





# LA BIBLIOTECA EN RUINAS

*Reflexiones culturales  
desde la periferia*



Hugo Achugar

LA BIBLIOTECA EN RUINAS

*Reflexiones culturales  
desde la periferia*

Ediciones  
**TRILCE**

Ilustración original de carátula:  
Ignacio Iturria, 1994

© 1994, Ediciones Trilce  
Misiones 1408  
Casilla de Correos 12203  
11300 Montevideo, Uruguay  
Tel. Fax: 96 57 45  
Tel: 96 52 65

ISBN 9974-32-076-3

## CONTENIDO

---

PROLOGARE NON NECESSE	11
LA BIBLIOTECA EN RUINAS <sup>1</sup>	13
REFLEXIONES DESDE LA PERIFERIA <sup>2</sup>	25
PREGUNTAS DE FIN DE SIGLO <sup>3</sup>	44
SOBRE LA ILUSIÓN INTERPRETATIVA <sup>4</sup>	59
ECO Y NARCISO, ILUSIÓN Y REPRESENTACIÓN <sup>5</sup>	73
EL PARNASO ES LA NACIÓN O REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA VIOLENCIA DE LA LECTURA Y EL SIMULACRO <sup>6</sup>	91
ZAPPING/ZIPPING/SCRATCHIN	109

- 
1. Una primera versión de este capítulo fue publicada por la revista *Estudios* de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela en octubre de 1993.
  2. Este capítulo surge de una conferencia en ocasión de la jornadas inaugurales de la Fundación Vicente Huidobro, Santiago de Chile, diciembre de 1991. Distintas versiones de este trabajo fueron publicadas por la misma Fundación y por Langer Verlag (Berlín) en *Posmodernidad en la periferia*; ed. Hermann Herlinghaus-Monika Walter.
  3. En su primera versión, este capítulo surgió de una ponencia presentada en el coloquio sobre el “Estado actual de los estudios de literatura Latinoamericana”, Granada, enero de 1992. Una versión fue publicada por la revista *Estudios* de la Universidad Simón Bolívar de Venezuela en octubre de 1993.
  4. El origen de este capítulo fue una charla realizada en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay en agosto de 1993.
  5. Este capítulo surge de una charla en la Asociación Psicoanalítica del Uruguay en setiembre de 1993. En esta versión recojo algunas de las múltiples sugerencias que Roberto de Espada me hiciera; por supuesto, no siempre seguí su consejo por lo cual las torpezas siguen siendo más. Otra versión se recoge en el libro *Antiguos crímenes* (D. Gil comp., Ediciones Trilce) en imprenta.
  6. La primera versión de este capítulo fue leída en el Simposio sobre “Literatura y cultura latinoamericana del siglo XIX” en Caracas, octubre de 1993.



*a john beverley, john brenkman, raúl bueno, rafael castillo zapata, diana castro, antonio cornejo polar, roberto de espada, inman fox, beatriz gonzález, vique gonzález-pagani, javier lasarte, agnes lugo-ortiz, domingo miliani, mabel moraña, carlos pacheco, beatriz pastor, ana pizarro, julio ramos, humberto robles, nelson osorio, javier sasso, saúl sosnowski, george yúdice, marc zimmerman por el diálogo y por la amistad.*

*a mario sambarino, in memoriam*



Prologar no es necesario y estas líneas apenas constituyen un par de advertencias y el imprescindible agradecimiento. Versiones de la mayoría de los ensayos recogidos en este libro fueron publicadas previamente en el extranjero. Son inéditos, hasta el presente: “Zapping/ Zipping/ Scratching” y “El parnaso es la nación”. Los ensayos publicados fueron parcial o completamente reescritos. A pesar de lo que podría sugerir su escritura discontinua, estos ensayos mantienen un diálogo sostenido y una relativa ilación. También es posible que sean ensayos discontinuos, piezas sueltas de un pensamiento en proceso de construcción. ¿Unidad o discontinuidad? ahora se juntan y aparecen unidos en la foto.

La segunda advertencia se refiere al uso que se hace de los términos “academia” y “académicos”. El uso de Academia o académicos en sentido restrictivo referido a instituciones del tipo Real Academia de la Lengua es en esta oportunidad ampliado hasta alcanzar a la totalidad de la comunidad letrada o universitaria. Por otra parte, el uso no nace de una decisión personal sino que es el de recibo en gran parte de los estudios universitarios a nivel internacional.

Durante el tiempo de escritura de *La biblioteca en ruinas* he redactado y publicado otros ensayos sobre cultura/s y literatura/s en Uruguay y en América Latina que ahora no recojo pero que están en el horizonte de este libro. Toda visita a una biblioteca, como se sabe, es parcial y arbitraria. Más aun si se trata de una biblioteca en proceso de transformación. La nueva biblioteca que, seguramente, los seres humanos habrán de construir y que, sin duda alguna, no viviré para contemplar, saldrá de entre los escombros de las presentes ruinas. De las presentes ruinas y de otros hechos que no han ocurrido o que mi horizonte ideológico me impide ver.

Toda lista es injusta y parcial. La escritura de este libro debe mucho a mucha gente: en primer lugar, a los miembros de mi familia y a los amigos a quienes el libro está dedicado. Pero también a los compañeros del Centro de Estudios Latinoamericanos “Rómulo Gallegos”, a mis colegas y estudiantes del Instituto Pedagógico de Caracas, de la Universidad “Andrés Bello” y de la Universidad Central en Venezuela; a los amigos de la Universidad de Pittsburgh, a los colegas y alumnos de la Universidad de Northwestern en Estados Unidos; a Sonia Matalía, a Antonio Fernández Ferrer y a Álvaro Salvador en España, así como a otros de varias instituciones, y también, a mis alumnos y a aquellos colegas de la Facultad de Humanidades en Uruguay que me asistieron con los latines que me faltan. A todos, mi agradecimiento por las iluminadoras discusiones que hemos mantenido a lo largo de estos años. Como siempre, lo que en estas páginas haya de lamentable es de mi exclusiva responsabilidad.

*Hugo Achugar*  
Montevideo, enero de 1994

## LA BIBLIOTECA EN RUINAS

---

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. La porta é meglio chiuderla; di lá c' é sempre la televisione accesa.

Italo Calvino,  
*Se una notte d'inverno  
un viaggiatore*

La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden).

Jorge Luis Borges,  
"La biblioteca de Babel"

Tal es también mi suerte. Sé que hay algo Inmortal y esencial que he sepultado. En esa biblioteca del pasado.

Jorge Luis Borges,  
"Lectores"

### EN LA BIBLIOTECA

Estoy en una biblioteca; ni pública, ni privada. Cerca, demasiado cerca, la televisión me hace llegar su entrecortado, espasmódico, intermitente mensaje. El afilador pasa con su ominoso sonido, el silencioso hablar de los libros se apila a mi alrededor, los imprescindibles lentes agusanan las viejas nuevas lecturas.

Estoy en la biblioteca tratando de cerrar un libro que he estado escribiendo y borrando a lo largo de casi quince años pero cuya escritura final comenzó en los últimos meses de 1991. Un libro que se fue haciendo así, sin más. Toda labor

crítica, toda labor intelectual es una suerte de autobiografía y acompaña la vida. Y como ya se sabe, toda autobiografía es ficcional.

Estoy en la biblioteca escribiendo un ensayo que encierra otro y posible/ seguramente otro y otros más en estado larval, virtual. Las preguntas de fin siglo me vienen asediando desde hace unos cuantos años y encontraron una primera formulación, de la que ahora sólo quedan las trazas, en parte de estas páginas. Si esas trazas aparecen casi como de contrabando en esta biblioteca es porque han estado allí, alimentándose con su escepticismo, con su babélica acumulación, con su secreta rabia. Las bibliotecas, como se sabe, suelen ser indiscriminadas. Su estómago digiere todo sin establecer mayores jerarquías o distinciones.

No es cierto. Toda biblioteca, como todo museo, elige, olvida, clasifica, archiva, celebra. La biblioteca privada dice de una sórdida historia personal. La pública, más aun si es nacional, dice de la barbarie cometida por la comunidad hegemónica. La biblioteca es el cementerio de los que no tienen voz, su muerte definitiva. Las bibliotecas nacionales son el poder exacerbado, son la historia oficial, el panteón de los próceres, la fosa común de la clase media, el paradójal lugar sin límites al que los heterodoxos no pueden ingresar. La biblioteca pública es una ilusión, una falaz utopía de la democracia. La biblioteca pública, sin embargo, también posibilita la construcción. La biblioteca privada, la ilusión del poder y un modo del solipsismo. El poder reprime pero también posibilita la creación (Foucault).

No es cierto. No estoy ni en una biblioteca privada ni en una biblioteca nacional. Estoy en un avión iniciando el retorno final aunque seguramente no el último viaje. Atrás quedan, esta vez, las planicies de Illinois como antes quedara el valle de Caracas. Y también atrás queda la maravilla árabe de un palacio lleno de fuentes y la hospitalidad granadina. Atrás quedan los restos imperiales de la otra España que me echa en cara mi extranjería y posiblemente me ha de helar el corazón. En la biblioteca me acompañan Rubén Darío, Julio Herrera y Reissig, Roque Dalton, Jorge Luis Borges, José Donoso, Cristina Peri Rossi, Julio Garmendia, José Emilio Pacheco, César Vallejo, Alejandra Pizarnik, Vicente Huidobro, Ángel Rama, Omar Cabezas, Rómulo Gallegos, Néstor Perlongher, Yolanda Pantin, Rosario Ferré, Arturo Ardao, Álvaro Mutis, Eugenio Montejo, Miguel Barnet, José Martí. Cuba y Martí; Cuba está en su agonía, no en su muerte, en su patética porfía.

Estoy en una biblioteca latinoamericana. América Latina, ¿o es que nunca ha sido otra cosa más que Hispanoamérica? No necesariamente; algún haitiano, algún brasileño tentó mi anhelo aunque sus resultados sean escasos. De ellos y de mucha otra materia, sin embargo, no queda registro esta vez. Américas latinas, muchas y múltiples, pero también una, única, mía/nuestra. La que

quisieron, quisimos, queremos construir contra el tigre de adentro y sus garras de terciopelo. Y el tigre de afuera.

No hay una historia como no hay una América Latina.

Pero no es de historias sino de bibliotecas que quiero escribir; de una biblioteca en búsqueda y movimiento constante, de una biblioteca en ruinas. Y de hoy, de este espacio simbólico que es el fin de siglo/milenio que nos acoge. El plural del “nos” no se refiere a ustedes –improbables lectores– sino a todos esos muchos que habitan mi mano mientras escribo/escribimos. Escribimos desde la excéntrica plaza del que está afuera, descentrado. Esos que en mi mano escriben y los otros esos que en mi mano describen. Los que afirman y los que subterráneamente erosionan mi escritura.

Hoy hay quienes se lamentan y otros que celebran y otros más, suspendidos por el mundo, que no saben qué actitud tomar: si horrorizados por la apoteosis televisiva y fájica, deben proclamar la santa magnificencia de un orden muerto; si fascinados por el avasallante poder triunfal de extraños clarines, marchar con los aires de las auras frías; si percibiendo en trance de muerte aquello que fue, seguir peleando aunque sabiendo también que el baile y el ritmo es otro; si petrificados en la dupla seguridad de antaño, repetir las palabras terriblemente metódico/metodológicas de cuando éramos jóvenes.

La anunciada época de la reproducción mecánica de la obra de arte que consideró Walter Benjamin nos ha estallado en la barroca proliferación de los multimedios. Y sin embargo, para aquellos que nos damos por placer y oficio la lectura, la revolución que conllevaba la reproducción mecánica de la obra de arte es un hecho casi prehistórico. No sé qué habrá experimentado un monje lector en su biblioteca de manuscritos iluminados ante el avance y la universalización de los democráticos e infernales libros posibilitados por Gutenberg. En todo caso, para quienes nos ocupamos y deleitamos con las obras de arte reproducidas mecánicamente en cientos, miles y millones de ejemplares, el manuscrito original sólo tiene y ha tenido desde hace siglos un interés de erudito o de coleccionista. La obra de arte única e irreplicable comparte el espacio con la reproducción desde hace demasiado tiempo para que se ignoren mutuamente. Hoy el libro-objeto, el cuadro único, la edición de bolsillo y el cartel-póster-afiche-serigrafía conviven en un espacio múltiple donde el mercado, el *marchand* y el erudito se dan la mano. La fuente de placer no nace de la presencia o ausencia del aura. Al menos no únicamente. Y el aura hoy tiene muchas formas y maneras de existencia.

Estoy en una biblioteca; entre sus ruinas el ojo de la computadora pestañea, los libros callan entre sus tapas ablandadas por el uso. No es cierto, estoy en una biblioteca universitaria de un pequeño país latinoamericano, hay muchos libros

viejos y pocos libros recientes. No es cierto, estoy en una biblioteca universitaria de un pequeño/grande país/parís latinoamericano, las computadoras chillan bajo las manos mestizas. No es cierto, estoy en una biblioteca pública, en una biblioteca ambulante, en un librobus, en una biblioteca/librería de un pequeño pueblo latinoamericano que los habitantes no usan, que los habitantes no pueden usar, que los habitantes –¿cuáles, quiénes cuándo?– no saben para qué sirve. No es cierto, estoy en la biblioteca de un “afortunado” que acaba de llegar del ombligo del mundo, de los múltiples ombligos del mundo, y leo *Critical Inquiry*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Casa de las Américas*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *New Literary History*, *Poétique*, *Nuevo Texto Crítico*, *Revista de Crítica Cultural*, *Hispanérica*, *Iberoamericana/Lateinamerika*, *Punto de vista*, basta ya, no es cierto. No es cierto, no señor, sí señor. Estoy en una biblioteca en ruinas y también entre las polvorientas ruinas de conceptos y nociones, la literatura (¿qué es eso?) muestra sus múltiples cabezas.

Pero mi moderno y posmoderno walkman acaba de cambiar, súbita y sorpresivamente (¿sorpresa o deliberado zapping?), a otro canal y antes de ser ganado por el nuevo ritmo, sumergido en la privada experiencia de los audifonos, tengo todavía un momento para darme cuenta que leer un libro había sido o sigue siendo ensimismarse en la pantalla del videoclip del poema o la novela, que leer un libro latinoamericano había sido para los latinoamericanos una experiencia de elite, que apostar a la heterogénea literatura transculturada de América Latina (oh manes de Antonio Cornejo y Ángel Rama) fue una experiencia, a la vez, privada y colectiva; como lo es hoy el video, la televisión y el walkman. Hoy tenemos libros que hablan y muestran, libros-casete, libros-video y hasta libros-disco para ese animal o esa mascota contemporánea que es la computadora. La revolución tecnológica –esa misma que ahora ofrece la televisión de alta definición como la panacea para el consumidor masivo de la futura década– no impide recordar que la lectura sigue siendo una experiencia no-universal; que todavía hay más analfabetos que lectores o letrados en América Latina (los porcentajes varían con los paisajes, con los continentes y con las economías). Y que quienes leen “literatura” son todavía los muy pocos *happy few* a que aludiera Stendhal. Para los millones de analfabetos que todavía alientan en nuestra América, el libro sigue siendo una realidad ajena, una realidad aurática que pertenece a otros, los privilegiados otros.

Pero claro, hay diferencias; no en vano las diferencias reinan en este ahora que nos consume. Al mismo tiempo la diferencia de consumo sigue, impertérrita, señalando que la base material si bien no explica todo, continúa proponiendo barreras, comunidades, tipos y clases. Por otra parte, la diferencia central en relación con la presente argumentación radica en la distancia o en la esencial distinción que se debe realizar entre la lectura de la crítica y la lectura del común

de los mortales. Alfonso Reyes distinguía, en “Aristarco o anatomía de la crítica”,<sup>1</sup> entre la lectura impresionista del goce y la exégesis (agregaba además el juicio). Esa distancia entre el placer y la interpretación crítica o docente atiende, a nivel pragmático, a dos fenómenos muy diversos. No me ocupo ahora del placer de la lectura; habría quizás que anotar que el placer puede ser múltiple –no exclusivamente estético/ideológico– y que podría incluso hablarse del placer de la lectura crítica así como de un placer narciso en relación con la historia individual. En todo caso, cuando hablo de leer o pregunto por la lectura –el cómo leer y sobre todo qué leer, hoy–, me estoy refiriendo a la lectura crítica y no a la otra.

El lector o la lectora no refieren a una esencia permanente a lo largo de los siglos y esto es obvio. Los lectores tienen/tenemos su historia como la tiene la propia lectura y el libro; Roger Chartier se ha ocupado del tema,<sup>2</sup> pero además de esa historia colectiva está la personal. Somos seres históricos y la lectura fuera de la historia me parece una aspiración que pretende ocultar y disfrazar de ciencia lo inocultable.

¿Leer la diferencia o la hegemonía? ¿Leer la diversidad o la constante supresión de las voces? ¿Cómo leer en esta inmensa biblioteca que me han ido construyendo los años, las muchas bibliotecas, la enciclopedia –Polifemo multiplicado hasta el exceso– televisiva, los museos, la calle, los rituales paganos y los eclesiásticos; cómo ordenar la mirada en esta imposible biblioteca? ¿Qué decir de la biblioteca y sus inestables habitantes? ¿Hablar del poder liberador de la palabra? ¿Apostar con mi amigo John Beverley al placer utópico/estético de la literatura, al sujeto colectivo y a la liberación? ¿Reaccionar también con mi amigo Beverley “contra la literatura”? ¿Reflexionar sobre la alienación de la escritura? ¿Sostener que la obra de arte contemporánea es un artefacto que ha perdido toda mística, toda trascendencia, toda aura? ¿Abundar en o investigar el eventual carácter convencional de la categoría “obra de arte”, “literatura” o simplemente “lo hermoso”? ¿Señalar la presencia del poder hegemónico en la construcción del texto, de la institución, del deseo, del imaginario social? ¿Leer autoritaria o preceptivamente, como hacen algunos críticos y sobre todo muchos gacetilleros, y decir la poesía de Borges o de Paz o de Pacheco o de Neruda es así o así y esto se ajusta o no a la “receta poética” marcada por los “dioses”? ¿Cómo leer entre las ruinas de una biblioteca?

---

1 “Aristarco o anatomía de la crítica” (1941) fue recogido por Alfonso Reyes en *La experiencia literaria* (1942). Citamos por la edición *Ensayos. Alfonso Reyes* (La Habana: Casa de las Américas, 1968), pp. 225-239.

2 Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid:Alianza Universidad, 1993).

La representación de una obra de arte es y ha sido siempre problemática pero hoy —con la urgencia que le otorga el hecho de ser mi/ nuestro muy fugaz hoy— es aun mayor su inestable condición. La inseguridad y la provisoriedad han ido ganando el campo de la cultura occidental-europea y occidental-latinoamericana. ¿Es posible hablar de arte representativo sin sentir malestar? ¿Es posible afirmar que Carmen Miranda es un estereotipo, un simulacro, una burla de la cultura latinoamericana y que Fernando Botero, no necesariamente lo es? Es decir, ¿es posible sostener que hay representaciones válidas para la totalidad de América Latina? ¿No sería la realidad representada en el universo plástico de Fernando Botero también una construcción reductora de la heterogeneidad latinoamericana? ¿Cómo averiguar o cómo leer lo que nos es propio a los latinoamericanos o cómo leer aquello que desde América Latina ofrecemos al universo? ¿Cómo leer sin convertir todo en simulacro o cómo distinguir —si es que sirve para algo— lo verdadero de lo falso? ¿No son también las categorías de simulacro, realidad, verdadero y falso, construcciones ideológicas al servicio de la manipulación? ¿Quién decide y quién autoriza a quién? ¿Cuál es la tarea del crítico, del profesor, del lector, del habitante sin más, en la biblioteca, en esta biblioteca de hoy?

Hace unos años el crítico cinematográfico Homero Alsina Thevenet me decía, comentando lo que él entendía como reglas de oro para la escritura crítica o cultural, que era aconsejable y hasta quizás obligatorio no formular preguntas sin inmediatamente ofrecer una respuesta. Incluso, Alsina parecía sugerir que tal modo o estilo interrogativo no era deseable. Sostenía esto desde su larga, prolífica y valiosa experiencia de crítico cinematográfico y cultural. Es posible que así sea, también es posible que su apuesta y su escritura respondan a una atmósfera cultural en la que había respuestas para casi todo o en la que era inmoral preguntar sin conocer las respuestas. Sin embargo, a esta altura del siglo, a estas alturas de mi viaje en esta conmovida biblioteca, sólo me son posibles las preguntas. Preguntas que seguramente viajan por la biblioteca cargadas de respuestas. Respuestas que nada resuelven, apenas complican más el juego y el aire espesan en la biblioteca.

#### EN LA BIBLIOTECA, OTRA VEZ

Es posible que en mis ensayos más viejos, los de finales de la década de los setenta, partiera de una certeza mayor. Ahora que congelo definitivamente estas páginas de la biblioteca sé que no hay respuestas permanentes. Entre la realidad y el deseo, entre la certeza y la interrogación, he estado tratando de aprender a

leer. El aire gélido de estas páginas, el absoluto definitivo que mi deseo parece adjudicarles no es real.

Aquellos que, enredados en diccionarios y manuales, poseen todas las respuestas, todas las certezas, no han aprendido todavía a preguntar. O preguntan desde certezas que me parecen heridas de muerte; yo pretendo preguntar desde la intemperie y eso no implica el apocalipsis. Posiblemente algunos crean que el dato, la precisa fecha, el ajustado término acabado de acuñar encierran la clave de todas las respuestas. O quizás, simplemente, no estén de acuerdo con que la vieja biblioteca en que hemos vivido y en la que hemos estado aprendiendo a leer presenta hoy un paisaje diferente: el de una biblioteca en transformación. Entre las ruinas de lo que fue y lo que todavía no es, sólo hay lugar para las preguntas. Esa es mi pobre circunstancia.

Las obras de arte, los discursos críticos, los textos, los sistemas simbólicos, las producciones imaginarias, las escrituras varias, todos ellos son formas de preguntar desde el deseo o desde la realidad. Desde el deseo de realidad o desde la realidad del deseo. Leer, interpretar, construir, desconstruir, convocar, olvidar, son formas de preguntar en y desde la biblioteca. Aparentemente, no habría otro lugar desde donde preguntar; ¿no habría? Se ha hablado de lo cotidiano o de la cotidianidad como un espacio desde donde leer o interrogar el texto, la literatura o la obra de arte.<sup>3</sup> Se podría argumentar que leer desde lo cotidiano anulando la implícita biblioteca o leer desde lo cotidiano, sin que el inconsciente de la biblioteca interfiera, es una tarea destinada al fracaso. También es posible aspirar utópicamente a derrotar la tiranía de la letrada y académica biblioteca y pretender instalarse en lo de todos los días. La lectura crítica no ha logrado escapar de la biblioteca y la lectura crítica desde lo cotidiano implica una alteración o una transformación de la biblioteca –quizás hasta una subversiva transgresión– no su anulación. No sé si esta conclusión debiera ser leída como una celebración o como una lamentación, el lector tiene toda la libertad y la libertad es libre. Tengo claro, sin embargo, que todos preguntamos y que todos, de una u otra manera, estamos atrapados en esta situación.

Darío dijo: “son formas del Enigma, la paloma y el cuervo”. Maneras de interrogar el pasado y el futuro. El horizonte ideológico de cada biblioteca permite tanto la lectura como el olvido; el silencio como la voz. Mi voz letrada de clase media latinoamericana silencia otras voces. Las feministas agregarían que se trata de una voz masculina pero masculino/femenino no refiere a lo sexual sino a lo simbólico.<sup>4</sup>

3 Tanto Hernán Vidal como René Jara discuten estos temas en el volumen de *Ideologies & Literatures*, N° 16, May-June 1983.

4 Nelly Richard discute estos temas en *Masculino/femenino: Práctica de la diferencia y cultura democrática* (Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993).

Esta biblioteca en ruinas es menos personal de lo que quisiera. Toda biblioteca es más individual de lo que se supone. Toda biblioteca en ruinas anuncia una o múltiples bibliotecas en construcción.

