del alba. La "nostalgia de la aurora" (265) con la oscuridad acechando todavía promueve el enfrentamiento entre el Dios hebreo, castigador, y el "Dios munificente que perdona" (266). Sin embargo, no hay una salvación espiritual a la cual aferrarse, porque en un relámpago decadente Casal instala toda la iconografía de la podredumbre y la decrepitud con "verdes moscas", "tumbas hoscas", "gusano cruel", "la blancura amarilla de los huesos" (Ibíd.). Y ante el colorido desplegado por Moreau, insistente en los tonos ocres que traslucen una luz solar anémica y perversa, Casal define una sinfonía en blanco concentrada en "nívea flor en sus dedos nacarados" (267).

La apoteosis es no solamente el reconocimiento del pintor entre los "genios triunfadores" y los "santos soñadores" (Ibíd.) sino especialmente la concesión con que la bella Elena –cuya actitud en Troya es homologada a la decisión criminal de Salomé– distingue al artista: sonrojada, arrodillada, se entrega a ese vínculo colosal de arquetipos en el cual queda "la Belleza del Genio enamorada" (Ibíd.). El modernismo puramente esteticista de Rubén Darío va tendiendo a lo perverso, ampliando la apertura hacia el decadentismo, especificando la relación con un simbolismo que no se limita a proveer temas y recursos sino que orienta asimismo los modos de integrar en el ámbito americano aquellas tradiciones que se habían instalado como el pasado de Europa y que resultaba urgente revisar en su dimensión y su significado.

Caso clínico y leyenda local

"Silva es el único genio de Colombia", pontifica Fernando Vallejo en la biografía que le dedica a la figura más relevante de la literatura nacional en vísperas del centenario de su muerte (2010: 183). La circunstancia de nacer en la ciudad desolada que era Bogotá a mediados del siglo XIX,

de escribir algunos de los poemas más memorables de la lengua española, de heredar deudas y soportar un naufragio que liquidó su obra inédita y de encarnar el mito romántico de suicidarse a los treinta años hacen incurrir a Vallejo en la tentación de extremar la historia de vida en una hagiografía de José Asunción Silva (1865-1896). El deudor consuetudinario procura hacer de su vida una obra de arte diseñada con los rasgos más sobresalientes del modernismo latinoamericano. Ese refinamiento no lo sustrae de ejercicios absolutamente pedestres e interesados como el que despliega al pretender estafar a los compradores incautos tratando de vender unas copias de grabados de Moreau como si fueran los originales, o al abusar de los conocimientos de un amigo químico para instalar la fábrica de baldosas que representa su última quiebra.

Semejante vaivén entre un romanticismo tardío y un modernismo que no vacila ante los aspectos agresivos y satánicos del movimiento –adoptados del decadentismo y el simbolismo de Francia– lo asiste en la escena mortuoria. El cadáver de Silva tiene dibujado sobre el pecho un círculo con una cruz que establece la ubicación exacta del corazón, trazado por el médico Juan Evangelista Manrique a pedido del poeta. El disparo fue certero, aunque prescindió de la violencia del destrozo para acentuar la delicadeza que define la cabeza reclinada sobre el hombro, como el gesto de entrega de un mártir. Sobre la mesa de luz quedó un ejemplar lujoso, encuadernado en pasta de cuero marroquí, de *El triunfo de la muerte* de Gabriele D'Annunzio. El decadentismo del italiano se combina con la sensibilidad romántica a la que apela el cuerpo yacente y sostiene en esa escenografía calculada el tironeo entre dos estéticas que insisten en la poesía –*El libro de versos, Gotas amargas*, *Intimidades*– y en la única novela de Silva, *De sobremesa*.

En verdad, la noción misma de novela se vuelve extravagante en el contexto modernista que, plegado también en este punto a las preferencias del decadentismo, opta por las manifestaciones fragmentarias en un catálogo variado que

integran la crónica, el microrrelato, la fábula y el esbozo, convirtiendo los afanes novelísticos en poco más que un relato con una ilación forzada, puros episodios ensamblados que abusan de la condición unificadora atribuida a la materia narrativa.

La cualidad hiperbólica de la vida del poeta que representó una rareza en la Bogotá finisecular radica tanto en la patología psíquica a la cual se lo asoció como en la leyenda en la que derivó (y resulta sintomático que el suicidio sea la intersección entre ambas versiones). La primera, que participa por igual del diagnóstico estigmatizante que le lanzó el naturalismo como de la productividad imaginativa que reivindicó el decadentismo, tributa a ciertas lecturas que Baldomero Sanín Cano identifica, junto al libro de D'Annunzio, entre los volúmenes que poblaban la improvisada cámara mortuoria: *Tres estaciones de psicoterapia* de Maurice Barrès y un número de la revista *Cosmópolis* (Sanín Cano, 1946: 181). La segunda reconoce amplia responsabilidad a la necesidad de edificar un mito colombiano a partir de un personaje de éxito póstumo.

A diferencia de Darío, Silva descartó o ignoró a Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé y Arthur Rimbaud para inclinarse inexplicablemente por los españoles Joaquín María Bartrina, Ramón de Campoamor y Gaspar Núñez de Arce. Esta proximidad con el romanticismo se acentuó mediante la frecuentación de las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer, pródigas en tenebrosismo. Acaso tales elecciones encuentren explicación en el hecho de que las inclinaciones esteticistas de Silva fueron eclipsadas por su voluntad de ajustarse a los gustos culturales de la minoría dirigente.

Silva se ubica en el período definido en términos culturales como *fin-de-siècle*, expresión que condensa una serie de manifestaciones estéticas (especialmente literarias y pictóricas) que tienen su epicentro en Europa occidental –Francia, Bélgica, Inglaterra, principalmente– y se trasladan al área latinoamericana, sobre todo a partir del foco parisino. Al grupo dominante corresponden el decadentis-

mo, el parnasianismo y el simbolismo, cuyos efectos sobre el modernismo latinoamericano no se limitan a la *ekphrasis* sino que se expanden en el empleo de sinestesias que conjugan sensaciones correspondientes a diversos sentidos, ciertas recaídas satanistas en los temas y especialmente en el diseño de las figuras femeninas y una firme convicción en que el mundo que ha renunciado a los dioses reclama una religión del arte.

Para conjurar el fatalismo, Silva no optó por alguna forma del desagravio sino que practicó un género que tuvo peculiar éxito en el momento finisecular: la vida de artista, trazada a modo de autobiografía (Gutiérrez Girardot, 1987). *De sobremesa* se mantiene dentro de los rasgos de un modernismo reconocible en la multitud de citas, en las descripciones y en el ansia por construir un repertorio de mujeres que van desde la prostituta de categoría hasta la niña idealizada. La novela de Silva tiene la dificultad de tratar temas que rozan la perversión y se asoman al asesinato sin renunciar a los matices que imponía la frecuentación de un medio provinciano. Así, el título mismo, que según Meyer-Minnemann (1990) repone las expresiones adverbiales de las novelas de Huysmans (*En ménage*, *A rebours* o *Là-bas*), también puede entenderse en la reprobación de Vallejo como una expresión "chocolatuda", más propicia para los textos de ese escritor menor que era su contemporáneo José María Vargas Vila que para el único ejercicio narrativo del poeta.

De sobremesa –que fue reescrita en 1895 al cabo del naufragio en que se perdió el original– se propone como la lectura que hace el protagonista José Fernández de su diario de viaje europeo ante un grupo de amigos selectos, en el marco de un interior distinguido por una sinfonía rojiza de "gasas y encajes", "terciopelo carmesí", tazas chinas y una "penumbra de sombría púrpura" (Silva, 1992: 47). La alternancia entre diario íntimo y *carnet de voyage* se establece a partir de las reflexiones y el relato de experiencias puntuales, por un lado, y la descripción de paisajes y obras de arte,

por el otro. El modelo de esa escritura está provisto por una joven rusa, Marie Bashkirtseff, quien murió tuberculosa en París y fue convertida en mito por Barrès, uno de los pilares del nacionalismo francés.

La novela reúne, a modo de referencias teóricas y consideraciones críticas, a aquellos autores que en la poesía de Silva aparecen presupuestos y cuya frecuentación era habitual entre los modernistas latinoamericanos. En el orden pretendidamente "científico", Max Nordau, obsesionado por catalogar a los sujetos finiseculares como enfermos mentales y acomodarlos en "una asamblea de incurables" (Silva, 1992: 198). En el aspecto filosófico campea el nihilismo de raíz nietzscheana, mutando hacia un vitalismo que será la base del fascismo italiano en el siglo XX.

En el dominio literario el texto adopta tanto a los escritores que profesaron un nacionalismo exacerbado (D'Annunzio, Barrès) como a quienes transitaron del coqueteo satánico a la conversión religiosa (Huysmans), sin renunciar al exotismo de Pierre Loti ni a las provocaciones de Oscar Wilde. Sobrevolando todo el libro está la sombra de Baudelaire, cuyas *Flores del mal* se ofrecen como una lección de modernidad insuperable y revelan un principio de comprensión del mundo en las "correspondencias" que conciben a la naturaleza como un bosque de símbolos. En el terreno pictórico, Silva es el primero que declina la guía exclusivamente francesa para pronunciarse por las producciones inglesas de los prerrafaelistas. Tanto las mujeres que oscilan entre la santidad y la perversión merced a esa expresión impávida que las asiste en los cuadros de Dante Gabriel Rosetti (cuyo modelo para representar a Perséfone, Lilith o Pandora es su propia esposa, Elizabeth Siddal) como las artes decorativas desplegadas por William Morris en tapices, papeles pintados y muebles ocupan las páginas del relato que, como una modernista "historia en dos ciudades", reserva los negocios para la estadía londinense y mantiene la sede parisina a modo de espacio de lujuria, consumo suntuario y elitismo.

Fernández, en cuyo doble linaje se alinean la rigidez jesuita por la rama paterna y la sensibilidad bohemia por la materna, apela a una caracterización del artista moderno en la cual la bohemia es una etapa perimida, desplazada por la profesionalización, en contra de las nostalgias que en tal sentido continúa abrigando desde París el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. De allí que los pintores y los diseñadores ingleses, que insertan sus productos en el mercado, sean una opción más seductora para Silva que los franceses que siguen adosados a las prostitutas y practican una hermandad solidaria contra la *brotherhood* exitosa de los prerrafaelistas que quieren devolver la pintura a la estética medieval de Fra Angelico, descartando los hallazgos del Renacimiento. La niña-mujer ideal que Fernández encuentra en Hélène de Scilly-Dancourt, no obstante, tributa a la plástica flamenca, ya que aparece inicialmente identificada con una princesa de Van Dyck, con "dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens" (139). El padre de la muchacha, en cambio, responde a un modelo provisto por la fisiognómica de Gall y Lavater con su "frente amarillenta de pensador" (140). Esa dualidad de la percepción, bamboleándose entre el arte y la ciencia, define al sujeto moderno como un hombre fáustico que alberga "dos almas" en su pecho.

Múltiples almas mostró, por su parte, el modernismo como fenómeno estético, tan proclive a las refinadas experiencias rococó como a los sosegados retratos flamencos, igualmente próximo a las pinturas prerrafaelistas que a las beatíficas figuras leonardescas o a las depravadas visiones de Rops y Moreau, y asimismo capaz de citar en la misma frase a Huysmans y a Nordau y de producir un efecto sonoro ya delicado y previsible como el del minué, ya atronador y sobresaltado como el de Wagner. La tendencia a incorporar otras artes, sea mediante el procedimiento descriptivo de la *ekphrasis* o mediante la profusión sonora,

hacen del modernismo el antecedente más prestigioso de esa dimensión fascinante aunque de nombre pedestre que son las "artes combinadas".

Bibliografía

Camacho Guizado, Eduardo (1990). "Silva ante el Modernismo", en José Asunción Silva, *Obra completa*. Madrid, Colección Archivos.

_____ (1985). "Prólogo", en José Asunción Silva, *Obra Completa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho (IX-LII).

Gutiérrez Girardot, Rafael (1987). "*De sobremesa*: El arte en la sociedad burguesa moderna", en *Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1990). "José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa", en José Asunción Silva. *Obra completa*. Madrid, Colección Archivos.

Darío, Rubén (2013). *Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Edición, prólogo y notas de Rodrigo Javier Caresani. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras-UBA.

Del Casal, Julián (2012). *Flores de invernadero*. Selección y prólogo de Ariela Schnirmajer. Buenos Aires, Corregidor.

Henríquez Ureña, Max (1954). "José Asunción Silva", en *Breve historia del Modernismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Hinterhaüser, Hans (1980). "Mujeres prerrafaelitas", en *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.

Meyer-Minnemann, Klaus (1991). "*De sobremesa* de José Asunción Silva", en *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México, Fondo de Cultura Económica.

Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Picón Garfield, Evelyn (1987). "De sobremesa: José Asunción Silva, el diario íntimo y la mujer prerrafaelita", en Iván Schulman (ed.), *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus.

Rama, Ángel (1975). Prólogo a Rubén Darío. *Poesía*. Caracas, Biblioteca Ayacucho (vol. 9) (IX-LII).

Sanín Cano, Baldomero (1946). "Notas" a José Asunción Silva, en *El Libro de Versos*. Bogotá, Biblioteca Popular de Cultura Colombiana-Prensas de la Biblioteca Nacional (163-184).

Silva, José Asunción (1992). *De sobremesa*. Buenos Aires, Losada. Estudio preliminar, bibliografía y notas de María Minellono.

Sontag, Susan (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.

Sucre, Guillermo (1985). *La máscara, la transparencia*. México, Fondo de Cultura Económica.

Vallejo, Fernando (2010). *Almas en pena, chapolas negras. Buenos Aires,* Alfaguara.

Williams, Raymond (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.

5

Sangre de Hispania fecunda

Españoles exiliados en México y Buenos Aires después de 1936

> La Guerra Civil nos ha traído mucho de lo mejor de España. Poco a poco y de manera efectiva hemos ido sintiendo la transfusión de sangre. Pintores, escritores, poetas, músicos, especialistas en diversas actividades trabajan con nosotros. Grandes editoriales, excelentes publicaciones empiezan a producir. Don Lindo de Almería, el ballet de José Bergamín… la Casa de España está publicando libros importantes y estamos sólo en el principio de una fecunda obra.
>
> Luis Cardoza y Aragón, "Galería de Arte Mexicano", en *Exposición surrealista en tierra de belleza convulsiva*. Albert Enríquez Perea (comp.)

Aproximación

Preferiría comenzar erradicando el criterio nacional para adscribirme a una concepción que esquivara las limitaciones que acarrea. Si el obstáculo para conseguir tal propósito fuera la situación de exilio que afecta a quienes integran el presente recorrido, tal vez renunciaría a solicitarlo sin exigir mayores argumentos. Pero como la adhesión incondicional a la idea de nación no procede de ellos sino de buena parte de la crítica que se ha ocupado del tema, entiendo

que el reclamo es legítimo porque no arrastra ínfulas de competencia localista sino apenas voluntad de requisito propedéutico.

Aunque algunos de los intelectuales y artistas que partieron de España al cabo de la Guerra Civil –y en ciertos casos durante el transcurso de ella– apelaron a una idea mucho más vasta que la de la nación como es la del Hispanismo, la bibliografía se resiste a semejante amplitud y no solamente descree de una comunidad cultural entre España y América, sino que apenas admite con resignación las diferencias regionales propias de la península. El espacio catalán representado por José Ferrater Mora, por tomar un ejemplo notorio, y el rincón vasco que identifica a Eugenio Ímaz aparecen adheridos bien a una tradición secular, bien a una tipología literaria, pero en ambos casos anulados como principios activos que cooperan en la producción española. Es así como José Luis Abellán sostiene que "el *seny* […], del cual se ha dicho que es un rasgo notorio del *ethos* catalán, es una forma medieval y autóctona de la *sagesse* o sapiencia" en una serie que arraiga en el *Libre de Saviesa*, transita por Ramón Llull y Ausiàs March y recala en Jaume Serra Hunter (Abellán, 1998: 17-18). En tanto, deja a cargo de José Gaos las precisiones sobre el carácter vasco de Ímaz, tironeado entre los estereotipos que Pío Baroja traza en Lecochandegui el jovial y Elizabilde el vagabundo (352).

Mi alegato contra la estrechez nacional no tiene ánimo provocativo. Su intención es, antes que irritar, postular una superación. Desde mi condición de latinoamericana profeso una fe que no se resuelve en trazados fronterizos sino que se pliega a la utopía intelectual de la Patria Grande. Las redes intelectuales que procuro recomponer en este texto son soportes comprobables de una supranacionalidad con la cual la emigración española contribuyó a veces en función de un entusiasmo genuino y en ocasiones por presiones del contexto. La perspectiva que escojo para abordar el tema no queda fijada en el trauma del desarraigo –sobre eso hay bibliotecas enteras que no lograría agotar– sino

en la impronta que el destierro peninsular dejó en América Latina, manifiesta en iniciativas editoriales, multitud de revistas, un sistema de traducción que incidió directamente en la educación superior y una imaginería que encontró en las artes plásticas su vehículo más idóneo.

La posibilidad que representó para los españoles exiliados el cobijo americano respondió menos a la proclamada afinidad con una cultura presuntamente compartida por la condición de ex colonias de los territorios situados al sur del río Bravo que a la existencia de redes de solidaridad internacional ya aceitadas para acoger en México a una figura como León Trostki frente a las persecuciones soviéticas y retener en Buenos Aires a Witold Gombrowicz cuando el estallido de la Segunda Guerra Mundial lo sorprendió en sede porteña. La significación que reviste el ruso Trotski para la cultura mexicana y la que el sistema literario argentino le asigna al polaco Gombrowicz revelan que la emigración no se limita a ser un fenómeno negativo y que el desgarramiento personal de quienes la padecen tiene su contrapartida en la presencia que adquieren en sus nuevas radicaciones. Por eso Gaos insiste en pertenecer a dos patrias, la de origen que resulta impuesta por una responsabilidad paterna ajena a toda decisión propia, y la de destino que puede ser elegida no con la libertad absoluta del cosmopolita decimonónico, sino con la restricción que implica asentarse en una zona donde no alcanzan los riesgos que acosan en el lugar de procedencia. Tal necesidad de despojarse de las fronteras nacionales y enfilar hacia una supranacionalidad auspiciosa alivia la condición expulsiva que soportan los exiliados en la categoría "transterrados" que inventa el filósofo para definir a sus pares, desafiada de inmediato por el término "conterrados" que levantan las ostensibles ínfulas nominativas de Juan Ramón Jiménez.

teseopress.com

Redes impresas: editoriales y revistas

El recorrido que escogí tiene a la Ciudad de México y a Buenos Aires como focos porque fueron los destinos principales de los exiliados españoles a los que los lacerantes tres años que insumió la Guerra Civil y el triunfo del bando nacionalista –deformación máxima a la que se sujetó la complaciente reivindicación nacional– impulsaron a abandonar la península. Quienes salieron de España en los años 20 lo hicieron frecuentemente con afanes formativos, y en esa nómina conviene incluir a múltiples artistas plásticos que se sumaron a los pioneros del afincamiento voluntario que fueron Pablo Picasso y Joan Miró en París. La hipótesis de Diana Wechsler establece que en la década del 20 se desarrolla un viaje estético que traza los primeros contactos internacionales, los que se desplegarían como Internacional Solidaria cuando el trayecto artístico mutara a desplazamiento político forzoso a fines de los 30 (Wechsler, 2006: 26). Correlativamente, esas urbes laterales que eran para los europeos México y Buenos Aires comenzaban a cobrar valor de metrópolis culturales y recibían transferencias que iban desde el impacto del cubismo sobre el ejercicio de pintura épica del muralismo mexicano (devenido estética oficial de la Revolución) hasta la profusión de italianos nucleados en *Novecento* y difundidos en Argentina por Margheritta Sarfatti sobre la convicción de que América del Sur era un territorio apto para implantar la "fuerza regeneradora del fascismo" (Ibíd.). Así lo confirmaría la populosa manifestación que celebró en Plaza de Mayo la toma de Addis Abeba por las tropas de Pietro Badoglio el 5 de mayo de 1936, superior incluso a la registrada en Roma (Scarzanella, 2007).

La reunión de intelectuales y artistas promovida en los 20 está apuntalada tanto por las revistas en su función de vehículo privilegiado de difusión como por ciertas figuras entre las que sobresalen Guillermo de Torre y César Vallejo. De Torre fue el iniciador de la famosa polémica sobre el

"meridiano intelectual de Hispanoamérica" disparada desde una nota en *La Gaceta Literaria* en 1927 –publicación que, dicho sea de paso, fue virando vertiginosamente a la derecha política en lo sucesivo. La provocación nacionalista del crítico se encontró con una respuesta menos airada que burlesca provista por Jorge Luis Borges y Nicolás Olivari en las páginas de *Martín Fierro*, que se ufanaba de emplear una lengua incomprensible para la península y abrevar en un lunfardo salpicado de expresiones inventadas. En el otro extremo, el poeta peruano Vallejo se presentaba como religador internacionalista en su residencia parisina, desde donde novelaba las penurias de los mineros andinos obligados a la extracción del tungsteno y se entregaba a la "Autopsia del superrealismo" (1930), vaticinando su crisis terminal derivada del error de generar una revolución desde arriba como la capitaneada por André Breton.

Si bien reviste eficacia didáctica indiscutible, la división tajante entre los años 20 y los 30 peca de esquemática y amenaza con la imprecisión, cuando no con el fraude. Los vínculos estéticos no fueron reemplazados sino potenciados con los pasajes políticos que afectaron a los artistas, y a su vez sumaron la marca novedosa que acarreó para América la llegada de intelectuales, en su mayoría escritores y filósofos, que plantearon al continente como circunstancia vital ineludible y contribuyeron al desarrollo de la educación superior en función del bagaje que trasladaban, pródigo en pensamiento europeo y métodos germánicos, que alimentó la voracidad de las ansiosas editoriales locales. Dos de ellas inundaron con este aporte vigoroso las librerías mexicanas y argentinas: Fondo de Cultura Económica, empresa estatal creada en 1934 por el gobierno de Lázaro Cárdenas y capitaneada por Daniel Cosío Villegas, cuyas proliferantes colecciones fueron regenteadas por los intelectuales más lúcidos del momento, y Losada, fundada por Gonzalo Losada en Buenos Aires en 1938 para ocupar un lugar de vacancia no restringido a una ciudad con un copioso público lector, sino además favorecido por la

desaparición y la cooptación de las editoras españolas arrasadas por las consecuencias de la Guerra Civil, entre ellas la misma Espasa-Calpe de la que Losada era representante en la Argentina.

La nueva editorial dedicó parte de la Biblioteca Clásica y Contemporánea –sucesora parcial de la Colección Austral de Espasa-Calpe– a publicar autores españoles que se aglutinaban bajo la etiqueta historicista de Generación del 27, quienes coincidían en su respaldo al bando republicano. Omito una enumeración tediosa que podría sonar redundante y opto por detenerme en aquellos nombres que revisten mayor relevancia por sus lazos evidentes con Buenos Aires. El primero es el de Federico García Lorca, cuyos dramas habían escogido a la capital porteña como plaza inmediata de representación tras el estreno madrileño. Varias huellas urbanas registran tal preferencia: por un lado, la habitación del Hotel Castelar donde se hospedaba García Lorca, devenida reliquia turística en una de las zonas más hispanas de Buenos Aires, la Avenida de Mayo; por el otro, la circunstancia de que dos teatros porteños lleven el nombre de las actrices favoritas del autor: Lola Membrives, sobre la Avenida Corrientes, y Margarita Xirgu, fuera del circuito comercial y adosado al Casal de Cataluña. La otra figura notoria de esa colección es Rafael Alberti, emigrado a la Argentina en 1940 con su esposa María Teresa León, y de quien Losada publicó multitud de títulos, desde *Entre el clavel y la espada* en 1941, con dibujos propios, hasta *Canciones del Alto Valle del Aniene* en 1972. Alberti pasó parte de su exilio en Buenos Aires y otra parte en la provincia de Córdoba, donde coincidió con el músico Manuel de Falla.

La misma fundación de la editorial reveló el impacto no ya de la expatriación española –lo que motivó que su catálogo fuera prohibido por el gobierno franquista– sino también de migraciones internas latinoamericanas. Así, a la presencia inicial de Guillermo de Torre y Amado Alonso –y

a la incorporación de Francisco Ayala[1] y Manuel Lamana[2] en la década siguiente– hay que sumar el relieve de ese promotor mayor de ligazón hispánica que fue el dominicano Pedro Henríquez Ureña. Publicista del topónimo Hispanoamérica sobre el alcance indudablemente mayor –tanto político como cultural– de Latinoamérica, procuró mitigar su condición migrante apelando a las virtudes de la Patria Grande, pero chocó a menudo con idiosincrasias localistas que resintió más que condenó, y él mismo pronunció descalificaciones exaltadas hacia los haitianos con quienes su patria comparte la isla. Las estadías sucesivas en México (donde estrechó una amistad entrañable con Alfonso Reyes) y en Cuba (donde se había radicado su familia luego de que los *marines* desalojaran a su padre, Francisco Henríquez y Carvajal, de la presidencia de República Dominicana), invitan a trazar un paralelo parcial con el recorrido que cumple María Zambrano en América, apenas bifurcado hacia la clausura del itinerario.

Henríquez Ureña participó del Ateneo de México en 1910, se instaló en Cuba para desolarse ante una cultura que atenuaba los ímpetus de Enrique José Varona en las distractivas jitanjáforas de Mariano Brull y recaló en Buenos Aires, donde le fueron escamoteadas sucesivas cátedras universitarias con el expediente rastrero de vedarlas a los extranjeros. Zambrano inició su trayecto americano en La Casa de España de México en 1938 para enseñar luego en la Universidad de Morelia, pasó a Cuba durante diez años y en 1953 retornó a Europa, escogiendo primero Roma y luego los Vosgos franceses hasta asentarse nuevamente en Madrid al final de su vida.

---

1 También colaborador en la revista *Sur*, donde se estrenó en 1939 con "Diálogo de los muertos" (n° 63), y en el diario *La Nación*. Junto con el filósofo Francisco Romero fundó la revista *Realidad*, donde se produjo el debut del joven cuentista Julio Cortázar.

2 Destacado traductor del francés para Losada, Lamana fue también profesor en la Universidad de Buenos Aires y novelista.

Losada no se limitó a los escritores sino que desarrolló un arte de portadas al que tributó intensamente el pintor Luis Seoane. Nacido en Buenos Aires en 1910, se crió en La Coruña y regresó en equívoca condición de expatriado –como consta en *Fardel de Eisilado* (1952)– a su ciudad de origen en 1937 para insertarse en el círculo liderado por los fotógrafos Horacio Coppola y Grete Stern. Las *Trece estampas de la traición* (1937) lo dieron a conocer en la Argentina; su incorporación a la casa editora lo ejercitó en el desarrollo de la forma menuda tras haber practicado murales y vitrales, con intensa intervención de elementos vanguardistas, como consta en las tapas de *Viejo muere el cisne* de Aldous Huxley y de *El exilio y el reino* de Albert Camus, publicadas en los 50. Si en este punto Seoane puede equipararse al exiliado Josep Renau en México con sus ilustraciones para la colección Estela de la editorial Séneca, su afán de promover la cultura gallega supera la labor del catalán, como consta en las colecciones Dorna y Hórreo de Emecé, donde colaboraron con Seoane su compatriota Manuel Colmeiro y el poeta Arturo Cuadrado. Con este último fundó el pintor la editorial Nova, cuya colección de poesía Botella al Mar se convertiría luego en sello independiente.

El caso de Fondo de Cultura Económica es bastante diverso al de Losada. La editora oficial mexicana no estaba constreñida a dar dividendos inmediatos sino a fomentar la cultura en un país que, a diferencia de la Argentina, contaba con un público lector bastante acotado. La conciencia de apuntar a un grupo selecto le permitió diseñar colecciones especializadas como las de filosofía y filología –continuación lateral de las previstas por *Revista de Occidente e*n Madrid y frustradas por el franquismo– que comenzaron a poblarse de volúmenes a medida que los transterrados españoles iniciaban su actividad en México. La mayoría de ellos arribó por intercesión del diplomático Fernando Gamboa, quien fomentó la política de asilo ejecutada por el presidente Cárdenas. Mientras revistaba como embajador en París, Gamboa participó de la Junta de Cultura Española

fundada el 13 de marzo de 1939 por José Bergamín, con Juan Larrea en el papel de secretario. El paso de la Junta a México derivó en La Casa de España (1938) y, tres años más tarde, en El Colegio de México (1941), conducido inicialmente por Alfonso Reyes. Allí se congregaron los intelectuales que habían sido exonerados de sus puestos peninsulares, como Gaos y Wenceslao Roces, a quienes el 3 de febrero de 1939 se les dictó la orden ministerial de separación de la Universidad.

La filosofía y la filología que se practicaban entonces en España estaban informadas por los desarrollos germánicos en ambas disciplinas. Tal circunstancia había exigido que los catedráticos peninsulares dominaran la lengua alemana y reclamaran lo mismo de sus alumnos. La universidad americana, mucho más popular, orientada a clases medias ansiosas de profesionalización más que a élites altamente especializadas, prescindía de semejantes destrezas. Fue así como los emigrados encontraron en Fondo de Cultura Económica un espacio ideal para la traducción de filósofos y filólogos alemanes, como lo certifican las versiones de *Ser y tiempo d*e Martin Heidegger cumplida por Gaos, la de la *Fenomenología del espíritu* realizada por Roces, la de las obras de Wilhelm Dilthey –a su vez, reordenadas– puesta en marcha por Ímaz y la de ese monumento de erudición fascinada que es *Mímesis* de Erich Auerbach, también a cargo de Ímaz. Como resultado compuesto de la circulación de traducciones y del magisterio de sus responsables, la filología mexicana encontró en Antonio Alatorre al traductor ideal para *Literatura europea y Edad Media latina* de Ernst Robert Curtius –asistido por su esposa, Margit Frenk– y la filosofía local declinó el "psicoanálisis adleriano" (Abellán: 32) ejercido por Samuel Ramos en *Perfil de la cultura y el hombre en México* (1934) para historizar la práctica y entroncar con el pensamiento latinoamericano en la labor de Leopoldo Zea, discípulo aventajado de Gaos.

Filosofía hispano-americana

Tal vez sea Gaos el intelectual más relevante de los instalados en México, si la mirada apunta al modo de inserción en la cultura de América Latina. La traducción parece haber sido ante todo para él una herramienta con vistas a dos propósitos convergentes: el de situar el pensamiento latinoamericano en un marco filosófico y englobarlo dentro del Hispanismo, por un lado; y el de ratificar al español como lengua apta para la filosofía, desbaratando prejuicios y resignaciones seculares. Más exactamente, el objetivo máximo de Gaos fue concederle al español la dignidad filosófica congruente con la densidad de pensamiento del orden hispánico. Alumno dilecto de Ortega y Gasset, se separó del maestro por una doble divergencia: el disenso al inscribir la Agrupación al Servicio de la República como partido político y la certeza de que Ortega era un filósofo asistemático, tal vez contra su propia voluntad. Si su tarea responde a la línea sucesoria del fundador de la *Revista de Occidente*, es forzoso reconocer que su perspectiva resulta mucho más extensa y generosa y, en vez de solazarse en apreciaciones impresionistas antes ilustradas por el regocijo retórico que por la demostración efectiva –vicio de Ortega al juzgar las cuestiones americanas, acaso porque no encontró en esas latitudes el reconocimiento que esperaba–, se congratuló de hallar en Latinoamérica una literatura de ideas con la intensidad que exigía.

Aunque proclive a formas más rígidas como el tratado a raíz de la prolongada frecuentación heideggeriana, acaso víctima de una deformación profesional que confiaba en planteos sistemáticos antes que en intuiciones aisladas, no obstante Gaos recomendó recuperar en América Latina la forma escurridiza del ensayo para la formulación del pensamiento local. Prefirió asociar la producción filosófica latinoamericana no a las certezas de la lógica proposicional sino a un silogismo invertido. Fue así como estableció que si la *Metafísica* de Aristóteles, la *Ética* de Spinoza, la

Crítica de la razón pura de Kant y la *Lógica* de Hegel tienen consenso como obras filosóficas, no es que los *Motivos de Proteo* de Rodó, *Del sentimiento trágico de la vida* de Unamuno, las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y la *Existencia como economía, desinterés y caridad* de Caso carezcan de valor filosófico por no obtener la misma unanimidad en su definición, sino que se impone una caracterización de la filosofía que exceda las formulaciones más esquemáticas para adosar modos de pensamiento que escogen una expresión novedosa, menos indiferentes a la estética que a un rigor que empaña toda libertad.

Como maestro de Leopoldo Zea, hay que imputarle a Gaos el impulso para las investigaciones sobre Historia de las ideas que se plasmaron en una colección de Fondo de Cultura Económica en la cual el mexicano comisionó a Arturo Ardao para Uruguay, a Mariano Picón Salas para Venezuela y a José Luis Romero para la Argentina. Pero sobre todo corresponde atribuirle algunas conclusiones esperanzadas que hoy resultan evidentes en América Latina, aunque proclamadas a mediados del siglo XX y leídas fuera de su espacio de enunciación, podían parecer fruto de un entusiasmo desbocado o de una alucinación tropical. Sobre su propia obra que, iniciada en España, culminaba en América, fue capaz de extrapolar la certeza de que América es el futuro de España, revirtiendo el rol de España como antecedente americano con que insiste la perspectiva colonizadora. En el descubrimiento sin conquista que realiza en tierra americana –"los españoles hicimos un nuevo descubrimiento de América" (*apud* Abellán: 160)– Gaos reconoce una paridad de condiciones y admite al continente como paradójica utopía radicada, reproduciendo el gesto de Rubens cuando, al copiar el jardín del Edén en que Tiziano situó a Adán y Eva, colocó un guacamayo de las selvas tórridas (Henríquez Ureña, 1969) para evidenciar simultáneamente que el paraíso tenía aspecto americano y que esa cultura que la conquista había procurado sofocar se filtraba inevitablemente en la orgullosa cultura europea.

Como se advierte, he preferido principiar por la versión optimista del exilio español, rescatando aquellos aspectos formativos que los transterrados instalaron en el continente. A eso se refiere el título de eufónicas resonancias que ofrece la cita de Rubén Darío: la "sangre de Hispania fecunda" es la que alienta en la "Salutación del optimista", y mi conciencia poética latinoamericana me ha llevado a una nueva referencia dariana al enfatizar la posibilidad de una filosofía en español sin impronta de minoridad frente a otras lenguas. Es en la oda "A Roosevelt" donde Darío se congratula de "esta América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español", con vocación de resistencia frente al avasallamiento soberbio de los Estados Unidos. Hay un tercer momento dariano, ya que la inclinación a los enunciados estéticos me habilita a pautar el texto con versos entrañables: el que reconoce en la marquesa Eulalia de "Era un aire suave" la conducta equívoca por la cual la dama "daba a un tiempo mismo para dos rivales". Tal situación es la que afecta a la revista *Cruz y raya* fundada por José Bergamín en 1933 con Eugenio Ímaz como secretario.

El catolicismo de afanes revolucionarios que promueve la publicación arrastra el contrasentido de difundirse en Buenos Aires en las páginas de *Sol y Luna*, revista del catolicismo reaccionario que se solaza entre 1938 y 1943 en la exaltación franquista, arrastra resabios de la Falange y reemplaza las colaboraciones de Emmanuel Mounier y Jacques Maritain que campeaban en *Cruz y raya* por las de Gino Arias y Giovanni Papini. Semejante recaída fascista obnubila a los redactores y los afirma en la convicción de que los regímenes de Franco, Oliveira Salazar y Mussolini son defendibles por su carácter tan cristiano como latino. El antitotalitarismo de Bergamín, militante en la presidencia del II Congreso de Escritores Antifascistas reunido en Valencia en 1937, resulta algo lesionado por esparcirse en un órgano contradictorio con sus intereses –que para colmo rescata el pensamiento de Ramiro de Maeztu– aunque

la prédica de *Cruz y raya* traza un recorrido que, en retrospectiva, aparece como antecedente del Concilio Vaticano II (Vivanco, 1968). En especial, a manera de antesala de esa lectura revolucionaria del Evangelio que sostuvo la Teología de la Liberación, con epicentro en el Perú de Gustavo Gutiérrez y en el Brasil de Dom Helder Câmara, y manifestación privilegiada en la obra tanto literaria como política de Ernesto Cardenal, entre los *Salmos* antiimperialistas, la comunidad isleña de Solentiname y el Ministerio de Cultura de la Nicaragua sandinista.

Otras revistas muestran un recorrido acaso más coherente pero con una suerte errática. Es el caso de *España peregrina* que, junto con la editorial Séneca, Bergamín llevó de París a México y sostuvo a lo largo de diez números. La peregrinación instalada desde el título participa de una serie misionera a la cual muchos exiliados se entregaron, replicando con siglos de distancia el carácter desplegado por los jesuitas en América, si bien trocando la vocación de servicio divino por la de traslación espiritual. A la caracterización de los jesuitas como primeros intelectuales americanos (Picón Salas, 1944) y primeros exiliados (Pizarro, 1985) corresponde la función difusora de los emigrados, bruscamente interrumpida cuando *España peregrina* fue reemplazada por los *Cuadernos Americanos*, al tiempo que la dirección peninsular era sustituida por la del mexicano Jesús Silva Herzog y la dominante ética quedaba desplazada por la estética. Los españoles reacios a *Cuadernos Americanos e*ncontraron acogida en *El Hijo Pródigo* de Octavio Barreda, que junto con *Letras de México* publicó artículos de Gaos, Larrea, León Felipe y Juan Ramón Jiménez.

La situación en Buenos Aires oscilaba en la relación entre editoriales y revistas apuntalada por el internacionalismo proletario (el caso de *Claridad*, versión porteña de esa Internacional del pensamiento de izquierda fundada por Henri Barbusse en París) y la aparición de emprendimientos novedosos como el de Sudamericana, liderado por el dueño de la librería Catalonia de Barcelona (Antonio López

Llausás), y Emecé, sigla de las iniciales de Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas, potenciada por la intervención del abogado Bonifacio del Carril (responsable de traducciones memorables como la de *El extranjero* de Camus). En consonancia, en México proliferaron publicaciones de exiliados estrechamente conectadas con editoriales y librerías que garantizaban la expresión del republicanismo fuera de la península, como *Las Españas, Romance, Presencia, Comunidad ibérica* y *Los sesenta* (dirigida por Max Aub); las editoriales Ediapsa, Costa.Amic y Finisterre y las librerías Suárez, Madero y Cristal (Caudet, 1992). Ediapsa, motorizada por Rafael Giménez Siles, implantó el modelo de la Compañía Iberoamericana de Publicaciones (CIAP) –fenecida a raíz de los efectos europeos del *crack* de 1929–, cuyo propósito había sido desbaratar el monopolio del libro francés en los países hispanoparlantes (Lago Carballo y Gómez Villegas, 2007). Buenos Aires se especializó en otra clase de publicaciones, vinculadas estrictamente a la Universidad de Buenos Aires, como la *Revista de Filología Hispánica* y los *Cuadernos de Historia de España*. *Filología*, tal como se llama actualmente, fue desde 1939 la publicación principal del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas de la UBA que lleva el nombre de su principal mentor, Amado Alonso. Los *Cuadernos de Historia de España* fueron el órgano oficial del instituto creado en 1943 por Claudio Sánchez Albornoz, especialista en los reinos de taifas que se reclamó presidente de la República Española en el exilio entre 1962 y 1971.