En la biblioteca me/nos acompañan los libros, los discos, los casetes, las iluminaciones/ilustraciones, los manuscritos, los frescos, las pinturas, los grabados, las fotos, pero también los diarios, las noticias urgentes y las reiteradas. Los sagrados libros, los libros sagrados; durante la infancia me enseñaron a leer y a respetar los libros sagrados. Las sagradas escrituras de Víctor Hugo, de Florencio Sánchez, de Federico y de María Eugenia (eran tan íntimos, tan de entrecasa, que les aprendimos a convocar por el nombre de pila). La lectura sagrada, como todo ritual, se debía/se debe realizar en un espacio sacralizado o, por lo menos, en un espacio simbólico no contaminado. Hay quienes rezan en los templos y hay otros que aprenden a rezar frente al altar de una novela, de un poema o de *Las meninas* de Velázquez. El texto sagrado supone la existencia de dioses verdaderos y dioses falsos. El conocido y manido canon establece los límites de la nación letrada. Pero en toda biblioteca siempre se introducen los apócrifos, los supuestos ídolos de barro cohabitan con los de oro, las voces transgresoras de la resistencia y de lo silenciado minan el trono de los poderosos. En toda biblioteca se introducen las voces del “conocimiento subyugado/reprimido” (Foucault) que ponen de manifiesto el carácter de la biblioteca como institución legitimadora del poder hegemónico; el subyugado/reprimido existe porque el emperador existe. Toda biblioteca alberga, voluntaria o involuntariamente, el otro libro que cuestiona su legitimidad de templo consagrado por los obispos del deber ser.<sup>5</sup> Federico García Lorca era leído mediante el estricto silenciamiento de su homosexualidad, nadie osaba sacar a luz el lesbianismo de Gabriela Mistral; pero estos y otros federicos y gabrielas pasteurizados terminaron por explotar los límites de una biblioteca sanitizada que hoy ha comenzado a transformarse.

La lectura que sigue línea a línea las maravillas de la escritura de Homero (en traducción y sin conocer el griego) o ritualiza los versos de Rubén Darío es una versión laica de la misa, es una “lectura monumental” que supone la inclinación de dómines, críticos y profesores frente a lo sagrado, congelado, muerto, de la obra de arte en el museo. Es un ejercicio de la lectura “farmacéutica”, de la lectura mecánica, una exhibición de la lectura ancestral y respetuosa. Pero en la sagrada biblioteca se nos ha colado la voz transgresora de los olvidados y la

5 Detrás de esta argumentación se puede y se debe tener en cuenta además de lo sostenido por Michel Foucault en *Power and Knowledge* lo desarrollado por Michel Pêcheux con relación a la presencia en todo discurso de una suerte de “subdiscurso” o “discurso subterráneo” que erosiona el discurso principal o hegemónico. Cfr. Pêcheux, *Análisis automático del discurso* (Madrid: Gredos, 1975).

antigua seguridad dupla de las poderosas y bellas letras ha comenzado a sucumbir.

Las canciones de las murgas o las narraciones aimaras, para nombrar apenas dos formas del enigma, estaban fuera de aquella mi biblioteca. Están supuestas ahora pero su presencia es sólo virtual. La de las mujeres, los homosexuales, los negros, los indios, los “perturbados mentales” o las lesbianas, apenas si aludidas.<sup>6</sup> Mi biblioteca es hoy heredera del descontento y la promesa de mi generación. Baudelaire y Darío eran *la* Literatura (así, con mayúscula y en singular). Y hoy todavía me es difícil olvidar mi pasión por un verso como “La fille de Minos et Pasiphaé” o por la suave cadencia de “Oh dulces prendas por mi mal halladas”. Soy hijo de esa poética, un hijo que ha descubierto que hay más entre el cielo y la tierra de lo que Horacio imaginaba pero un hijo que vivió la década de los sesenta y que, encerrado en su biblioteca, combate sin mayor éxito por inflamar el universo de preguntas, como quería Lezama Lima, abriéndole la puerta a otros discursos –silenciados o publicados aunque en su versión descontaminada– mientras le quita la máscara a los antiguos reverenciados dioses. La antigua sagrada biblioteca era racista, machista, heterosexista, elitista y populista<sup>7</sup> y si había libros que no lo fueran se los leía con ojo racista, machista, etcétera y etcétera. La de hoy aspira a un espacio democrático. Esa es su utopía; ese, su pecado original.

He llegado a convencerme de que no es imprescindible leer exclusivamente a Julio Herrera y Reissig o a Juan Carlos Onetti o a José Gorostiza o Sor Juana Inés de la Cruz u otros similares para experimentar, muerte sin fin, el goce interminable de una obra de arte (tanto el goce de la lectura “inocente” como el de la lectura “crítica”). La experiencia de lo estético no tiene una sola fuente. El menospreciado bolero o el tardío soneto epigonal y modernista también son fuente de lo estético. La ranchera, la payada y el rock nacional son ocasiones para satisfacer el deseo estético. No hay una única estética como no hay un único arte, una única literatura, una única biblioteca.

---

6 La preocupación por las voces del Otro o por las voces de los silenciados está presente en otros ensayos que no integran el presente libro. A la enumeración, a esta altura casi canónica, de los sujetos discursivo-sociales -marginados sociales y políticos, mujer, homosexuales, negros, indios, “perturbados mentales” y lesbianas- habría que agregar la de los drogadictos, y la de los marginados o descalificados por razones etarias (los jóvenes muy jóvenes y los muy ancianos). Mientras en la biblioteca de antaño la descalificación etaria no existía o apenas tenía incidencia, en la biblioteca contemporánea el factor etario es cada vez más importante. Al respecto, las nociones de inmadurez, senilidad, decadencia, inexperiencia y similares llevan implícita una descalificación que presupone un prejuicio etario.

7 Populista en el peor sentido de ese equívoco término y no como lo usa Ernesto Laclau.

La diversidad ha estallado como un fabuloso festival de fuegos artificiales. La diversidad no supone, sin embargo, olvidar o abandonar la utopía del conocimiento.<sup>8</sup> La diversidad no supone aceptar las reglas del juego. La diversidad de la hora supone aprender a escuchar en lugar de exigir el silencio para que se escuche nuestra monserga. La diversidad de la hora supone la cautela. La diversidad de la hora obliga a repensar nociones, categorías y estrategias. Y no sólo las estéticas o culturales.

Ya no es fácil usar el plural del nosotros y el del ellos. Tampoco es fácil ni parece solucionar el problema recurrir a las “tecnologías de los sujetos”. Teresa de Lauretis, en relación con la identidad de la mujer tal como surge de las “tecnologías del género” o del feminismo (es decir, el “sujeto del feminismo”, *the subject of feminism*), propone hablar de “procesos” más que de realidades empíricas o sociales.<sup>9</sup> Es posible que, en atención a la multiplicidad y a la diferencia de los sujetos, las estrategias teóricas hayan creado tantos sujetos como se entendió necesario y “políticamente correcto” hacerlo. Es posible que “hombre”, “mujer”, “negro”, “latinoamericano”, “uruguayos”, “nosotros”, etcétera, sean categorías que describen procesos más que identidades. Y es posible, también, que en atención a la diversidad y al deseo de no homogeneizar autoritaria y represivamente debamos entender las categorías que proponemos para identificar al ser humano o la realidad social y cultural como describiendo procesos y no situaciones o identidades congeladas. Procesos y posiciones que, como en el telar de la naturaleza de que habla Goethe en el *Fausto*, van y vienen a modo de lanzaderas construyendo y también borrando la trama múltiple de la diversidad que es/somos (más cultural que necesariamente por naturaleza) el ser humano y su universo.

La voz del dómine y del amo uniformiza pues no puede pensar la diferencia. La consigna “Dividir es reinar” no es equivalente a reconocer la diferencia. La diferencia desde la voz imperial es sinónimo del *apartheid*, es sinónimo de la represión y del silenciamiento. La voz imperial nos ha uniformizado en el tercer mundo y la voz de los muchos amos nos ha obligado a ser indistintos y a pagar sus tanques y sus lujos. También la voz manipuladora de cierto populismo nos ha incluido en un nosotros que no hemos decidido. ¿Puedo decir “hemos decidido”? ¿Cuándo y cómo? Y sobre todo, ¿quiénes?

Leer. Aprender a leer. Enseñar a leer. Nunca se lee todo, nunca se termina de aprender. Siempre se enseña/aprende a leer equivocadamente. Enseñar es a veces entrenar. Leer es a veces repetir. Leer en libertad es el deseo. Pero la libertad

---

8 Conocimiento y reflexión no implican necesariamente lo mismo como sugiere Hannah Arendt; sobre esto me ocupo en “El parnaso es la nación”.

9 Teresa de Lauretis, *Technologies of Gender* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

es un horizonte y como tal una línea imaginaria. Leer la literatura/literaturas de América Latina es un ejercicio. Un ejercicio para la libertad más que un ejercicio del criterio; ya que, después de todo, ¿el criterio de quién?

Las paradojas son tramposas. Y es necesario para vivir, aprender a no caer en trampas. El problema es que en la biblioteca uno no siempre logra distinguir las trampas. Y muchas veces leer en la biblioteca supone hacerse trampas en el solitario. La biblioteca colectiva es una deseable utopía. Es por eso que escribo, es por eso que leo y es, posiblemente, por eso que caigo en trampas que no logro aprender a distinguir. Por suerte, ya vendrán los solícitos y generosos lectores a señalarme todas las trampas en que he caído. Estarán felices, se sentirán radiantes. Habrán descubierto que este lector es un lector en ruinas, que quien escribe estas palabras está desnudo y no se ha dado cuenta, como ocurría con el rey del cuento. Pensarán de sí mismos que son muy eruditos e inteligentes, que ellos sí han leído todos los libros o por lo menos los “fundamentales” (¿fundamentales para quién?); que ellos sí tienen todas las respuestas. Felices de ellos pues el reino y los sillones de las reales, y también de las republicanas academias les habrán de pertenecer. Felices de ellos pues no saben todavía que andan/ andamos desnudos por una biblioteca pronta a derrumbarse.

## CIERRE

La coherencia es un valor a revisar o revisable.<sup>10</sup> Su valor es, creo, a estas alturas cincuentenarias de mi vida, situacional.

Estas páginas son, insisto, el diario de una pasión, su autobiografía. Y como toda autobiografía—como han venido señalando erudito tras erudita, académica tras académico, en los últimos años—una construcción ficcional; una escritura (grafía) de la vida (bios) de una individualidad (auto). He/hemos aprendido que toda construcción, toda escritura postula una imagen, una máscara, una persona (personaje) y que entre quien escribe “yo” y ese “yo” hay una frontera porosa aun cuando siempre sea frontera. “Al otro, a

---

10 La afirmación puede despertar polémica; es apenas una suerte de *boutade*. Apunta a una preocupación que me acompaña desde hace unos años y que se relaciona con el poder represivo con que se usa y se ha usado la categoría “coherencia”. Afirmaciones del tipo “eso no es coherente” o “no tiene coherencia” han sido usadas muchas veces para reprimir el discurso disidente o minoritario. Un análisis y una reflexión sobre los alcances y las implicaciones de la “coherencia” exige un tratamiento especial y rebasa los límites de los estudios literarios. La centralidad del concepto “coherencia” es de tal importancia en nuestra cultura occidental y latinoamericana que sería interesante reflexionar sobre ella con un espíritu independiente. En cierto sentido y como veremos más adelante, los trabajos de Luce Irigaray pueden ayudar a comenzar esa reflexión.

Borges, es a quien le ocurren las cosas. (...) No sé cuál de los dos escribe esta página.” Estas páginas construyen una identidad (o varias) no reniego de ella/ellas aunque tenga la sospecha, como dijo Rimbaud, que *yo es otro*. Y esa es toda la verdad, como afirma Ramona Caraballo en su testimonio *La niña, el huevo duro y el chocolate*.

Estos ensayos, entonces, tienen la coherencia –si es que la tienen– que les otorga la pasión por el arte, la escritura y la vida latinoamericana. La coherencia que esa pasión –o yo, sea quien sea yo– le haya podido dar a lo largo de estos años. Estos ensayos son, por lo tanto, una versión o manera de esa pasión. Fueron pensados y escritos en un ir y venir entre el sur y el norte; las primeras ideas comenzaron a perfilarse en Caracas hacia 1977, siguieron en muchas otras partes y comenzaron a cerrarse en Montevideo en 1992, año particular, aunque la versión definitiva (por el momento) haya terminado de escribirse en este verano de 1994. Y ahora, zapping mediante, a otra cosa que es más de lo mismo pero no es igual.

## REFLEXIONES DESDE LA PERIFERIA

---

Se necesita una inmensa dosis de desencanto para poder vivir sin utopía y la idea del progreso es la utopía moderna por excelencia. Incluso quienes se niegan a creer en ella se adhieren a ella inconscientemente.

E. M. Cioran,  
“Acorralados en el futuro”

La lamentación general sobre la desaparición de la utopía es comprensible. De todas formas, el lamento le nubla ligeramente la vista al lamentador. La afirmación frecuentemente oída, de que no es posible vivir sin utopía es, en el mejor de los casos, un cuarto de verdad.

Hans Magnus Enzenberg,  
“Un apéndice a la utopía”

... *David y Goliath* reclama utopías y también las cualidades mencionadas de la acción social. Sabemos que este mundo que se suicida sin advertirlo, necesita hombres que devuelvan al hombre el “dogma” natural y mágico de la esperanza y de la vida.

Fernando Calderón,  
“Reclamando utopías”

Insisto ahora en una melodía que viene asediando a unos cuantos latinoamericanos desde hace tiempo. Es una suerte de reflexión, desde los estudios literarios y culturales, sobre la problemática que presentan las nociones de modernidad, posmodernidad y vanguardia en relación con el sujeto de la enunciación en una situación periférica. Más aun, es una reflexión a la luz de un presente que asiste a la vez al fin del siglo y al fin de una serie de proyectos sociales. La reflexión no parte de adherir a la propuesta de que estamos en el fin de la historia; por el contrario, considero que el debate ideológico de la hora tiene que ver con una situación de cambio, y por lo mismo eminentemente fluida, en la

que las reglas de juego no están claras o, en el mejor de los casos, las posiciones de los participantes en el juego de la discusión han sido profundamente alteradas.

#### EL LUGAR DESDE DONDE SE HABLA

Precisar el lugar desde donde se habla no implica exclusivamente una determinación geográfico-cultural. Precisar el lugar es determinar la posición del sujeto y el modo de la enunciación. Richard Rorty propone la conversación como modelo para la reflexión, pretendiendo de este modo eliminar la tiranía de la razón autoritaria.<sup>11</sup> Otros proponen otros modelos. ¿Desde dónde y cómo hablamos entonces? Hablamos desde un espacio configurado por la utopía, en un intento de diálogo, pero sobre todo desde la precariedad de una situación que, con mayor intensidad que nunca antes (el énfasis quizá esté puesto por ser este presente mi/nuestro presente), postula o se sabe provisoria y destinada a la irrisión futura. Hablamos desde la periferia latinoamericana, hablamos desde la periferia humanística en que nos ha puesto el neoliberalismo de la sociedad poskeynesiana, hablamos desde la periferia de quienes apostamos a la utopía y hablamos desde la discursividad latinoamericana que es otra forma de la periferia.

Hablamos por lo tanto desde un espacio contaminado porque sabemos que la aspiración a la neutralidad es otra utopía pero una utopía falsa. Creemos/creo que es posible hablar de la metáfora ultraísta en Borges o de la sinécdoque de Vallejo o incluso de la construcción paratáctica de los poemas de Vicente Huidobro y problemas afines desde un espacio auto comprendido como aséptico y neutral. Más aun, es necesario hacerlo y quizás sea provechoso para todos, tirios y troyanos. Pero sucede que no bien se pasa de lo estrechamente técnico o retórico, en el peor y más miope de los sentidos en que la noción de retórica puede ser entendida, nos encontramos con que el lugar desde donde se enuncia deja de ser neutral. Aunque, claro, siempre alguien puede creer –desde los límites de su horizonte ideológico y teórico– que ese tal lugar sea neutral.

Nuestro lugar es otro. Reflexionar desde la periferia, sin embargo, plantea algunos problemas, empezando por la propia noción de periferia. ¿Qué es la periferia? y ¿quiénes estamos en la periferia, o mejor aun, quiénes somos ese nosotros que supuestamente está en la periferia? Periferia, silenciado, subalter-

---

11 Al respecto ver lo señalado por Nancy Harstock en “Rethinking Modernism” en *Cultural Critique*, N° 7, Autumn 1987.

no, son categorías válidas todavía pero que necesitan ser precisadas o más discutidas.<sup>12</sup> El centro no es homogéneo pero sobre todo el centro también tiene sus periferias.<sup>13</sup> Es posible encontrar grupos hegemónicos y subalternos en el centro; es posible encontrar en el centro relaciones de centro-periferia. Esto implica, entre otras cosas, no sólo una revisión de ciertas categorías —como sugiere García Canclini respecto de las gramscianas—<sup>14</sup> sino la idea de que el centro a nivel simbólico y discursivo está atravesado hoy en día por las categorías de género, de raza, de orientación sexual, además de las económicas y sociales.

Más aun, es claro que al respecto no podemos seguir hablando con relación a la periferia o a los silenciados desde un nosotros que implique una universalización y una homogeneización total. También hay periferias de la periferia. Nosotros el *Otro* somos plurales, heterogéneos y, en cierto sentido, estamos atravesados por conflictos similares aunque no idénticos a los del centro. También es cierto que se ha propuesto que “nuestras identidades (latinoamericanas) en sus múltiples espacios y tiempos sean varias identidades, hasta tal punto que nos sea posible encontrar en nosotros varios ‘yo’ profundos”.<sup>15</sup> El riesgo de ver la multiplicidad y la heterogeneidad propias es que podemos perder de vista que esos rasgos son comunes al centro. Sin embargo, no distinguir conlleva la inanidad del análisis y de la reflexión pero la exacerbación de la distinción puede llevar a comprobar lo mismo en todas partes. La postulación de una identidad universal del individuo aboliendo diferencias culturales, nacionales, de género, etnia, etcétera, puede ser tanto una forma de la homogeneización típica del discurso central como la cancelación del pensamiento pues reconoce el dato obvio: todos somos humanos.<sup>16</sup> Y reconocer el todo somos humanos puede servir para enfrentar desde el humanismo liberal al fascismo racista, pero no adelanta el conocimiento real de los individuos.

Pasando a otro nivel nos encontramos con otra clase de problemas: por un lado, aquellos que intentan reflexionar sobre algunos aspectos de la cultura y de

---

12 Al respecto ver “Can the Subaltern Speak?” de Gayatri Spivak, en *Marxism and the Interpretation of Culture* (University of Illinois Press, 1988), “Rethinking Modernism” de N. Harstock y Nelly Richard, en *La estratificación de los márgenes* (Santiago de Chile: Francisco Zegers, 1989).

13 Al respecto ver lo planteado por Nelly Richard quien argumenta una posición si no estrictamente opuesta, al menos diferente.

14 N. García Canclini, “¿Qué nos queda de Gramsci?”, en *Nueva sociedad*, Caracas, set.-nov. 1991.

15 Fernando Calderón: “América Latina: Identidad y tiempos mixtos. O cómo tratar de pensar la modernidad sin dejar de ser indios”, en *David y Goliath*, Nº 52, setiembre de 1987.

16 En este pasaje aludo a lo planteado por Fernando Savater en varios de sus escritos y conferencias.

la producción simbólica en la periferia, tienen/tenemos y, dadas las reglas del juego y las posiciones de poder en la Academia, *se sienten o nos sentimos obligados* a tener conciencia y conocimiento de cuáles son algunos, si no todos, los problemas que en el Norte o en el primer mundo se discuten.<sup>17</sup> En este sentido, gran parte de la argumentación consiste en rebatir lo sostenido desde el centro o en elaborar un contradiscurso alternativo al hegemónico.

Por otro lado, algunos parten de la base de que el conocimiento y la problemática en el primer mundo tienen un desarrollo o una sofisticación que amenaza volver trivial o “atrasada” la discusión o la problemática en nuestra periferia, asimilando el desarrollo tecnológico con la reflexión cultural. Por otro lado, se sospecha que la agenda teórica está generalmente formulada en esos centros con ignorancia y desprecio de nuestras problemáticas y por último, se aspira a discutir y a reflexionar de igual a igual, periferia y centro.<sup>18</sup>

La reflexión desde la periferia, entonces, está atravesada por esos presupuestos y estereotipos y genera actitudes variadas. Por ejemplo y en relación con la modernidad y la posmodernidad, se argumenta que dado que son fenómenos propios de realidades ajenas a la nuestra no son pertinentes o no deberían serlo.<sup>19</sup> Otra forma de argumentar, tradicional entre nuestros críticos e intelectuales, es traducir mecánicamente las problemáticas del centro e insertarlas, “lecho de Procusto” mediante, en nuestras realidades o, al revés, leer nuestra problemática con anteojos comprados o importados desde el centro.

Otra postura, más cercana a la que pretendo defender, propone reflexionar desde la periferia sobre la realidad contemporánea conociendo otras discusiones, pero sin que ello lleve a la traducción y a la tergiversación. Mirar desde afuera sirve, mirar desde adentro también. Lo que no sirve es mirar sólo desde afuera o sólo desde la aldea. En clave martiana diría que no debe el aldeano vanidoso creer que su aldea es el mundo, pero tampoco debe el metropolitano megalómano (o a los efectos el aldeano metropolitanizado) negar que existen aldea y margen. Si corre gran riesgo el aldeano al postular su microespacio como el ónfalo del universo, igual o mayor riesgo corre el metropolitano al ignorar el margen o al dar cuenta del Otro como un entomólogo en su laboratorio destripa el insecto. La visión del metropolitano puede llevar, y de hecho demasiadas veces

---

17 La obligación resulta de las exigencias profesionales y académicas tanto como de aquellos o aquellas instituciones que tienen el poder legitimador del discurso intelectual.

18 Las cuatro posibilidades no agotan los “supuestos” o “estereotipos” con que muchas veces se reflexiona desde la periferia.

19 Un ejemplo reciente, aunque no único, es el de Juan Carlos Venturini: “Una aproximación crítica al posmodernismo. Escalera hacia ninguna parte”, en *Brecha*, 5 de noviembre, 1991.

ha llevado, a postular al Otro o la realidad simbólica del Otro como un fenómeno digno del zoológico. El Otro muchas veces, aunque no siempre, ingresa en la reflexión del metropolitano como un ejercicio o como una ocasión para comprobar que aquello que ya ha decidido en su laboratorio es la verdad para la periferia.

La apuesta al futuro de la utopía pasa hoy, entre otras muchas cosas, por asumir nuestra similar y plural condición en múltiples claves.<sup>20</sup> No se trata pues de miradas retrospectivas ni de desasosiegos. Reflexionar sobre la escritura y sobre el imaginario de nuestro tiempo, en particular desde este nuestro tiempo consciente de su caminar con un ritmo plural, moderno, premoderno y posmoderno, no puede ser realizado sin insistir en describir el lugar desde donde se habla o se reflexiona y sin dejar de inscribir el lugar desde donde se habla en aquello que se habla.

#### LA UTOPIA DE LA VANGUARDIA Y LA UTOPIA CONTEMPORANEA

En un número especial de *Studies in 20th Century Literature* aparecido a comienzos de 1990 titulado “Fin de siglo en América Latina” (trad.H.A.), Jean Franco, bajo cuya responsabilidad estuvo el número, sostenía:

Los ensayos publicados en este número reflejan el oscuro estado de ánimo de gran parte de la literatura y de la crítica latinoamericana durante los ochenta. Mientras, por un lado, géneros no canónicos como el testimonio y la crítica dan cuenta de la emergencia de nuevos actores sociales –mujeres, clases subalternas, indígenas–, para la mayoría de los escritores y de los intelectuales el fin del siglo veinte parece evocar ansiedad más que esperanza, miradas retrospectivas más que proyectos hacia el futuro. Incluso en los debates sobre la posmodernidad, una y otra vez parecen devenir en discusiones de historia y sobre la fracasada, incompleta o autoritaria modernización del pasado. Las redentoras y totalizadoras visiones del progreso y de emancipación nacional que estaban estrechamente aliadas a los conceptos de originalidad, autoría y representación parecen hoy anacrónicas. (Trad.H.A.)<sup>21</sup>

---

20 “La del niño muerto que sueña”, como propone Fernando Calderón (artículo citado), la de la integración (y el tema obviamente exige tanto un desarrollo mucho mayor como una labor colectiva y refiere a los presentes intentos de integración regional) y otras.

21 Jean Franco “Introduction” a “Contemporary Latin America Fin de siècle”, número especial de *Studies in 20th Century Literature*, Volume 14, N° 1, Winter 1990, p.5.

El cimbronazo que la historia ha dado en los últimos años a muchas de las concepciones que una parte importante de los intelectuales de América Latina defendieron durante décadas parecería avalar la observación de Jean Franco. Podríamos, quizás, estar de acuerdo en que “las redentoras y totalizadoras visiones del progreso y de emancipación nacional” (...) “parecen hoy anacrónicas”, sin embargo creemos que la utopía no ha sido cancelada. ¿Cuál utopía? Eso lo veremos después. Hay otras preguntas que son previas, por ejemplo: ¿dónde ponemos la vanguardia histórica? ¿La vanguardia es parte de la modernidad o su cancelación y por lo mismo el comienzo de la posmodernidad? Creo que la respuesta a estas preguntas pasa por una caracterización de la utopía en el discurso de la vanguardia.

La historia de la utopía o mejor del pensamiento utópico en nuestra América es vieja. Concretadas y/o degradadas las utopías del siglo XIX ya en nuestro siglo y durante los años veinte, el vanguardismo latinoamericano estuvo inundado por el espíritu utópico. La utopía –presente tanto en los llamados “escritores puros” como en aquellos que participaron de la Reforma Universitaria de Córdoba– fue universal pero también americana.

La emancipación nacional así como la utopía a nivel continental, la “magna patria” de entonces, puede aparecer anacrónica o reformulada en integración regional; pero, el “...esforcémonos por acercarnos a la justicia social y a la libertad verdadera; avancemos, en fin, hacia nuestra utopía”<sup>22</sup> del mismo Henríquez Ureña parece seguir siendo válido. Sin embargo, hoy la lectura, de aquellos textos se realiza en otra clave. El desconcierto del presente al leer lo de ayer se hace mayor por no saber dónde poner el sueño. Claro que la actitud sabia de hoy parecería ser el desengaño barroco y se podría argumentar que acaso no hay que poner el sueño en parte alguna y más aun, es posible sostener que no hay que ponerlo en los discursos del pasado.

Pero cómo leer estos versos de *Altazor*: “¿Y mañana qué pondremos en el sitio vacío?/ Pondremos un alba o un crepúsculo/ ¿Y hay que poner algo acaso?”; o aquellos que cierran *Ecuatorial*: “El niño de las alas desnudas/ Vendrá con el clarín entre los dedos/ El clarín aún fresco que anuncia/ El fin del Universo”. ¿El desengaño de la vanguardia para con la modernidad se ve acompañado de una apuesta utópica? En tanto se lee siempre desde una historia, narrando una historia; leer el desengaño o leer la utopía es parte del drama que el lector o la lectora construye.

La historia o el drama que propongo va por el lado de que la o las vanguardias fueron esencialmente utópicas y como tantas otras utopías terminaron en el

---

22 Pedro Henríquez Ureña en *La utopía de América*. Prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), p.6.

basurero de la historia que son los museos y los estudios académicos. Rescatar la utopía de la o las vanguardias, ejercer el derecho a la utopía no es ser anacrónico e implica una apuesta al futuro.

La utopía de la vanguardia no fue sólo una crítica de la modernidad; después de todo, la modernidad ya había conocido distintas utopías y había puesto su fe en el progreso indefinido, en la justicia universal socialista, en el conocimiento científico. Pienso, siguiendo lo planteado por Matei Calinescu para la modernidad, que la burguesa modernidad racionalista, competitiva, tecnológica y jugada al progreso es desmontada desde la modernidad culturalmente crítica y autocrítica que apuesta a demistificar el autoritarismo de la otra modernidad. Pero lo hace desde la racionalidad y creyendo que la realización burguesa del proyecto de la Ilustración conllevó la destrucción, la opresión y el irracionalismo de la barbarie a que fueron sometidos los más. En cierto sentido, algunos ejemplos de la posmodernidad como el testimonio vendrían a ser, en tanto registro de las barbaries realizadas en nombre del progreso, una escritura propia de la modernidad que, al mismo tiempo, se inscribiría utópicamente en el proyecto (según Habermas incompleto), de la Ilustración por su apuesta a la superación, moral y material, indefinida del ser humano.<sup>23</sup>

El cuestionamiento de la vanguardia a la modernidad racionalista retoma algunos de los temas de la modernidad culturalmente crítica pero en otros aspectos la vanguardia —o las vanguardias latinoamericanas— continúa rasgos de la modernidad. En este sentido, las vanguardias se relacionan con la modernidad de una manera ambivalente ya que se apoyan en algunos de sus aspectos para desmontar o desconstruir otros. Es por esto mismo que las utopías de las vanguardias pueden pasar por la conspiración apocalíptica a lo Roberto Arlt, por el revolucionarismo socialista a lo Diego Rivera, por el color cubano de Nicolás Guillén, tanto como por la Reforma Universitaria o por la fascinación populista y tecnológica de un Parra del Riego.

Las utopías de las modernidades y de las vanguardias, sin embargo, no son la de ahora, no podrían serlo aun cuando (como quieren Habermas y otros muchos) se intente recobrar, para el caso de la modernidad, sosteniendo que es un proyecto inacabado. Se dirá que la utopía de hoy está recortada o, con otro lenguaje, que está socialdemocratizada; puede ser y no tengo mayor problema con los calificativos. En todo caso, las etiquetas y los calificativos eran preocupación central en otros tiempos y ahora transitamos diferentes universos.

---

23 Matei Calinescu, *Fives Faces of Modernity* (Durham: Duke UP, 1987). En esta edición Calinescu realiza algunos cambios a la previa de 1977, en especial, el capítulo “On Posmodernism. 1986”.

El escepticismo, aun el muy posmoderno relativismo de Rorty, puede ser también una muestra de anacronismo, otra forma de ejercer la nostalgia por mirar el mundo desde barrocos oteros desengañados.

El derecho a la utopía no es, no puede ser ni surgir de la utopía vanguardista ni tampoco del doloroso recuerdo de la utopía de la vanguardia de los sesenta, aquella que en su totalizadora visión aspiró a ser redentora. La utopía de los sesenta tuvo como imagen discursiva central el “asalto al cielo”. Todo, o casi todo, lo que no convergiera hacia el asalto al cielo era silenciado o despreciado; seguía siendo válido el voluntarista “todo lo podemos” de antes pero con una carga mesiánica particular.

Hoy, en las antípodas históricas de aquella hora americana de la utopía a lo *Altazor* o a lo Henríquez Ureña; en el valle en que el fracaso de los sesenta nos ha dejado, atestados de *gadgets* electrónicos, comiendo kiwis y contemplando en simulcast los estragos del golfo, de la ex-Yugoslavia y de la contaminación de Santiago o el DF mexicano, el rey Utopo nos sigue presidiendo; y si, como dice Enzenberg, “La afirmación frecuentemente oída, de que no es posible vivir sin utopía es, en el mejor de los casos, un cuarto de verdad”, ese es nuestro fragmentario, contemporáneo, posmoderno cuarto de verdad. ¿La utopía es moderna o posmoderna? ¿Hay una diferencia entre la utopía moderna y la posmoderna? ¿Qué relación y qué diferencia existe entre la utopía y lo sublime vigente hoy y la utopía y lo sublime que hoy suena anacrónico? ¿En qué consiste la utopía posmoderna? No hay una única posmodernidad, como no hubo una única modernidad.

El barroco despertar desengañado de Sor Juana Inés de la Cruz admitiendo el fracaso de la racionalidad y celebrando la iluminación divina, sintetizado en el conocido verso final: “el Mundo iluminado y yo despierta”, no sería un modo o una imagen de la utopía posmoderna sino del anacronismo del desengaño de hoy que es la contracara de la posmodernidad. La posmodernidad del desengaño dialoga con una cara de la modernidad. La posmodernidad utópica, con la vanguardia. En particular, con ese paradójico ambivalente *elan* utópico que, alfa y omega, clarín aun fresco anuncia el fin del Universo, el fin de un universo.

#### BREVE INTERMEDIO (PRESCINDIBLE) ACERCA DE LO SUBLIME

En cierto sentido, se podría decir que la utopía y lo sublime de la modernidad se identificaron con la increíble paloma de Kant que vuela sin resistencia y se quiere fin en sí mismo. La verdad de la belleza como dimensión de lo sublime, la autonomía de vuelo de la paloma estética que se constituía en un universo

autárquico. De las varias modernidades, es posible que la del universo narrativo de Juan Carlos Onetti sea, quizás y en su contradictoria formulación, uno de los ejemplos más logrados de esa imagen de lo sublime, desde una periferia que se presenta universal.

El cultivo de la frase, del ritmo en la frase; el denso lirismo conjugando humidades, recuerdos ácidos y mariposas; la estructura de sentencia con que a veces cierra los párrafos; todo es parte de esa prosa seductora con que Onetti tensiona sus relatos, pule su paloma, perfecciona su belleza. Es el andamiaje de su apuesta esteticista; su modo de armar el discurso narrativo para que “una cosa bella sea una alegría para siempre”. Un esteticismo paradójal que, en una combinación de Arlt, Céline y surrealismo valida como materiales artísticos no sólo objetos y seres desgraciados, marginales y “feos” sino palabras –sobre todo palabras– desprovistas de prestigio junto con los otros más tradicionales o “prestigiosos”. Esteticismo paradójal y propio de la modernidad postsimbolista que se concreta en la “ola perfecta e irrepetible” que busca Medina en la playa de *Dejemos hablar al viento*:

Me lo habían prometido: durante un segundo yo vería la altura y el color de la ola perfecta e irrepetible. Una visión así puede compensar el resto de una vida.

Una ola que no pretende cambiar el mundo, una ola/obra perfecta pero cuya perfección poco tiene que ver con la rosa mística de Dante o la rosa perfecta de los poetas artepuristas. La ola maestra cuya aura es independiente del material con que ha sido construida. Una ola/metáfora, donde lo natural irrepetible simboliza lo cultural único.

No era una ola del Pacífico, no era una ola japonesa; que esto quede aclarado. Tal vez ni mereciera mi firma al pie. Era una ola borrosa, con la cresta de un blanco sucio (agregar, por modestia, como dijo otro) de ópalo: inmunda mezcla de orines, ojos reventados. Elementos: vendas con sangre y pus, pero ya desteñidas; corchos con las marcas borradas; gargajos que podían confundirse con almejas; saliva de epiléptico, pedazos sin filo de yeso, restos de vómitos, bordes de muebles viejos y molestos, toallitas higiénicas semideshechas pero, cualquier playa nuestra: todo absorbido por la ola y formando su espuma, su altura, su respetable blancura dudosa.

Una ola, un cuadro, un poema, una novela, cuya perfección es, sin embargo, imposible de lograr. La perfección como horizonte y no como meta, una ola que se busca o se finge buscar pero sintetiza la búsqueda real o pretendida, búsqueda

de todas maneras, de una imagen oximorónica que dé la vida y su revés, la sucia pureza que puede compensar el resto de la vida. Una búsqueda que tiene como enemigo “lo ordinario, la ordinariez”, como ha sostenido el escritor.<sup>24</sup> Una noción de la belleza o de la perfección paradójica que acepta lo sucio, lo purulento, lo sórdido pero no lo ordinario supone, sin embargo, que lo estéticamente aceptable y válido tiene límites precisos.

La noción de belleza que domina la estética de la modernidad (Onetti incluido) nada tiene que ver con lo masificado; se trata de lo único, de lo singular, de lo preciso y absoluto. En este sentido, la noción de belleza dominante durante el período de la modernidad occidental—y que en la periferia llegó hasta casi los sesenta— se asocia con lo sucio, lo polucionado, lo sórdido de Onetti. No puede ingresar o no es validado en la estética de la modernidad aquello que no posea una armonía interna, todo aquello que no sea único, aun cuando, como en la vanguardia, pueda suponer la sustitución de la victoria de Samotracia por la velocidad del auto de carreras.

La estética que sustenta una imagen contemporánea como la de la cantante Madonna nada tiene que ver con la estética de la modernidad que vertebra la obra onettiana. La imagen entre prostibularia y ordinaria de Madonna valida una noción de belleza que se apoya en una sociedad en la cual la masificación es dueña y señora. Representa, en definitiva, el auge de otra estética, de otra noción de belleza, que poco o nada tiene que ver con la de Onetti. La idea de la masificación, de la reiteración, como algo inaceptable es expresada en más de una ocasión. En *Dejemos hablar al viento* se argumenta que “el mundo está saturado de modiglianis. ¿Para qué agregarle uno más?”. La reproductibilidad de la obra de arte de que hablara Benjamin como una de las características de nuestro tiempo nada tiene que ver con la nostalgia del aura que obsesiona a Onetti.

Lo desagradable en el universo narrativo de nuestro escritor puede ser redimido estéticamente, trasmutado por la alquimia del arte. Y todo eso no ingresa para mostrar o señalar las injusticias del mundo o de la sociedad, todo eso no tiene una función esclarecedora o instructiva. Onetti, el escritor Onetti y el lector de su obra saben desde hace muchos años, como saben todos los escritores de la modernidad, que la vida del absoluto es breve, que el acto de amor como el de la escritura es una gloria que acaba en sí mismo y debe ser repetido una y otra vez.

La belleza agresiva, paródica, híbrida y heterogénea de Madonna, por su parte, ataca el centro de lo “armónico” de la modernidad. Su belleza o no-belleza, su armonía in-harmónica, propone, en el simulacro de sus mayúsculos senos, la

---

24 En el reportaje de Barbel Martens (manuscrito) a ser publicado en el Cuaderno *Juan Carlos Onetti* (Montevideo, Instituto del Libro, en prensa).

irrisión de lo sublime femenino de la modernidad. La parodia de la belleza de la modernidad que realiza Madonna, explícita en su hiperbólica formulación, que la “verdad no es belleza” y propone lo oculto, el andamio, la estructura, como lo válido. Lo íntimo se hace público, lo grosero o vulgar se vuelve cotidiano sin necesidad de rescatarlo mediante la alquimia de lo irrepetible. El simulacro vale tanto o más que la ola perfecta de la modernidad. Lo sublime no aspira a volar un cielo desmaterializado sino que transita un caos de cables y escenarios dados vuelta. El arte posmoderno ex-pone, des-centra, des-monta, des-materializa lo sublime de la modernidad. La reproducción mecánica no asusta este arte, más aun lo nutre. La reproducción mecánica conecta algunos artistas de la modernidad con algunas obras y con algunos artistas de la posmodernidad; las diferencias fuertes son más fáciles de observar en otros ámbitos. La aspiración del arte posmoderno es un paraíso artificial sin trascendencia. Su trascendencia es lo no trascendente. Pero cuidado, intrascendencia no es peyorativo como tampoco lo es ordinario, simulacro, copia, descentramiento, caos.

La eventual violación de la lógica que implica “Los cuatro puntos cardinales son tres: el norte y el sur” y que estructura la vanguardia puede ser leída desde la modernidad o desde la posmodernidad de distinta manera. La armonía sublime de la modernidad está en la lógica matemática de la vanguardia huidobriana. Pero también la carcajada descentradora de la posmodernidad alienta en la transgresión huidobriana del principio de identidad. Lo sublime se ha transformado y su genealogía depende del tiempo y del lugar desde donde se la narra.

#### LAS CARAS DE LA HIDRA: MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD EN LA PERIFERIA

Ángel Rama ha propuesto hablar de “tres irrupciones de la modernidad” o varios modernismos, sugiriendo que se trata de un único proceso histórico general.<sup>25</sup> Ese proceso de la modernidad en el sentido amplio se corresponde con los sucesivos intentos modernizadores de la sociedad latinoamericana y supone la existencia de hechos y líneas de desarrollo no siempre hegemónicos que completan el panorama. Después de todo, la noción de modernidad como opuesta a la de contemporaneidad no es, necesariamente, identificable a la noción de modernidad como opuesta a la de posmodernidad.<sup>26</sup> Por otra parte,

---

25 Ángel Rama en “Medio siglo de narrativa latinoamericana (1922-1972)”, en *La narrativa latinoamericana* (Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1989); todo el ensayo, pero en especial las páginas 129 a 136.

26 Respecto de la distinción entre modernidad y contemporaneidad ver Calinescu: *Five Faces of Modernity*, ya citado, pp.86-92 y en particular su referencia al uso de la noción de contemporaneidad por los críticos soviéticos y de Europa del Este.

tal como lo ha planteado Helmut Lethen, según se incluya o no la vanguardia en la conceptualización de la modernidad, las fronteras entre modernidad y posmodernidad se diluyen.<sup>27</sup>

Esta inestabilidad conceptual en relación con el drama académico de los personajes protagónicos de modernidad y posmodernidad –y en la que el personaje múltiple de vanguardia juega un rol central– se debe, básicamente, al hecho de que se trata de constructos críticos cuya existencia depende no tanto de una realidad empírica como de las narraciones y periodizaciones que los individuos y los sujetos sociales hacen de la historia.<sup>28</sup> En este sentido, la multiplicidad y la inestabilidad conceptual tiene que ver tanto o más con el debate sobre la vida cotidiana y social y con la posición del sujeto de la enunciación en ese debate que con los fenómenos culturales considerados en sí mismos y en su aséptico aislamiento.

En esa línea de argumentación, la Hidra podría ser un modo de representar el problema de la modernidad y de la posmodernidad en nuestros países. Y lo puede ser de dos maneras: una, en relación con el monstruo de múltiples cabezas que Hércules venciera y otra, en función de la ubicación que la constelación de Hidra tiene en nuestra región austral.

Otro modo posible de representar esta problemática sería el de un caleidoscopio o, incluso, para mantener las imágenes míticas, la de una suerte de Proteo. No es sólo la multiplicidad de aspectos y formas de la problemática de la modernidad y de la posmodernidad en nuestros países lo que me lleva a elegir estas imágenes –después de todo, algunos pensadores del Norte también refieren a esta condición cambiante e inasible de la problemática posmoderna– sino, tal como ha sido señalado, el inestable diorama de las mismas nociones.

La Hidra del lago de Lerna o el viejo camaleónico Proteo son imágenes de la multiplicidad y de la transformación, en cierto sentido también lo son de la ausencia de original, de la multiplicación incesante, de una suerte de semiosis continua e ilimitada. Pero al congelar a Hidra en el cielo austral se le adjudica una situación de enunciación y de producción simbólica precisa. El caleidoscopio que multiplica tiene en su multiplicidad un repertorio limitado, una posición que determina las imágenes bellas que se pueden observar (caleidoscopio viene del griego *kalós-eiðos-skopéo*; *kalós*: bello, *eidós*: imagen, *skopéo*: observar).

---

27 Helmut Lethen: “Modernism Cut in Half: the Exclusion of the Avant-garde and the Debate on Posmodernism”. pp. 233-38 en *Approaching Posmodernism: Papers Presented at a Workshop on Posmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Ed. Douwe Fokkema & Hans Bertens (John Benjamin’s Publishing Company:1986).

28 Hans Bertens apunta algo similar en “The Posmodern *Weltsanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey”, en *Approaching Posmodernism*, p.10.

Tanto la modernidad como la posmodernidad, entendidas como códigos o como imaginarios simbólicos, ingresan en nuestros países básicamente como una importación que se resemantiza o como un nombre para vivencias ya existentes. No estoy tocando la vieja canción del sincretismo latinoamericano, aunque de algún modo su tonada está incluida en mi planteo, sino que apunto a que la modernidad de la periferia es propia. El ingreso de los imaginarios o de las producciones simbólicas no es nunca ni puro ni total ni absoluto y esto es de una evidencia que rompe los ojos. Más aun, suele suceder que a veces lo que ingresa es una forma de producción o una significación central que al entrar en contacto con una comunidad cuya institucionalidad es diversa o heterogénea, sufre una mutación fundamental. Incluso, sufre una transformación que lo lleva a ser una realidad no asimilable a la producida en otras regiones. O suele suceder que junto con lo central hegemónico ingresa lo alternativo. En cierto sentido lo que sucede es que los latinoamericanos, como ha señalado Fernando Calderón, “vivimos tiempos culturales trunco y mixtos de premodernidad, modernidad y posmodernidad”.<sup>29</sup> Pero si esta mixtura y esta condición trunca de los tiempos culturales es estrepitosamente evidente en la periferia, no deja de estar ausente en el centro.

En fin, el argumento de que la modernidad del centro ha previsto en su geografía planetaria también el lugar de la periferia es posiblemente válido pero no logra dar cuenta de los procesos reales en la periferia. Entre otras razones porque olvida que la modernidad del centro tampoco fue un proceso uniforme y porque el centro siempre tuvo su propia periferia en casa.

Por otra parte, suele ocurrir que el ingreso de ciertos sistemas simbólicos supone la devolución de procesos y fenómenos originados en la periferia pero que el centro ha interpretado y asimilado en función de un imaginario propio y de una agenda particular que sin embargo ofrecen al planeta como válida universalmente. La lectura que en el centro se hace de García Márquez o de Borges como piezas centrales a la posmodernidad, –integrándolos en series junto a Grass, Fowles, Rudshie, Doctorow, etcétera–,<sup>30</sup> se realiza a partir de un ordenamiento del planeta que paradójicamente propone el descentramiento pero desde la posición del carcelero en el Panopticon académico; es decir, desde la centralidad de un ordenamiento clasificatorio. En esos casos suele ocurrir que el espejo o el paisaje que el centro nos ofrece sobre nosotros o sobre aspectos

---

29 Fernando Calderón, ob.cit.

30 Uno de los muchos ejemplos acerca de esta posición es el de Linda Hutcheon en su, por otras razones, muy buen libro *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction* (Londres/ Nueva York: Routledge, 1988).

parciales de nosotros terminan por resemantizar nuestra propia imagen o, como veremos, por construir simulacros.

Este diálogo, se podrá argumentar, es hoy en día parte de una sociedad telecomunicada en la que lo local es disuelto por la imagen que un imaginario transnacional triunfal ofrece al planeta en un intento de homogeneización rayano en la soberbia. El diálogo, en esa línea de argumentación, sería producto de la nueva conversación que el planeta ha logrado establecer. Pero diálogo o monólogo, el problema radica en el tema de la representación. Representación en el doble sentido de delegación y de mimesis. La problemática de la modernidad, de la vanguardia y de la posmodernidad pasa también por el tema de la representación.

Otro aspecto del tema es el del traslado o la internacionalización de modelos culturales con independencia de los modelos económico-sociales que le dieron origen. El argumento de que la posmodernidad o la modernidad no son fenómenos latinoamericanos lleva implícito –en su lógica absoluta– el de que el realismo mágico o lo real maravilloso a lo garcía-márquez que ha invadido la escritura del hemisferio norte no es posible. O en todo caso que para que en el hemisferio norte se pudiera producir realismo mágico debería además importar la pobreza, el subdesarrollo y el analfabetismo de la inmensa mayoría de nuestra América.

Pero además, los procesos no son ni siquiera uniformemente híbridos o sincréticos. Hay, por ejemplo en el caso de la arquitectura, producciones posmodernas que son meros traslados físicos de realizaciones efectuadas en otros espacios. Y hay, sobre todo, simulacros. Simulacros de modernidad o posmodernidad. A veces el tomar rasgos exteriores o decorativos o meramente estilísticos y perder en el traslado la significación original lo que se obtiene es un simulacro. Incluso, al no poder, por carecer de instrumentos o materiales –pienso en la arquitectura y en la plástica– sólo se realiza la parodia o el simulacro. Y eso, precisamente, esa forma del simulacro, de la parodia o, como veremos, de la hipérbole, son formas propias de la periferia de construir o de producir obras modernas y posmodernas.

Y también la hiperbolización de los modelos o de los códigos nos llevan casi a otras realidades. La furia tecnológica que invade la poesía de Alfredo Mario Ferreiro durante la vanguardista década del veinte en Uruguay es más realista que los reyes futuristas de Italia. Como siempre suele suceder, la periferia termina por construir un discurso que, al exacerbar los rasgos o trazas del discurso metropolitano, se erige como un discurso propio.