El Instituto de Filología fue la sede en que se radicaron investigadores de primer nivel cuyas obras reafirman la fortaleza del Hispanismo como concepto aglutinador. Son los casos de los hermanos María Rosa y Raimundo Lida, Frida Weber de Kurlat, Celina Sabor de Cortazar y Ana María Barrenechea, activa tanto en el plano de la lingüística como en el de la literatura, obstinada defensora de la literatura fantástica latinoamericana –para corregir y contrarrestar la ligereza eurocéntrica de Tzvetan Todorov– y, sobre todo, instauradora de objetos críticos. A sus afanes de juventud

se debe el primer artículo sobre Macedonio Fernández en 1941; a su empeño doctoral hay que atribuir *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* de 1957, redactado en el Bryn Mawr College bajo la dirección de otro transterrado español, Ferrater Mora. La preocupación del maestro por un acceso filosófico a la realidad provocó en la discípula la reacción indagatoria sobre la irrealidad como categoría que sostiene el desarrollo del género fantástico en los relatos y las especulaciones de un escritor hoy canonizado, pero entonces apenas conocido.

Nuevamente se impone el verso de Darío sobre la ambigüedad de la marquesa seducida por figuras opuestas: no se trata ya del vizconde rubio y el abate joven que disputan en el poema el interés de la bella, sino de los vaivenes de la universidad argentina que cobijaba en Buenos Aires tanto a Alonso y Sánchez Albornoz, perseguidos por su militancia, de una parte; como al oscuro Antonio Tovar, personaje orgánico del gobierno nacionalista peninsular, de otra. El filólogo que había ocupado brevemente la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del régimen franquista y había oficiado como lenguaraz en los encuentros del multiministro Ramón Serrano Súñer con Hitler y Mussolini, a fines de los 40 instruía en la UBA a los mismos alumnos de sus colegas republicanos y se desempeñaba en la Universidad de Tucumán a la par del marxista Rodolfo Mondolfo, antes de ser nombrado rector de la Universidad de Salamanca (1951-1956).

La presencia de Tovar articula el momento gozoso de la filosofía en español, cuyo protagonismo me empeño en conceder a Gaos, con el momento doloroso que representa Ímaz, autodefinido como un absurdo: "un intelectual que lleva la verdad en las entrañas, y no en la cabeza, y una verdad que le metieron, no que él se haya fabricado. ¿Puede haber algo más absurdo con pretensiones de intelectual? Pues este absurdo es el que vengo a defender: que la verdad no está en el cielo, poblado de intuiciones, sino en la tierra" (*apud* Abellán: 353). Semejante confesión exime de requerir

explicaciones adicionales para el suicidio que cometió el 28 de enero de 1951. Aunque Abellán insiste en adjudicarlo a la "circunstancia fatal" que en términos orteguianos representó el levantamiento de la censura de la ONU a la dictadura de Franco el 4 de noviembre de 1950 –anticipada en 1947 por la reanudación de las relaciones diplomáticas entre Argentina y España dispuesta por el general Juan Domingo Perón–, el ánimo de Ímaz estaba demasiado lesionado como para requerir otro estímulo que su propio malestar. La "constelación de delirantes" en la que Abellán lo coloca (358) procura afiliar su concepción del libre albedrío con la de Pico della Mirandola con su fe humanista en la virtualidad del hombre, pero termina empenumbrándola hasta asociarla a la versión calderoniana, arrojando a Ímaz en las tinieblas del Barroco antes que en la luminosidad del Renacimiento.

Imágenes melancólicas

Este momento depresivo del pensamiento español en el exilio americano es el que mejor concuerda con las manifestaciones que desde la plástica proveían los emigrados peninsulares y que impactaron en la obra de los artistas locales. Lo que en el trabajo de Barrenechea se revelaba como contraste entre la realidad y la irrealidad se erige en la pintura en tensión entre realismo y surrealismo como principios representativos lanzados a una común desazón. Si en la labor de buena parte de los filósofos despunta la vislumbre constructiva que permitía orientar los esfuerzos en pos de un pensamiento en lengua española, en la pintura y la gráfica se entronizan imágenes de destrucción y decadencia, premoniciones nefastas y ámbitos siniestros que otorgan una visibilidad desmesurada al horror de la guerra.

Wechsler (2006) subraya tres características en la plástica de los 30 y 40, en cuyo corpus mantiene indistinguidas las producciones de españoles emigrados y las que resultan de la labor de argentinos y mexicanos que abren un corredor ideológico y técnico para recibir a los transterrados, suprimiendo cualquier jerarquía entre ellos. Los rasgos sobresalientes son la melancolía, el presagio y la perplejidad que, ya frecuentes en Europa durante el período de entreguerras –baste recordar las ciudades desiertas de Giorgio de Chirico o los sujetos desazonados que llevan el sello de René Magritte–, se adensan y multiplican, deprimiendo la perspectiva de futuro y sosegando los destellos de utopía que alentaban a los filósofos. En verdad, la melancolía es menos la conciencia de un mundo ido que, en palabras de Agamben (1995), el lamento por la pérdida de algo que, en verdad, nunca se tuvo.

Es por eso que las dimensiones colosales que identificaban a la pintura muralista mexicana –recuperadas también en la Argentina, en especial con el paso de David Alfaro Siqueiros por Buenos Aires, donde realizó *Ejercicio plástico*, asistido por Antonio Berni– comienzan a aplacarse en cuadros de pequeña medida, mientras la estridente impronta épica de los trabajos de José Clemente Orozco se atenúa en las estampas con que ilustra la cultura mexicana posrevolucionaria. Esa tarea, tanto en el formato mesurado como en la concentración en pocas figuras y apenas un dato del paisaje, se erige en antecedente para los fotogramas de la cinta *¡Que viva México!* que Serguéi Eisenstein filma en 1930, a la vez que enlaza con los grabados ominosos de Francisco de Goya.

La progresiva disolución del mural aparece dentro de su mismo marco cuando Josep Renau desbarata la totalidad autosuficiente de los 100 metros cuadrados de *Retrato de la burguesía*, encargado a Siqueiros y varios colaboradores por el Sindicato de Electricistas, con sus intervenciones aprendidas en el fotomontaje, desafiando con el gesto fragmentador la espléndida monumentalidad de la pintura

sobre la pared. Por su parte, cuando encara la forma en *España conquista América*, tanto el tema como el talante –que invierte la versión gaosiana– inundan de conservadurismo su tentativa y confirman el agotamiento del mural. La forma se desvanece porque no logra dar cuenta del caso español –o, mejor, porque no hay épica de la derrota–; corroyendo sus certezas se fortalece la tendencia al Goya revisitado que insiste en la premonición siniestra. En tal tesitura coinciden Manuel Ángeles Ortiz, Maruja Mallo y Manuel Colmeiro, quienes hacen el trayecto hacia la Argentina junto con Seoane para encontrarse con los catalanes Pompeyo Audivert y Juan Batlle Planas, ya instalados en la capital porteña, y con el grupo formado por los locales Raquel Forner, Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Víctor Rebuffo. La relación estética establecida en los 20, cuando algunos de ellos viajaron a París y se sumergieron en los efectos de la vanguardia, extrema el componente político en el caso de quienes enfilan hacia México –Renau, José Moreno Villa, Antonio Rodríguez Luna, Aurelio Arteta, Enric Climent, Arturo Souto– tras haberse codeado con Siqueiros en las Brigadas Internacionales.

Pero enfrascarse en el aura de Goya para definir estos trabajos sería excesivo, porque si bien el grabado recupera su primacía –y el Taller de Gráfica Popular de México, con su aire clandestino y su vocación de industria de guerra, es testimonio elocuente al que se suman las ilustraciones de revistas y los carteles de propaganda política– es mucho más vigorosa la marca de las vanguardias, como resume Jaime Brihuega (2006) cuando se detiene en el caballo del *Guernica* para montar sobre él a un sector significativo de la producción artística de los 30 y 40 en Latinoamérica. Sin embargo, la opción picassiana por el blanco y negro en esa tela sobrecogedora ratifica la impresión de que las obras plásticas trazadas en el marco de la emigración española quedan impregnadas por el desánimo y adquieren el perfil de una antología de escombros.

Sin embargo, prometí no plegarme a esquematismos. El contraste que parece suscitarse entre el exilio de los intelectuales y de los artistas se hurta a las hipérboles. Si la figura de Ímaz actúa como bisagra fúnebre que se extasía en las señas de la muerte, puede contrarrestarse con el acicate de los muralistas que, incluso cuando renunciaron a la forma, no fueron capturados por el desaliento. Y también con ese trabajo constante de los transterrados que implementaron novedades gráficas, colaboraron con la difusión de la esperanza revolucionaria y mitigaron su condición al integrarse a una red artística que salteó los datos filiatorios para reconocerse en un espacio común y una labor unificada. La emigración española en Latinoamérica otorgó un impulso en varios planos y se impregnó de saberes y prácticas novedosos, operó sobre la formación intelectual y reconoció en Argentina y México plazas editoriales propicias a sus creaciones. Efectuar un balance de semejante reciprocidad excede el tiempo y la disposición de este ensayo, que no tiene más virtud que la de indagar el vínculo ni más pretensión que la continuar el diálogo.

Bibliografía

Abellán, José Luis (1998). *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*. México, Fondo de Cultura Económica.

Agamben, Giorgio (1995). *Estancias*. *La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos.

Brihuega, Jaime (2006). "El espejo y el muro. Polifonías y disonancias en un imaginario artística globalizado", en *Territorios de diálogo. España-México-Argentina (1930-1945)*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo (pp. 35-45)

Caudet, Francisco (1992). *El exilio republicano en México. Las revistas literarias (1939-1971)*. Madrid, Fundación Banco Exterior.

Henríquez Ureña, Pedro (1969). *Las corrientes literarias en la América hispánica*. México, Fondo de Cultura Económica.

Lago Carballo, Antonio y Nicanor Gómez Villegas (ed.) (2007). *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936-1975)*. Buenos Aires, Ediciones Siruela-Fondo de Cultura Económica.

Picón Salas, Mariano (1944). *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.

Pizarro, Ana (comp.) (1985). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Scarzanella, Eugenia (2007). *Fascistas en América del Sur*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Vivanco, Luis Felipe (1968). "El aforismo y la creación poético-intelectual de José Bergamín", en *Historia de las literaturas hispánicas* tomo VI. Barcelona, Vergara.

Wechsler, Diana (2006). "Melancolía, presagio y perplejidad. Los años 30, entre los realismos y lo surreal", en *Territorios de diálogo. España-México-Argentina (1930-1945)*. Buenos Aires, Fundación Mundo Nuevo (pp. 17-33).

El grupo ABC

El título de esta sección alude al nombre del grupo creado en 1914, por iniciativa del presidente argentino Roque Sáenz Peña, por el cual se promovía la unión de Argentina, Brasil y Chile para intervenir en defensa del resto de América Latina. El bloque estaba favorecido por no depender del imperialismo norteamericano y su primera oportunidad de acción fue la invasión de Woodrow Wilson al puerto mexicano de Veracruz. Sin embargo, el ABC nunca cumplió estrictamente su cometido (su responsabilidad) de operar como factor de apoyo y unificación latinoamericana frente a la agresión de los Estados Unidos. El empleo de la sigla en este caso apunta a agrupar un ensayo de cada uno de esos países, de los cuales el que atañe a Brasil postula una aproximación de orden notoriamente comparatista.

teseopress.com

6

Magistra dixit: Ana María Barrenechea

Géneros (de) mayores

Hay géneros que inevitablemente están vinculados a las personas mayores, bien porque responden a cierto cúmulo de experiencias estrechamente asociado a la edad de sus practicantes, bien porque entre los mayores encuentran la gracia apropiada para su desarrollo. Supongo que la lista es extensa pero me restrinjo a los dos que identifico más inmediatamente con tales aspectos: el consejo y la anécdota. El primero soporta múltiples canonizaciones y tergiversaciones, desde la seriedad impostada con que Martín Fierro declama "Un padre que da consejos / más que padre es un amigo" hasta el desenfado con que se desbarata esa proclama pretenciosa en "Un viejo que da consejos / más que padre es un pesado". El segundo ha devenido una forma pedagógica privilegiada, ya que la anécdota registra singular plasticidad para adosarse a la memoria e integrar casi de inmediato un repertorio que todo docente debería tener disponible. Más eficaz que el ejemplo, más apta para la dramatización, es una "forma simple"[1] que puede deslizarse con la misma aptitud hacia la concisión del epigrama y hacia la iluminación irónica.

---

1 La categoría fue elaborada por André Jolles en su libro *Formes simples* (1969) y se refiere a aquellas formulaciones mínimas en las que se encuentra condensado un desarrollo narrativo.

Cuando evoco a Ana María Barrenechea se me imponen esos dos géneros. Anita –me acostumbré a llamarla así en la confusa intimidad que genera la frecuentación del edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la calle 25 de Mayo, ante el estupor de cualquier extranjero que fuera a entrevistar a "la doctora Barrenechea"– no era profusa en consejos pero sí era fecunda en anécdotas. De los primeros conservo alguna advertencia como la que lanzó sobre la crítica en tanto género que envejece, aunque no sería justo atribuir a ese apotegma la preferencia que adquirí por las libertades del ensayo frente al rigor crítico. En cuanto a las anécdotas, entiendo que eran un rasgo propio de su magisterio, y también sería un síntoma de inequidad volverla responsable de mi adopción de semejante método didáctico. No obstante eximirla de cualquier contribución a mis excesos, reconozco en Anita a una maestra a quien no solo recupero sino a quien extraño profundamente, por su humor, por su calidez y sobre todo por desplegar una generosidad insobornable en una institución que abunda en hostilidades, envidias y competencia narcisista desaforada.

Hay dos anécdotas que merecen ser referidas como reliquias de un segmento de la labor institucional de Anita, la de jurado de concursos docentes (por no expandirme en su función como directora de la revista *Filología* y de equipos de investigación como el que formó para editar el epistolario de Sarmiento con Félix Frías, o el que organizó para los estudios sobre memoria que ocuparon el último período de su vida universitaria). En la primera, una aspirante que había sido relegada frente a otra de mejor desempeño en una prueba de oposición le formuló un reclamo. Un día, a la salida de la iglesia –"esos lugares pecaminosos a los que yo voy", ironizaba–, la desplazada señaló que quien había ganado el concurso no tenía doctorado y ella sí, como si tal condición fuera el único requisito a considerar. La respuesta de Anita, que toleró impertérrita la acusación por una injusticia inexistente, hizo una mínima concesión para rematar con la contundencia de un martillazo: "Es cierto.

Yo leí su tesis, y le pido por favor que nunca más me la vuelva a recordar". En la segunda, ya libre de la virulencia del hartazgo que campeaba en la anterior, la situación de concurso generaba una inesperada confesión. Al preguntarle a una postulante cómo evitaría que los alumnos copiaran sus trabajos, apenas percibió que la interrogada se enredaba en su respuesta, declinó el papel de jurado estricto y la salvó del atolladero recurriendo a una historia personal. La anécdota involucraba a Susana Thénon, poeta fallecida en 1990, de la que se sabía que había sido gran amiga de Barrenechea. Cuando era estudiante de Letras, debía hacer una monografía sobre Cervantes y no lograba pasar de la biografía del autor. Entonces Anita decidió encarar el trabajo deduciendo que si no ayudaba a Thénon "no nos acostamos más". La amistad, según revelaba ese mínimo episodio, había mutado a vínculo amoroso hasta entonces silenciado.

Descreo de la insistencia con que los estudios de género exaltan tales datos para enrolar a alguien en una corriente a la que seguramente haya sido ajena. Anita había estado rodeada de mujeres cuya sexualidad formaba parte del comentario chismoso antes que de intereses corporativos o académicos en los años 60 y 70. Baste recordar las cartas que le escribe Alejandra Pizarnik –sometida a vínculos femeninos que la hostigaban, fuera por presión excesiva o por relativo desinterés (Bordelois, 1998)– junto a la relación de revelación tardía con Thénon.[2] Pero Barrenechea también había estado circundada por hombres brillantes que la habían elegido como discípula destacada. José Ferrater Mora dirigió su tesis doctoral, Amado Alonso la integró al Instituto de Filología Hispánica que fundó en la Facultad de Filosofía y Letras (y que ella dirigió durante dos décadas), Pedro Henríquez Ureña fue su interlocutor a la vez que

2 Relación acallada en la cotidianidad pero rastreable en la elección de objeto por la cual se convierte en prologuista de su obra completa, publicada en colaboración con María Negroni. Cfr. Thénon, Susana, *La morada imposible*. Buenos Aires, Corregidor, 2001.

co-organizador del instituto, y Raimundo Lida operó como un referente apenas opacado por la erudición igualmente superlativa que mostraba su hermana María Rosa.

En ese grupo de filólogos inició su formación, con la relativa desventaja que representaba ser egresada del Instituto Superior del Profesorado y no de la Facultad de Filosofía y Letras. La decisión paterna había permitido la asistencia a un espacio de formación docente mayoritariamente femenino para descartar el ambiente universitario que estimaba menos propicio para una dama. Tales prejuicios no hicieron mella en el ánimo de Anita, quien desde su labor en el profesorado moldeó a un discípulo como Enrique Pezzoni y que por sus méritos académicos logró insertarse en la facultad, realizar un doctorado en el Bryn Mawr College (universidad norteamericana de concurrencia básicamente femenina) y convertirse en catedrática de la Universidad de Columbia. Su labor docente en Introducción a la Literatura en los años 60 –cátedra paralela a la que ocupaba uno de los figurones más resistidos de la UBA, el doctor José María Monner Sans– le permitió divulgar en la Argentina los trabajos de los formalistas rusos, que luego se convirtieron en una moda y contribuyeron a los enfoques inmanentes de los textos que dominaron la carrera de Letras durante muchos años. Las inquietudes por el lenguaje que acarreaban los formalistas la llevaron a desarrollar artículos gramaticales con los que yo solía ironizar, confesando en tono bromista mi ineptitud para escoger entre el trabajo sobre el pronombre y el de la voz pasiva con "se", provocaciones que ella devolvía con una acusación de "pícara".

Acaso porque las polémicas de esos años estaban hegemonizadas por temas políticos, a los que no fue ajena, Anita evitó convertirse en una polemista. Renunció a la UBA en 1966 cuando sobrevino la Noche de los Bastones Largos y, ante el reconocimiento que merecía su acto, lo minimizaba sosteniendo que contaba con una familia que la respaldaba, al tiempo que evitaba cualquier juicio sobre los colegas que no la habían seguido en su decisión por entender que

muchos tenían una familia que mantener y tal vez carecían de la libertad que la asistía a ella. Pero sin llegar a la polémica, sostuvo en 1972 una discusión con Tzvetan Todorov en un artículo famoso que descalabra la *Introducción a la literatura fantástica* que el crítico franco-búlgaro había publicado en 1970. El argumento de Barrenechea es que el libro de Todorov solamente se aplica a la literatura europea y, a fin de denostar esa cerrazón, convoca múltiples ejemplos latinoamericanos –algunos de ellos acopiados en el libro que escribió a dúo con Emma Speratti Piñero durante una productiva estadía mexicana– que seguirá indagando en lo sucesivo: los nombres de Julio Cortázar y de Felisberto Herrnández son los más relevantes en ese sentido. Al primero la unía una amistad cultivada en reuniones en la confitería del edificio Comega, que le deparó al cabo de los años el obsequio de los originales de *Rayuela* con los que Anita escribió el *Cuaderno de bitácora* en 1983. La elección de Felisberto integra el extenso recorrido "de Sarmiento a Sarduy" que traza en sus *Textos hispanoamericanos* (1978).