“Patoruzú” es la forma con que la modernidad argentina retoma el cómic estadounidense. Pero Patoruzú, en un sentido, es también y sobre todo un discurso nacionalista que desconstruye la modernidad del primer mundo al

contraponer la civilizada modernidad del centro con la astucia bárbara de la periferia. Después de todo, Isidoro, el niño bien e improductivo de la burguesía siempre dispuesto a entregar su entorno en beneficio propio es contrapuesto con Patoruzú, que tiene a su cargo la defensa populista de lo nacional, que intenta sintetizar modernidad con nacionalismo, civilización europea con barbarie local.

#### MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD. REPRESENTATIVIDAD Y REPRESENTACIÓN

Modernidad y posmodernidad, como antes vanguardia y neovanguardia, en la periferia han sido entendidos en muchas ocasiones como corrientes estilísticas, movimientos, códigos y recetarios y no como posturas o modos de simbolizar o mejor aun como estructuras de pensamiento y de sentimiento del ser humano frente a la vida contemporánea. Es obvio, creo, a esta altura de mi reflexión, que no me interesa en esta oportunidad el repertorio de técnicas, instrumentos y recursos discursivos de la modernidad o de la posmodernidad. Por el contrario, lo que me importa es, partiendo de la premisa de que se trata de dos estructuras de pensamiento y de sentimiento del ser humano, ver cómo se formulan en la periferia.

No entro, no quiero entrar en esta ocasión, en la discusión acerca de la diferencia o de la periodización de estos dos modos de producción simbólica llamados modernidad y posmodernidad. En la periferia latinoamericana, la modernidad y la posmodernidad han sido estructuras de pensamiento y de sentimiento dominantes en el sector intelectual hegemónico de nuestros países. El carácter hegemónico no implica en este caso su pertenencia a sectores económica o socialmente dominantes, dado que en algunos países los sectores intelectuales hegemónicos no han pertenecido siempre y necesariamente a la elite económica o social.

Esos sectores entendieron –muy posiblemente por estar en contacto con una información crecientemente universalizada y crecientemente simultaneizada– que la apuesta estaba en sintonizar los relojes de nuestras sociedades con el reloj universal o simplemente occidental. Entendieron o atribuyeron, además, el retraso de nuestros países a la perduración de vicios en las estructuras de pensamiento que habían configurado el presente en el que ellos estaban activamente produciendo. Y esto vale tanto para los modernos como para los posmodernos, pues en ambos casos se confundió o se confunde poner al día nuestras sociedades con el rechazo de lo institucional. El hecho de que lo institucional rechazado en la modernidad sea diferente o no de lo institucional rechazado en la posmodernidad merecería otro desarrollo imposible ahora. Pero

lo que me interesa en este momento es precisamente señalar que tanto el discurso moderno como el posmoderno en la periferia tienen, a un nivel implícito si se quiere, un común rechazo por esa institucionalidad a la que se responsabiliza del deteriorado presente respectivo.

Si por un lado, un Oswaldo o un Mario de Andrade o un Vicente Huidobro o una Frida Khalo o un Pedro Figari o un Diego Rivera o un Macedonio Fernández o un Felisberto Hernández o más aun si los jóvenes de la Reforma Universitaria del dieciocho o los César Vallejo, los Joaquín Torres García, los Borges, los Carpentier, los Onetti podrían representar el discurso de la modernidad en nuestra América, elegir nombres para representar la posmodernidad no es tan fácil o despierta mayores polémicas y dudas. ¿Quiénes son los escritores o los artistas posmodernos? E, incluso, ¿de cuál de las posmodernidades estamos hablando? ¿La de Néstor Perlongher, Armando Rojas Guardia, Yolanda Pantin, Cristina Peri Rossi, Jacobo Borges, Fabio Morábito, Nélica Piñón, Ignacio Iturria, Rosario Ferré, Antonio Lazo, Raúl Zurita, Ricardo Piglia, Ignacio de Loyola Brandao, Mario Levrero, Leo Maslíah?; o ¿la de Jorge Luis Borges, García Márquez, Cortázar, Donoso, Fuentes?; o, incluso, ¿la de Rigoberta Menchú, Eduardo Galeano, Elena Poniatowska?

El problema se complica si se tiran otros nombres sobre la mesa: supongamos que Carlos Gardel representa la modernidad popular o populista, ¿qué representan “Los fabulosos Cadillacs” de la Argentina o el panameño Rubén Blades o el uruguayo Jaime Roos? ¿Son modernos o posmodernos? O acaso he cometido el horroroso error de abrir la puerta a géneros de poesía no validada en la tradición belletrística. ¿No será que el fenómeno de la modernidad o de la posmodernidad pasa por otro lado; pasa por una alteración de las reglas o convenciones conceptuales desde las cuales pensamos los problemas estéticos o artísticos?

La institucionalización académica de la vanguardia ha alcanzado su auge y nuestro tiempo necesita colgar los retratos de sus antepasados para que se reconozca su genealogía y su vigencia. No tenemos todavía, o no con mayor frecuencia, ejemplares de Batman, Agustín Lara, Tarzán, Mafalda, Isabelita Sarli y He-man en los museos. Aunque ya tenemos a Carlos Gardel, Marilyn Monroe y las latas de sopas Campbell en cuadros, poemas y en la memoria ritual de nuestro presente imaginario. Esta referencia al Parnaso contemporáneo pretende fechar la situación enunciativa de todo intento por describir hoy las nociones de vanguardia, modernización, modernismo, modernidad, posmodernidad, premodernidad y contemporaneidad. No es lo mismo describir la vanguardia histórica de los años veinte desde su momento que desde este hoy que nos congrega. La diferencia implica una discusión, una lucha por la periodización y también por la interpretación y el significado. Precisamente,

ambos debates son centrales en la presente (¿posmoderna?) hora de nuestras sociedades, periféricas o no.

Si bien la modernidad europea de un Marinetti, de un Duchamp, del Dadaísmo, rompió con el arte belletrístico anterior, no necesariamente abrió la puerta a formas discursivas no canónicas. Su ruptura alcanzó la propia base de las nociones de arte y belleza pero al mismo tiempo su coqueteo con la cultura popular o *low culture* permitió un diálogo, no una equiparación. La modernidad periférica de América Latina, en algunos casos, se integró y se asimiló a la europea —en este sentido, Huidobro pero también Torres García son ejemplos notorios— pero en otros radicalizó la apuesta popular o populista —no voy a discutir este aspecto del tema— como puede observarse con Rivera, con Vallejo, etcétera.

La posmodernidad, en cambio, tanto en el centro como en la periferia parece abrir las puertas a la mezcla, a la contaminación, a la desjerarquización de lo múltiple y de lo heterogéneo. Lo heterogéneo en la modernidad ingresó por el lado de lo exótico pero conservó el acento que la asimilación a lo hegemónico le confirió al descubrirlo en su diferencia casi antropológica. En la posmodernidad hay como una suerte de convivencia más democrática o más caótica —elijan los lectores el calificativo— que posibilita una valoración inédita o incluso que debilita el sistema de valoración anterior. La televisión, con su oferta escasamente selectiva de todo tipo de discurso, no es ajena a esta convivencia desjerarquizada, como también su sintaxis entrecortada y fragmentaria no deja de tener relación con la crisis de las macrounidades o unicidades.

De todos modos —y en un sentido distinto al señalado al comienzo del presente capítulo— tampoco la periferia es homogénea. No es lo mismo la producción posmoderna en sociedades altamente dinámicas que en países estancados o donde la movilidad social es altamente improbable. En países donde el dinamismo social es mayor, la posibilidad de una convivencia de múltiples propuestas es mucho más importante que en aquellos países, como mi Uruguay, donde el estancamiento permite que los sistemas de valores y de valoración hegemónicos amamantados en la estética de la modernidad censure y desprecie todo intento de postulación de producciones simbólicas que no vehiculicen aquellos “sus” valores.

Por último, debería apuntar algo central a la discusión de la modernidad y de la posmodernidad en relación con el tema de la representación y de la fragmentación y constitución del sujeto.<sup>31</sup> Esta problemática no es nueva para la periferia latinoamericana ni aparece en la posmodernidad, ha estado desde

---

31 Parte de esta problemática la he discutido en “Representar lo popular”, *Graffiti*, Nº 10, Montevideo.

hace mucho con nosotros. Puede haber cambiado el énfasis y quizás la diferencia de grado se puede haber convertido en una transformación cualitativa, pero no es inédita.

Como ha observado para el caso de la india Gayatri Spivak,<sup>32</sup> las voces silenciadas por el sujeto central tienen otra historia para contar, una historia diferente y opuesta a la oficial del imperio y de los centros metropolitanos. O dicho de otro modo, la posición del sujeto de la enunciación del sujeto colonial sufre un cambio sustancial durante este siglo y por lo mismo se altera su participación en la esfera pública.<sup>33</sup> El espacio discursivo en la esfera pública – a nivel mundial o del primer mundo o de la periferia– se ha vuelto un espacio compartido en el cual se intenta construir o buscar una identidad nueva. No la identidad homogeneizadora impuesta por el monólogo del discurso imperial sino una identidad heterogénea, por diferenciada y plural, quizás más democrática y que respete las identidades Otras.

La historia del proceso de erosión del discurso monológico del sujeto central europeo, blanco, masculino, heterosexual, letrado y clase media que ha sido señalada como central a la modernidad resuena hoy en la posmodernidad. El proceso desatado durante la brutal alteración de la vida cotidiana que fue la revolución industrial (y que implicó una serie de vivencias no sólo en los sectores hegemónicos sino también entre los sectores marginados o que vivían esa revolución desde los márgenes) no parece haber terminado. La revolución tecnológica del presente también nos está cambiando lo cotidiano. Es posible que el espejismo de la democratización que introduce la tecnología sea sólo eso: un falso resplandor de los chips electrónicos. Es posible también que la tecnología diversifique los canales de información y que los espacios sagrados de la modernidad sean contaminados por la vanguardia posmoderna. Es posible, en fin, que el impulso utópico se multiplique, Hidra sumada al ave fénix, y que la fragmentación que algunos lamentan hoy sea expresión de una vida descentrada y menos programada.

Para terminar debería señalar, además, que el artista –hombre o mujer– de la periferia escribe o pinta o hace música siempre desde la periferia y esa marca de su enunciación atraviesa problematizando su discurso como no ocurre con el discurso del artista metropolitano. Es decir, si bien el discurso metropolitano está marcado, en su caso el lugar de la enunciación no es problemático. Después

---

32 Una mujer del tercer mundo que ocupa, paradójicamente, una posición central en tanto voz de la periferia en el discurso del primer mundo.

33 Al respecto ver el trabajo de Gayatri Spivak sobre el caso de la India y la condición de la mujer durante la sociedad colonial, “Can the Subaltern Speak”, en *Marxism and the Interpretation of Culture* (University of Illinois Press, 1988).

de todo, para el metropolitano no existe otro lugar más que su lugar, no existe otro mundo más que su mundo.

El sujeto central en un acto de soberbia imperial narra su historia como *la* historia. En la periferia, el sujeto que narra conoce su situación marginal y si en algunos casos “olvida” (entre muy notorias comillas) esta situación y asume una voz central, el efecto es el de la parodia o el del simulacro. La voz marginal que se traviste en central es también una realización de su situación.

Parfraseando a Cioran, una voz a la vez central y marginal en más de un sentido, diría que se necesita una inmensa dosis de desengaño para poder vivir en la periferia sin utopía, y la idea de una redefinición de la periferia como el espacio del escepticismo utópico podría ser la utopía contemporánea. Es decir, la periferia como el lugar desde donde pensar el mundo sabiendo que no seremos por un muy largo tiempo habitados por los dioses mayores del parnaso contemporáneo. El fin de siglo/milenio en la periferia latinoamericana no parece tener que reducirse a que nuestro imaginario deba ser un inmensa cornucopia con logo de MacDonal’d’s bendecida por presidentes y obispos. El fin de siglo/milenio de la periferia latinoamericana está conectado a los satélites del planeta, pero aunque “soy ciego y nada sé... preveo/ que son más los caminos...” y ese ver ciego de Borges –equivocado ultraísta, moderno y posmoderno– mira desde nuestro utópico lugar.

Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan. (...) Se anhela incesantemente saber algo que confirme, o se teme saber algo que cambie las creencias actuales. La elaboración del nuevo estado social hace insegura la batalla por la existencia personal y más recios de cumplir los deberes diarios que, no hallando vías anchas, cambian a cada instante de forma y vía, agitados del susto que produce la probabilidad o vecindad de la miseria. (...) Sólo en época de elementos constantes, de tipo literario general determinado, de posible tranquilidad individual, de cauces fijos y notorios, es fácil la producción de esas macizas y corpulentas obras de ingenio que requieren sin remedio tal suma de favorables condiciones.

José Martí, “Prólogo al poema del Niágara”.

El movimiento de las ideas tiende cada vez más al individualismo en la producción y aun en la doctrina, a la dispersión de las voluntades y de fuerzas, a la variedad inarmónica, que es el signo característico de la transición. Ya no se profesa el culto de una misma Ley y la ambición de una labor colectiva, sino la fe del temperamento propio y la teoría de la propia genialidad. Ya no se aspira a edificar el majestuoso alcázar donde una generación de hombres instalará su pensamiento, sino la tienda donde dormir el sueño de una noche, en tanto aparecen los obreros que han de levantar el templo cuyos muros verán llegar el porvenir, dorada la frente por el fulgor de la mañana. Las voces que concitan se pierden en la indiferencia. Los esfuerzos de clasificación resultan vanos o engañosos. Los imanes de las escuelas han perdido su fuerza de atracción, son hoy hierro vulgar que se trabaja en el laboratorio de la crítica. Los cenáculos, como legiones sin armas, se disuelven; los maestros como los dioses se van...

José Enrique Rodó, *El que vendrá*.

En realidad y como ya he dicho, sólo me quedan preguntas, otras preguntas; magra cosecha en este fin de siglo. Preguntas sobre esa profesión de lector condenado a galeras que es la del docente, la del crítico, la del investigador. Por lo mismo, comienzo a revisar papeles amarillentos, viejos ensayos, y miro—mirar y preguntar pueden ser sinónimos—, me pregunto cuán diferente es este volver el codo del siglo con aquel otro de finales del XIX.

Las palabras de Martí en 1882 y de Rodó en 1897 suenan hoy curiosamente cercanas. Ese desconcertado aire fin de siglo vuelve, en nuestro fin de siglo/milenio, como un aire suave de angustiados giros. Es posible que hoy también exista conciencia de no profesar una misma Ley, como dice Rodó, y se tenga claro, además, que esta fragmentada época posmoderna nuestra no tiene los elementos constantes que Martí consideraba necesarios para realizar “esas macizas y corpulentas obras de ingenio” o para construir “el majestuoso alcázar” por el que suspiraba el uruguayo. Es posible también que en la creciente sociedad neoliberal estemos asistiendo a la instauración de una única Ley y es posible también que, a pesar de todo, la conciencia se resista a aceptarlo, al menos la conciencia de algunos. Marta Traba hablaba, ya hace unos años, de una “cultura de la resistencia”.

Tanto Martí como Rodó, sin embargo, saludaban, en el final de esos mismos ensayos, el advenimiento de “el que vendrá” y de un poeta verdadero. Juan Carlos Portantiero en el comienzo de estos noventa ha planteado que estamos viviendo un cambio epocal muy fuerte, una verdadera “mutación civilizatoria”. Es posible, y como suele ocurrir, sentimos los dolores del parto pero no tenemos certezas acerca del nuevo ser que habrá de nacer. La esperanza hoy —y en ello quizás esté la diferencia entre aquel final de siglo y el presente— está desconcertada. Ya que, vallejianamente de pronto, ¡qué viejo nuestro (vuestro) 2 en el cuaderno!

Ahora bien, el contemplar el estado actual de los estudios literarios latinoamericanos me produce un sentimiento similar. Algo fundamental ha cambiado o ha estado cambiando en los últimos tiempos —dicho sea de paso, no hay nostalgia en la afirmación— y se piensa otra vez con Vallejo que pueden llegar a quedarse en diez los dientes.

Por lo anterior, quizás cabría preguntarse, en este nuestro fin de siglo/milenio, cuál es el sentido y la dirección tanto de los estudios como de la crítica literaria latinomericanista. A lo que habría que agregar la pregunta de si es lo mismo ejercer la función de crítico o de estudioso en cualquier lugar del mundo.<sup>34</sup> La pregunta que hoy debería plantearse un crítico o un investigador literario, insisto y reformulo, sería: ¿cuál es su tarea?, ¿cuál es

---

34 Sobre esto ver lo planteado en “Reflexiones desde la periferia”.

su objeto de estudio? En definitiva, ¿en qué consiste investigar, estudiar, leer críticamente literatura latinoamericana en este fin de siglo/milenio?<sup>35</sup>

Un proyecto que, en la euforia de los sesenta, pareció viable —por las conocidas razones generales pero además por la deficiencia a varios niveles de la tarea antes realizada— fue el de las historias, teorías, sistematizaciones y diccionarios globales. Los ambiciosos esfuerzos colectivos y las empresas totalizadoras tentaron el anhelo de muchos estudiosos en los últimos tiempos. Ahí están —algunos para siempre frustrados, otros a punto de culminarse—, los sistemas globales, las historias generales, las bibliotecas absolutas, los archivos definitivos, las teorías aborígenes, los diccionarios enciclopédicos.<sup>36</sup> Todos esos esfuerzos, sin embargo, disfrazaron involuntariamente, con la pretendida unidad de la magnificencia del diseño general, una profunda dispersión. No podría ser de otra manera. No tanto porque la disciplina o la profesión haya crecido de manera tal que no sea posible ya encarar tales proyectos en forma individual e incluso colectiva, sino que no podría ser de otra manera por una razón más fundamental —similar a la esbozada por Martí y Rodó—, la pérdida de una ley común. Más aun, la dispersión es tal que se podría afirmar que incluso ni siquiera existe una única disciplina y un único objeto de estudio.

Unidad, especificidad —literaria y regional—, homogeneidad, heterogeneidad, universalidad, cultura y transculturación fueron/son temas y nociones debatidas, adquiridas, defendidas. No rechazo su validez, son definitivamente nuestras; como es parte de nuestro horizonte ideológico-crítico la conciencia del “género” que el feminismo ha aportado.

Se intentó incluso la general historia o la sistematización global de lo heterogéneo. Todo ello está o estaba marcado por la creencia de cultivar una misma Ley o, en el mejor de los casos, por la cuasi certeza de que el camino elegido era el único válido. Hoy, más allá de la validez didáctico-operativa de los sistemas y de las categorías generales —y de algunas particulares, también— parece surgir con particular fuerza la duda acerca de la utilidad o legitimidad de empresas que, de una u otra manera, suponen en algunos casos apropiación de voces, reducción y autoritarismo intelectual.

Al mismo tiempo, ¿cómo no realizarlas o intentarlas? Y sobre todo, si esas empresas no son válidas, ¿qué proponer como alternativa? La tentación por dar

---

35 Beatriz Sarlo se pregunta cosas cercanas en sus trabajos sobre la modernidad periférica, tanto en su libro como en el artículo “En torno a una modernidad periférica. Buenos Aires 1920-1930”, en *Nuevo Texto Crítico*, N° 6, 1990.

36 Aludo, entre muchos otros, a los esfuerzos de Alejandro Losada, Ana Pizarro, Antonio Candido, Ángel Rama, Nelson Osorio, Luis Iñigo Madrigal, Roberto González Echevarría, Antonio Cornejo Polar, Hernán Vidal, Roberto Fernández Retamar, Carlos Solé, etcétera.

coherencia al mundo es consustancial con el conocimiento; al menos con el conocimiento tal como ha sido concebido hasta ahora.<sup>37</sup> La lectura que logre dar cuenta de la proteica y múltiple faz de América Latina será (¿podría llegar a ser?) de utilidad por largo tiempo. Pero quizás no haya ni siquiera que desear tal lectura global; quizás “La Lectura de América Latina” sea una suerte de escenario-proceso en el que múltiples sujetos sociales representen su lectura; quizás la unidad o la globalidad sea un campo o un sistema de voces, de proyectos, de procesos, de escrituras. La unidad de las muchas latinoaméricas y de sus muchas lecturas quizás radique en una suerte de espacio o en la configuración de un espacio habitado por los diversos actores. Algo –si no similar a esto, bastante cercano– lo propone Prasenjit Duara para la nación, el nacionalismo y la multiplicidad de proyectos que la conforman.

*The second assumption is the privileging of the grand narrative of the nation as a collective historical subject. Nationalism is rarely the nationalism of the nation, but rather represents the site where very different views of the nation contest and negotiate with each other.*

La segunda suposición es el privilegiar la gran narrativa de la nación como un sujeto histórico colectivo. Raramente el nacionalismo es el nacionalismo de la nación, en cambio representa el lugar donde muy diferentes concepciones de la nación compiten y negocian entre sí.<sup>38</sup> (Trad.H.A.)

El fin de siglo/milenio trae a cuento, pone sobre la mesa, nos enfrenta de modo definitivo con la imposibilidad de negar la voz del Otro. Sólo parecería quedar la eventualidad de una lucha permanente entre ellos, nosotros y los muchos otros Otros; cada quien cantando su propia canción y todos yendo y viniendo, cambiando, peleando, discutiendo, viviendo. La realidad simbólica – y en particular, la realidad crítica– sería ese murmullo colectivo, esa constante

---

37 Me pregunto, a partir de una lectura libre de lo que propone Luce Irigaray en *This sex Which is Not One* (Ithaca: Cornell University Press, 1977, 1ª edición en francés, 1985 traducción al inglés), especialmente en el capítulo 4: “The Power of Discourse and the Subordination of the Feminine”, si la coherencia junto con la racionalidad tal como las hemos manejado hasta ahora no son parte de una construcción ideológica que ha sido consustancial a la hegemonía ejercida por el sistema patriarcal. Sobre el tema de coherencia se pueden consultar, además, los trabajos de Walter Mignolo: “Algunos aspectos de la coherencia del discurso (literario)” y *Teoría del texto e interpretación de textos* (México:Unam, 1986).

38 Prasenjit Duara: “Rescuing History From the Nation-State”, en *Working Papers and Proceedings of the Center For Psychosocial Studies*, ed. Greg Urban and Benjamin Lee, N° 48, Chicago, 1992, p. 2.

lucha, ese permanente fragor. Lo deseable, claro, sería que el diálogo fuera democrático y el silenciamiento fuera una práctica arcaica e imposible.

Otra posibilidad es la que parecen recorrer algunos críticos del llamado primer mundo, en particular el sector más liberal, el supuesto o realmente solidario de la academia estadounidense. Así, el que intenta recorrer un crítico como Georg M. Gugelberger entre muchos otros, cuando discute la validez, implicaciones y demás de la noción “Literatura del Tercer Mundo”...,<sup>39</sup> basándose para ello en Paulo Freire y Franz Fanon. Desde su perspectiva, la literatura del tercer mundo—América Latina incluida, a pesar de sus diferencias—es la literatura de la resistencia<sup>40</sup> y su estudio en el primer mundo podría cumplir funciones intelectuales y políticas muy precisas. Esta agenda de los estudios de la literatura del tercer mundo desde el primer mundo muestra la tensión entre sujeto y objeto de estudio que siempre ha estado presente pero que ahora es explícita y termina de situar los estudios literarios en el terreno de la literatura comparada.<sup>41</sup> La literatura latinoamericana entra entonces en ese cajón que se llama “literatura pos-colonial”, al cual por supuesto pertenece, pero que es otra forma de borrar diferencias desde una perspectiva homogeneizadora.

Otra posibilidad aun de responder las preguntas acerca de los estudios y de los estudiosos de literatura latinoamericana hoy, sería considerar esos estudios desde un punto de vista, por llamarlo de algún modo, “metodológico”. ¿Consiste en buscar, como otrora los alquimistas, la piedra filosofal literaria mediante métodos *soi disant* científicos? ¿Cuál científicidad, por otra parte? ¿La de la estadística que ahora favorecen las computadoras o las muchas otras que se ofrecen y se siguen ofreciendo? Esa estadística sobre la que Pierre Bourdieu ha prevenido como “la racionalidad manipuladora” del presente, ¿consiste en transformar el mundo, en cambiar la vida, más que en interpretar mundo y vida, con la militante certeza mesiánica del advenimiento de una transformación sociopolítica? ¿Consiste en leer, en la entretela de la escritura, la diferencia o “diferancia” de lo que el texto dice y el texto realiza, o en leer/escribir cómo el

---

39 Georg M. Gugelberger: “Deconolizing the Canon, Considerations of Third World Literature”, en *New Literary History*, vol. 22, N° 3, Summer 1991.

40 Es de por sí elocuente el hecho de que los críticos del primer mundo interesados en la literatura del tercer mundo “descubran” una categoría como “literatura de la resistencia” en 1987 y al mismo tiempo ignoren que desde 1975 una crítica del tercer mundo, Marta Traba, ya lo había propuesto. Al respecto, e incluso para ver las diferencias de conceptualizaciones, consultar Marta Traba: “El arte de la resistencia”, en *Eco*, Tomo XXX/1, N° 181, pp. 95-99.

41 Esta postura y la problemática implícita en el planteo exige un tratamiento imposible de desarrollar ahora. Pero involucra a muchos críticos (en particular de la academia anglo-sajona) entre otros a Frederic Jameson, quien por otra razones es fundamental y cuya obra exige una lectura y un respeto particular.

discurso se monta y se desmonta, se construye y se deconstruye? ¿Consiste en la lectura de la angustiada existencia del actante que no cesa de repetirse en la morfología estereotípica o en la semiótica transformación del omnipotente interpretante que todo lo produce? ¿Consiste en fijar, texto tras texto, los preciosos incunables o en intertextualizar los códigos de cultura y literatura, de vida cotidiana y arte ilustrado? La diversidad y disparidad de caminos y estrategias no parecen conciliables. Tampoco parece necesario que lo sean y son parte de la presente condición de los estudios literarios en general.

En otro nivel y dicho sea de paso, ¿qué significa eso que se llama “investigación literaria”? ¿Qué es la investigación literaria? ¿La obra de los discípulos de Derrida o de Hartman o de Hillis Miller es o supone “investigación literaria”? ¿En qué se diferencia del viejo ensayo literario? ¿Debemos ser colonizados por lo que otras disciplinas, como la historia o la lingüística, proponen acerca de lo que es o debe ser la investigación? Por otra parte, la investigación literaria tal como la practican—para sólo nombrar a alguno de los vivos—autores tan diversos como Noé Jitrik, Roberto González Echevarría, Roberto Fernández Retamar, Beatriz Sarlo, Sylvia Molloy, Nelson Osorio, Martin Lienhardt, Josefina Ludmer, Jorge Schwartz, Saúl Yurkievich, Antonio Cornejo Polar, Beatriz Pastor, Walter Mignolo, Jean Franco, Doris Sommer, Julio Ramos o, incluso, Octavio Paz en *Las trampas de la fe*, ¿tienen diferencias teóricas e ideológicas o son discursos que tienen como objeto de conocimiento, precisamente, objetos diferentes? ¿A qué nivel son comparables? Si bien todos parten o se apoyan en el texto (oral, escrito, etcétera) ¿tienen todos los mismos presupuestos, el mismo campo, el mismo objeto?

Las distintas posibilidades de acercarse al problema de establecer en qué consiste estudiar literatura latinoamericana hoy, parten de la sospecha que tiene quien esto escribe, de que *la mayor parte y no la totalidad* de la crítica y de los estudios literarios, latinoamericanos o no, han devenido, entre otras cosas, en una suerte de ejercicio de la tautología.<sup>42</sup> Claro que en la biblioteca, como dice Borges, “Hablar es incurrir en tautologías”.

Así, el crítico procede como si dijera: Voy a leer o a investigar o a de-mostrar (como si se tratara de demostrar y no de persuadir, como quería la vieja retórica) lo que mis hipótesis, mis instrumentos de análisis o exégesis o de hermenéutica ya han decidido que voy a encontrar. Con lo que mucha crítica o mucha investigación o estudio consiste en algo parecido a lo siguiente: la literatura habla del deseo del poeta y este poema muestra que lo que mueve el texto es el deseo del poeta. O esto otro: la sociedad colonial era homogeneizante, letrada y etnocéntrica y este texto colonial muestra que su escritura es homogeneizante,

---

42 Seguramente, mi propio trabajo adolece o ha adolecido de estas y otras características.

etnocéntrica y propia de una sociedad o cultura letrada. En este mismo sentido, cuando se propone estudiar la “Literatura del Tercer Mundo” como literatura de resistencia, anticolonial, etcétera, se procede a encontrar que toda la literatura del tercer mundo es exactamente eso: literatura de resistencia, anticolonial, etcétera. Cuando, como ocurre muy a menudo, se encuentran con casos que no encajan o podrían no encajar con el modelo propuesto —la obra de Jorge Luis Borges, por ejemplo— las soluciones que ofrecen suelen ser, por lo menos, divertidas.

*Neruda is obviously a Third World Writer, while Borges's writing belongs to the literature we associate with the established canon. The fact that he comes from a Third World nation does not suffice to make him a Third World writer although the precise question as to why he opts to write a non-Third World tradition is itself fruitful.*

Neruda es obviamente un escritor del tercer mundo, mientras que la escritura de Borges pertenece a la literatura que asociamos con el canon establecido. El hecho de que provenga de una nación del tercer mundo no es suficiente para convertirlo en un escritor del tercer mundo aunque la precisa cuestión acerca de por qué él opta escribir como en una tradición ajena al tercer mundo es en sí misma fructífera.<sup>43</sup> (Trad.H.A.)

Y quizás este crítico tenga razón ya que para *su* idea de lo que es el tercer mundo y América Latina, Borges no encaja. Procede pues científica y metodológicamente con acierto. Lo blanco es blanco y esto que estoy considerando no es blanco por lo que no pertenece a aquello que he definido como blanco.

Claro, siempre hay excepciones. Pero las excepciones, como todo, como los discursos marginales o la acción de las minorías, suelen ser silenciadas o desautorizadas. La institución letrada, la academia y demás figuras de la farándula intelectual, suelen ser muy eficaces en la descalificación y en la desautorización. También suelen ser muy eficaces en promover la mediocridad y la excelencia. Más lo primero que lo segundo; entre otras razones porque los discursos mediocres suelen ser los más obedientes, aun cuando se disfrazen de transgresores (y dicho sea de paso también existe la obediencia a lo supuestamente transgresor; todo depende de cuál sea el discurso hegemónico en la comunidad a que pertenece quien escribe).

---

<sup>43</sup> Gugelberger, art. cit, p. 508.

Leer las introducciones de los estudios literarios latinoamericanos (y quizás no sólo de los latinoamericanos) es una experiencia aleccionadora. En esas introducciones, generalmente redactadas *ex post facto*, se nos anuncia que vamos a leer la narración o el resultado de una aventura intelectual; aventura que sin embargo, de hecho, estaba prevista y programada en cada uno de sus avatares desde antes de comenzar. En realidad, muchas veces estas lecturas o estudios críticos más que de aventuras o de safaris intelectuales son verdaderos *tours* caribeños rígida y rigurosamente controlados de antemano. Se podría contrargumentar y preguntar: ¿quién dijo que la aventura intelectual tiene que implicar el adentrarse en lo salvaje o en lo desconocido? Se podría argumentar, es cierto, que el orden del discurso expositivo no es necesariamente el de la investigación. En este sentido, las reglas discursivas de la presentación del conocimiento exigirían la ficcionalización de una lógica argumentativa que no siempre se corresponde con la peripecia de la investigación. Creo, sin embargo, que esa ficcionalización retórica de la aventura intelectual no es inocente. De hecho promueve la imagen de que si dado A consideramos un fenómeno literario X o un texto Z, tendremos que X o Z presentan tal característica de A. La imagen propuesta por esta ficcionalización retórica termina siendo la misma en todos los casos considerados por el o la crítica N. Por lo mismo, todos los caballos blancos de Bolívar son de color blanco.

Otra dimensión del problema tiene que ver con la legitimidad institucional del discurso crítico o de los estudios literarios. Y tiene que ver también con el cambio en los modos de establecer la legitimidad o la prueba, no sólo en los estudios literarios sino también en los históricos, biológicos, antropológicos, etcétera. Se ha buscado, hemos buscado, la legitimidad del discurso, de la investigación o de la lectura crítica en teorías y métodos llamados o considerados “científicos”. También en el respaldo institucional de esas lecturas –entiéndase la Universidad y/o la Academia– y en algunos casos en el talento o la brillantez de un enunciador legitimado por otras vías (Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Severo Sarduy, etcétera).<sup>44</sup> En casi todos los casos se ha pretendido que para poder cumplir con la aspiración central del discurso crítico, es decir, con su capacidad de persuadir, había que partir o había que contar con el soporte de una legitimidad teórica, metodológica, institucional; la legitimidad personal del creador es también asimilable.

Al final del proceso de erosión o de crisis de la *autoritas* medieval se produjo, como una y no la única de sus consecuencias, la instauración de la ciencia como

---

44 No es ajena a esto la extendida práctica que la mayoría de los críticos (yo incluido) tiene de firmar los artículos agregando la universidad, academia o institución a la que está afiliado y la que legítima, en cierto sentido, la enunciación.

*auctoritas*. El conocimiento y los estudios literarios parecieron presentarse de este modo como democráticos, seculares y creativos. En realidad, la nueva *auctoritas* consistió en las científicas exégesis, hermenéuticas, filologías varias y diversas, y sus más recientes vástagos: el análisis del discurso, el establecimiento de estructuras, la recepción, el desmontaje y la deconstrucción de la escritura, del texto, y también del lector y del archilector. En suma, la *auctoritas* de la modernidad, e incluso de parte de la posmodernidad, ha consistido en el poder legitimador que posee, según se ha decidido, una múltiple serie de procedimientos y de axiomas que no se osa discutir. Una caricatura de esta nueva autoridad, a la vez metodológica e institucional, lo podría representar la historia de la editorial Gredos. Hasta hace unas décadas alcanzaba que un discurso crítico hubiera sido publicado por la mencionada editorial para que su autoridad y su calidad “científica” fuera indiscutida. Hoy, la realidad es otra y la autoridad pasó, en gran parte aunque no totalmente, a otras instituciones.<sup>45</sup>

En muchos casos, particularmente evidentes en la crítica y en los estudios latinoamericanos, la recurrencia a conceptos o simplemente a términos supuestamente científicos parecía o pareció (¿parece todavía?) otorgar legitimidad al discurso crítico. En esos casos, ya no importa persuadir. La lectura se impone/imponía por la autoridad de la metodología esgrimida o por el prestigio de la etiqueta que evoca/evocaba metonímicamente el saber que alguien en alguna parte posee/ poseía.

Raúl Bueno habla de una “nueva científicidad” que, según él, deriva en gran parte de Pierre Macherey, y sostiene:

Observaremos (...) cada uno de los factores de científicidad de nuestros estudios literarios (campo, objeto, método, etcétera). Y veremos ciertos desplazamientos epistemológicos que llevan el conjunto en cuestión hacia una científicidad distinta de la que *grosso modo* había regido en el subcontinente hasta fines de los 60; también distinta, relativamente hablando, de la europea, calculada para responder a otra fenomenología literaria.<sup>46</sup>

Cientificidad que, según Bueno considera, acompaña una “tendencia latinoamericana de crítica, historia y teoría literarias (...)”, una tendencia que va aparejada con un cambio en la científicidad de los estudios literarios latinoame-

---

45 En gran parte del mundo estadounidense –sobre todo el radicalmente etnocéntrico– la legitimidad y la autoridad descansan, doblemente, en el idioma inglés y en las editoriales universitarias de ese país. Para ese universo, escribir en español y publicar en América Latina no posee suficiente legitimidad.

46 Raúl Bueno: *Escribir en Hispanoamérica: Ensayos sobre teoría y crítica literarias* (Lima/Pittsburgh: Latinoamericana editores, 1991), p. 121.

ricanos, [y que está] haciéndose realidad en nuestra América”.<sup>47</sup> Tiene razón, históricamente hablando, Raúl Bueno. El problema radica, sin embargo, en que esa nueva científicidad o esa realidad contemporánea enfrenta hoy, comienzos de este final de siglo/milenio, un desafío diferente. Un desafío que en la década de los sesenta recién comenzaba a per-filarse. Y ese desafío exige respuestas de aquellos que están involucrados en la “nueva científicidad” de los estudios literarios latinoamericanos y que apenas parecen haber comenzado a considerar.

Claro, ha existido otra crítica literaria u otra posibilidad, la de encontrar la carta inédita de este o aquella poeta; el acta de bautismo de Onetti, rastrear la de sus padres y abuelos y tatarabuelos y demostrar que no se llama ni se llamó nunca O’ Netty ni descendió de sangre sajona. Como siempre, este tipo de investigación puede ser fundamental o trivial. Así y como ejemplo de algo que realmente importa, el descubrimiento de la edición –en Barcelona, durante la guerra civil– de *España, aparta de mí este cáliz* hace unos años logró demostrar el error de mucha lectura anterior. La confrontación de textos y el establecimiento de los mismos ayuda a des-cartar las más de las veces construcciones críticas si no disparatadas por lo menos inocentemente erróneas. Es posible, incluso, que otro tipo de estudios literarios sea válido y no sólo el resultado de procedimientos tautológicos. Pero quizá habría que distinguir entre la tarea de los críticos y la de los historiadores literarios. Y no porque en el campo de la historia literaria no se puedan encontrar los mismos problemas que en la crítica; hace mucho que sabemos que sin crítica o sin investigación literaria no habría historia literaria.

¿Cómo entonces separar la paja del trigo? ¿Cómo, en la actual crítica sobre la literatura latinoamericana, no ser un alquimista, ni un estrecho comisario militante, ni un pueril destructor de castillos y retóricas, ni un descubridor de documentos positivos que en nada transforman el conocimiento o el placer de la literatura? ¿Cómo evitar trabajar sobre un cadáver o ingenuamente volver al impresionismo crítico, como advirtiera oportunamente René Jara?<sup>48</sup>

¿La crítica cultural como alternativa? ¿No se tratará también con esta alternativa de un nuevo nombre para el viejo impresionismo crítico? O ¿no sucederá que la crítica cultural –no los estudios culturales pues esos tienen otro objeto de conocimiento– es una nueva manera de nombrar lo que antes se llamó “crítica ideológica”? ¿En qué medida el pluralismo teórico, metodológico y crítico no está relacionado con la crisis cultural e ideológica de este fin de siglo/milenio?

---

47 Bueno, ob.cit. , pp. 141-142.

48 René Jara: “Crítica de una crisis: Los estudios literarios hispanoamericanos”, en *Ideologies & Literatures*, Volume IV, Second cycle, N° 16, May-June 1983, p. 348.

Jean Franco ha hablado del “oscuro estado de ánimo de gran parte de la literatura y de la crítica latinoamericana durante los ochenta”. Incluso ha señalado que “para la mayoría de los escritores y de los intelectuales el fin del siglo veinte parece evocar ansiedad más que esperanza, miradas retrospectivas más que proyectos hacia el futuro”.<sup>49</sup> Quizás habría que preguntarse en qué medida ese estado de ánimo que evoca Jean Franco es una válida descripción de lo que ocurrió y en cierta medida sigue ocurriendo y por otra parte habría que preguntarse en qué medida esa afirmación no es pasible de ser extendida a otros campos y a otros estudiosos, independientemente de que sean latinoamericanos o latinoamericanistas, tercer o primermundistas.

En qué medida la propia pregunta de cuál es el estado de ánimo de los escritores, intelectuales y estudiosos de la literatura/cultura latinoamericana no es en sí misma una pregunta por el estado de la cultura. En qué medida no es ella misma una pregunta cultural y quizás más importante aun en qué medida no se trata de otro problema o, como señala René Jara, de un intento homogeneizador que tiene naturaleza ideológica dado que “la literatura y la cultura son (...) sistemas semióticos de carácter heterogéneo”.<sup>50</sup>

Por último, cabría discutir la cuestión –posiblemente menor– contenida en la expresión “investigación original”. El tema está ligado a otra noción problemática: la de la novedad. No pretendo entrar en la discusión, a esta altura más o menos zanjada, de la especificidad o la autoctonía teórico-metodológica latinoamericana. Si bien es posible que las nociones de originalidad y novedad tengan mayor peso en relación con la literatura, podría ser productivo considerarlas en función de los estudios literarios latinoamericanistas.

Un aspecto del problema podría ser el que se corresponde con la idea de objetos de estudios no trabajados o ignorados; por ejemplo, autores, problemáticas o textos. Esa idea de originalidad es diferente de aquella otra que supone una suerte de acercamiento crítico/teórico inédito o particular. En ese aspecto, los estudios de literatura latinoamericana no parecen ni ocupados ni preocupados en desarrollar colectivamente tal originalidad crítica. Las implicaciones de esta discusión tienen que ver, además, con el hecho de que gran parte de estos estudios se realizan en medios universitarios europeos y estadounidenses y que por lo mismo están determinados por las discusiones teóricas y críticas locales. Tienen que ver, también, con el desarrollo teórico desigual de los estudios literarios en español o castellano y aquellos en lenguas centrales como el alemán,

---

49 Jean Franco: “Introduction” a “Contemporary Latin America Fin de siècle”, número especial de *Studies in 20th Century Literature*, Volume 14, N° 1, Winter 1990, p.5.

50 Jara, art. cit., p. 333.

el inglés, el francés e incluso el italiano.<sup>51</sup> Desigual, dicho sea de paso, no significa inferior como presuponen muchos imperiales críticos anglo-americanos. Difícilmente, el estudioso de literatura latinoamericana recurrirá a teóricos o críticos en español o en portugués antes que a aquellos modelos ofrecidos por representantes de otras lenguas. Aclaro, por las dudas, que no estoy censurando ni calificando sino describiendo un hecho.

Pero también hay otras posiciones como la planteada por Yvette Jiménez de Báez. Refiriéndose al discurso crítico latinoamericano, la investigadora de El Colegio de México señala una particularidad o especificidad regional. Jiménez de Báez al fundamentar una noción, particular o propia, de intertextualidad, sostiene que

...el discurso teórico latinoamericano incorporó, reciente o contemporáneamente, discursos teóricos revaluados (por ejemplo, estructuralismo o Mijail Bajtin) al transformarlos, cuestionarlos, refutándolos, o asimilándolos a nuestra propia práctica de análisis literario y de hermenéutica. Este discurso crítico distingue a América Latina de otras regiones.<sup>52</sup>

En esta versión del problema de la legitimidad u originalidad “científica” del discurso crítico se agrega otro matiz. Ya que no parece tener mayor sentido discutir o proponer la autoctonía teórica se plantea la aclimatación teórica.<sup>53</sup> No interesa discutir ahora si esta aclimatación es aconsejable o no, posible o real o ficcional, o si se trata de “aculturación” o de “transculturación” teórica. En todo caso, aun cuando posiblemente sea factible, el tema de fondo sigue siendo la función legitimadora que cumple y se siente necesaria que cumpla en relación con la conceptualización “científica” originada en los centros tradicionales de legitimación.

El notorio desarrollo de los estudios de literatura latinoamericana en los últimos años ha empezado a mostrar una mayor internacionalización y luego de la emblemática caída del muro de Berlín también ha empezado a mostrar, para

---

51 Tienen que ver, además, con la circulación desigual de ciertos discursos críticos y con el mercado bibliográfico internacional. Un problema aparte presentan los estudios en portugués o referidos a literatura brasileña.

52 Yvette Jiménez de Báez: “Intertextuality and History”, en *Bordering Difference: Culture and Ideology in 20th Century Mexico*, ed. Kemy Oyarzún. *Commemorative Series Latin American Studies Program*, N° 10, June 1991, Riverside, California, pp. 71-72.

53 Creo que una de las escasas nociones que podría ser planteada como surgida del pensamiento latinoamericano es la de “transculturación” (Ortiz, Rama). En esta oportunidad no discutiré las implicaciones de este aspecto de la problemática.

ciertos centros del primer mundo, una incipiente pérdida de interés. Ello, al mismo tiempo, ha llevado a que la supuesta originalidad o novedad de estos estudios sea más débil. Lo que tenemos con mayor frecuencia son formulaciones o ecos o repercusiones de las problemáticas de la literatura francesa, alemana, inglesa o estadounidense en nuestros estudios literarios. Incluso, cabría hablar del impacto que críticos o teóricos palestinos, africanos e incluso de estados multinacionales y multiculturales como India (Said, Spivak, Bhabha, etcétera) tienen en los estudios literarios y culturales de este fin de siglo. La tendencia que en este sentido parece advertirse es la del crecimiento de la literatura comparada. No estoy seguro de que sea en la dirección que Goethe señalara con la idea de “literatura mundial” pero cabría preguntarse si la novedad o la originalidad de los estudios literarios latinoamericanistas no podría pasar por una nueva agenda de los estudios de literatura comparada en la que las nociones de influencia, intertextualidad, copia, modelo, reflejo, recepción, hegemonía, etcétera, fueran sometidas a revisión.<sup>54</sup>

Demasiadas preguntas y posiblemente no la pregunta necesaria o correcta. En todo caso, alquimistas, militantes, culturosos o neutrales (aunque no creo posible que existan los críticos neutrales) cohabitan en los estudios literarios latinoamericanistas en este fin de siglo. Convivencia no necesariamente pacífica y quizás no necesaria.

“El posmoderno es amable” afirmó Beatriz Sarlo en un ensayo relativamente reciente.<sup>55</sup> No sé de cuál posmoderno habla Sarlo, aunque es fácil imaginarlo dado el drama/argumento que ella construye en su artículo. Se trata del posmoderno para quien “los valores no entran en el campo de lo debatible”; para quien “nada aparece más fácil que amar su disposición a aceptarlo todo, a pasar por alto las diferencias en nombre del respeto a las diferencias, a valorar lo distinto en nombre del relativismo”.<sup>56</sup> Sarlo sostiene que el respeto a la diferencia, por el contrario, es una conquista moderna que mucho ha costado. Coincido en general con lo planteado por Beatriz Sarlo; me parece, sin embargo, que seguir reduciendo la diversidad a la unidad no es saludable, sea moderno o posmoderno. Y aunque pueda ser que el respeto por la diferencia sea una conquista o un monumento de la modernidad, la intolerancia, la persecución y la censura también lo han sido. La contradictoria historia de la modernidad no posibilita construir una historia o un perfil único de la posmodernidad. El

---

54 Al respecto ver los trabajos de Ana Pizarro *et al.* en *La literatura como proceso* (Buenos Aires: Cedral, 1985) y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986).

55 Beatriz Sarlo: “Un debate sobre la cultura”, en *Nueva Sociedad*, N° 116, p. 90.

56 Sarlo, *idem*, pp. 91-90.

horizonte democrático de la modernidad ha tenido sus textos censurados, sus universidades clausuradas, sus genocidios físicos y culturales. No hubo una sola modernidad, ni parece haber una única posmodernidad.

Los estudios literarios de hoy, modernos o posmodernos, son múltiples y siguen dando cuenta de la diversidad de agendas estéticas y políticas de las últimas décadas, incluso y a pesar de los esfuerzos y de los excesos. Aprender a convivir con ellos, sin censurarlos, es un desafío. Ello no significa proponer que todo vale. Pero la diversidad aun en el error –y la determinación del error es relativa– es preferible al concierto monocorde de las voces. También es cierto que el supermercado de los estudios literarios no equivale necesariamente con libertad o claridad de opciones. Y es cierto, además –como lo señala muy bien Sarlo– que tal pluralismo, supuestamente democrático, puede muy bien ser una ilusión retrógrada.

En todo caso, el posmoderno amable y neoliberal es una de las presencias en los estudios y en la cultura de hoy. No necesariamente el que me interesa o me atrae. Hay otros aspectos del presente fin de siglo no amables sino posmodernamente blasfematorios, o para usar una palabra/moneda corriente, transgresores. Su idea de lo sublime es precisamente la transgresión. La amabilidad es una posibilidad y su parentesco con la tolerancia no tiene por qué ser siempre negativo. Puede ocurrir también que la tolerancia tenga límites y que ser amable, tolerante, desagradable o intolerante no sean categorías eternas ni permanentes sino fluctuantes o relativas a la ubicación y a la circunstancia histórica del hablante.