Sin embargo, su libro más representativo por lo que implica para la historia de la crítica argentina –y por la decisión con que consagra un objeto de estudio que hasta entonces había sido desdeñado por las instituciones oficiales y atacado por los intelectuales críticos que exigían una literatura inmersa en la realidad– es *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Con él, Barrenechea se afirma en la función que había iniciado años antes en el orden de la literatura argentina, que es la de inauguradora de objetos críticos.

La astucia de la fundación

Un método original para organizar la crítica literaria en la Argentina, más fructífero que la identificación de corrientes sucesivas (con frecuencia estrictamente emparentadas con

ejercicios metropolitanos), es la especificación de objetos privilegiados que cumple cada crítico. Si en la década de 1980 David Viñas fue el inventor de la literatura de frontera, Beatriz Sarlo la consagradora de la vanguardia y Josefina Ludmer volvió a centralizar la gauchesca tras el ejercicio pionero de Ricardo Rojas sobre el Centenario, Barrenechea los precedió en el impulso desde los años 50. Fue entonces cuando en el n° 9 de *Buenos Aires Literaria* dio a conocer un texto sobre Macedonio Fernández que lo instaló como figura clave de la literatura argentina mediante la indagación de su "humorismo de la nada". Esa práctica continuó cuando El Colegio de México publicó *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (1957).[3]

Podría especularse que existe una división de dominios detrás de la doble dedicatoria del libro, según la cual mientras Alonso aporta el rigor del método, Henríquez Ureña ofrece un modelo para su aplicación americana. La resonancia continental de Henríquez Ureña llevó a Barrenechea a editar los ensayos del dominicano para ese emprendimiento filológico extraordinario que es la Colección Archivos (2001). Más apegada a Alonso, en cambio, parece haberse mantenido María Rosa Lida, cuyo libro sobre *La Celestina* (1962) resulta de una erudición inaudita y deja al lector la impresión de situarse ante un monumento, un ejercicio estricto de la escuela filológica alemana capaz de rastrear las fuentes más heterogéneas y recónditas. Aunque hay momentos en que Barrenechea incurre en ciertas prácticas similares –básicamente en las notas al pie que restituyen fuentes y referencias borgeanas en un arco que

---

3 En lo sucesivo, EIB. Aunque el libro original es de 1957, la edición que manejo en este artículo es la que publicó el Centro Editor de América Latina en su colección "Bibliotecas Universitarias" en 1984. En la "Advertencia" la autora aclara que ha suprimido un esbozo biográfico de Borges que entonces le parecía innecesario y agrega tres apéndices que confirman al escritor como un Aleph de la propia crítica, ya que a través de ellos "quedan reflejadas en esta edición mis últimas lecturas de Borges, al que siempre retorno en forma inagotable" (9)

abarca las bíblicas, las clásicas y las sajonas (así en *EIB* 23, 27, 49, 106)–, es indudable que su trabajo preserva la proximidad con el receptor que sostiene la voluntad pedagógica de la cual prescinde la labor de Lida. Si existe un punto de neta coincidencia entre ambas críticas es el afán omniexplicativo que lleva el rastreo hasta lo escandaloso: a la *summa* de Lida es posible oponerle una observación como "ese cielo tan azul que pudo parecerme de púrpura […], referencia a la adjetivación homérica del vinoso mar" (103).

La crítica filológica era la primera escala obligada de Barrenechea, dado que se había formado en esa tradición, en la cual el conocimiento de las lenguas (y ante todo de la lengua como sistema, exacerbado en su papel de jefa de la cátedra de Gramática en la UBA) y el rigor de las demostraciones textuales de todas las intuiciones hasta elevarlas a hipótesis inmediatamente confirmadas –así opera el método spitzeriano del círculo filológico– son requisitos ineludibles. Precisamente el vocabulario filológico aparece sembrado de palabras como "característica", "rasgo", "dominante" que habilitan el ajuste estilístico de una corriente que toma a la lengua como modelo y se ocupa de los usos peculiares que caracterizan a cada escritor. Obsesionada por el concepto de "norma" y alerta ante el avance del "desvío" –nociones radicales que perturbaban ya el examen saussureano sobre el sistema lingüístico–, la filología acude siempre al lenguaje como espacio de comprobación de lo temático. Los extensos catálogos en que Barrenechea alista las elecciones léxicas borgeanas referidas a las preocupaciones que atraviesan su obra ofrecen una muestra del "estilo apartadizo" que, al tiempo que desarrolla una originalidad creativa, se muestra renuente a las modas intelectuales, como certifica la reticencia de Borges a las teorías existencialistas.

Tal resistencia, junto con la deliberada ignorancia política y la frecuente inclinación hacia opciones reaccionarias por parte del autor, motivó el ataque feroz encarado por Adolfo Prieto contra Borges (1954), que Barrenechea

apenas menciona, favoreciendo con ese desinterés el olvido de un volumen que apenas si destaca por su encono. Es cierto, no obstante, que en la confrontación inmediata que le depara con Raimundo Lida y con Pezzoni –quienes admiten "la hondura de sus preocupaciones humanas bajo el aparente juego" (61) en lugar de la pretendida superficialidad que halla Prieto–, queda condensado todo juicio sobre semejante tentativa.[4] Fuera del campo político en que otras críticas aspiran a ubicarlo, Barrenechea no solamente mantiene a Borges en los límites de lo textual sino que postula una superposición del escritor con uno de sus personajes, el intelectual judío Jaromir Hladík del cuento "El milagro secreto". Así como el condenado a fusilamiento que solicita a Dios la gracia de un año de plazo para terminar una obra que debe completar y corregir mentalmente mientras el tiempo se detiene con los soldados empuñando las armas, también Borges acude a procedimientos que facilitan la memorización como si fuera viable prescindir de la escritura: "Por eso se volcó a la invención de prosas muy breves […] o de poemas con medida y rima muy marcadas" (12). Sin embargo, la circunstancia de que Hladík sea una víctima del nazismo reclama un elemento extratextual que permite extender la analogía con el autor y sus especulaciones analíticas sobre la propia práctica.

Pero para llegar a tal concordancia entre escritor y personaje es preciso establecer en qué momento queda diseñada la figura autoral. Barrenechea marca la génesis de la escritura borgeana en 1935, cuando "El acercamiento a Almotásim" y los ensayos de *Historia de la eternidad* "definen plenamente las características que han dado renombre a sus relatos" (11). Sylvia Molloy (1977) coincidirá parcialmente con dicha indicación: entregada a reconstruir la operación

4 Resulta sintomático que Barrenechea no instale el libro de Prieto como lo que pretendió ser: un pronunciamiento del grupo nucleado en torno a la revista *Contorno* sobre la literatura borgeana. Se advierte así la renuncia a cualquier discusión que tendiera a colocar el objeto de estudio fuera de lo estrictamente estético.

de invención y trastorno de fuentes que cumple Borges, se fija en el año 1935 por la aparición de *Historia universal de la infamia*, el texto donde mejor se trasluce el manejo fraudulento de los materiales a fin de producir una literatura original. Los ensayos, en cambio, orientan a Barrenechea en la persecución de temas y estilo. En ellos se despliega "un lenguaje que une lo criollo y lo conversacional con cultismos muy acentuados" (13), una "discordia" que en verdad opera como síntesis simétrica a la que instala el concepto de inmensidad en el Río de la Plata, en la frontera del Brasil y del Uruguay, donde Borges encuentra "la esencia de lo criollo" (24) en consonancia con los orientales Enrique Amorim y Pedro Leandro Ipuche. En la proliferación de dualidades, lo criollo y lo universal se expresan en un estilo que es a la vez riguroso y apasionado y cuya mejor definición proveyó el propio autor al instalar *El idioma de los argentinos* (1928) como un libro "enciclopédico y montonero".

La preocupación filiatoria de los textos borgeanos promueve el análisis genético empeñado en rastrear borradores, esbozos, adelantos y otras formas de anticipación del texto definitivo. Todavía en los preliminares de lo que años después (y especialmente a partir de las teorizaciones de Gérard Genette) Barrenechea adoptará como método de crítica genética, en este libro se limita a procedimientos más tradicionales. La agrupación del vocabulario referido a un tema –una constante del libro– se define como "parentesco" (exacerbado en el caso de la familia de palabras, incluso cuando su aparición no responda a la virtualidad de la gramática sino a la arbitrariedad autoral: así se explican los derivados de "fantasma" como "afantasmado" y "afantasmar", 105). En estos vínculos de corte genealógico, la rigidez filológica se va atemperando en función de la estilística. Los temas ya no se restringen a los *topoi* cuyo rastreo más minucioso remite a Ernst Robert Curtius y, de hecho, en el desajuste entre las previsiones de la literatura europea y las creaciones locales queda confirmada la originalidad borgeana en la expresión de la irrealidad.

También al orden de la familiaridad corresponden los contactos –a veces reconocidos en tanto "influencias" y otras veces como "plagios", como ocurre con Shakespeare (89)– que el estilo borgeano establece con los usos propios de otros autores. Si en la zona angloparlante el más frecuentado en Thomas De Quincey (49, 64), en el dominio hispánico son Quevedo y Unamuno los más evidentes, con un fugaz paso por Torres Villarroel en los ensayos de la década de 1920. No obstante, no es el acomodo del estilo borgeano al de otros autores, sino la plasticidad que exhibe y su capacidad de transformación la base de su productividad. A veces la variación se ofrece entre dos explicaciones de distinto orden, como la psicológica que en "Historia del guerrero y de la cautiva" equivale a la teológica de "Los teólogos" (76); otras veces se desliza de lo estilístico a la construcción del relato, como cuando las categorías retóricas se adoptan en tanto principios narrativos; así, en "El Aleph", "existe una aventura que es en sí una especie de 'oxímoron'" (66).

La amplitud de los léxicos recogidos confirma la voluntad catalogadora de una crítica que construye inventarios y articula colecciones de palabras, previo a dedicarse a estudiar las repercusiones de ciertos usos sintácticos en la obra borgeana. Y precisamente el concepto de "obra" presupone una definición que, antes que enunciada como punto de partida, se va conformando en el transcurso del libro. Congruente con el método inductivo que aspira a explicar la totalidad –la obra– a partir de las parcialidades que la componen, los textos considerados no se limitan a los que Borges escribió y firmó, sino también a aquellos que seleccionó para la *Antología de la literatura fantástica* (1940). Como el adjetivo borgeano (ella insiste en adoptar "borgesiano", propuesta que no ha registrado ningún eco) recurrente cuya raigambre encuentra en Quevedo, el propósito abarcativo que sostiene Barrenechea incurre en lo *desaforado* y a través de ese vocablo recorre toda la textualidad: "*Desaforado* es

palabra que trae el aire sensacional y desbaratador de Quevedo; aunque abunda más en su primera época, se prolonga hasta las últimas obras" (20).

En cambio, una palabra que le ha sido insistentemente atribuida a Borges es situada por Barrenechea como una elección lateral. De este modo el tópico estudiado por Beatriz Sarlo y elevado a "ideologema de las orillas", que instala en el título *Borges, un escritor en las orillas* (1995; el original es *Borges in the edge*, libro que resultó de una serie de conferencias dictadas en la Simón Bolívar Chair de Cambridge), parece haber desoído la advertencia inaugural acerca de la frecuencia de "*arrabal* (en pocos casos *orillas*)" (22).[5] La distancia entre Sarlo y Barrenechea, sin duda, excede la que podría presumirse entre quien inaugura un objeto y quien busca reinstalar su originalidad una vez que dicho objeto ha sido –retomando una frase admonitoria que consta en la "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"– pasible de incontables "repeticiones, versiones, perversiones". En el hiato entre ambas críticas se advierten las notorias diferencias de estilo y de propósito. Barrenechea cultiva la modestia de la crítica como esperanza antes que como calculada revelación. En ella no se asiste nunca a la suficiencia con que Sarlo enunció sus pretendidos descubrimientos. "Quédenos la esperanza de no haber destruido torpemente el milagro de su arquitectura" (17), inscribe con una cortesía en la cual late la posibilidad de moderar los excesos en que incurrieron las prácticas estructuralistas, posestructuralistas y

5 Es cierto que Sarlo no estaba obligada a elegir el término que tuviera mayor frecuencia de aparición en Borges y es probable que en la preferencia por "orillas" en lugar de "arrabal" incidiera la voluntad de apartarse de cualquier asociación con el "arrabalero" como tipo urbano. No obstante, es válido suponer que la inclinación por "orillas" responde más a una construcción de lectura que a un vocablo habitual en Borges. De hecho, el libro arrastra otros elementos de difícil justificación, como el trueque de la "Historia de Rosendo Juárez" por la presunta errata (reiterada) "Historia de Rosendo Suárez".

teseopress.com

deconstructivas en que cayeron algunos de sus discípulos y sobre las cuales ella misma alerta en dos de los apéndices que se adosan a la reedición en 1984 de su libro inicial.

El adelanto de esa labor revisora se vislumbra tanto en la modalización de ciertas observaciones para sustraerse al estilo asertivo, como en la formalización de algunas conclusiones mediante la elaboración de una fórmula. En el primer caso abundan los adverbios de duda y los subjuntivos (que destaco mediante itálicas): "La forma de presentar los objetos concentrados en el Aleph está *quizás* inspirada en la Biblia…" (68) / "*Podría* interpretarse la frase como un medio indirecto" (72); en algún ejemplo la modalización es seguida por el imperativo, de modo de no disolver el discurso crítico en la incertidumbre ("En este pasaje se combinan *quizás... Compárese La invención de Morel* de A. Bioy Casares", 85).

En lo que respecta a la constitución de fórmulas, el recurso se confirma como postulación simplificada de conclusiones. La multiplicidad desplegada en el estudio exhibe sobre el final el carácter comprobatorio, demostrativo y no meramente acumulativo y erudito. Si bien la fórmula será un enunciado concreto en la década de 1970, cuando Barrenechea revisite la obra borgeana, en el libro de 1957 adquiere una enunciación algo rudimentaria, de corte más especulativo que apodíctico: "Si quisiéramos resumir en una fórmula general los múltiples valores […] nos encontraríamos con la misma comprobación que hemos realizado en otros aspectos…" (111).

Actualizar, anticipar

Tres apéndices acompañan la reedición de 1984 del libro sobre Borges. El primero es un artículo de 1953 cuya sección final resultó incorporada a uno de los capítulos. Los otros dos fueron publicados en la segunda mitad de los años 70. La distancia entre el primero y los finales es abismal. Sin

embargo, hay un aspecto formal que afecta igualmente a los tres: los capítulos anexados aparecen abarrotados de notas en contraposición a la escansión grácil del libro. Varias de ellas remiten a Henríquez Ureña. Una es la que refiere la reseña que el dominicano le dedicó a *Inquisiciones* cuando apareció en 1926; otra es la que en "Borges y el idioma de los argentinos"[6] comienza emparentando la búsqueda de la expresión local con los *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1926) de Henríquez Ureña. La preocupación de Borges por la lengua nacional trasunta inquietudes típicas del ensayo esencialista propio de los años 20 y 30 en que escribió sus primeros libros. Anticipando lo que Sarlo establecerá como la vocación borgeana de crearle un mito a Buenos Aires, Barrenechea define los dos tópicos centrales de la época, que pueden sintetizarse en "lo criollo": "la pampa, ya fijada literariamente por Ascasubi, Del Campo, Hernández, Hudson, Güiraldes, y la ciudad, que espera su Dios" (117).

Las disquisiciones acerca del idioma argentino atraviesan una serie que Barrenechea no resuelve en lo exclusivamente gramatical sino que expande en términos de política de la lengua. Es así como integra desde Esteban Echeverría hasta Lucien Abeille, salteando inexplicablemente las *Cartas de un porteño* en las cuales Juan María Gutiérrez polemizó con el periodista español Juan Martínez Villergas y sostuvo, con una vehemencia no exenta de humor, su decisión de rechazar el diploma concedido por la Real Academia Española. Atenta a las repercusiones literarias de tales indagaciones, Barrenechea hace constar que Borges descarta la lengua "caricaturesca" de sainetes y tangos y desprecia "el arrabalero, por su misma indigencia, como inepto para las grandes aventuras del espíritu" (119). En este sentido, el ejercicio borgeano de la literatura se inserta en la línea de

6 La primera versión consta en el Homenaje a Amado Alonso de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año VII, n° 3-4, 1953 (551-565), con el título "Borges y el lenguaje".

quienes Viñas llamó "*gentlemen*-escritores", miembros de la oligarquía argentina del siglo XIX, entre quienes el favoritismo de Borges se orienta hacia Eduardo Wilde.

La estilística opera en este trabajo como axiología que se detiene en los usos léxicos cuando acarrean valores. El ejemplo que ofrece Barrenechea es el de "*lástimas*, con valor parecido, en Lugones" (119). Pero la aplicación del método no es tan estricta como en el libro, de allí que apele a una categoría dudosa como la de "gusto" donde era esperable un concepto con cierto rigor para explicar el uso dialogal del "vos" en Borges, que termina "coincidiendo con el gusto general" (122). Lo que en el libro forma apartados bajo el título general de "Vocabulario" aquí se extiende en una desmesurada nota al pie con el catálogo léxico de *Inquisiciones*, entre cuyas categorías más convocadas figuran –asistidas por los cuantificadores imprecisos que les asigna la crítica– "pocas voces criollas", "bastantes creadas por él", "muchos latinismos", "más tecnicismos teológicos y filosóficos", "expresiones quevedescas y de otros clásicos", "ciertas formas muy españolas de la lengua oral o de la escrita, y poco usuales en el Río de la Plata, que Borges luego va eliminando" (125-126).

El afán cuantificador del texto naufraga en la multitud de indefinidos y se dedica a enumerar los manejos de Borges con el léxico: derivación, separación, traslación, etimologías. La conclusión estima que el abandono borgeano de ciertos desvíos de vocabulario responde menos a un acriollamiento que a "una estética de formas más simples, con el convencimiento de que la rareza idiomática perturba al lector y envejece el estilo" (129). Acaso en eso radique la convicción de Barrenechea –elevada a consejo práctico, como ya referí– según la cual la crítica, el género más sometido a la jerga y al tecnicismo, inevitablemente envejece; tal vez se trata del discurso que peor soporta las marcas del momento de enunciación.

Como confirmación de semejante aserto sobrevienen los otros dos apéndices, entregados a la actualización crítica mediante la incorporación de nuevas teorías. "Borges y la narración que se autoanaliza" aparece en un homenaje a Raimundo Lida (1975), y a modo de dedicatoria tangencial Barrenechea indica su lectura de "Notas a Borges" del crítico: "Me perdonará que en homenaje suyo siga algunos de esos caminos sugeridos por él" (130). El cambio metodológico se advierte en que ya no atiende solo o principalmente al vocabulario sino que se especializa en los procedimientos. La modernización del modelo filológico y estilístico practicado en los años 50 proviene de la incorporación de conceptos e ideas del formalismo que enseñaba en la cátedra universitaria. Las huellas formalistas se advierten no exclusivamente en el método sino también en ciertos conceptos característicos: los listados léxicos son reemplazados por elementos de construcción textual; las elecciones narrativas de Borges siempre apuntan a la posibilidad más poética.

En el orden del vocabulario crítico aparecen frases inesperadas en 1957: "el arte como artificio" (137) en torno a las versiones barajadas en el cuento "El muerto"; "la autonomía del texto con respecto a su referente externo" (139); "el hecho estético" (139); "la existencia de un extra-texto con el cual el texto mantiene relaciones ambiguas" (140), que es el modo más simple de traducir los vínculos entre la serie literaria y otras series, como la social, que identifican los formalistas rusos. Sin embargo, las resonancias de Tinianov, Eichenbaum y Shklovski no carecen de tensión con otros modelos (sobre todo los lingüísticos) que Barrenechea no abandona por completo sino que busca sumar a las novedades, como el de Louis Hjelsmlev, explícito en el caso en que "por tratarse de una forma, las sustancias (Hjelmslev) pueden ser intercambiadas sin afectar el diseño" (139). Incluso los ejemplos aparecen ahora como enumeración de diversas manifestaciones de una misma forma (138).

El último apéndice, "Borges y los símbolos",[7] se detiene en "las metáforas y las fábulas esenciales" (141), lo que otorga al artículo cierto aire antropológico subrayado por el reconocimiento explícito de tal enfoque. Al formular sucesivas correcciones, Barrenechea exhibe el recorrido crítico cumplido, que apenas por exceso positivista podría llamarse "evolución". La nueva propuesta supera los estratos hjelmslevianos para tratar "diversos niveles en tensión" que constituyen el "artefacto" literario (142-143). Y aunque la inmersión en lo antropológico evita al previsible Claude Lévi-Strauss, resulta innegable que el vocabulario empleado en este artículo está en sintonía con el provisto por la antropología estructural.

A su vez, aunque sigue siendo evidente la impronta saussureana, se verifica el paso de Saussure a Peirce, de la semiología a la semiótica, El cierre del artículo, como la clausura del libro, se inclina por lo formular. En los intereses que establecen estos apéndices no solamente se asiste a la renovación de la crítica sino a una nueva inauguración, que ya no atañe a instalar un objeto sino a establecer un itinerario local. Así, si al referirse al mito porteño Barrenechea abre el campo para los trabajos de Sarlo sobre la vanguardia martinfierrista –con el indeclinable protagonismo de Borges–, en el afán formulista que impuso el estructuralismo convoca los esfuerzos formulares que plasmará Ludmer en *El género gauchesco*. Y concomitantemente: si en la línea filológico-estilística del magisterio de Alonso su discípulo notorio es Pezzoni, en la serie americanista promovida por Henríquez Ureña la descendencia de Barrenechea es femenina. El papel creciente que adquieren las mujeres en la crítica argentina y especialmente la decisión de adoptar a América Latina en tanto tema de indagación y como objeto sobre el cual postular renovaciones y ajustar modelos –de los cuales el comparatismo intraamericano es

7 La primera edición consta en *Revista Iberoamericana*, XLIII, 100-101, julio-diciembre 1977 (601-608).

acaso el más discutido y el más necesario– es otro de los impulsos eficaces que derivan del múltiple carácter inaugural de *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* y de una labor docente para la que los grados honoríficos de la universidad –profesora emérita de la UBA y catedrática jubilada en Columbia– son apenas un reconocimiento nominal de la tarea de formar discípulos y de la figura de consulta permanente que encarnó Anita.

Bibliografía

Barrenechea, Ana María (1953). "Borges y el lenguaje". *Nueva Revista de Filología Hispánica* – Homenaje a Amado Alonso, año VII n° 3-4 (551-565)

_____ (1972). "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* Vol. XXXVIII n° 80, julio-septiembre (391-403).

_____ (1975). "Borges y la narración que se autoanaliza". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIV, 2. *Homenaje a Raimundo Lida* (515-527)

_____ (1977). "Borges y los símbolos". *Revista Iberoamericana*, XLIII, 100-101, julio-diciembre (601-608)

_____ (1978). *Textos hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy*. Caracas, Monte Ávila.

_____ (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

_____ y Emma Susana Speratti Piñero (1957). *La literatura fantástica en Argentina*. México, Imprenta Universitaria.

Bordelois, Ivonne (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral.

Henríquez Ureña, Pedro (2001). *Ensayos*. Edición de José Luis Abellán y Ana María Barrenechea. Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

Jolles, André (1969). *Formes simples*. Paris, Seuil.

Lida de Malkiel, María Rosa (1962). *La originalidad artística de* La Celestina. Buenos Aires: Eudeba.
Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Sudamericana.
Molloy, Sylvia (1977). *Las letras de Borges*. Buenos Aires, Sudamericana.
Prieto, Adolfo (1954). *Borges y la nueva generación*. Buenos Aires, Letras Universitarias.
Sarlo, Beatriz (1988). *Buenos Aires 1920 y 1930. Una modernidad periférica*. Buenos Aires, Nueva Visión.
_____ (1995). *Borges en las orillas*. Buenos Aires, Ariel.
Thénon, Susana (2001). *La morada imposible*. Edición de Ana María Barrenechea y María Negroni. Buenos Aires, Corregidor.
Viñas, David (1982). *Indios, ejército y frontera*. México, Siglo XXI.

7

El ensayo, entre autobiografía intelectual, biografía nacional y ciencia social

Gilberto Freyre, Ezequiel Martínez Estrada y Sérgio Buarque de Holanda

Ejercicios espirituales

Un recorrido por la crítica brasileña permite comprobar que el modo habitual de abordar un ensayo excesivo como *Casa-grande & senzala* (1933) de Gilberto Freyre es impregnándose de la misma grandilocuencia que trasunta el libro. Baste destacar dos miradas privilegiadas en tal consideración que tributan por igual a la fascinación y al rechazo: la de Astrojildo Pereira, contemporánea al texto, y la de Darcy Ribeiro, convocada con la finalidad de integrar, mediante un prólogo, ese monumento brasileño al canon latinoamericano al insertarlo en la Biblioteca Ayacucho fundada en 1974. Para Pereira, la obra de Freyre representaba tres novedades en el campo intelectual brasileño: se trataba de un texto literario indisimulable detrás de los afanes antropológicos, implicaba un cambio de vocabulario que otorgaba el estatuto del uso admitido a cierto léxico que estaba tácitamente condenado por su vulgaridad y "tenía como protagonista central no a los héroes oficiales sino a la masa anónima" (*apud* Ribeiro, 1977: X) rompiendo con la

práctica habitual de la República Velha (Vieira Borba, 2011: 195). En la perspectiva de que disponía Ribeiro al cabo de las cuatro décadas transcurridas desde la primera edición, y habida cuenta de la circulación que podía recomponerse a través de reediciones y reimpresiones, parecía natural estampar a poco de iniciado el prólogo un parangón desmedido: "En cierta medida Gilberto Freyre fundó Brasil en el plano cultural tal como Cervantes lo hizo con España, Camoens con Portugal, Tolstoi con Rusia, Sartre con Francia" (Ribeiro, 1977: X).

Semejante catálogo, además de arrastrar una heterogeneidad riesgosa, resulta asistido por la insolvencia. Pero asimismo registra una virtud que habilita un enfoque sin duda más productivo que los esforzados juicios de valor que se han barajado a fin de conceder condición mayúscula a *Casa-grande & senzala*: sugiere un estudio comparativo del empeño de Freyre por indagar la formación de Brasil. El conocimiento pormenorizado del país obliga a trazar un primer lazo con la otra figura que domina el canon del siglo XX, la de Euclides da Cunha. Si, según el propio Freyre, "Euclides escribe como un amerindio, un *caboclo*", Ribeiro completa la frase pontificando que "Gilberto escribió como un neo-lusitano, como un dominador" (Íbid.). Es sintomático que, en este reparto de identidades, pese a la reivindicación negrista que consta en multitud de páginas de la obra y que constituye el tópico más transitado de *Casa-grande & senzala*, el negro persista siendo figura carente de voz en Brasil, opacado por las certezas autolegitimantes del descendiente de conquistadores.

Las otras comparaciones en las que abunda Ribeiro se entregan a glosar las observaciones de Freyre y operan por supresión. El portugués es aquello que los otros no son; se trata de "*un español sin el ardor guerrero ni la ortodoxia; un inglés sin las duras líneas puritanas*" (Ibíd.). El sujeto luso es positivo por defecto: desprovisto de cualquier rasgo particularizador, soporta la ventaja de suspender aquellas características que en otros pueblos se han vuelto en su

contra. La ortodoxia desenfrenada de los españoles encontró su manifestación más grosera en la Inquisición, cuyo ojo omnivigilante penetró todos los recovecos de la vida íntima. Esa proximidad que el luso tuvo con su vecino de la península ibérica redundó en una vida colonial controlada en Brasil, que eludió las confesiones laicas para remitirlas exclusivamente al ámbito eclesial y suprimió de ese modo la literatura autobiográfica. Acaso como resarcimiento por los siglos de silencio y represión, el Brasil del siglo XX no vaciló ante la autobiografía, y es sugestivo situar el mismo ensayo de Freyre en ese rubro.

Una autobiografía pautada como ejercicio jesuítico: es el mismo Gilberto quien, en el prefacio a la segunda edición de *Casa-grande & senzala*, postula los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola como método de conocimiento, en tanto práctica de introspección (Freyre, 1966: LXV). Tal preferencia por lo recoleto y la intimidad es la que permite elevar la relación de los señores de la casa grande con los esclavos de la senzala a matriz fundacional de la sociedad brasileña. Como advierte Ribeiro, no hay en esas especulaciones método sociológico sino puro impresionismo, resistente a la exigencia de "un desarrollo teórico, abstracto, sobre la naturaleza de las relaciones sociales" (Ribeiro: XIX). Y si semejante plan le permitió a Freyre esquivar las generalizaciones deterministas en que se habían solazado algunas figuras de las décadas previas como Raimundo Nina Rodrigues y Francisco José de Oliveira Viana, no por eso su procedimiento abandonaba la arbitrariedad, sino que se lanzaba a ejercer la irrefrenable tendencia a privilegiar tesis prejuiciosas y descartar hipótesis demostrables, negando la voluntad inicial de postular un trabajo científico y optando definitivamente por el ensayo literario.

Sin embargo, ante la pobreza de un panorama intelectual como el que habían combatido Manuel Bomfin y Roquette Pinto, la originalidad del trabajo de Freyre lo consagra como *bandeirante* en tanto "abridor de nuevos caminos" (Ribeiro: XXIV), y en tal sentido se sobrepone a la

repetición condenatoria que desde el Río de la Plata lanza a modo de anatema Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa* en ese mismo año 1933. Lo que en Freyre es la "causa circular" por la cual todo es causa de todo y en consecuencia no existen causas eficientes, en Martínez Estrada adquiere la enunciación profética –finalmente, el nombre Ezequiel actúa como garantía de semejantes énfasis discursivos– arraigada en un determinismo tectónico que suma a la condición misma de la tierra la infecundidad de un relieve llano que conspira contra todo ejercicio de imaginación. Freyre se une a Martínez Estrada en cierta nota pesimista, aunque en el argentino es determinista y, en el brasileño, modificable. Brasil es una suma de negatividades: mala alimentación, adaptación deficiente al clima tórrido, pobreza química del suelo (Freyre: 46); sin embargo, el elemento humano permite construir una cultura allí donde todo conspiraba contra ella.

Ese elemento humano excluye al indio, en lo que acaso constituye la coincidencia mayor entre Freyre y Martínez Estrada. En la prosa ofuscada de *Radiografía de la pampa*, la estribación final de América cobijó a las tribus menos significativas en términos económicos y culturales. Frente al esplendor de aztecas e incas que se organizaron como imperios, el territorio más austral del continente se limitó a la precariedad adjudicada a diaguitas, comechingones, araucanos y pampas. A un relieve sin sorpresas, expuesto a visibilidad absoluta y sometido por igual a los vientos marítimos y los cordilleranos que no permiten que quede en pie ninguna creación, se añaden estos habitantes dotados casi en exclusiva de incapacidades en el pesimismo irredento del libro. Para Gilberto, el indio es aquello que desea erradicar de la nación brasileña en abierta contraposición con el negro. La condición dionisíaca del negro, con su carácter activo en el sentido nietzscheano de quien inaugura un emprendimiento, entra en contraste con el carácter apolíneo del indio, que tiende a plegarse a lo reactivo, rechazando cualquier actividad. Es por eso que, según la

febril lectura de Freyre, el indio no ha dejado una impronta destacada en la cultura brasileña, en tanto el negro despliega un conjunto de aportes que abarcan los bailes, la música, los relatos que las amas de cría les cuentan a los niños de la casa grande, las comidas y especialmente los dulces con que estimulan su gusto, confluyendo en un folklore de todas las regiones africanas involucradas en el tráfico de esclavos desarrollado por los portugueses en el marco de su plan de conquista.

Lo que en esta mirada descarnada hacia el habitante natural del territorio brasileño modula Freyre es que el negro no es un elemento autóctono de América sino una importación forzosa cumplida por los colonizadores. El negrismo orgulloso que enarbola el autor, en una época en que el Caribe comienza a militar en tal sentido –y produce tanto el fenómeno de la *negritud* organizado por Aimé Césaire en París con la revista *L'étudiant noir* (1935) a partir de sus orígenes martiniqueños, como las investigaciones del trinitense Cyril Lionel Robert James condensadas en *Los jacobinos negros* (1938)–, encuentra un eco favorable en ciertos ámbitos intelectuales, pero se enfrenta radicalmente con el movimiento más significativo del Brasil de la época: el Modernismo surgido en 1922 con la Semana de Arte Moderno y expandido en producciones literarias e investigaciones culturales como las que lleva a cabo Mário de Andrade indagando el folklore de las diversas regiones.

Dos rupturas introduce Freyre ante la dominante modernista: por un lado, la de rechazar al indio que había sido enaltecido por el *Manifiesto Antropófago* (1928) hasta derivar en la fórmula "Tupí or not tupí, that is the question"; por el otro, la de desconocer la relevancia relativa de cada región para optar por elevar la suya propia, el Nordeste, a síntesis nacional. El regionalismo se perfila así como un modernismo reaccionario que, al tiempo que articula la ontogénesis local con la filogénesis familiar (impresa en la dedicatoria a los abuelos pernambucanos), alterna la formación norteamericana de Freyre con Franz Boas en

Columbia y la frecuentación de Action Française durante su estadía en París para aplicar la vertiente derechista a su lectura de lo brasileño. Es así como concluye que la situación del esclavo en el Brasil patriarcal es mejor que la del obrero industrial a comienzos del siglo XIX (Freyre: 23).

En 1926, cuando el Modernismo ya había lanzado el *Manifiesto Pau Brasil* de 1924, Freyre orientó un pronunciamiento que tituló *Manifiesto Regionalista*. Pero lo cierto es que el texto se conoció recién en 1952 y, aunque el autor le atribuya la fecha de los años 20, es probable que no haya existido antes y que su aparición a destiempo procurara unificar bajo tal etiqueta aquellos productos que repelían al Modernismo: la novela realista –desde los "ciclos" que crearon José Lins do Rego y Rachel de Queiroz hasta la excepcionalidad de Graciliano Ramos–, el ensayo esencialista y las especulaciones antropológicas que derivaron en la postulación de la *Lusotropicología* como un recorte cultural amplio en que se reconocían tanto el Brasil como el África de colonización portuguesa y la misma península ibérica. Para este provocador del pensamiento que dispensaba categorías novedosas, España y Portugal formaban parte de África, ese espacio de apropiación del cual, en una de sus múltiples visitas, importó una pareja de angoleños que se convirtieron en sirvientes en su residencia de Santo Antônio do Apipucos.

Es sobre esa complacencia de propietario que en el prefacio a la primera edición de *Casa-grande & senzala* Freyre lamenta "el descalabro de la Abolición" (64)[1] y defiende el mestizaje como atenuación de la rigidez feudal, aunque debe admitir que el cruce se produce con el sadismo del blanco y el masoquismo de la mujer. Sobre la condición dominadora del señor se asienta la dictadura y se diseña una mística política que establece el principio de autoridad en tanto regla de orden. El masoquismo fue un rasgo característico de los cristianos; los paganos resistieron su avance

[1] Todas las traducciones del portugués me pertenecen.

violento mediante la expansión de la cordialidad que será la base del estudio de Sérgio Buarque de Holanda pocos años más tarde (1936).

A la par de las manifestaciones religiosas intolerantes, que apenas si prosperaban en el sector más atrasado de una Europa que predicaba la libertad de cultos menos por expediente de fe que por necesidad comercial, el agrarismo ensoberbecido trasladó desde la península ibérica el régimen de economía territorial que había regido durante la Edad Media; así, el capitalismo que incentivó la conquista fue desplazado en Brasil por la persistencia de un sistema arcaico que no obstante introdujo elementos de explotación propios del nuevo régimen. Pero el equilibrio racial que se desarrolló en las zonas rurales eliminó la lucha de clases típica del capitalismo y se enfrascó en un sucedáneo de solidez social que impactó sobre la "arquitectura pesada, horizontal, de las casas grandes" (XLVI), en cuyos cimientos de fortaleza Gilberto se ufana de reconocer la presencia de la sangre negra.

El énfasis en el feudalismo que asiste a *Casa-grande & senzala* se transforma en indagación del capitalismo en el siguiente libro de Freyre, *Sobrados e Mucambos*, donde insiste nuevamente en la arquitectura como configuración de un orden social. Mientras el ensayo de 1933 se entrega a recomponer la formación de la familia patriarcal brasileña, el de 1936 se ocupa de la decadencia del patriarcado rural y el desarrollo del urbano. Aunque la serie se expande en varios títulos es legítimo situar en *Ordem e Progresso* (1952) la clausura de la sucesión histórica con la instalación del trabajo libre y el paso de la monarquía a la república, condensado en el lema positivista que refulge en la bandera nacional y sepulta definitivamente las ínfulas dirigentes de la oligarquía nordestina para ceder el mando republicano a paulistas y mineiros que se alternan en el poder mediante la política popularizada como del "café con leche" por las

producciones respectivas de cada estado. Justamente Minas Gerais es señalada como zona heterodoxa por renunciar a la economía de siembra para dedicarse a la cría de ganado.

San Pablo y Pernambuco ocupan los extremos más destacados de una contraposición que evita cualquier resolución dialéctica y que, así como identificaba respectivamente a modernistas y regionalistas, se empecina en una colisión entre dimensiones espaciales. San Pablo responde a lo horizontal y Pernambuco a lo vertical; la horizontalidad se asocia al nomadismo de quien se traslada por el territorio mientras la verticalidad simboliza el arraigo a la tierra. La movilidad horizontal del bandeirante que avanza en busca de esclavos y de oro (también de indios, a los que captura con la misma saña que recomienda el desdén nordestino hacia su figura) es la contracara de la estabilidad de la casa-grande; de allí al ejercicio verticalista del poder, la traslación es inmediata. La formación de San Pablo es efecto de la acción de moros con oficios; la de Pernambuco, en cambio, reúne a híbridos aristócratas dedicados al cultivo del azúcar (305). Brasil se certifica así como tierra de desequilibrios en la cual todo ejercicio de conocimiento debe operar los ajustes que reclama la heterodoxia de tal configuración.

Las diferencias subrayan la reivindicación regional que entroniza al Nordeste aristocrático sobre el Sur republicano, dando preferencia al azúcar sobre el café. En este punto, la tesis de Freyre sobre la esclavitud contradice de antemano la que expondrá en 1940 Fernando Ortiz en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, para quien el azúcar es un producto externo mientras el tabaco resulta un obsequio americano. En lo que coinciden ambos antropólogos es en reconocer al azúcar como un cultivo que favorece la mano de obra esclava –en tanto el tabaco da paso a los trabajadores libres asalariados, contratados por un período y no atados a la tierra– y, sobre todo, en la vocación literaria con que abordan el tratamiento de la cultura y la sociedad nacionales. A la autobiografía clasista que practica Freyre le corresponde en Ortiz una inclinación por la literatura

medieval que convoca el "Combate de Don Carnal y Doña Cuaresma" del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita para mutar esas alegorías en Don Tabaco y Doña Azúcar. Tales figuras ya no aparecen enfrentadas sino consustanciadas, nucleadas en un modelo de *transculturación* cuya aplicación ha impactado en las teorías locales ilustrando brillantes ejercicios de crítica literaria desde el recorrido de Mariano Picón Salas en *De la Conquista a la Independencia* (1944) hasta la obra magna de Ángel Rama *Transculturación narrativa en América Latina* (1982).