El problema sigue consistiendo en establecer los valores. Y sobre todo, en cómo establecerlos sin que ello signifique opresión. ¿Cuál es la tarea de la crítica literaria latinoamericanista? ¿Qué crítica literaria aceptar, promover, valorar? ¿Cómo distinguir entre aquello que sirve y lo que no sirve, entre el error y el acierto, entre lo válido y lo ilegítimo? La tolerancia no significa abandonar ni la elección personal ni los principios. Los estudios literarios latinoamericanistas, como la cultura en general, no son ajenos a todo esto y la eventual crisis de que hablara René Jara en 1983 tiene que ver con la profunda transformación general –o “mutación civilizatoria” de que hablara Portantiero– del presente fin de siglo/milenio.<sup>57</sup>

---

57 En 1983 René Jara discutía la afirmación de una eventual crisis –la de literatura y de los estudios académicos latinoamericanistas– y sostenía que “Si hay una crisis ella está en un determinado tipo de crítica, aquella que inadvertidamente o a regañadientes se ha plegado a la utilización de un concepto de literatura cuya naturalización culmina a fines del siglo XIX europeo durante la etapa simbolista y que fue revitalizado, otra vez en Europa, por la disciplina estructural durante la década de 1960”. (René Jara, art. cit., p.332). ¿Siguen los estudios de

## PREGUNTAS PARA TERMINAR Y MÁS PREGUNTAS

Las respuestas no suelen ser satisfactorias. Y preguntar, las más de las veces, resulta incómodo. Puede suceder, además, que de tanto preguntar el crítico termine por convertirse en un aprendiz de brujo, en un pobre ratón de celuloide a lo Walt Disney que desata fuerzas que luego no logra controlar. El riesgo es posible, pero no creo que tengamos otra alternativa dadas las reglas del juego en estos tiempos que corren.

Aquellos que sólo tienen respuestas y ninguna duda, ningún cuestionamiento, son quizás necesarios. La crítica literaria y la crítica cultural en América Latina, sin embargo, debería ofrecer y plantearse aun más preguntas. Demasiado hemos sufrido el imperio de los que tienen todas las respuestas y ninguna pregunta para intentar adentrarnos en el próximo milenio repartiendo recetas y fórmulas mágicas que todo lo lean, que todo lo interpreten. Por lo tanto, preguntas para terminar y más preguntas. Porque, después de todo y parafraseando el *Fausto* de Goethe, el ser humano se salvará mientras pregunte.

---

literatura latinoamericana en crisis o, como dice Jara, la crisis es la de una noción de literatura? ¿Cómo se relacionan la práctica de la crítica universitaria y la periodística? ¿En qué sentido es de dominio público el debate y la crisis de los estudios literarios universitarios? Y ¿en qué sentido es una crisis general o cultural?

## SOBRE LA ILUSIÓN INTERPRETATIVA

---

Las construcciones ilusorias (*Wahnbildungen*) de los pacientes me parecen equivalentes de las construcciones que edificamos en el curso de un tratamiento psicoanalítico, intentos de explicación y cura...<sup>58</sup>

Sigmund Freud  
“Construcciones en Psicoanálisis”

### SOBRE LA INTERPRETACIÓN

No se lee sin pasado, sin historia, tampoco sin futuro, sin utopía. No se lee en el vacío, tampoco en la saturación. No hay lectura sin interpretación y la historia de la lectura, del lector o de la lectora, tiene que ver con paisajes, con ciudades, con casas y sobre todo con bibliotecas, con bibliotecas y bibliotecarios. Tiene que ver también con los relatos que uno inventa y con los relatos que uno trae a la lectura o a la interpretación. Tiene que ver con la novela familiar, con la novela supuestamente autobiográfica y con la novela histórica en la que uno está metido. Tiene que ver, por lo tanto, con lo que se busca encontrar.

Ocurre, sin embargo, que la reflexión posestructuralista; es decir, la reflexión teórica –tanto literaria como filosófica– de las últimas dos décadas ha cuestionado fuertemente la búsqueda de un sentido único y global o de una interpretación objetiva. El cuestionamiento ha alcanzado no sólo las nociones de

---

58 En la traducción española de las *Obras completas*, Tomo IX, p. 3372, se traduce “*Wahnbildungen*” como “delirios”; nosotros preferimos seguir la traducción inglesa que dice *dilusions* y que implica engaño, por lo que hemos traducido “construcciones ilusorias”, más cercano al alemán.

objetividad, poder, institución, autoridad e inmanencia, sino también las de naturaleza, esencia, estructura, unidad y en ciertos casos la de coherencia.

Pero la interpretación literaria –mejor, el intérprete literario, opera en distintos ámbitos y en esos diferentes espacios presenta problemas específicos. No es lo mismo la interpretación que realiza el docente frente a sus alumnos, el crítico académico en sus investigaciones, el crítico cultural en los medios periodísticos y el ser humano que lee por placer y para sí.<sup>59</sup> Esta distinción de ámbitos es en sí misma artificial y la mayoría de las veces no opera de modo consciente. Si la he hecho presente ha sido sólo para recordar que además de la dimensión teórica de la interpretación literaria existe una pragmática.

Es entonces en este presente posestructuralista y en un universo cotidiano como el de este fin de siglo que se ha vuelto a plantear el debate o la reflexión en torno a la interpretación literaria. La interpretación –hemos aprendido– no es una ni única. Más aun, hemos aprendido que no se interpreta sin interpretaciones previas pero tampoco sin apostar al futuro o, lo que es lo mismo, sin utopía. Es por eso que la interpretación tiene que ver con historias anteriores y por venir y sobre todo con bibliotecas, con paradigmas, con comunidades interpretativas (Stanley Fish).

La interpretación tiene que ver con tiempos, espacios y personajes. Toda interpretación supone un relato. El relato implícito en las páginas que siguen tiene un espacio, y es el de una biblioteca que ha sufrido un terremoto; tiene también un tiempo, y es el de la crisis. Tiene también personajes y son los de un sector de la crítica académica latinoamericana que opera en una suerte de “espacio público trasnacional” no exclusivamente latinoamericano, para recoger el término propuesto por George Yúdice.<sup>60</sup>

---

59 El profesor se ve condicionado o atrapado por la necesidad de dar cuenta de una tradición literaria o de un canon que debe transmitir, dado que la enseñanza consiste no sólo pero sí fundamentalmente en la carrera de relevo de postas que toda sociedad se plantea como modo de preservarse. El crítico cultural o periodístico tiene junto con la de la construcción o preservación de una tradición, otra tarea condicionada por la participación en la construcción del presente, es decir, por el debate de la cultura contemporánea. El lector individual, a la vez partícipe de una tradición cultural y de un hoy reverberante, no posee o no siente la presión de una interpretación social o socializada. Por último, el teórico o el crítico académico que participa de todas las anteriores puede elegir ya la conservación de una tradición, ya la modificación de la misma y la construcción presente y futura de su ámbito cultural.

60 George Yúdice: “Globalización y nuevas formas de intermediación cultural”, en *Mundo, región, aldea (Identidades, políticas culturales e integración regional)* ed. Hugo Achugar y Gerardo Caetano (Montevideo: Trilce, en prensa).

Acabo de volver de la librería y he pasado también por el supermercado. Sin caer en el consumismo, no tanto por principio sino por no poder asumir el costo del consumo, he estado tentado por la oferta: productos de muchas partes del universo empírico y también del universo teórico me tientan con sus frescas mercaderías. Sé, pues me lo han prevenido productos teóricos adquiridos previamente, que la oferta teórica se ha transformado por las leyes del mercado contemporáneo. Siento la frustración de no poder adquirir todos los productos, de no poder estar al día y siento también la resistencia a dejarme atrapar por una maquinaria de producción teórica que comienza a tener rasgos perversos en su todo-vale o en su nada-vale. Debo además elegir y no siento seguridad para establecer prioridades.

De vuelta del supermercado me instalo y trato de leer/interpretar un texto que alguien ha escrito. Un texto que es algo más que una historia, una emoción o una reflexión. Toda lectura es parte de una autobiografía. Y como todas las autobiografías –cosa que ya le he comunicado al lector–, ficción.

Leo asediado por deseos y preguntas. Busco sentidos, busco respuestas, explicaciones. Algo que explique el texto y que al mismo tiempo me explique. Algo preciso, independiente de mí y del tiempo de la lectura. Sé, sin embargo, que la ilusión de lo objetivo ya no es posible. Sé, también, que lo estrictamente subjetivo interesa menos. Por eso, la necesidad de la teoría, del método, del andador que me salvaguarde y salvaguarde al otro de mi subjetividad.

No es cierto. Busco la interpretación que lo aclare todo. La llave con que abrir los cajones persistentemente cerrados. La llave que muestre lo que otros ven, lo que todos debemos/podemos/deberíamos ver. Toda interpretación, como toda biblioteca, como todo museo –y ya lo dije antes– elige, olvida, clasifica, archiva, celebra. La biblioteca/ interpretación privada dice de una intransferible historia personal y colectiva.

Busco leer, construir una interpretación; para ello leo todos los signos. Sé, sin embargo, que hay signos que no podré leer, que no sabré decodificar. Continúo, sabiendo de antemano que hay regiones del texto que no podré registrar, que en definitiva mi lectura será siempre una mala lectura, una lectura incompleta. Por lo mismo, la interpretación a construir no es, no será nunca más que una interpretación y no *la* interpretación.

El olvido –el olvido ideológico y el personal– estará acotando el horizonte de mi lectura. Pero además, tanto el corsé teórico como las características de la biblioteca literaria determinarán de antemano el horizonte interpretativo.

Ahora, por si fuera poco, las cosas se han complicado pues la biblioteca que me ha construido como sujeto interpretante en el pasado ha sufrido una particular conmoción. En este fin de siglo/milenio y en esta parte del mundo estoy/estamos descentrados; sólo parecerían estar en paz y seguros aquellos que no tienen dudas o que, aferrados a las “morales provisionarias” de que hablara el filósofo, continúan aferrados a las fórmulas mágicas de sus respuestas. Por otra parte, la proliferación de discursos se ha instalado en la biblioteca y se filtran en mis escrituras afirmando y cuestionando los múltiples escenarios que pueblan mis relatos.

He vuelto del supermercado; sobre la mesa en que trabajo se apilan textos sobre la desconstrucción, los neomarxistas, los feminismos, y otros muchos otros. El paisaje se me ha convertido de pronto en una suerte de reunión heterogénea de personajes y todos echan sus discursos, se pelean, se descalifican, se interpretan.

Sé que la interpretación pertenece siempre a una comunidad interpretativa y que eso es la interpretación intersubjetiva, transubjetiva. Sé también que la interpretación transcomunitaria no existe o no es aceptada como válida por todas las comunidades. De todos modos la tarea parece consistir en buscar esa interpretación transubjetiva, dialógica, que se sostenga con validez más allá de los individuos y que la aspiración a la interpretación válida para diferentes comunidades sigue siendo un horizonte para otros. Percibo que el tema me puede llevar a la cuestión del valor pero decido postergarlo.

La comunidad interpretativa a la que pertenecen los críticos literarios a su vez ha sido invadida por la de los filósofos, la de los sociólogos, la de los psicoanalistas, la de los antropólogos y viceversa. Los personajes se multiplican. Y entonces viene la pregunta o el tiempo.

La interpretación literaria se debate ante preguntas diversas. Preguntas que miran el texto, que miran al lector, que miran al autor, que miran lo representado, que miran el tiempo y el modo de la enunciación.<sup>61</sup>

La interpretación, sin embargo, es de todos. Todos leen/todos interpretan. Pero claro, hay diferencias; no en vano las diferencias reinan en este ahora que nos consume y en el que consumimos interpretaciones.

Testaruda, la cuestión del valor vuelve a pedir cuentas. La interpretación es también un ejercicio del juicio de valor y presupone un juicio de valor. Interpreto aquello que entiendo prioritario, aquello que entiendo necesario para mí y para mi comunidad. Interpreto aquello que mi comunidad entiende prioritario para todos. Pero, ¿quién interpreta? ¿el individuo o el sujeto colectivo? ¿o ambos a la vez? La construcción de la interpretación es una construcción dialógica o mejor parece ser que sólo sirve si involucra

---

61 Remito a “Preguntas de fin de siglo”, en este volumen.

a más de una individualidad. Ello, sin embargo, no la convierte en una interpretación objetiva.

Precisemos. La interpretación de un texto involucra al individuo que escribió ese texto y al individuo que intenta interpretarlo. Involucra también a la comunidad. Pero supongamos que el texto fue escrito por un musulmán y el intérprete no pertenece a la misma comunidad. Es posible la lectura incorrecta y es posible además la lectura interpretativa que se apropie (distorsión mediante) del discurso y lo instrumentalice en favor de la comunidad interpretativa del sujeto interpretante. Creo que es posible que esto ocurra dentro del ámbito de diálogos no sólo integrados por sujetos fuertemente heterogéneos. En ese sentido, la crítica literaria uruguaya y latinoamericana en su abrumadora mayoría ha sido ejercida por miembros pertenecientes a una o más comunidades interpretativas fuertemente homogéneas. Es decir, que las comunidades interpretativas latinoamericanas que comparten prioridades, valores y estrategias diferentes de los de la comunidad hegemónica han tenido escaso acceso a la expresión de sus interpretaciones. Más aun, el hecho de que la clase media y alta hayan sido hegemónicas en la interpretación literaria latinoamericana ha hecho que la existencia de otras comunidades interpretativas sea difícil. Esto no supone que toda la crítica literaria latinoamericana sea homogénea y que no haya batallas sobre la interpretación.

Determinar las prioridades de la interpretación supone de hecho andar medio camino. Recordar con Pierce, con Eco y otros muchos que la interpretación de todo signo supone interpretaciones previas y anuncia interpretaciones futuras —aquello de la semiosis ilimitada, continua— significa decidir que el acto interpretativo establece prioridades que muchas veces derivan de otros actos interpretativos. Significa además que el acto interpretativo batalla con otros actos interpretativos. La metáfora de la batalla no es mero juego ni inocente retórica pues de batallas se trata: de batallas por el control de la interpretación. Controlar la interpretación, o mejor, ejercer el acto interpretativo no es nada menos ni nada más que ejercer el poder. Un poder que no habita un aséptico espacio sino nuestro convulsionado presente discursivo.

#### INTERPRETAR DESDE EL LUGAR DONDE SE HABLA<sup>62</sup>

No existe un lugar privilegiado desde donde interpretar. La legitimidad de la institución como espacio de autoridad ha sido cuestionada. También hemos

---

62 Obviamente este pasaje dialoga, en parte, con lo planteado en “Reflexiones desde la periferia”, respecto de la necesidad de precisar el lugar desde donde se habla.

aprendido que vivir a la intemperie no sólo es difícil sino que termina por devenir en otra institución. Es posible que la intemperie, como lugar de elaboración teórica o de interpretación, sea todavía lo suficientemente reciente como para que no se haya esclerosado en lo institucional negativo (Foucault ha sugerido que si bien el poder reprime también posibilita la construcción). También es cierto que la intemperie nunca es absoluta.

Pero si no existe un lugar aséptico o un *aleph* desde donde interpretar, ello no implica la imposibilidad de la interpretación. Se interpreta desde un espacio contaminado y parcial. Contaminado por la historia social y la personal, parcializado por la historia social y la personal pero también por la localización geográfico-cultural de ese espacio en el planeta.

Los críticos literarios latinoamericanos interpretamos desde la periferia; los montevideanos —no me atrevo a decir los uruguayos— además, desde la periferia de la periferia; desde una periferia en diálogo con la esfera pública transnacional. Sabiéndonos en la periferia podemos dialogar sin estar obligados a ocupar un espacio universal o a simular que interpretamos desde una situación enunciativa neutral. En cierto modo, la posición del sujeto que enuncia desde la neutralidad de lo universal no hace más que ocupar un simulacro de asepsia o de objetividad. El simulacro como el *trompe l'oeil* propone una realidad que se sabe engaño pero pretende pasar por verdadera. La posición de quien habla o interpreta desde la universalidad y desde la neutralidad autoproclamada científica y objetiva es homóloga al fundamento del simulacro.

Ahora bien, interpretamos desde un espacio contaminado y parcial, pero aspirando a una interpretación que sea operativa. Creo que son pocos los que siguen creyendo que la interpretación es permanente y definitiva. A lo que se aspira es a que la interpretación produzca sentidos y acciones. Es por esto que toda interpretación es política y que toda interpretación es o tiene un valor situacional. No me refiero a lo situacional coyuntural sino a lo situacional estructuralmente histórico. Lo coyuntural, supuestamente, debe ser desestimado. Pero la tensión entre lo coyuntural y lo permanente no implica la postulación de una interpretación permanente.

Lo situacional determina cuál es el *telos* de mi acto interpretativo y de mis estrategias interpretativas. Lo que también sabemos es que la interpretación no puede ser teleológica. Hablar desde la periferia latinoamericana en este fin de siglo me plantea como problema el tener que decidir si debo proponer la desestructuración del texto y con ello contribuir a una lectura más realista de la condición heterogénea de nuestra cultura y de nuestra sociedad o si, por el contrario, teniendo en cuenta la mencionada condición heterogénea de nuestra situación proponer una lectura con fuerza ilocutoria; es decir, una lectura que

incida en la transformación de la realidad privilegiando un determinado sentido, una precisa dirección.

Como resulta evidente de lo señalado hasta ahora el lugar desde donde hablo o desde donde interpreto ha perdido la seguridad de eso que se llama los macro-relatos. No tengo una historia global o un sujeto social –un héroe fundamental– que todo lo explique, que todo lo pueda. En ese sentido, hablo desde la intemperie.

Una intemperie que no parte de la nada, una intemperie con una historia pero al mismo tiempo una intemperie que refuerza su condición por la incertidumbre del futuro. La incertidumbre parece ser la palabra de paso del momento histórico que estamos viviendo. La imagen de la apuesta traduce la idea de la incertidumbre y de la intemperie. Interpretar o hablar desde la intemperie implica, precisamente, apostar. Abrirse a la posibilidad sin la seguridad de la receta o del pensamiento formulario.

Pero antes de continuar debo dar cuenta de otros problemas. La actual situación de la crítica literaria –occidental en general y latinoamericana en particular– ha cuestionado no sólo los instrumentos de análisis e interpretación sino, además, el propio objeto de su trabajo. En la antigua biblioteca era sencillo determinar el objeto de los estudios literarios: se trataba de analizar el texto, sus recursos y sus propuestas ideológico-estéticas. Se sabía además qué era la literatura o qué era lo literario. Hoy, el cambio de la noción de literatura (en un sentido afín pero más amplio a lo planteado por Carlos Rincón),<sup>63</sup> la crisis del estatuto de la noción “bellas letras” y por último la incorporación de nociones como código, discurso y formaciones discursivas ha complicado la tarea. Todo esto nos ha dejado en la intemperie frente al acto interpretativo, nos ha dejado con algo que se ha transformado de acto en apuesta interpretativa.

A los efectos de continuar esta reflexión, supongamos que un lector o una lectora se disponen realizar un acto interpretativo. Y ¿qué es un acto interpretativo? Un acto interpretativo es la respuesta a la pregunta “¿qué significa esto, este texto, este discurso?”. El “qué significa” implica la traducción, el pasaje de un código a otro código, la traducción de un discurso a otro discurso, de una historia o relato a otra historia o relato. Y cuando preguntamos “qué significa” sentimos múltiples tentaciones dados los múltiples niveles en que el intérprete y el discurso se mueven, actúan, hablan; múltiples tentaciones que a veces resistimos y frente a las cuales a veces sucumbimos.

---

63 Ver mi ensayo “Literatura/literaturas, la nueva producción latinoamericana”, en *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, Lima, marzo de 1989.

## EL ACTO INTERPRETATIVO

La primera tentación del lector que se enfrenta a un texto es proceder de acuerdo con una conducta hermenéutica que viene desde mucho tiempo atrás. Tentación que llamo “la tentación del augur”. El augur interpretaba los signos de la naturaleza, los signos de los sueños, los signos presentes en las palabras enigmáticas de las Sibilas y las Esfinges. Su tarea era hacer claro, lo oscuro. Volver a la superficie lo que estaba enterrado. Descubrir lo que estaba o había sido encubierto. En cierto modo, su tarea muchas veces también consistía en recordar lo que la tribu había olvidado, no tenía presente o demandaba ser interpretado. En este mismo instante, recuerdo la imagen inicial del soneto “Correspondencias” de Baudelaire:

*La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir des confuses paroles:  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

La naturaleza como texto y un hombre rodeado de símbolos que lo observan. El hombre se mueve en un escenario sagrado, se trata de un templo que posee algo de siniestro (*Unheimlich*). Su tarea será reconstruir una tenebrosa y profunda unidad que otorga sentido a la totalidad. El texto propone al hombre como un augur atravesando el mundo que busca ser interpretado.

La tentación de ser augur, poeta, auscultador del vuelo de los pájaros, intérprete de vísceras, estructuras profundas, borras de café, hojas de té, sueños, signos, símbolos, es muy fuerte. Pero descubrir la estructura profunda y la estructura de superficie que la lingüística vía Chomsky nos propuso, no me convence. No me parece que la tarea del crítico literario sea desenterrar lo oculto, lo supuestamente verdadero que está en las catacumbas del texto. Esta concepción de un supuesto “mensaje”, de una supuesta “estructura matriz” envuelta en la tersura del discurso presupone una concepción de la literatura en la cual forma y contenido son los pilares. Presupone una fuente de sentido original –en pureza, una estructura formal– que a través de una serie de transformaciones producirá el esplendor final del texto.

En cierto modo, la interpretación de textos literarios tiene su origen en la interpretación de textos sagrados. El hermeneuta enfrentado al texto sagrado debe descubrir la palabra divina, el mensaje de Dios o de los dioses. La sacralización del discurso presupone la fetichización del autor. El intérprete, el crítico, el augur, deben ver en la escritura el proyecto divino, su discurso

fundamental. El hecho de que una parte importante de la crítica literaria hoy se sienta en la intemperie le impide operar a la manera de los antiguos hermeneutas frente al texto sagrado.

Desacralizado el texto, desacralizado el intérprete, la tentación del augur no atrae. Y sin embargo, la distancia entre el augur y el crítico literario del presente es problemática. El lector/el intérprete se enfrenta al texto literario y la tribu espera el resultado de su lectura.

El lector se enfrenta al texto literario. Pero ocurre que no puedo o no quiero quedarme en el texto pues he elegido/he decidido hace mucho tiempo que todo discurso dialoga con otros anteriores y simultáneos. El *corpus* sobre el cual se realiza el acto interpretativo no parece estar claramente acotado. Texto y contexto pues, ¿cuál?

¿Mi contexto o el contexto del texto? El contexto incluye, parece incluir, las lecturas anteriores. El objeto de mi acto interpretativo –o si prefieren, de mi análisis– crece y se desdibuja. Ya no debería analizar sólo el texto sino también el contexto del texto y mi propio contexto. O mejor, los diálogos que se establecen entre el texto y los varios contextos.

Interpretar es asociar, poner en relación, sostienen algunos (Kristeva,<sup>64</sup> entre otros). Pero la asociación libre en la crítica literaria no es un procedimiento admisible; no libre aunque sí situacional. Lo que en un texto X es interpretable como una ironía, en otro texto o en otro contexto histórico no funcionaría de la misma manera. O peor, lo que en un texto X podría ser interpretado como una ironía, con otras estrategias interpretativas no lo sería. Otro problema se plantea si trabajo con un texto que no pertenece a mi tiempo histórico o a mi cultura. Supongamos que quisiera trabajar con un texto –con un fragmento, como me dispongo hacerlo en el próximo ensayo– que proviene de la antigüedad. ¿Lo que leo debe ser interpretado de acuerdo a mi momento histórico o al momento de su enunciación? ¿El texto, o el fragmento elegido, es hoy el mismo que en su momento de enunciación original?

No lo creo. El fragmento que he elegido para mi próximo ensayo se ha convertido en un texto independiente y sobre todo se ha convertido en un texto contemporáneo. El acto interpretativo que estoy llevando a cabo ya ha cortado uno de los nudos gordianos. He decidido no hacer arqueología interpretativa,<sup>65</sup>

---

64 Julia Kristeva: "Psychoanalysis and the Polis", en "The Politics of Interpretation", número especial de *Critical Inquiry*, Sept. 1982, vol. 9, N° 1, pp. 77-92.