En el orden de los vínculos con el ensayo latinoamericano contemporáneo, si Ortiz supera pese a sus veleidades estilísticas el planteo económico-cultural estrecho de Freyre –y la transculturación se ajusta al orden latinoamericano con una amplitud que el lusotropicalismo no habilita–, José Carlos Mariátegui parece invalidarlo en los aspectos políticos y especialmente en la consideración del indio. Para Freyre el indígena es componente execrable de la sociedad brasileña, elemento anómalo que ostenta un ocio improductivo (y la *preguiça* que le atribuye tiene respaldos literarios: el caboclo haragán Jeca Tatú de Monteiro Lobato y la "flojera" que acecha al protagonista de *Macunaíma* de Mário de Andrade diluyen los íconos del Indianismo romántico que convertía a tamoios y tapuias en héroes nacionales) frente al trabajo infatigable del negro, más adaptable al trópico americano, como sostenía con equívoca filantropía el padre Bartolomé de Las Casas. Para Mariátegui, en cambio, el indio reviste una representatividad económica que reemplaza la esclavitud del negro en la sierra peruana y a la vez provee un principio de comunismo idealizado mediante la comunidad incaica del *ayllu*. Solamente en el prólogo a la tercera edición de *Casa-grande & senzala* Freyre admite esa perspectiva, sin descartarla pero relativizándola a condición ocasional y quitándole así su eficacia analítica, además de silenciar a su enunciador: "Fluctuante es también

la cuestión, levantada por otro crítico, de la extensión del comunismo –esto es, del comunismo considerado sociológicamente– entre las sociedades amerindias" (LXXIV).

Si el negro es rescatado frente al indio con una vehemencia militante –llega a identificarlo como "elemento europeizante" (429) y mediador catequístico para el indígena–, algo similar ocurre con la reivindicación de los moros ante el desprecio por los judíos. La avaricia hebrea, nunca discutida como estereotipo, se enfrenta a las ventajas culturales de los árabes, quienes serían la razón tanto del cultivo azucarero (trasladado de la Ilha de Madeira a Brasil) como del fantasioso trato humanitario hacia los esclavos que se empeña en demostrar el ensayo, por no abundar en el rol cumplido en la revuelta malê de 1835. Acaso por ese mismo afán de rescatar las raíces islámicas Freyre escoge a Hispanoamérica sobre la despreciada Latinoamérica, con renovado desdén hacia todo lo que conspire contra el tradicionalismo peninsular: "Hispánica y no latina. Católica, teñida de misticismo y de cultura mahometana, y no resultado de la Revolución Francesa o del Renacimiento italiano. En este punto nos colocamos con Antônio Sardinha y contra F. García Calderón" (335).

Si este aspecto representa una de las disidencias más resonantes con el rechazo de Martínez Estrada hacia España, su convicción de que Portugal no exportó una civilización sino que corrompió las que encontró en su plan de conquista coincide con la condena que el argentino reserva a lo ibérico. También el diagnóstico del resentimiento que sufre el mestizo encuentra una afinidad entre ambos ensayistas, aunque en Brasil se imponga la variante de impregnar con su frustración las filas del empleo público, en tanto en la Argentina expande su rencor en el manejo proverbial del cuchillo que encuentra en el duelo gauchesco su mejor manifestación. La presencia dominante del elemento negro logra equilibrar en Freyre los juicios obscenamente pesimistas en que se empeña Martínez Estrada: si para el brasileño los criterios de "importación" de africanos operaban

como "poderosas fuerzas de selección" (427), en la perspectiva desolada que asume el argentino cualquier elemento ajeno al territorio tiene la exclusiva función de acentuar el determinismo negativo, como ocurrirá con los inmigrantes.

Un designio tan funesto

A deliberada distancia de la mirada pretendidamente científica con que Freyre intenta justificar sus convicciones, Martínez Estrada acude exclusivamente al sostén retórico para esparcir sus prejuicios con la precisión de un teorema y la perfección formal de un verso (con semejante aticismo había caracterizado el discurso de Pedro Henríquez Ureña al evocarlo como maestro y luego colega). Un solo registro se ausenta de *Radiografía de la pampa*: el de la argumentación estricta. Repartiendo sus intereses ensayísticos entre las dos exigencias formuladas por Pascal para la exposición de ideas, la fineza y la geometría, el empecinado diagnosticador de los males argentinos comienza indagando las quimeras que llevaron a los conquistadores a arraigarse en un terreno donde todo prometía provisoriedad. El error soberbio de la ambición colonial amargó a los emprendedores y les garantizó una descendencia de conquistados y segundones que apenas si fueron capaces de producir una cultura viciada en la cual ningún transplante fructificaría. Las fallas del sistema, o la ausencia de él, produjeron una serie de espejismos a los que Martínez Estrada adhiere cuando inscribe su voluntad interpretativa en la serie abierta por el *Facundo* (1845) de Sarmiento cuando establecía que el problema del país era la extensión, aunque para el radiógrafo esta situación es efecto tanto del desaliento como de la geografía.

A las ciencias sociales en las que abreva Freyre el ensayista de la pampa les opone una espectrografía desalentada. Incrédulo de las fotografías y de cualquier registro visual

asentado en la superficie, Martínez Estrada practica una mirada radiográfica que inicia las tentativas de nosografía que dedica a la Argentina: es así como a la *Radiografía de la pampa* de 1933 le sigue la "microscopía de Buenos Aires" que cumple *La cabeza de Goliat* en 1940 para ratificar en la capital nacional los males ya identificados en el territorio ampliado. Renuente a las imágenes que alucinaron a los conquistadores, condena la tendencia de los ciudadanos porteños a desconfiar de la realidad y creer en la barbaridad; para ello alivia la imaginación y se encierra en esas formas de la percepción que recurren a ortopedias de la vista para ofrecer un paisaje cuyo detallismo amenaza con el horror de los excesos y el extrañamiento de los sentidos habituados a otras dimensiones.

Donde Freyre encontraba un capitalismo errático, demasiado apegado a las formas de dominio feudal como para prosperar en América, Martínez Estrada advierte un "capitalismo bárbaro" (Martínez Estrada, 1996: 10) obstinado en medir lo ilimitado y azaroso de la pampa. Del mismo modo que en la disposición de Buenos Aires, ciudad construida de espaldas al puerto que la alimenta, en América "la historia de la colonización es la marcha de espaldas" (11) y en tal aseveración encuentra resonancia el Spengler que distingue entre civilización y cultura para emitir su prognosis fatal en *La decadencia de Occidente* (1917). Semejante decadencia queda certificada en esta visión por la circunstancia de que, en vez de adoptar los elementos europeos, la pampa prefirió exportar aquellos productos americanos que podían favorecer dicha cultura sin apropiarse de sus rasgos. Ninguna transculturación es posible para este ensayista irritado que sospecha de los bienes naturales porque arrastra la convicción de que la naturaleza es vengativa y su acción principal en el continente es hostigar al hombre arrebatándole todo aquello con lo que aspira a modificarla.

La autodefinición de Martínez Estrada como "puritano en el burdel" lo lleva a estigmatizar a Sudamérica como vasto prostíbulo en el que las uniones ocasionales derivaron

en mestizaje. Freyre quedaba fijado en la violación como origen de una mezcla que encontraba positiva pese al pecado original; el argentino, incómodo con el determinismo pero incapaz de insubordinarse a sus preceptos, asienta en semejante violencia la condición vergonzosa de las instituciones locales, y suma la ineficacia que detecta en las mismas al carácter de trámite apresurado que promovió el *coitus interruptus* como vínculo normal entre hombres urgidos y mujeres deshonradas. La costumbre del desprecio se naturalizó; lo consuetudinario terminó legitimando las taras de origen y contribuyó a producir un carácter nacional resentido y amargado que encontró en el tango una vía de expresión estética. Acaso para conjurar tan espléndidas desgracias, Sérgio Buarque de Holanda insistiría en 1936 con la figura del *hombre cordial* como aquel que resiste a las instituciones y promueve vínculos en cuya inmediatez naufraga la sociedad organizada, pero conserva ciertos elementos propios de una comunidad afectiva. Si sobre tales bases es imposible establecer una nación moderna, al menos se previene contra la ruptura completa de la solidaridad que campea en la pampa argentina.

Martínez Estrada se comporta, en este enfoque, como una bisagra entre Freyre y Buarque, e insiste en desestabilizar y negativizar aquellos aspectos que los brasileños rescataban como formas de organización social. No hay teorías útiles para los furores explicativos de *Radiografía de la pampa* ni terapéuticas eficaces para los diagnósticos fatalistas; es por eso que todos los autores convocados, de Freud a Simmel, de Sarmiento a Spengler, acuden a ofrecer su cuota de escepticismo para que el ensayista la vuelva hipertrófica en su análisis. Allí donde Freyre recuperaba aquellas revueltas en las que reconocía un germen de autonomía (la Confederación del Ecuador, la rebelión de los malês), Martínez Estrada desconfía incluso de las guerras de independencia, las que intuye asoladas por la conciencia de un pasado infame. Y las autoridades que en Freyre ocupan las extensas notas al pie tendientes a justificar las hipótesis exacerbadas

del texto, y en Buarque ofrecen un modelo de análisis que visita con la complacencia de un iniciado (especialmente las que proceden de la sociología alemana), en Martínez Estrada se estrellan en el encono irredento de quien entiende todo sistema como engaño, toda ilusión como traición, todo emprendimiento como fracaso.

Si bien es cierto que en ciertos puntos Martínez Estrada retoma a Sarmiento, y en muchos aspectos es posible sostener que *Radiografía de la pampa* se postula como reescritura del *Facundo* (Sigal, 1996: 364), el ensayo de 1933 no vacila en enunciar la paradoja según la cual la civilización no acude a contrarrestar a la barbarie en el territorio pampeano: por eso los militares de carrera fracasaron incluso ante la desbandada de las tropas que respondían a los caudillos del interior, y las formas civiles no asistieron gradualmente el reemplazo de las costumbres antiguas sino que fueron impuestas sin justificación, extrapoladas de sociedades heterogéneas a las que campeaban en las provincias y tan violentas en su ejecución como los mismos caciques locales a los que proclamaban domeñar.

Aunque asistido por una voluntad de texto orgánico, *Radiografía de la pampa* resulta mucho menos sistemático en su exposición que *Casa-grande & senzala* y *Raízes do Brasil*. Acaso porque elude la tentación del tratado en la prosa combativa del ensayo, tal vez porque dispensa las citas con el arbitrio de quien busca confirmaciones inmediatas más que con el esfuerzo de quien aspira a adscribirse a un pensamiento. Es por eso que, en la copiosa magnitud de su planteo, existen ciertas zonas que logran independizarse del conjunto, más proclives al artículo puntual que a la postulación desaforada en que se insertan, antes propicias a una fenomenología precisa que a una especulación amplia. Es lo que ocurre con el parágrafo dedicado al cuchillo, que si bien parece desprendido de consideraciones previas en las que se destaca la tendencia del habitante pampeano a la lucha cuerpo a cuerpo en que se asienta el culto del coraje, se erige en órgano del cuerpo más que en instrumento anexo.

El cuchillo corresponde al carácter de un sujeto y reviste la misma eficacia del insulto en tanto promueve un desborde de la agresividad. Es a la vez el símbolo de la tradición y el objeto de su preservación, y reviste la particularidad de ser el único elemento que corrige el vicio de "hurtar el cuerpo" que aqueja a los descendientes de los conquistadores. Como instrumento de barbarie tiene prehistoria y no historia; se ajusta al impulso y resiste la reflexión. El ensayo mismo queda impregnado por las dotes de un arma que se alza como amenaza, desestabiliza al adversario, prevé la dimensión de la herida y se presta a la condición artesanal que le confiere la orfebrería cuando individualiza el arquetipo del cuchillo en la pieza distinguida que es el facón.

En cambio, hay otras zonas del ensayo que trazan una continuidad entre los libros de Martínez Estrada, como la que se ocupa de los ferrocarriles, que prosigue en *La cabeza de Goliat*. La máquina reviste voluntad unitaria en esta aproximación, y si aquí la alteración del principio geométrico se resuelve en la generalidad según la cual "la línea recta, en estos casos, es la más larga y la más lenta" (Martínez Estrada, 1996: 44), en el ensayo de 1940 se especificará en la comprobación de que la distancia más breve entre dos puntos de la Argentina no es el recorrido recto sino el paso por Buenos Aires, que concentra las terminales ferroviarias. La perversión de las reglas matemáticas es una advertencia respecto de la aplicación de cualquier terapéutica: por eso el ensayista prefiere detenerse en el diagnóstico y dejar el ensayo en el suspenso de la desolación, con el retroceso y la regresión en acecho. Su posición no queda protegida por los expedientes objetivos de las ciencias sociales a los que apelan Freyre y Buarque, sino asolada por las fuerzas reactivas que dominan en Sudamérica hasta mimetizarse con la esterilidad, que hacen del aislamiento y la autocontemplación el único método válido para un territorio resistente a las normas.

El ensayo de interpretación americana, detrás de sus hipérboles y sus oropeles discursivos, soporta la condena de su condición ruinosa; los capítulos alternan la independencia textual con la continuidad de obras porque, impregnado con la pampa, el conjunto es un cuerpo teratológico, no un organismo previsible. Allí donde el dominio se difumina para hacer proliferar la frontera y donde los próceres tributan antes a la categoría de individuos desesperados que a la de héroes, el tono adecuado es el de la desproporción y la teoría más ajustada es la descabellada. Regida por la paradoja, *Radiografía de la pampa* se empeña en mostrar el horror de lo propio para concluir que nada es originario de esta geografía pretendidamente virginal: a la par que "todo hombre de llanura es oriundo de otro lugar", el ombú tampoco es un árbol pampeano sino "que sólo concuerda con el paisaje por las raíces" (71). La casa típica de la pampa no es la casa-grande de Freyre con sus ínfulas aristocráticas que se erige en modelo sino la que niega la existencia, el contramodelo: la Casa Grande, con sus celosías cerradas, sin ruidos […] es el pensamiento reprimido de las otras, la casa mala, la casa tabú" (73).

Al ambiente definido por Freyre en la casa señorial y al arquetipo social caracterizado por Buarque en el hombre cordial, Martínez Estrada los desestabiliza con procedimientos simétricos. Si la vivienda pampeana queda desarticulada de la función que le corresponde en el Nordeste brasileño, la figura del guapo desafía la que traza Buarque sobre los *tipos ideales* de Max Weber. El guapo no es un sujeto auténtico sino el producto de una atrofia; el ambiente no lo afecta porque tolera la tragedia de la erosión pampeana y en eso reside su ambiguo coraje. La parábola heroica se degrada en su figura como remolino confuso. Reactivo como el indio que Freyre oponía al negro dionisíaco, el guapo no es un individuo triunfante en la lucha por la vida sino alguien que persiste por obstinación prehistórica. Pero sobre todo es una figura de arraigo literario, que encuentra en Juan Moreira y en Don Segundo Sombra sus condensaciones

más precisas, equivalentes al Cid Campeador, lo que desplaza a *Martín Fierro* del lugar de privilegio que le habían asignado Leopoldo Lugones en *El payador* (1916) y Ricardo Rojas en la *Historia de la literatura argentina* (1917-1922) y suprime la posibilidad de una épica pampeana.

Quince años más tarde Martínez Estrada acometerá el escrutinio de esa figura en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1948). Semejante indagatoria confirma la devaluación completa del hombre pampeano, jaqueado por el atavismo y la llanura, abandonado por los dioses como pontificaba Weber cuando se refería a la secularización de la sociedad moderna. El gaucho abandonado está marcado por la clandestinidad, que es el destino de los intrascendentes; el hecho de que Martín Fierro haya quedado canonizado en el poema es uno de los tantos escándalos sudamericanos, pero en este punto el ensayista debe admitir que el escándalo es productivo y amerita un enfoque más historicista que determinista. Sin embargo, la historia que lo hospeda es tan paradójica como las otras dimensiones interrogadas, de modo que la vaca será elevada a personaje histórico fundamental con la misma irreverencia desazonada con que en *Radiografía de la pampa* la flora quedaba reducida a puro camuflaje vegetal.

Las fuerzas primitivas que Martínez Estrada divide en tres tipos –telúricas, mecánicas y psíquicas– corresponden respectivamente a los aspectos activos y reactivos de Nietzsche, a los que suma los efectos que producen. Entre las primeras se despliegan los personajes ya encarados por Sarmiento como el baqueano y el rastreador, en quienes el determinismo tectónico se inscribe como instinto geográfico que recorta sobre el ojo la sociología de los sentidos simmeliana. En tales expertos del territorio se precipita el único sujeto de la pampa que, en vez de entregarse a la destrucción que domina en sus congéneres, aspira a reconstruir un recorrido y a someter una huella a la hermenéutica. Las fuerzas mecánicas son las que atañen a la adaptación de los instrumentos, tanto las herramientas concretas como

las legales que desplazan la ley en función del pacto y se asoman a esa forma de vinculación que Buarque comprueba en el caso brasileño como ausencia de normas firmes que transmitió el portugués. Pero si en Brasil es la impronta humana la que impregna la sociabilidad local, en la Argentina son los aspectos geológicos y tectónicos los que inciden en la estructura política, "de modo que solo hay que levantar la película cívica para que aflore el armazón metálico de la estructura militar. Bajo la pampa, el subsuelo de roca" (115).

El radiógrafo de la pampa opera con el estilo que él mismo caracteriza como nietzscheano en *Heraldos de la verdad* (1956), ese texto sobre el ensayo en el que recorre las obras de Montaigne, Balzac y Nietzsche para elaborar una fenomenología de la forma escrituraria a la cual se adscribe. El "filosofar a martillazos" que reivindicaba Nietzsche consiste en el inicio en una afirmación categórica que, aunque situada como punto de partida, es en verdad la conclusión de lo que sigue. De este modo, no se procura nunca demostrar el axioma del comienzo ni indicar cómo se llegó a elaborarlo, sino que el mecanismo retórico se ajusta a desarrollar el presupuesto como si fuera indiscutible. El determinismo que sostiene *Radiografía de la pampa* se apoya en procedimientos homólogos. Toda crítica a semejante disposición queda invalidada, no por falta de argumentos que puedan rebatir los principios martinezestradianos, sino porque cualquier intromisión significa un desbaratamiento de la compleja arquitectura que sostiene el conjunto, un atentado contra la solidez estilística.

El ensayo avanza no solamente por fortalezas retóricas allí donde flaquea el razonamiento sino también por analogías desbocadas que identifican como procedimientos filosóficos los gestos y las conductas de los personajes típicos, como cuando la compadrada se reconoce como sofisma en tanto resolución de conflictos mediante puñetazos (123) o el insulto se define como juicio sintético (129). En tal sentido, el mismo ensayista se erige en complemento verbal del compadre al formular el sofisma de la argumentación para

emitir en realidad un panfleto descorazonado. No son los ejercicios espirituales practicados por Freyre los que sobresalen en *Radiografía de la pampa* sino los embates contra una orden religiosa entendida como sistema de ingeniería extractiva y método de reclutamiento que se resume en "el plan más atrevido que el despecho de un cínico pudo engendrar en el cráneo de un fanático" (131). La religión en América no solamente se prestó a someter a los indígenas sino que pervirtió la vida espiritual en ostentación material evidente en basílicas y catedrales.

Semejante predilección exhibicionista atravesó las épocas y se instaló en Buenos Aires, donde los rascacielos se adosaron a los terrenos baldíos confirmando la persistencia del desastre. Entre las adhesiones sarmientinas indeclinables que llevan a titular "Argirópolis" el primer capítulo sobre la ciudad y la preparación del libro de 1940 entregado a indagar la capital, Martínez Estrada se solaza en el recorte urbano, traslada a la ciudad las determinaciones de la pampa y tantea una fenomenología intuitiva en la cual el barrio es un carácter y la calle un pensamiento. El enfrentamiento real que reconoce en Buenos Aires no es el del norte y el sur, que equivale a ricos y pobres, sino el del este y el oeste, el que se mantiene en las inmediaciones del río inmóvil y el que se expande hacia la marginalidad de las zonas alejadas del centro. No es la regionalización de Freyre que opone el Nordeste aristocrático al sur de ascenso burgués, el pasado al futuro, sino el énfasis en el unitarismo que distinguió a la política argentina post rosista. Pero lo que sobresale en ambos ensayos es la voluntad de plegarse a la condición nacional: la regionalización brasileña que demoró la formación de un partido político nacional hasta la década del 30 y la pretensión de los intelectuales argentinos de resumir todo el país en la capital.

La sección final de *Radiografía de la pampa* se ocupa de "Seudoestructuras" que eximen desde su misma nomenclatura errática el análisis de las categorías materialistas. La operatoria desestabilizadora de lo subterráneo le interesa

más a este escrutador de profundidades que los enfrentamientos clasistas; las determinaciones tectónicas le resultan más convincentes que las económicas. Sin embargo, no se trata solamente de evadir los sistemas explicativos que escapan a la intuición, sino también de desgarrarse del propio país, ejercitando la mirada del desterrado en suelo nacional que estima la única capaz de desmontar la estructura de simulaciones e hipocresías que hacen del carácter argentino un puro artificio, de todo estilo una desdicha estética y del grotesco criollo el género patrio. Semejante catálogo depresivo lleva a fulgurar la figura del ensayista como un improvisador en quien la multitud de lecturas no logra decantar en la producción de un sistema.

Una ética emotiva

Con recursos retóricos más menguados y mayor voluntad constructiva, aunque tal disposición lo lleve a concluir que la condición brasileña –como la americana para Martínez Estrada– es lo provisional, escribe Sérgio Buarque de Holanda en la misma década su ensayo más original, *Raízes do Brasil*. Antonio Candido se apoya en el texto de 1936 para instalar a Sérgio como voz generacional que produce un "impacto liberador" mediante las resonancias simmelianas con que distingue su contribución a la trilogía del ensayo brasileño, que se completa con el libro inicial de Freyre y *Evolução Política do Brasil* (1934), donde Caio Prado Júnior introduce la presencia de Marx (Candido, 2008: 10). Si Simmel acude en la provisión de ciertas categorías ya transitadas por Martínez Estrada, los tipos ideales de Max Weber aportan el elemento metodológico más ajustado para definir al "hombre cordial" como prototipo local.

La designación había corrido por cuenta de Ribeiro Couto, deslizada con la ausencia de rigor y la vocación sintética con que el brasileño describía, en carta a Alfonso

Reyes, al sujeto propio del país. Reyes se asomaba a Brasil en su carácter de embajador y recababa más información a través de los vínculos intelectuales que mediante fuentes diplomáticas. Su colega le facilitó una aproximación impresionista a la que Buarque procuró darle un carácter sociológico sometiéndola a la tipología weberiana. Pero tales experimentos encontrarían la cerrada resistencia de los deterministas que, menos liberales que Martínez Estrada, militaban en la derecha política brasileña. Es el caso de Cassiano Ricardo, quien mantuvo en 1948 una polémica con Buarque en la cual sostenía que era la "bondad" y no la cordialidad lo que identificaba al hombre brasileño, descalabrando con semejante reemplazo no solamente la nomenclatura de *Raízes do Brasil* sino también sus proyecciones.

El hombre cordial reúne en la síntesis de Buarque una serie de rasgos propios del carácter brasileño, aunque en el origen de ese repositorio se encuentra el conquistador portugués y no el habitante local. En el interés por la figura del dominador, aunque sin participar de su prosapia como pretende Freyre, Buarque reduce al indígena a auxiliar del avance luso, como ocurre en el litoral; allí, "donde la expansión de los tupís sufría un hiato, se interrumpía también la colonización blanca" (Holanda, 2008: 106). El foco del ensayo son, pues, unas raíces que no proceden de la tierra pero que se amarran a ella y la modifican, reaccionando contra los furores tectónicos a los que se plegaba Martínez Estrada. En esta mirada cuya parcialidad apenas si resulta matizada por el expediente de las ciencias sociales, el portugués evidencia una aptitud que le faltó al holandés, cuya plasticidad rudimentaria era compensada "en espíritu de emprendimiento metódico y coordinado, en capacidad de trabajo y cohesión social" (62). Como esos rasgos no prosperan en el clima tórrido, la impersonalidad y el ritual que acarreaban los holandeses y que favorecían vínculos estables se estrellaron contra las relaciones sociales pautadas por familiaridad y simpatía que dieron origen tanto

a la afectividad que Freyre recompone en la casa-grande como al trato amable que dentro del Estado conseguía más beneficios que cualquier red burocrática.

La cordialidad del portugués arraigado en Brasil deja su impronta en el gusto por los diminutivos (correlativo del modo de pedido contra el modo de orden que Freyre marca como condescendencia del amo hacia aquel cuya función exclusiva es la servidumbre), la preferencia por el nombre frente al apellido, una ética emotiva que no decae ni siquiera ante la sospecha de que los afectos puedan ser fingidos, cierta religiosidad superficial que elude toda ortodoxia y se pronuncia antes por el primitivismo de la veneración que por las fortalezas de la fe, y la inclinación por una indisciplina que redunda en falta de cohesión. Pero semejante conjunto no solamente distingue al portugués del holandés que fracasó en su asentamiento nordestino sino, obturando la naturalidad de la explicación, también del español que fue probablemente el más exitoso en la conquista americana.

Es allí cuando el ensayo abunda en dualidades que, si no llegan a una dialectización estricta, superan las limitaciones metodológicas de Freyre y Martínez Estrada en tanto Buarque les concede un carácter creador (Bresser Pereira, 2000: 2). En el plan opositivo del libro, la conquista hispánica siguió los cursos de agua en tanto la portuguesa no temió avanzar por tierra, la hispánica fue marítima y la portuguesa fluvial, la primera apuntaba a la dominación política y la otra al interés comercial. Eso no suponía la ausencia de cálculo entre los españoles, sino la aplicación del mismo al trazado regular de las ciudades, a la previsión y a la compensación económica, en tanto los lusos optaron por ciudades ajustadas a la geografía, se lanzaron a la experiencia más que al provecho estricto y se satisficieron con una compensación ficcional que condensa en la épica el ideologema de la colonización. El sistema dual resulta útil para la exposición y puede apaciguar a quien apunta a ordenar conocimientos, pero suele ser apócrifo en su afán paradigmático. Precisamente aquellas condiciones que Buarque

atribuye a los españoles son las que Martínez Estrada les niega a quienes conquistaron la pampa, y así como *Raízes do Brasil* se congratula de la elección hispana de la línea recta y la simetría, el enardecido fustigador argentino desmiente la presencia y la eficacia de semejante geometría y la anexa a los trastornos australes.

En verdad, el "juego de oposiciones y contrastes" (Candido: 20) desplegado por Sérgio no solamente encastra con la sociología alemana de principios del siglo XX sino que, como el ejercicio de Freyre, oscila entre lo sociológico y lo antropológico. El nómada se alza como contracara previsible del sedentario, al modo en que el aventurero luso es la contrapartida del constructor ("ladrilhador") hispano. Así se enfrentan el codicioso de mundo y el supersticioso de medios, aquel que fomenta la difuminación de las fronteras y el que mantiene la visión restringida en la que encuentra seguridades inmediatas. El nexo entre ambos lo provee el negro, que se mestiza con los dos, pese a que la esclavitud a que queda sometido conspira contra la cooperación de actividades. La dificultad de asimilar la figura del negro, acaso por la construcción heroica que le había deparado Freyre, lleva a una de las contradicciones más flagrantes del ensayo, que bascula entre atribuir a la laboriosidad del esclavo la molicie ibérica tanto como la inversa, explicar la esclavitud como resultado de la haraganería en tanto dato previo de los peninsulares.

Mientras la esclavitud logra suprimirse con la Ley Áurea de 1888, es imposible en cambio suspender el patriarcalismo que ha impregnado la configuración de la sociedad. La mentalidad invasiva de la casa-grande, que aplica la cordialidad como carácter señorial hasta impregnar lo nacional, trueca la dialéctica de ciudad y aldea por la de ciudad y hacienda. En la creciente diferenciación que Buarque aplica respecto de los modelos europeos por los que se rige quedan anticipadas las "ideas fuera de lugar" que Roberto Schwarz denunciará cuarenta años después: ni la palabra "aldea" ni la designación "campesino" corresponden

a realidades concretas americanas. También el fascismo es una noción aberrante en el país, que a lo sumo recae en el "mussolinismo indígena" (Holanda: 187) de la Ação Integralista Brasileira (AIB), la cual degradó la energía autocomplaciente del belicismo italiano en "pobres lamentaciones de intelectuales neurasténicos" (Ibíd.). Al tiempo que en este punto parece coincidir con la convicción martinezestradiana de la defección de Europa en América, en orden de previsiones dentro de la cultura brasileña Buarque se comporta como un protodesarrollista cuando deplora la incapacidad asociativa de los portugueses que impide la formación de un empresariado nacional.

Contra la vocación profética de Martínez Estrada, ejemplificada en multitud de críticas que adquieren la entonación bíblica del anatema, Sérgio condena la fascinación por las teorías –comenzando por el positivismo cuya prédica determinista eximió del análisis–, en especial cuando se sintetizan en fórmulas y no registran aplicación efectiva. En ellas late la seducción de lo sobrenatural que redunda en evasión literaria, tanto la que promueven los románticos mediante la idealización (de la naturaleza, del indio) como la que instala Machado de Assis conjurando con una ironía de raigambre británica "el horror de nuestra realidad cotidiana" (162). Las teorías se vuelven pura literatura; de allí que los ensayos que las impulsan sean literarios más allá de cualquier voluntad de ciencia social. La cordialidad que identifica el ensayo de Sérgio Buarque es el correlato del malandraje: en lugar de abandonar el patriarcalismo y promover relaciones cohesivas lo trasmuta en patrimonialismo y finge establecer una sociedad allí donde apenas si prevalece una comunidad premoderna.

El aventurero portugués y el pícaro español se reconocen en el malandro brasileño que busca su propio provecho por encima de cualquier beneficio general. Semejante figura literaria tiene la enorme ventaja de atenuar el esquematismo de una sociología apenas aprendida y el carácter idealista que revisten tanto el aventurero como el trabajador

en su rol de arquetipos. La superación de las dualidades de Buarque corresponde no a sus desarrollos entusiastas sino a su descendencia. No solamente la de Schwarz y los desarrollistas –liderados por Celso Furtado–, como ya se sugirió, sino también la del mismo Candido que prologa *Raízes do Brasil* y fue capaz de sistematizar en la "dialéctica del malandraje" los conflictos de un Brasil urbano que reemplazaba la casa-grande por el sobrado, el tipo ideal por el sujeto local y un ensayo antropológico y sociológico por una crítica literaria informada por la sociología pero no subsumida a ella. Las vehemencias interpretativas de Martínez Estrada también encontrarían continuidad en la crítica literaria argentina, no ya la de los obstinados hermeneutas sino la de los polémicos intelectuales cuyo vocero mayor fue David Viñas. Una nueva comparación se abre en este punto para proseguir los paralelismos entre Argentina y Brasil, la de Candido y Viñas. Baste, por ahora, dejar abierta la serie cuya errática morfología fue el propósito de este texto.

Bibliografía

Beired, José Luis Bendicho (1999). *Sob o Signo da Nova Ordem. Intelectuais autoritários no Brasil e na Argentina (1914-1945)*. São Paulo, Edições Loyola.

Bresser Pereira, Luíz Carlos (2000). "Relendo *Raízes do Brasil"*. São Paulo. Disponible en https://bit.ly/2MxtNBo

Candido, Antonio (1977). "Dialéctica del malandraje", en Manuel Antônio de Almeida. *Memorias de un sargento de milicias*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

_____ (2008) "El significado de *Raízes do Brasil*, en Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras (9-23).

Croce, Marcela (2013). "Casa grande, Pampa bárbara, Hombre cordial", en Isis Costa McElroy y Eduardo Muslip (coord.). *Passo da Guanxuma. Contactos culturales entre Argentina y Brasil*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento (53-67).

Ferreira, Edilaine Custódio (2004). "*Raízes do Brasil*: uma interlocução entre Simmel, Weber e Sérgio Buarque de Holanda". *Urutágua* nº 5. Disponible en www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/…/14746

Fonseca, Edson Nery da (2002). *Gilberto Freyre de A à Z*. Brasília, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro-Zé Mario Editor.

Freyre, Gilberto (1966). *Casa-grande & senzala. Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro, José Olympio (2 vol.).

Holanda, Sérgio Buarque de (2008). *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

James, Cyril Lionel Robert (2014). *Los jacobinos negros*. Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución.

Leenhardt, Jacques (2002). "*Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda. Algumas questões sobre a origem da colonização portuguesa no Brasil". Campinas, Universidade Estadual. Disponible en www.siarq.unicamp.br/sbh/Raizes_do_Brasil_Jacques.pdf

Mariátegui, José Carlos (1982). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana: Casa de las América.

Martínez Estrada, Ezequiel (1940). *La cabeza de Goliat*. Buenos Aires, Club del Libro ALA.

_____ (1958). *Heraldos de la verdad*. Buenos Aires, Nova.

_____ (1996). *Radiografía de la pampa*. Edición de Leo Pollmann. Madrid, Colección Archivos.

Ortiz, Fernando (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Picón Salas, Mariano (1944). *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.

Rama, Ángel (2006). *Transculturación literaria en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.

Ribeiro, Darcy (1977). Prólogo, en Gilberto Freyre. *Casa-grande & senzala*. Caracas, Biblioteca Ayacucho (IX-XLI).

Ribeiro, Luíz Carlos (2004). "Cordialidade e civilização: a configuração civilizacional brasileira na obra de Sérgio Buarque de Holanda", en *Anais do 8o Simpósio Processo Civilizador, História e Educação*. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba, vol. 1.

Schwarz, Roberto (2007). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo, Duas Cidades.

Sigal, León (1996). "Itinerario de un autodidacto", en Ezequiel Martínez Estrada. *Radiografía de la pampa*. Edición de Leo Pollmann. Madrid, Colección Archivos (349-384).

Spengler, Oswald (1984). *La decadencia de Occidente*. México, Fondo de Cultura Económica.

Vieira Borba, Carlos Alberto (2011). "A formação do Brasil: uma análise a partir das perspectivas de Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda". *Emblemas*. Revista do Departamento de História e Ciências Sociais vol. 8 nº 1. Goiana, Universidade Federal de Goiás (193-212).

8

El cuerpo en despedida

Estéticas de la enfermedad y la tortura en el Chile finisecular

Fiesta final

"La plaga nos llegó como una nueva forma de colonización por el contagio", pontifica Pedro Lemebel en el inicio de *Loco afán* (1996), un conjunto de "crónicas de sidario" situadas en la escenografía arrabalera de Santiago, abundante en callejones y otras variantes de la geografía apta para los encuentros furtivos (Lemebel, 2009: 5). El SIDA se verifica como método de colonización de Latinoamérica en el siglo XX en este muestrario que acude con la misma prestancia e idéntico desenfado a las provocaciones de las campañas publicitarias de Bennetton y a los anuncios peninsulares "Ponteló-Ponseló" que al catálogo depravado de nombres desplegados por la "complicidad maricueca" (70) que alterna las designaciones metonímicas con las metafóricas, las identidades filtradas por el cine con las que operan por contigüidad estricta con las prácticas de la sexualidad travesti desatada: "La María Acetaté", "La Esperanza Rosa", "La Frun-sida" (48).

La primera de las crónicas exhibe la continuidad entre el golpe de Estado y el acoso sidoso como persecuciones igualmente virulentas contra los cuerpos maltratados del pobreterío homosexual. Se trata de "La noche de los visones

(o la última fiesta de la Unidad Popular)", cuya voluntad celebratoria responde al énfasis en el gasto y el despilfarro que cumple Georges Bataille en *La parte maldita*. Las "locas", que por metátesis se convierten en "colas" para derivar en "colizas" y que componen un conglomerado que no alcanza estatuto comunitario designado "coliseo", copian los modelos de Hollywood y se asoman así a la fascinación de un vestuario fastuoso que parece arrojarlas en las novelas de Manuel Puig, en la serie que transita desde la traicionera Rita Hayworth hacia la ambigüedad absoluta de la Mujer Araña. La cofradía en la que se empecinan no logra desbaratar la amenaza dictatorial contra esos cuerpos soliviantados que ejercen la provocación en su mismo atuendo y la acción directa en las desfachatadas ofertas que prometen tras el atavío pretencioso. El robo de los visones que se cumple en la celebración del último Año Nuevo bajo la Unidad Popular ejerce una justicia de clase que resulta desplazada por los códigos subvertidos en que se escenifica "una última cena de apóstoles colizas" (17) que otorga equivalencia religiosa a la muerte por el SIDA.

Artista de la *performance*, Lemebel acude a la combinación de gótico y barroco en la versión latinoamericana del "cuero opaco" que revela la presencia indígena, reproduciendo en el color tierra el cromatismo turbio de las aguas del río de la Plata en las que se sumergió Néstor Perlongher para lanzar sus "preámbulos barrosos" y arraigar el alambicamiento del *neobarroso*. Acaso porque la figura de Perlongher, tanto en la militancia homosexual y trotskista como en la denuncia de la prostitución masculina explotada por el *miché* –por no abundar en la profusión poética que dio relieve aristocrático a materiales como el hule y desacomodó la prolijidad con la chorreadura–, representaba una tentación demasiado próxima y desalentaba con un modelo capaz de sepultar a su descendencia, Lemebel optó por una combinación novedosa que agregara una torsión al neobarroso, connotando el *frenesí* perlongheriano

en el *loco afán*, en sintonía con un goticismo cuya manifestación más acabada recala en la figura de las travestis asoladas por la peste.

Atravesar estéticas es una alternativa eficaz para darle estatuto artístico a algo que no lo tiene o que se ha representado mediante codificaciones machaconas e incluso morbosas. En las crónicas de Lemebel –las que componen esa trama enhebrada por *La esquina es mi corazón* (1995), *Loco afán* (1996), *De perlas y cicatrices* (1996), *Zanjón de la Aguada* (2003), *Adiós, mariquita linda* (2004), *Serenata cafiola* (2008) y *Háblame de amores* (2013)– la pobreza suele asociarse al *kitsch* o, para decirlo en la alternancia de Edgar Allan Poe, reviste el aspecto visual del grotesco y la formulación verbal del arabesco. El gótico es en Lemebel la resistencia estilizada al sentido común. Por eso el requisito que exige de sus escenarios y sus sujetos es la intensidad. Haciendo de la tensión y la incomodidad una exhibición –al fin y al cabo, su iniciación fue en el colectivo de arte *Las Yeguas del Apocalipsis*, donde junto con Francisco Casas se entregó a la provocación directa–, trueca la tradición del gótico europeo que encuentra su arraigo en la fijación pétrea de la arquitectura palaciega para especializarse en la fugacidad del maquillaje que promueve un trastorno efímero y asegura una metamorfosis momentánea. Disfrazados y travestidos, los homosexuales y los *queer* circulan por su escritura esquivando la fijación de una identidad prestablecida, adaptándose a la condición cambiante de lo urbano, abordados por un cronista-vampiro que disimula la profunda melancolía en la irreverencia que salta de lo procaz a lo emotivo.