65 La expresión "arqueología interpretativa" nada tiene que ver con lo planteado por Freud en la analogía contrastiva entre el arqueólogo y el psicoanalista. Tampoco con lo propuesto por Foucault en la *Arqueología del saber*. Es más simple y directo. Sobre temas de literatura colonial, Walter Mignolo ha expresado una posición divergente a la aquí sostenida.

no me interesa “la tentación del arqueólogo”, no me interesa la restitución o la restauración arqueológica del significado de un objeto cultural de la antigüedad, sino la construcción interpretativa de un símbolo de nuestra cultura. De hecho, todo acto interpretativo implica la construcción teórica de un objeto. Es por ello que aun trabajando la supuesta o eventual materialidad empírica de un mismo objeto –o texto (aunque el manejo de la noción de texto que realizo implica de hecho su carácter de construcción y no su condición existencial empírica)– es posible que dos actos interpretativos trabajen sobre objetos diferentes. Con lo anterior estoy implicando algo muy trillado: el hecho de que el acto interpretativo o acto de conocer construye su propio objeto.

El lector se enfrenta al texto. Tengo un texto que antes fue un fragmento escrito por Ovidio y que pertenece a las *Metamorfosis*. Tengo otro texto “Muerte de Narciso” que pertenece a José Lezama Lima y que aspiro a con-jugar con la lectura de Ovidio. Procedo a su lectura, a su interpretación; antes recuerdo haber planeado que la lectura de esos textos sea mi próximo ensayo y entonces retomo la reflexión general.

El lector se enfrenta al texto. El crítico literario se enfrenta al texto y antes de la lectura debe decidir algunos problemas. En tanto objeto literario es un discurso cargado de distintas funciones. La antigua biblioteca me había entrenado para considerar tal discurso como un objeto de belleza. En cierto modo, el viejo verso de Keats sigue rigiendo nuestra acción: “Un objeto de belleza es una alegría para siempre”. El acto interpretativo a realizar entonces estaría regido por la “tentación estética” y debería señalar la presencia y la función de la belleza en el texto. Pero en este fin de siglo la noción de belleza ha cambiado. Al menos no todas las comunidades interpretativas tienen la misma noción de lo bello. ¿Debo insistir en reproducir la noción de belleza propia de la modernidad o debo señalar los límites de tal noción y contrastarla con las muchas otras nociones de belleza contemporáneas? Una u otra opción entiendo son actos autoritarios. Al mismo tiempo tengo mi propia noción de belleza y, más importante aun, pertenezco a una comunidad interpretativa que tiene más o menos resuelto el problema de la belleza. Debo imponer mi noción a quien vaya a consumir mi interpretación y el texto o debo explicar y analizar la belleza del texto. ¿Cuál belleza?

Decido no privilegiar el tema estético y paso a otros aspectos del texto en cuestión. Paso a contar la historia. Pero contar la historia me implica una nueva elección, una nueva interpretación. Toda glosa, todo resumen, toda transcripción implica un reordenamiento del relato. Me doy cuenta que pensar la historia representada/narrada exige una nueva elección. ¿Debo contar lo que quiso decir, narrar, representar el autor? Los críticos literarios hemos aprendido que acudir

a la intención del autor es caer en la falacia intencional y ceder a la romántica “tentación del genio” que todo lo concibe de antemano. Entre lo que quiso decir el autor y lo que dice su discurso hay un abismo. Entre el autor real y el autor que habla en el texto hay una enorme diferencia. Pero además, interpretar un texto de acuerdo a lo que fueron las intenciones del autor supone o encubre un acto interpretativo previo que consiste precisamente en interpretar cuáles fueron las intenciones del autor. No desarrollo el tema de lo no intencional, de lo inconsciente tanto psicológico como ideológico, de lo dicho y lo no dicho, por ser aspectos demasiado evidentes a estas alturas. La falacia intencional incluye otra falacia previa que es la de suponer la existencia o la de postular un sujeto enunciador único y coherente. No me estoy refiriendo sólo al tema de la muerte del autor trabajada en la crítica literaria posestructuralista sino especialmente a la convicción contemporánea que sostiene el carácter idealista, construido, de la unidad del yo. El autor como sujeto de la enunciación es una construcción realizada sobre la realidad empírica de un individuo. El enunciador de un texto, de un discurso, no es un individuo sino un sujeto discursivo; es decir, un sujeto construido ideológicamente.

Renuncio a la falacia intencional. La crítica literaria actual, me digo, interpreta lo que dice y lo que no dice el texto con independencia del autor. Debo interpretar lo que me/nos dice el texto; lo dicho y lo no dicho. O lo que yo creo/decido que dice y no dice. ¿La historia narrada/ representada cuenta una historia de amor, de poder o cuenta otra cosa? Cuenta todo eso y otras cosas más que no logro leer. Y también y sobre todo elige no contar cosas, olvidar cosas.

Sigo adelante pues el acto interpretativo me obliga a considerar otros aspectos. Además de la persona –persona en el sentido de máscara– del autor debo analizar e interpretar la acción y lo dicho por lo que gran parte de la crítica ha llamado “personajes”. Sorteé la discusión teórica que cuestiona la noción de personaje; pienso, entonces, en la noción más en uso de “voz”, en la condición polifónica y dialógica del texto literario. Y vuelven a aparecer otros problemas: ¿puedo en tanto hombre analizar la voz de una mujer?, ¿puedo en tanto letrado latinoamericano de clase media analizar la voz de una Rigoberta Menchú? Lo éticamente correcto, lo políticamente correcto, consiste en no apropiarme de la voz del otro, de no hacerle decir al otro lo que yo quiero decir. Sé que la cuestión de género, de etnia y de clase están mediando mi interpretación. Sé que debo introducir en mi interpretación esas cuestiones; que el sujeto hegemónico de la interpretación ha sido hasta ahora hombre, blanco, heterosexual, occidental, cristiano y de clase media. Y sé que debo –pues así lo hemos decidido en mi comunidad interpretativa– que debo éticamente construir una interpretación que no reproduzca acríticamente el discurso hegemónico. Es obvio que no

tendría mayores problemas si no me preocupara la reproducción de lo hegemónico ni del orden establecido, pero no es así.

Intento interpretar entonces la voz de los personajes y la voz del autor en relación con los personajes. Pero como no soy psicoanalista sé que no debo acostar a los personajes ni al autor en mi diván literario. Y sin embargo, ¿con qué instrumentos analizo a estos individuos de papel, el discurso de estos seres literarios? Al parecer, lo único que me iría quedando sería el análisis ideológico, su comportamiento en tanto funciones estéticas y su dimensión simbólica.

El acto interpretativo que los literatos podríamos realizar sería un análisis ideológico, estético y simbólico. Análisis y acto interpretativo eminentemente ideológico –en el mal sentido de ideológico– y por lo mismo autoritario. Me resigno a ello; esta “tentación” parece imposible de sortear. Me resigno a la crítica parcial, contaminada, ideológica y, por lo tanto, renuncio a la falacia cientificista. Sin embargo, no quiero abrir la puerta al impresionismo ni al relativismo individualista. Intento ser plural, democrático y me sé destinado al autoritarismo interpretativo.

El acto interpretativo que me va quedando está malherido y es débil pero ejercerá su poder. Procedo de todas maneras y este lector se enfrenta al texto. El discurso que alguien ha objetivado en estas páginas que tengo frente a mí está allí con sus deseos, con sus frustraciones y sus juegos múltiples. Iniciamos un diálogo de amor y odio; una conversación llena de malentendidos pero que deberá producir en su segura miseria y en su eventual esplendor mi interpretación.

Un fugaz resplandor cruza mi conciencia y me plantea cómo es que puedo saber que esta interpretación no será un disparate. Cómo haré para determinar que es válida, aun en su precariedad, en su parcialidad y en su contaminación. Percibo que hay un campo, un preciso campo, donde la certeza todavía es posible, donde todavía es posible distinguir entre el disparate y el acto interpretativo válido. Un campo que está acotado por el disparate y la tautología.<sup>66</sup>

Pero claro, en la biblioteca según Borges, y ya lo vimos antes, “Hablar es incurrir en tautologías”. El acto interpretativo, entonces, es incurrir en tautologías. Esto, sin embargo, me genera un sabor amargo y una inquietud: si interpretar es incurrir en tautologías, si el acto interpretativo está limitado en su validez a los confines teóricos de la comunidad a la que uno pertenece, ¿cómo se explica el cambio?

---

66 E. D. Hirsch ha intentado validar los fundamentos de la lectura interpretativa distinguiendo entre *meaning* y *significance*, el primero constituyendo un “principio de estabilidad” (lo permanente) y el segundo un “principio de cambio”. Otro intento, entre muchos otros, que no pasa del intento. *The Aims of Interpretation* (Chicago: Chicago University Press, 1976).

Creo que además de la posible explicación ligada al poder de las instituciones, de los discursos y de las comunidades hay otra explicación (¿interpretación?) de cómo ocurren los cambios en las interpretaciones. Pienso, siguiendo de algún modo lo planteado por Michel Pêcheux,<sup>67</sup> que en todo discurso —y la interpretación es a su vez un discurso— habita junto al discurso dominante uno o varios discursos menores o secundarios que según la situación, es decir, de acuerdo con la praxis histórica y social, van erosionando el discurso central hasta transformar el discurso anterior.

No sé cuáles son los discursos secundarios que erosionan lo que acabo de contar pero seguramente están allí trabajando como termitas y horadando lo que he propuesto. Seguramente ustedes lo habrán advertido y así habrán de interpretarlo; yo lamentablemente no puedo remediarlo. O mejor aun, yo felizmente no puedo remediarlo y seguramente mi “discurso” de hoy será otro mañana.

En todo caso, parafraseando a Freud, las ilusiones (o las construcciones ilusorias, *Wahnbildungen*) de los críticos literarios me parecen equivalentes a las interpretaciones que se edifican en el curso de un tratamiento analítico, intentos de explicación y cura.

De hecho la evocación, que no invocación, a Sigmund Freud es un modo de decir que la interpretación literaria —tautológica o no— está atrapada entre la ilusión y el delirio. Distinguir entre ilusión y delirio no es tarea fácil. Tanto delirio como construcción ilusoria implican un apartamiento de lo establecido y aceptado como verdadero o serio. Así, delirio viene del latín *delirare* y significa “apartarse del surco” (de *lira*: surco), mientras que ilusión viene del latín *illusio*, engaño y de *illudere*, engañar, que a su vez viene de *ludere* jugar. Apartarse, distraerse, divertirse, jugar. Pero mientras apartarse del surco implica una violación, jugar implica un engaño no fraudulento.

Parecería que mientras la ilusión puede, como el arte, ser productiva, el delirio no. Y no he terminado de escribir/decir lo anterior cuando ya me asalta la duda de si el delirio al igual que el arte no es también productivo, de si la delgada pared que separa ilusión, construcción ilusoria y delirio no es demasiado sutil como para proseguir esa línea de pensamiento con cierta utilidad, con cierta validez.

Dicho, pensado, lo anterior, me quedo nuevamente sin modo de establecer verdades, certezas, legitimidades, límites. Sé o intuyo, sin embargo, que el delirio en la crítica literaria no es válido. Sé también que decidir el carácter delirante de un discurso es un acto interpretativo autoritario. Sancionar a quien

---

67 Ver Pêcheux, ob. cit.

se aparta del surco implica el ejercicio del poder repre-sor. ¿Ilusión o delirio, interpretación o ilusión, exégesis o traicionera traducción, violación de la norma o simple juego? Debo optar, ya que no debo/puedo/decido quedarme varado en la pregunta: la interpretación es un diálogo, es un eco, es un mirar el espejo del texto, es un mirar a través de la ventana del texto, es poner la oreja para escuchar lo que dice el texto, y es también silenciar, cambiar, metamorfosear el texto, la voz del otro; es todo eso y seguramente algo más. El acto interpretativo es, en definitiva, la ilusión de creer posible la traducción, la interpretación. El riesgo del delirio está contenido por la norma y el ejercicio del poder; es decir, por el poder de la Institución. Ya sea el poder de la Academia, del profesor, del especialista o de la tradición crítica.

Pero el acto interpretativo es también una ilusión en otro sentido. Como en una linterna mágica, las imágenes construidas, proyectadas, parecen o quieren ser reales. El juego de luces, el mágico conjugarse de claros y oscuros, el juego conjunto de recuerdos y olvidos crea la ficción de realidad con que nos atrapa la linterna mágica. Aun cuando lo creado no pretenda el efecto de verdad o verosimilitud sino el efecto de ficción. La ilusión que se sabe ilusoria y que sin embargo vive y es experimentada en y por nosotros como un tipo de verdad diferente, de realidad otra, no pierde su carácter de universo construido, de imagen en la caverna. ¿Realidad ilusoria pero realidad al fin? La realidad o la verdad –permítaseme igualar sólo en esta oportunidad realidad y verdad– del acto interpretativo es la del arte. Ilusión, entonces, arte y no ciencia objetiva, entonces, la interpretación.

## ECO Y NARCISO, ILUSIÓN Y REPRESENTACIÓN

---

### ESBOZO INTRODUCTORIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN

Ahora la atmósfera es otra. En el cenicero se acumulan los cadáveres que me ayudan a pensar; hace rato que trato de entrar en este texto de Ovidio que me llama deseoso desde su materia de papel, tinta sobre papel, y que intenta crear desde su espacio un espacio ilusorio. El Fito Páez con que mi hijo adolescente hace trepidar los muros de la casa dice: “nadie puede y nadie debe vivir sin amor”. La frase me permite enganchar con la desgraciada historia de Narciso y Eco; “sin amor correspondido nadie puede vivir”, parecen decir estos seres que Ovidio me presenta en sus viejos versos latinos.

Un nuevo cigarrillo me instala frente a otro escenario: unas aves se acercan volando e intentan devorar las uvas pintadas por Zeuxis. Las aves y su intento de devorar las falsas uvas; ese texto/simulacro de uvas y las aves/lectoras, constituyen el ejemplo clásico de la ilusión mimética del arte. Parrasio, el necesario amigo-adversario de Zeuxis, ofrece una vuelta de tuerca a la ilusión. Responde al desafío del orgulloso pintor engañador de las aves con su más reciente obra y le invita a admirarla. Zeuxis pregunta por la pintura, Parrasio le señala un muro y Zeuxis se acerca a descorder la cortina para admirar la creación sucumbiendo a la ilusión: la cortina es la obra. *What is behind that curtain?*, se pregunta Laurie Anderson; quizás la respuesta sea la que halló Zeuxis: la cortina no cubre nada, la cortina es la obra. La obra es la pregunta. Los límites entre representación y objeto representado son tan ilusorios como la cortina de Parrasio. Pero esa cortina que no es una cortina ha tenido ya en nuestros tiempos otra vuelta de tuerca: el difícil diálogo entre representación e interpretación se encuentra también en aquello de *Ceci n'est pas une pipe* del belga Magritte. Los

límites de la representación en el arte que introduce esta pipa que no es una pipa son más inquietantes que las uvas de Zeuxis o la cortina de Parrasio. Todos ellos, sin embargo, dejan al lector en una situación similar a la de la gente de que habla/canta Laurie Anderson en *What is behind that curtain?*: gente de todo tipo, entrando en un mismo amplio edificio, todos más o menos al mismo tiempo, todos gente libre, todos haciéndose la misma pregunta: ¿qué hay detrás de esa cortina?

¿La cortina es la obra? ¿Esta pipa no es una pipa? ¿El lector, como el ave o el pintor, engañado? ¿La ilusión es lo representado o la representación es una ilusión? O, incluso, ¿preguntar por lo representado es una ilusión? O, más aun, ¿qué oculta la cortina que representa una cortina? Esta cortina no es una cortina, esta historia es una ilusión, es una pipa que no es una pipa y continúa el remolino girando las aspas de las preguntas: preguntas de gente libre entrando al texto de Ovidio, a la sala del museo, al texto de la canción, al *atelier* de Magritte, ¿imágenes o palabras? ¿palabras? ¿imágenes?

El arte contemporáneo ha transformado la relación entre las cosas y las imágenes/palabras no tanto o no sólo como planteaba Foucault en *Las palabras y las cosas* por un creciente abandono de la representación de un “afuera”, sino por la creciente representación del propio arte y de sus mecanismos de representación, “esto no es una pipa”.<sup>68</sup>

La imagen y la palabra juegan su parte en esta historia de Eco y Narciso. La representación se conjuga con el discurso interpretativo, se mantiene e incluso se hace más compleja. Si pinto un racimo de uvas es posible que el ojo de un pájaro se engañe, pero si escribo “racimo de uvas” la representación lingüística convencional parece impedir el engaño aunque no siempre el equívoco. El equívoco y el engaño crecen en la escritura en determinadas circunstancias. ¿Quién es el yo que dice yo en una novela, en un poema, en una autobiografía? El yo de “Yo nací en Jacinto Vera” o aquel de “Y que yo me la llevé al río”, ¿a quiénes designan? Son ilusiones, convenciones, lo sé; pero de todos modos juegan a la ilusión, a la representación. La diferencia entre artes “representativas” y artes “presentativas” es muy delgada. Toda presentación implica una representación. Incluso aquellas que presentan un yo que dice que soy yo o un yo que afirma ser otro. La pintura que pinta la propia acción de la pintura o la novela que narra el mismo acto de la narración juegan a la ilusión, a la representación.

---

68 Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (Nueva York-Londres: Meuthen, 1984), pp. 8-16. La autora propone en este pasaje una lectura alegórica del mito de Narciso en términos de la narrativa. Su argumentación apunta a que el “narcisismo (...) puede ser la ‘condición original’ de la novela como género” y también, como veremos, a una lectura irónica de los críticos frente a la transformación (metamorfosis) de la novela.

La ilusión representativa planteada por la literatura, además, toca otras zonas de la angustia del ser humano. La ilusión representativa que me interesa es la que se conjuga con la ilusión de la interpretación. Si la representación contemporánea ha destruido la seguridad de la mimesis, la situación de quien interpreta un texto literario hoy en día es similar en su inestabilidad o en su incertidumbre. Así como el arte moderno no es ya la reproducción de un modelo previo, la literatura no puede ser –o no es leída ya– como la concreción de un mensaje previo, ni tampoco como la expresión de un sentido único y unitario.

La fórmula “este poema quiere decir esto” o “esta novela dice tal o cual cosa” no parece tener mayor poder persuasivo en la reflexión del presente fin de siglo. La tarea que tengo por delante, sin embargo, es leer la escritura de Ovidio. Fito Páez ha terminado su discurso y en el aire enrarecido de mi mesa de trabajo sólo se escucha el persistente “ummm” de la computadora.

#### LEER A OVIDIO

Oprimo la tecla que dice “discurso académico tradicional” y comienzo. Las *Metamorfosis*<sup>69</sup> fueron escritas entre el año 2 y el año 7 de nuestra era, justo en las vísperas del exilio que el emperador Augusto le impuso a Ovidio durante más de diez años, hasta su muerte. Antes de partir para su exilio en Tomi, el autor quemó el manuscrito de su obra aunque copias del mismo fueron conservadas por algunos de sus amigos a quienes les pedirá tiempo después que lo publiquen aun cuando no lo considere totalmente terminado. Quizás fuera suficiente con estos datos para leer el fragmento de Eco y Narciso que tengo entre las manos. Después de todo no pretendo hacer una lectura biográfica ni tampoco pretendo demostrar cómo Ovidio jugaba con el poder del Imperio en las *Metamorfosis*. Esa sería otra lectura. Por eso mismo, no me interesa decidir si con esta obra el autor pretendía emular o competir con la *Eneida* de Virgilio, ni tampoco me atrae revisar los códices que los monjes medievales salvaron del orín del tiempo para descubrir los antecedentes que los eruditos presuponen estuvieron sobre la mesa de trabajo de Ovidio en el momento en que cantó las aventuras de los personajes narrados en los casi quince mil versos de las *Metamorfosis*.

Fingir, sin embargo, que voy a leer la historia de Eco y Narciso sin mayor información es un engaño mayor. Así como Ovidio conoció la infortunada

---

69 Hemos manejado varias ediciones de *Metamorfosis* pero las citas remiten a la edición del Consejo Superior de Investigaciones científicas, Madrid, 1988, tomo I; texto traducido y revisado por Antonio Ruiz de Elvira.

historia de estos personajes, antes que en los libros y en los manuscritos alejandrinos, en los frescos y en las esculturas de la Roma imperial, mi comunidad interpretativa ha llegado a Eco y a Narciso a través del arte y del pensamiento occidental. Antes, incluso, que haya aprendido a leer es posible que haya descubierto la palabra “eco” y antes de leer a Ovidio seguramente haya recibido, como advertencia o como mote, la imagen de Narciso ante el espejo. Es posible que, ya metido en esto de la cultura, antes incluso de leer el pasaje de las *Metamorfosis* haya oído hablar de la instrumentalización que Freud realizó de la historia del joven habitante de la Beocia. Este arrastrar milenios de cultura y de arte, este haber llegado a la fiesta cuando ya han actuado muchos de los invitados, este haber recibido junto con la bienvenida una sinopsis retrospectiva del espectáculo que no había presenciado, me hace imposible la lectura ingenua, la lectura inocente. Pero también me permite sorprender silencios que la tradición nos ha legado; así, la figura de Eco casi no es registrada en la peripecia que se cuenta usualmente de Narciso, mucho menos la de Tiresias y la de las figuras paterna y materna del hermoso joven y ni que hablar de la fugaz pero decisiva intervención de Aminias.

La historia que Ovidio elige narrar ha sido interpretada y silenciada; ha sido leída y olvidada, repetida por una memoria selectiva y reducida por un olvido sospechoso.

El texto que tengo ante mis ojos en la mesa de trabajo me ha llegado cargado de interpretaciones y resonancias. Pretendo o juego, sin embargo, al “como si” de una lectura con ojos vacíos. La historia tiene un preámbulo: Ovidio me cuenta de Tiresias. De hecho esta historia tiene varios prólogos; como en el *Fausto* de Goethe tiene un primer “Prólogo en el cielo”. Júpiter y Juno se divierten; alegrado el dios por el néctar discute con su compañera, esposa, amante y hermana, y ambos deciden dirimir la disputa convocando el fallo de Tiresias. Tiresias favorece a Júpiter, Juno irritada ciega al juez y Júpiter enmienda parcialmente el daño, otorgándole a Tiresias el don de ver el futuro.

La anécdota es una más en la serie de disputas entre Juno y Júpiter; lo sé pues he leído a Homero en mis años liceales y la tradición me ha legado la imagen imborrable de estos dioses frívolos que en su accionar castigan a los mortales. Pero la insidiosa pregunta se hace presente: ¿qué significa esto? ¿Cómo interpretar este prólogo en el cielo ovidiano? Más aun, ¿forma parte este prólogo de la historia de Narciso y Eco? Las numerosas traducciones hacen comenzar la historia con el subtítulo “Narciso y Eco” recién en el verso 340 del Libro III. ¿No estoy alterando mi interpretación al decidir que el episodio de Tiresias es un “Prólogo en el cielo”? Seguramente.

En la lectura que he decidido imponerle a este texto, la historia comienza antes de que en el escenario aparezcan siquiera los protagonistas. Pero al iniciar

la historia antes, en un antes divino y celestial, estoy adhiriendo a la interpretación de la aventura humana como un sucedáneo de los designios divinos. De hecho, quedaría implícita en mi lectura una doble articulación de la historia: el plano divino y el humano o semihumano. Y esta lectura implícita violenta tanto mi ser agnóstico como la convicción de que no debería interpretar en clave de macro-relatos, de historias totales y absolutas que todo lo explican. Tomo nota de la incomodidad intelectual, presiento que políticamente no es correcto lo decidido pero sigo adelante, después de todo el objetivo es interpretar el texto de Narciso y Eco. Sigo adelante aunque sé que en el camino me estoy generando más problemas de los que intento resolver.

Al decidir comenzar la historia con la pareja suprema de los dioses estoy proponiendo que todo comienza, precisamente, con el Padre y con la Madre de los dioses. La primera consecuencia de este prólogo en el cielo es que las disputas de la pareja primordial sólo traen desgracias entre los subordinados. Tiresias es a la vez castigado y premiado. Pero, mientras pienso y propongo esta lectura, el texto me dice otra cosa: la disputa es sobre quién siente mayor goce, sobre quién experimenta mayor voluptuosidad, el hombre o la mujer. Y me dice más, me cuenta que Tiresias ha sido elegido por conocer ambos lados de la historia, por haber sido hombre y mujer. Sin embargo, en el momento de juzgar la disputa Tiresias ha vuelto a ser hombre y le da la razón a Júpiter: la mujer goza más que el hombre. Me detengo: ¿debo pensar el texto dentro del discurso feminista?, ¿debo inferir que sólo si se ha pasado por la experiencia de lo femenino y de lo masculino se posee la sabiduría legítima, aquella que es reconocida por los dioses supremos?