"El último beso de Loba Lamar" conduce de la estética cristiana de la Última Cena a la imagen nefasta de los cuerpos carcomidos en el campo de concentración. La liquidación física del travesti infectado se expande ahora a su degradación mental. La obsesión de ser una estrella de cine –la heroína que pretendía Molina en *El beso de la Mujer Araña* (1976)– nunca se recorta a los interiores sino que aspira a la superproducción: Loba Lamar no se contenta

con el apodo que la asocia a Hedy Lamarr (la figura convocada por Puig en *Pubis angelical*, 1979) sino que arrastra pretensiones de Reina del Nilo, una Faraona definida con los rasgos de Elizabeth Taylor antes de que la célebre Cleopatra de la pantalla resulte desmitificada por su tendencia a exhibirse con sidosos a modo de "perritos regalones. Como si los maricas fueran adornos de uso coqueto" (42). Empleando la metáfora para conjurar el terror, Lemebel muestra el esfuerzo del séquito travesti de la consumida Loba por mantenerla como una diva constante, eludiendo los modelos opacos para alzarla hasta los brillos de las esmeraldas de la Taylor traficadas para los antirretrovirales y elevarla a "reina babilónica" cuya apariencia coincide con la de una Mona Lisa desbaratada con "la macabra risa post-mortem" que tanto puede ser "risa de vampiro" como "carcajada siniestra" (32).

Pero si en la crónica de los visones y en la de la Loba se postula una solidaridad de humillados e infectados, en la que reseña el incendio intencional de la discoteca gay se muestra la brutalidad descargada sobre los cuerpos más allá de los descuidos de la prevención y de los riesgos de la prostitución callejera. "Nalgas lycra, Sodoma disco" muestra la ruptura de isotopía urbana en la circunstancia de que el local pecaminoso esté "casi topándose" (37) con la iglesia colonial de San Francisco. Los azules y verdes violentos de las luces de neón desafían los blancos y amarillos de la arquitectura colonial y de las luces eclesiásticas. El juego de palabras que trueca el pisco-soda de la barra por el pisco-sida del contagio inminente sofoca el esplendor psicodélico de los tubos fluorescentes, abandona las recaídas barrocas del estilo y las imágenes góticas de los travestis liquidados por la enfermedad y se enfoca en el lenguaje gay anticipado por el "'ay' que encabeza y decapita cada frase" (39). La discoteca gay de Santiago es la versión lumpen del bar Stonewall y anticipa la "sodomía turística" que ejercerán los

norteamericanos desde los años 80 esparciendo la plaga del SIDA como si se tratara de una consecuencia sanitaria de la Doctrina Monroe.

Por eso el inglés es una de las formas de distanciamiento que Lemebel introduce en sus crónicas, que junto con el humor que opera como conjuro contra cualquier mirada complaciente con la piedad o la lástima, definen el estilo funambulesco de los textos. "El SIDA habla inglés […] Tú dices Darling, I must die, y no lo sientes, no sientes lo que dices, no te duele, repites la propaganda gringa. A ellos les duele" (65). La enfermedad se vuelve ajena cuando se la encara en otra lengua; a su vez, la lengua del imperio exige la reciprocidad del desdén. Un Cupido con jeringas trueca la mitología clásica en un folklore kitsch en cuyo ámbito estilístico se vuelve admisible la frase sentenciosa según la cual a los sidosos "cada minuto se les escapa como una cañería rota" (65). El SIDA iguala en la muerte; sólo iguala cuando es incurable. De lo contrario, segrega entre ricos y pobres, determinando la evolución previsible de cada uno. Los remedios son apenas paliativos, simulación de una salud que ha huido del cuerpo: "el AZT es como la silicona: te alarga, te agranda, te engorda, te pone unos tiempos más de duración" (66).

En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag establece una taxonomía de males que repercute sobre el cuerpo que siempre se comporta como "un inconveniente". Suspendido en su capacidad de goce, el organismo enfermo emite señales de su mal y establece la responsabilidad del sujeto en tales manifestaciones. El cáncer es una dolencia provocada por quien la padece, como todas las que implican la descomposición corporal; las enfermedades respiratorias, en cambio, espìritualizan a quien las sufre. El SIDA, como se empecinan en demostrar todas las campañas preventivas, es una enfermedad a la que se le ofrece un permiso de tránsito, se le otorga un pasaporte de ingreso al propio cuerpo y luego se la aloja como un huésped indeseable que ha tergiversado los datos en la solicitud de su visa.

La enfermedad que azota los cuerpos cumple en las crónicas de Lemebel un recorrido del brillo a la opacidad, del esplendor del lamé y las luces estridentes a la degradación de la piel y el aspecto esquelético. "Frívolas, cadavéricas y ambulantes" es la conjugación de adjetivos que define a las travestis infectadas y desata una sociabilidad fúnebre confirmada en los funerales de las víctimas sucesivas del mal implacable que la ironía filosa del cronista convierte en "una exhibición de modelos Calvin AIDS" (69). La sobrecarga barroca de la travesti con su maquillaje empastado se trueca rigidez neogótica en el cadáver consumido. Frente a ese futuro inexorable, cuya inmediatez es menos amenazadora que el desgaste que trasunta su llegada, se comprende la preferencia de Lemebel por la crónica, esa escritura de puro presente que se detiene en los destellos irisados de lo momentáneo antes de que la palidez mortal impregne con su uniformidad desesperante el sudario/sidario de las víctimas.

Dos figuras sobresalen en su singularidad de caso. Una de ellas es la de Miguel Ángel, referida en un texto en el que su "transfiguración" recibe la asociación humorística con la frase popular "la fe mueve montañas". El niño santo a quien la mirada lemebeliana despoja de la epifanía para lanzarlo a la performance es "el púber medium que de un día a otro cambió su aporreada vida de orfanato por la fama de milagrero que hablaba con la virgen de tú a tú" (147). El codeo con la divinidad es un salvoconducto que le permite ir de pueblo en pueblo exponiendo sus poderes. A su regreso trae una proclama novedosa que es difícil adjudicar a la intervención divina: "La virgen me hizo mujer" (152) por obra de un "relámpago transexual" (153) que le cambió la anatomía al tiempo que exacerbó su fe y la de sus adeptos hasta transformar el presunto santuario de la Villa Alemana en destino de un "peregrinaje travesti" (154). La simbología cristiana es desplazada por el primitivismo devoto que trueca el camino de Santiago por una ruta sesgada y equívoca, más propicia al kitsch local que a la iconografía clerical.

El otro caso presenta al cuerpo tal vez más castigado de todos los que ingresan en el catálogo anómalo que traza Lemebel. Lorenzo, feminizado ya desde el título de la crónica "Lorenza (Las alas de la manca)" es una criatura que perdió los brazos al aferrarse a un alambrado electrificado, y que aunque descubrió la plasticidad de sus pies optó por trocar los miembros superiores ausentes en alas de mariposa para dar rienda suelta a su sensibilidad homosexual mediante una "cosmética travesti" que parece próxima –aunque liberada de los barroquismos que oscurecen su sentido– a la del poema "Devenir Marta" de Perlongher. El travestismo es en Lorenza una transformación corporal completa: ofrecido como intervención artística en las grandes capitales, plegado a la instalación que convierte el cuerpo mutilado en una obra de arte –una versión contemporánea de la Victoria de Samotracia– es el modelo de Robert Mapplethorpe, el fotógrafo homosexual que murió de SIDA. Recuperando el cuerpo a partir de la falla, Lorenza no teme la experiencia de *cyborg* que le ofrecen sus prótesis adquiridas en Alemania, aunque prefiere la imagen impactante de la "amputada y puta del Partenón" que la asocia a la Venus de Milo y al carácter entre artístico y arqueológico de tantas esculturas grecolatinas. La nota de cierre exime de detalles sobre el deterioro que la peste agregó a su corporalidad extrañada: "La sombra del SIDA la pilló volando bajo, y calcinó en el aire su aleteo imaginario" (137).

Patria y nación

La imagen del cuerpo mutilado de Lorenza ofreciéndose a la prostitución de categoría, relampagueando como ícono de los Juegos Paralímpicos y fantaseando con los brazos biónicos pero siempre exiliada del Chile natal es la que habilita la intersección de los ejercicios de Lemebel con un texto de Roberto Bolaño que, al igual que las crónicas, opta

por esa forma poco convencional, teóricamente inestable y prácticamente inquietante que por lo mismo se presta a todas las situaciones ominosas: la de la *nouvelle*. En *Estrella distante* (1996), un relato que se inicia en los momentos previos al golpe militar de 1973 (la misma situación escogida por "La noche de los visones") y cubre veinte años de historia chilena, los cuerpos mutilados no se reducen a la excepcionalidad de un caso y también son objeto de una performance, pero no se trata de la voluntad de sus portadores sino de una forma del horror practicada por un militar con veleidades artísticas en quien agitan los sueños más ominosos de la vanguardia futurista.

La historia ficcional comienza en otro libro de Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996), una colección de "biografías infames" cuyo colofón ocupa la vida de Ramírez Hoffman, oficial de la Fuerza Aérea Chilena. Con el nombre de Alberto Ruiz-Tagle reaparece en un taller literario al que acuden también el narrador de *Estrella distante*, su amigo Bibiano O'Ryan y las mellizas Garmendia, además de la Gorda Posada, estudiante de medicina que revelará la verdadera identidad de este presunto miembro de la clase alta trasandina: se trata de Carlos Wieder, oficial de la aeronáutica que protagoniza una muestra voladora en la que escribe frases sentenciosas –muchas de ellas en latín y procedentes de la Biblia– en el cielo austral. El anticipo de su proeza admonitoria sobre la dictadura de la que participa es la presentación de su departamento como un espacio siniestro, despojado de muebles y decoración, imprimiendo en su austeridad extrema la sensación del infierno. La continuidad de ese acto de valentía y demencia es una muestra fotográfica desarrollada en un departamento de Concepción que provoca vómitos y su propia expulsión de la Fuerza Aérea.

El relato de los detalles de esa exhibición es reconocido por el mismo narrador como especulativo, menos por voluntad propia que por impregnación con los testigos alucinados de semejante *happening* horripilante. Presentada

como una muestra elitista, Wieder no permite que a la sala de exposiciones improvisada en un cuarto del departamento ingrese más de un espectador a la vez. La más impresionada fue la primera asistente, una dama de la oligarquía que impuso su capricho de ser la inauguradora; el menos afectado fue el teniente Muñoz Cano, quien dio la versión que se inscribe en la *nouvelle* respecto de las imágenes, antes de que la Inteligencia militar desmontara el espectáculo necrofílico que comprometía al gobierno exterminador:

> La mayoría eran mujeres. El escenario de las fotos casi no variaba de una a otra por lo que deduce es el mismo lugar. Las mujeres parecen maniquíes, en algunos casos maniquíes desmembrados, destrozados, aunque Muñoz Cano no descarta que en un treinta por ciento de los casos estuvieran vivas en el momento de hacerles la instantánea […] Las que están pegadas en el cielorraso son semejantes (según Muñoz Cano) al infierno, pero un infierno vacío. Las que están pegadas (con chinchetas) en las cuatro esquinas semejan una epifanía. Una epifanía de la locura. En otros grupos de fotos predomina un tono elegíaco (Bolaño, 1996b: 46)

El mismo testigo cree reconocer a las hermanas Garmendia, cuyo asesinato también se revela a través de las especulaciones sobre cómo pudieron haber ocurrido los hechos, ya que la reconstrucción del horror resulta más tremenda que la imaginación de lo que pudo haber sido. A partir de ese momento, Wieder no dejará de ejercitarse en un arte cruel que se afilia a los "escritores bárbaros", quienes dejan sus desechos corporales sobre las obras, y que en el fondo tributa a la insignia del futurismo según el cual "la guerra es la única higiene del mundo". Ocultándose bajo una multitud de seudónimos, este autor inquietante en quien resuena el Céline de *Bagatelas para una masacre* en su desdén absoluto por la vida y la integridad de los cuerpos, se esparce en revistas filonazis y delirantes. Su ejercicio estético no se detiene en la mutilación y las transformaciones a causa de la tortura y el dolor infligidos, sino que incurre en el

grotesco y apunta a la producción constante de pesadillas hasta que su leyenda se desvanece, en parte por la piedad del olvido, acaso en competencia con las otras leyendas que surgen alrededor del mismo momento: la de Juan Stein, director del taller literario al que acudían los personajes de la *nouvelle*, y la de Diego Soto, orientador del otro taller, por el cual circulaban exclusivamente el narrador y Bibiano.

Stein es una figura simétrica a la de Wieder, solo que en lugar de la devoción por las máquinas mortuorias que fomentaba Marinetti desde el futurismo italiano practica la afinidad con el futurismo ruso de Maiakovski. El fascismo de Wieder tiene su contrapartida en el bolchevismo de Stein que lo lleva a una vida igualmente errática tras su salida de Chile: en vez de colaborar en revistas de un vanguardismo letal circulaba la versión de que había militado en las guerrillas latinoamericanas, iniciándose en el ERP argentino para recalar luego en el sandinismo, sin eludir el paso por El Salvador, donde se decía que había matado a los asesinos de Roque Dalton. Stein siempre había sido un latinoamericanista, ya desde sus preferencias literarias, al contrario de su competidor Soto, refinado traductor del francés e inclinado a las obras europeas. Eso explica que el incierto final de Stein se haya producido en algún país latinoamericano en erupción en tanto la muerte de Soto fue un acto de neonazis que comenzaron pateando a una vagabunda en una estación francesa y terminaron acuchillando al chileno que los insultó.

Si Stein contiene su propio doble en la profusión de versiones que lo asisten, a Soto hay que atribuirle una figura con desventajas parejas a las que arrastra el hombre moreno que debe marchar al exilio, a fin de mantener el paradigma simétrico. Y esa figura es la de Lorenza, que Bolaño recupera en su designación masculina desafiando la estrategia de género de Lemebel aunque conservando su valor emblemático de resistencia. Lorenzo "creció en el Chile de Pinochet, lo que convertía cualquier situación desventajosa en desesperada, pero esto no era todo, pues

pronto descubrió que era homosexual, lo que convertía la situación desesperada en inconcebible e inenarrable" (38). El artista del Tercer Mundo, pobre, mutilado y gay trató de suicidarse tirándose al Pacífico, pero no lo logró y convirtió su destino funesto en una estética: "Matarse, dijo, en esta coyuntura sociopolítica, es absurdo y redundante. Mejor convertirse en poeta secreto" (39). Víctimas de represión y de segregación, Stein, Soto y Lorenzo forman una unidad, aunque "creo que Lorenzo fue mejor poeta que Stein y Soto" (40), tal vez por la misma razón que Wieder "revoluciona" la poesía chilena en la palabra profética de la Gorda Posadas: porque pone el cuerpo en la obra, uno arriesgándolo en los vuelos escriturarios y el otro exponiéndolo a una mostración que apenas si sustrae las imágenes del final bajo la infección del SIDA.

De Lemebel a Bolaño los cuerpos siguen un recorrido en el que el loco afán de la *drag queen* se trastorna en el frenesí siniestro de la *performance gore*; en el que el travestismo como forma de insubordinación, provocación y riesgo muta en la crueldad como estrategia de disciplinamiento y restitución de un orden imaginario; en el que la desregulación textual de la crónica se convierte en la libertad de la *nouvelle*, si bien acosada por un misterio que –aunque irreductible– acude momentáneamente a la voluntad explicativa del policial con que se cierra la investigación sobre Wieder. El Santiago prostibulario y lumpen que se instala como escenografía y condición de las crónicas de *Loco afán* se expande al "país pasillo" del que procura huir el narrador de *Estrella distante* después de que el teniente procurara dibujar en el cielo la bandera chilena e incurriera en su primer fracaso notorio sobre el cielo tormentoso del sur. El cuerpo de la patria se estaba deformando definitivamente.

Bibliografía

Barradas, Efraín (2009). "Para travestirte mejor: Pedro Lemebel y las lecturas políticas desde los márgenes". *Iberoamericana* IX, 33 (69-82).

Barthes, Roland (1967). *Système de la Mode*. Paris: Seuil.

Bataille, Georges (2007). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Bolaño, Roberto (1996a). *La literatura nazi en América*. Buenos Aires, Anagrama.

_____ (1996b). *Estrella distante*. Buenos Aires, Anagrama.

Freud, Sigmund (1974). *Lo siniestro*. En: *Obras Completas* Tomo 3. Madrid, Biblioteca Nueva.

Lemebel, Pedro (1997). *Loco afán*. Santiago de Chile, LOM.

_____ *Loco afán. Crónicas de Sidario* (2009). Buenos Aires, Alfaguara (contiene crónicas adicionales y algunas diversas de las incluidas en la edición de LOM).

Manzoni, Celina (ed.) (2002). *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor.

Perlongher, Néstor (1997). *Poemas completos*. Buenos Aires, Seix Barral.

Richard, Nelly (2008). "Éxodos, muerte y travestismo". *Nomadías* 8. Santiago, Universidad de Chile (155-162).

Rodríguez Freire, Raúl (ed.) (2012). *Fuera de quicio. Bolaño en el tiempo de sus espectros*. Santiago, Ripio.

Rotker, Susana (1992). *La invención de la crónica*. Buenos Aires, Letra Buena.

Sontag, Susan (2006). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Buenos Aires, De Bolsillo.

_____ (2008). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires, Taurus.

Procedencia de los textos

"Teoría y práctica en los países periféricos: fundamentos de un comparatismo intraamericano" fue originalmente una conferencia ofrecida en el III Congreso Internacional "Nuevos Horizontes de Iberoamérica". Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 8 al 11 de noviembre de 2017.

"De la cortesía del pensamiento a la provocación del estilo" fue publicado en *Mapocho. Revista de Humanidades*, n° 81. Santiago de Chile, Biblioteca Nacional, 1er semestre de 2017 (pp. 44-62).

"Ciudades latinoamericanas o la dialéctica entre la utopía entusiasta y la urbanización retobada" fue publicado en *Hermenéutica intercultural. Revista de Filosofía*, n° 25. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez, 2do semestre de 2016 (pp. 27-50).

Una primera versión, reducida, de "Pedro Henríquez Ureña inicia a Alfonso Reyes en la utopía de América" fue publicada como "Teoría y práctica del pequeño círculo. La correspondencia intelectual de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes", en *Mapocho. Revista de Humanidades,* n° 80. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2do semestre de 2016 (pp. 111-122).

"Entre la *ekphrasis* y el *Arts & Crafts*: inflexiones plásticas en el modernismo latinoamericano" tuvo una versión inicial y abreviada en la ponencia homónima presentada

en el IV Congreso Internacional "Artes en Cruce". Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 6 al 9 de abril de 2016.

"Sangre de Hispania fecunda: españoles exiliados en México y Buenos Aires después de 1936" fue publicado en la revista *El taco en la brea* n° 6, diciembre de 2017. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral (pp. 23-36).

"*Magistra dixit*: Ana María Barrenechea", fue publicado como "*Magister dixit*: Ana María Barrenechea" en *Boca de Sapo,* año XIX, n° 25. "Gineceos". Buenos Aires, abril de 2018 (pp. 44-53).

"El ensayo, entre autobiografía intelectual, biografía nacional y ciencia social: Gilberto Freyre, Ezequiel Martínez Estrada y Sérgio Buarque de Holanda" fue publicado en *Caderno de Letras* n° 26. Revista do Centro de Letras e comunicação da Universidade Federal de Pelotas (pp. 29-52).

"El cuerpo en despedida: estéticas de la enfermedad y la tortura en el Chile finisecular" fue presentado como disertación en el panel "Superficies políticas de los cuerpos" en el II Coloquio Internacional "Pensamiento Crítico del Sur", Centro Científico Tecnológico de Mendoza (CONICET)/Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1° de septiembre de 2015.