La historia de cómo Tiresias llega a ser hombre y mujer es una historia dentro de otra historia. Ovidio narra sus metaformosis recurriendo casi siempre a esta estructura de relato dentro del relato como si fuera una Scherazade pagana, al decir de Emile Ripert,<sup>70</sup> como si se tratara de una sucesión de cajas chinas, de historias encastradas. Dentro de la historia general de Tiresias se cuenta la historia de Narciso y Eco; dentro de la historia de Juno y Júpiter se cuenta la historia de Tiresias. El mismo gesto narrativo, la propia estrategia narrativa de Ovidio, postula que toda historia encierra otra historia y así sucesivamente.

De paseo en un bosque, Tiresias perturba el orden natural, más aun perturba el acoplamiento de dos serpientes y es prodigiosamente transformado en su naturaleza. Abandono la tentación de entrar en el abismo simbólico de las serpientes y continúo. Siete años vive Tiresias como mujer al cabo de los cuales revierte la prodigiosa transformación. Aprendo, entonces, con Ovidio –con esta lectura fragmentaria de un fragmento– que quien perturba el orden natural es

---

70 Emile Ripert: *Ovide, Poète de l'amour, des dieux et de l'exil* (París: Armand Colin, 1921).

transformado en su naturaleza. El autor no explicita si la transformación en mujer ha sido un castigo pero Tiresias está en condiciones de juzgar, ha sido hombre y mujer.

Antes sin embargo hay un juez previo: el narrador poeta Ovidio narra y también juzga. Y el juicio en Ovidio es apreciable de dos modos diferentes, dos modos que se conjugan en su elección y en su olvido. Este narrador imperial ha elegido olvidar ciertos detalles, ciertas versiones conocidas por su auditorio original; posiblemente, incluso, de circulación cotidiana. Ovidio sabe que su auditorio sabe que en una versión Tiresias es transformado en mujer por haber matado a la serpiente hembra y que es devuelto a su forma de hombre luego de matar, años después, a la serpiente macho. Sabe también que su audiencia sabe que durante esos años Tiresias ha llegado a ser una célebre ramera. Sabe todo y elige olvidarlo a la hora de escribir estos versos.

La supresión puede obedecer a que era demasiado conocido y a que, por lo mismo, alcanzaba con la alusión. Puede obedecer también al hecho de haber elegido concentrar la atención en el cambio de sexo como fundamento del empírico conocimiento de Tiresias. Pero así como ha elegido concentrar, también ha decidido explicar la ceguera de Tiresias por la furia de Juno y no por la de Atenea quien, según otra versión, habría sancionado en aquel cuyo nombre significa “el que se deleita con los signos” el haber visto –eso sí, accidentalmente– o el haber violado con la vista la desnudez de la diosa en su baño.

El olvido de Ovidio no es inocente. Al elegir narrar la aventura de Tiresias del modo que la tenemos, focaliza la atención en el dictamen y en la reacción de Juno. Oculta, de ese modo, las difíciles relaciones de la pareja de dioses máximos y desplaza el tema de las infidelidades de Júpiter hacia la figura de Eco. En otra versión, la vinculación de Tiresias con la disputa de Juno y Júpiter se origina en un reclamo de aquella por las reiteradas aventuras amorosas de su esposo. Júpiter intenta justificar su conducta diciendo que las mujeres gozan sexualmente más que los varones y es por eso que se consulta al sabio Tiresias. Ovidio traslada parte de la disputa entre Juno y Júpiter al episodio de Eco y al hacerlo juzga, propone, crea su historia, construye su interpretación.

El castigo que Juno ha impuesto a Tiresias, dice Ovidio, es injusto y su furia desproporcionada. ¿Por qué se molesta esta Juno de Ovidio? Por perder la disputa o por quedar determinado que la mujer goza más que el hombre. ¿Sentir voluptuosidad es algo incorrecto y Juno se molesta porque Tiresias establece *la* verdad? ¿Cuál verdad? Tiresias –juez e intérprete– evalúa que el placer sexual –“*voluptas*”, dice el texto– es mayor en la mujer que en el hombre. La sentencia es irrevocable pero Juno es mala perdedora y lo castiga. Júpiter –“*Pater omnipotens*”, lo llama Ovidio– repara el daño causado aunque no pueda modificarlo. El “prólogo en el cielo” comienza proponiendo la desmesura de la

mujer y la reparación del padre. Esta versión de Ovidio, entonces, violenta o parece violentar aquello que nuestra cultura tiene asumido: la mujer repara y el hombre es la ley rígida y violenta. Acabo de leer en la prensa acerca del auge de la violencia doméstica en nuestro país y del maltrato que reciben muchas mujeres; de inmediato esa lectura se me vuelve contexto de mi lectura de este texto. Texto y contexto van proponiendo su ley productora de sentidos e interpretaciones. Pienso que se han ido sugiriendo roles para mujeres y hombres, que Narciso y Eco están siendo precedidos por otros personajes. Pienso que en esta historia de amor hay una tremenda violencia, recuerdo que John Brenkman llama crimen al rechazo de Narciso por Eco y pienso que en este prólogo la violenta es Juno.<sup>71</sup>

Entre Ovidio y yo hemos/vamos preparando las aguas de la interpretación. Tiresias es una paradoja, es el ciego que ve, es el intérprete en este prólogo y entonces me interno en el texto.

La trama vuelve a la tierra, la fama de Tiresias se ha expandido entre las ciudades y el narrador vuelve a comenzar con la pareja original. Esta vez son los padres de Narciso. El nacimiento de Narciso tiene a su vez un prólogo: esta vez se trata de un “Prólogo acuático”. La pareja originante hace confluír las aguas del río-padre Céfito y de la ninfa-acuática madre Liríope. El acto fundante es una violación. Narciso es procreado en el agua y por medio de una violación: “*suis Cephisus in undis/Vim tulit*”, dice el texto. La violencia está en el origen de la belleza de Narciso.

Ovidio elige su historia. Elige silenciar otra versión en la que Narciso tiene una hermana gemela. Al iniciar esta parte de la historia contando un prólogo acuático, Ovidio –pienso– juega con el lector y va inundando su relato con claves acuáticas que fluyen incontenibles hacia el especular agua quieta donde Narciso habrá de descubrir la imagen fatal. Silencia a la eventual hermana gemela para construir la ilusión del espejo sin equívocos, elige además jugar con agua y conocimiento. De Narciso se me ocurre decir que “del agua viene y al agua va”. Se puede decir también que viene de la ignorancia al conocimiento. Este prólogo acuático parece ser también un prólogo del conocimiento. Tiresias –sabio, juez e intérprete– consultado por Liríope sobre si Narciso habrá de llegar a la vejez, dictamina: “*Si se non noverit*”, “si no llega a conocerse”. Conocimiento y longevidad, sabiduría y vida, autoconocimiento y muerte, reconocimiento y deseo: todo resuena en el texto de Ovidio.

Llegar a conocerse, descubrir quien uno es implica la muerte. Detengo la lectura y me pregunto si Ovidio no está tejiendo una parábola acerca del

---

71 John Brenkman: “Narcissus in the Text”, en *The Georgia Review*, Athens, Georgia; vol. XXX, Nº 2, 1976, pp. 293-327.

conocimiento; Tiresias ha adquirido su sabiduría luego de haber sufrido una violenta transformación y de haber vivido en el otro lado de su naturaleza: la vida de Narciso pende de alcanzar o no el conocimiento de sí mismo. Liríope quiere saber el futuro de su hijo. De pronto tengo la intuición de que este texto tiene que ver con el saber; con el saber y con el poder. Me pregunto si mi interpretación no se está construyendo con las obsesiones de este siglo, si la insistente fórmula “el conocimiento implica poder” no adquiere en esta lectura de Ovidio una formulación que no me agrada. Llegar a la sabiduría implica violencia del orden natural para Tiresias y muerte para Narciso. Pero también, releo el texto, este origen de Narciso está pautado por la belleza y por el deseo: Ovidio señala la belleza de Liríope y cómo su belleza despierta el deseo violento de Céfiso; señala también que Narciso “desde su nacimiento es capaz de ser amado/deseado por las ninfas” con lo que adelanta la muerte de Narciso, deseado por todas y todos, y castigado por su soberbia y por el despecho. La belleza y el conocimiento traen desgracias, parece decir Ovidio.

Para dar esa tensión entre belleza y conocimiento, el poeta juega con el lenguaje. La belleza de Narciso se describe con el verso: “*Sed, fuit in tenera tam dura superbia forma*” (“Pero, había en su delicada/tierna belleza tan dura soberbia”), verso encuadrado por otros dos que en su estructura formal paralela resumen el núcleo dramático de la historia de Narciso: “Muchos jóvenes, muchas doncellas lo desearon”, se dice antes de describir su belleza, “ningún joven, ninguna doncella lo ha tocado/lo pudo tocar”. La belleza de Narciso está literal, literariamente, engarzada por el deseo de los otros y la frustración de los otros. Todos lo desean, nadie lo posee. De hecho, Narciso es desde el mismo comienzo de su aventura un objeto del deseo y por lo mismo origen de frustraciones. Su soberbia divide, media entre el deseo y la frustración. Pero ese verso que media entre el deseo y la frustración se estructura de modo de enmarcar el delito/pecado mayor de Narciso. El verso dice “...*fuit in tenera tam dura superbia forma*”, literalmente: “había en tierna tan dura soberbia belleza”. El poeta engarza, en este verso previamente encastrado por el deseo y la frustración, la tan dura soberbia de Narciso entre “delicada/tierna” y “belleza”. La almendra de Narciso, lo que este personaje oculta/lleva consigo es la soberbia. La soberbia, el orgullo desmedido, *hybris*, pecado mayor en la Antigüedad. El origen del mal está en Narciso encastrado en su tierna forma; ahora sólo queda esperar el ingreso de Eco y el drama se habrá de completar.

Establecido el comienzo, la historia de Narciso deviene marco de la historia de Eco. Así, otra vez en el bosque, Ovidio cuenta cómo la ninfa Eco lo ve mientras Narciso persigue con sus redes a los medrosos ciervos. Eco es la ninfa de la voz sonora que no puede ni permanecer en silencio ni iniciar un diálogo. Una vez más la aparición de un nuevo personaje me devuelve a los inicios y

nuevamente el prólogo involucra a Juno y sus desavenencias con Júpiter; se trata esta vez del “Prólogo de la lengua”.

La historia de Eco con Juno descubre el papel encubridor de la palabra. El discurso de Eco es utilizado para engañar y distraer a Juno; en particular, es utilizado para cubrir con un telón de palabras las infidelidades de Júpiter. Esta vez la disputa entre Juno y Júpiter, padres celestiales, tiene como escenario la montaña y como comparsa las ninfas y entre todas ellas, Eco, la primera. El centro de la historia no se constituye, sin embargo, con los amores adúlteros de Júpiter ni con los celos bien fundados de Juno sino con la palabra. Más exactamente, la función encubridora, fraudulenta, de la palabra que Eco ejerce para engañar a Juno. Y Ovidio, nuevamente narrador y juez, cuenta y juzga. La lengua falaz, el discurso que distrae y encubre es castigado. Juno sentencia un “*brevissimus usus*” para una “*linguae, quam sum delusa, potestas/Parva tibi dabitur, vocisque brevissimus usus*”. Poder escaso, brevísimo uso, lengua que engaña; esas expresiones que condensan el enojo de Juno y el castigo de Eco resuenan en este lector uniendo poder, engaño y lengua en una relación que alcanza no sólo a la ninfa de los montes, Eco, sino también al propio discurso. (Cabría preguntar/interpretar si se trata de todo discurso o del discurso de las mujeres.) El poder engañoso de la lengua le será de breve uso a Eco. Ovidio castiga, junto con Juno, el encubrimiento. Lo castiga pues sabe del poder y las consecuencias que todo discurso encubridor posee. La palabra puede ocultar o descubrir y puede, sobre todo si nace de quien tiene el poder de Juno, transformar la realidad. Juno lo hace, el poder lo hace. Eco perderá sus capacidades y será sometida a la actitud pasiva (¿pasiva?) de la repetición parcial. La historia no es inocente, la disputa de la lengua es una disputa entre mujeres; claro que entre mujeres de desigual poder. El discurso de Eco apenas tiene el poder de la diversión. Juno tiene el poder de hacer cosas con la palabra, su discurso modifica la realidad, no encubre la historia sino que constituye y genera la historia. La palabra como pantalla, la palabra de Eco como engaño, la palabra de Eco como arte para ocultar, la seducción del arte de la palabra no para descubrir la realidad sino para apartar la mirada. Apago el cigarrillo y me pregunto si esta interpretación como tantas otras no estará haciendo lo mismo que Eco, cubrir y descubrir, seducir y engañar.

Terminado el “prólogo de la lengua”, Eco ve a Narciso, se apasiona y lo sigue a escondidas. La pasión de Eco crece sin pausa, me dice el poeta, tanto crece que es posible comparar el apasionamiento de la ninfa con el ardor del azufre en las antorchas al acercar el fuego. La imagen del poeta romano es casi arquetípica en nuestra cultura y ha resonado a lo largo de los siglos. La leo y no puedo dejar de pensar en Quevedo diciendo aquel verso “nadar sabe mi llama el agua fría” y de pronto me doy cuenta que la asociación no ha sido libre, que traer/hacer

presente este verso de Quevedo no es gratuito. Llama y agua fría venciendo la muerte en Quevedo se enfrentan, dialogan y se niegan con esta sulfurosa ninfa inflamada, con este joven en agua procreado y al agua destinado.

La naturaleza de Eco, "*Natura repugnat*" dice el narrador Ovidio, impide a Eco iniciar el diálogo de amor. Lo natural en Eco, propone el texto, es la barrera que le hace imposible iniciar la conversación, pero no puedo olvidar que esta condición natural ha surgido de un castigo. Un castigo que no impide a Eco responder si otro inicia la cadena de sonidos. De hecho, como ha señalado Brenkman, Eco logra burlar el castigo de Juno y logra establecer un diálogo con Narciso. ¿Diálogo de amor, ilusión de diálogo, construcción interpretativa o equívoca lectura?

El pasaje es, creo, por su artificio poético y por la situación dialógico-especular, el centro de la historia. Antes de que Narciso se refleje en el agua final, su discurso es especularmente devuelto por el agua discursiva de Eco. Lo especular no es, sin embargo, reflejo absoluto.

Narciso habla, comienza con una pregunta, con la formulación del deseo de saber, conocer si hay alguien en los alrededores. Está perdido, separado de su comunidad y busca ayuda, busca saber. Eco responde, parcial, fragmentariamente. A poco de comenzado el diálogo –si es que se trata de un diálogo– el narrador poeta dice de Narciso: "*deceptus imagine vocis*". Traduzco obsesivo y leo: decepcionado, engañado, atrapado por la imagen de la voz. El que perseguía a los ciervos con sus redes buscando atrapar ha sido atrapado por la imagen de la voz. Nuevamente, el engaño de la imagen, el engaño de la voz. Eco no ha perdido su natural inclinación a engañar/seducir por la voz. Su discurso, como antes frente a Juno, engaña y su discurso, también descubre/seduca.

La ilusión, el engaño del que se quejara antes Juno, opera esta vez de un modo particular. Narciso seducido por la ilusión que el espejo parcial de la voz produce, exclama: "*Huc coeamus*" y "*coeamus*" responde inflamada Eco saliendo de la selva. La especularidad no implica en este pasaje reproducción de la imagen en un sentido pobre de reproducción. Toda la discusión teórica sobre el reflejo en la obra de arte se desploma desde un estante de la biblioteca y se me impone en el momento de leer estos versos. Stendhal, Flaubert, Carroll, Lenin, Lukacs, Macherey, Lacan y tanto otros piden decir algo sobre el tema. Les niego la palabra y pienso que este diálogo/conversación/equívoco entre Narciso y Eco establece otra línea de pensamiento, reclama otro estante de la biblioteca, posibilita otras lecturas.

Ya no puedo seguir postergando la resonancia de ese "*Huc coeamus*" enlazado con el "*coeamus*"; el "aquí reunámonos" de Narciso es devuelto en el "reunámonos" de Eco. El castellano no logra traducir plenamente las implicaciones sexuales del "*coeamus*". La invitación de Narciso es relativamente inocente pero

la de Eco no. La respuesta, la reproducción de Eco, agrega sentido; es un plus en el significado. A la palabra de la ninfa sigue la acción: Eco sale de su escondite dispuesta a abrazar a Narciso y de ese modo satisfacer su deseo. El joven huye y dice preferir morir antes de ser abusado. Eco, a su vez, responde “abusa de mí”.

Casi un bolero. No estoy seguro de estar frente a una historia de amor, quizás, una historia de desamor. Sé, sin embargo, que el deseo palpita en estos versos, que el deseo de la una no logra ser transferido al otro. Narciso no repite, no devuelve el deseo de Eco.

La ilusión de la lengua no dura mucho, concluyo. El diálogo entre Narciso y Eco ha sido un *trompe l'oeil*; el joven ha intentado comer de las uvas pintadas por Zeuxis y no ha entendido, sino tarde, que “aquello no era una pipa”. No, me digo, Narciso no ha sido confundido por la representación visual sino por la auditiva. Tampoco, me digo, Eco no se ha limitado a repetir, ha agregado algo que no estaba en las palabras de Narciso. Eco triunfa por sobre Juno pero el arte de Eco fracasa. No así el de Ovidio. El poeta en este pasaje ha bordado en el telar de la ilusión mimético-especular, pero su arte parece decir “esto no es una pipa”. Representa un *trompe l'oeil* y a la vez me dice que es un *trompe l'oeil*. Ovidio desengaña el engaño con la ilusión del arte.

Ilusión y verdad, especularidad y equívoco; el deseo produce el engaño, el espejo y la ilusión. El lector, el espectador, el seducido, Narciso se defiende y no acepta la interpelación, la llamada del otro, el deseo del otro. Me corrijo: Narciso no es el lector, la lectora es Eco que agrega sentidos a la palabra del texto. Eco interpreta el texto, parcial y sobreabundantemente y malinterpreta, proyecta, en el texto de Narciso. El texto que es Narciso es engañado pero no seducido por la intérprete deseante que es Eco.

Pero mientras pienso en Narciso y en Eco, en su desencontrado encuentro, recuerdo haber considerado otra posible lectura. Eco es engañada por Narciso. No es el falso espejo de Eco quien engaña a Narciso sino el joven quien ilusiona a la ninfa. Me corrijo: no, Narciso no engaña, ~~es~~ simplemente es y Eco se engaña a sí misma con su juego de espejo quebrado, trozado. En todo caso, me digo, es el tejido de este discurso/diálogo lo que constituye la ilusión. Eco y Narciso están fuera: cada uno de ellos lee/interpreta la ilusión en clave diferente. Es un equívoco; no, digo; es un diálogo. La propia representación artística es la ilusión, el espejismo. No se trata de espejo, sino de formas ilusorias.

A punto de quedar atrapado yo mismo en las redes del *trompe l'oeil* de la representación ovidiana y de mi oscilante interpretación decido detenerme. Recapacito y recuerdo: “Rostro absoluto, firmeza mentida del espejo./ El espejo se olvida del sonido y de la noche/ y su puerta al cambiante pontífice entreabre”; Lezama Lima, “Muerte de Narciso”. También con este poema experimenté el

fracaso de la interpretación, la inquietante oscilación de la ilusión poética. Los versos no comprendidos me permiten, sin embargo, continuar.

“El espejo se olvida”, “su puerta al cambiante pontífice entreabre”. Hay algo que estoy olvidando en esta lectura de Narciso y Eco; hay un olvido, mío esta vez, esta vez no es el texto, no es Ovidio quien elige olvidar o simplemente olvida. Hay un olvido y una puerta. Hay además un pontífice cambiante: ¿el pontífice intérprete imponiendo lecturas, el pontífice lector inestable y cambiante?, ¿el intermediario pontífice que lleva y trae, que traslada, que abre puertas, pasa puertas, pasaporte?, ¿el intermediario intérprete que establece pasajes, conecta mundos, establece correspondencias, ritos y simbologías? El olvido cierra y la puerta se entreabre. El equívoco diálogo entre Narciso y Eco abre una puerta: la del deseo. Pero también se cierra, se sella, se olvida a Eco y también intuyo que hay algo más: un resto, un residuo que esta interpretación mía no puede dar cuenta. Hay algo que habrá de quedar perdido irremediablemente. La pérdida, eso era, me digo. Eso, quizás, era. Ovidio representa la pérdida, se pierde Narciso por su soberbia, se pierde Eco por su engaño y Eco pierde a Narciso.

El dolor y el duelo de la ninfa la lleva a ocultarse en el bosque, a velarse de hojas el rostro y a recluirse en antros solitarios. La pérdida es abrumadora: la piel de la ninfa se pliega y su cuerpo se disipa en el aire. Permanecen las causas de su desgracia: la voz y su amor por Narciso. El mito ha nacido: el eco es la sobrevida de la ninfa Eco.

Ovidio, implacable, no termina la historia en ese cierre de destrucción, en este ingresar en el mito, y agrega un último acto: para ello introduce a Aminias; suponemos por otras versiones que se llama Aminias aunque Ovidio no lo nombra. Este personaje, sin embargo, es el que desencadena el final de Narciso; más aun, es el responsable de lo que en terminología contemporánea sería “el narcisismo de Narciso”.

“*Sic amet ipse licet, sic non potiat amorato*”; traduzco<sup>72</sup> “Ojalá ame él del mismo modo y del mismo modo no consiga el objeto de sus deseos”. El deseo del joven ha sido despreciado por Narciso y la frustración origina un nuevo deseo: la venganza, el castigo de Narciso. La diosa lo escucha y acepta. El drama se precipita, debería precipitarse. Ovidio antes elige dar un nuevo escenario boscoso y un nuevo diálogo/ monólogo/equívoco de amor. Entramos en la parte final de esta “*Erotica pathemata*” –como ha dicho Joseph Chamonard<sup>73</sup> “el padecimiento erótico”, “el padecimiento amoroso” que es esta historia.

El escenario es la fuente: “*Fons erat inlimis, nitidis argenteus undis*”. Reaparece el agua y el poeta la describe minuciosamente: es un ámbito intocado, virgen. El texto insiste en la inmaculada naturaleza de la fuente. Recuerdo

---

72 “Así ame él, así no pueda poseer lo amado” puede ser otra traducción.

entonces que la historia de Narciso comienza con el agua y con la violación. Violación y virginidad enmarcan la historia acuática en Narciso. La fuente está como en suspenso, sus aguas son resplandecientes como la plata, nadie la toca, expande luz, ilumina, Agua y luz, iluminación acuática, conocimiento. ¿La fuente del conocimiento? Narciso se acerca con sed y otra sed le brota. Satisface su deseo de agua y el agua le produce otro deseo. En la fuente ve una imagen bella, “*imagine formae*”, y la imagen lo seduce. Ovidio es preciso en la descripción: el joven ha sido engañado, cree que es cuerpo “*quod unda est*”, lo que es agua. Narciso mira la imagen en el agua luminosa y se engaña. Otro personaje más en esta historia sucumbe a la ilusión de la imagen, otro personaje más es seducido, engañado por una imagen, por mirar (espejo hunde sus raíces en el verbo *specere*: mirar). Esta vez sin embargo no es imagen auditiva, sino imagen visual.

A estas alturas, ¿cuál es el tema?, me pregunto, ¿la especularidad o el engaño, la ilusión? Miro la biblioteca acumulada en estos años; esa biblioteca ha establecido una relación absoluta entre Narciso y la autorreferencia; entre Narciso y la autocontemplación, autosatisfacción. No todos, recuerdo; Julia Kristeva, leyendo a Ovidio desde Plotino ha visto además la configuración del espacio de la subjetividad occidental.<sup>74</sup> Ovidio apunta el engaño pero además describe el efecto: Narciso extasiado consigo mismo queda inmóvil, inalterable, como una estatua de mármol. La seducción del engaño lo ha convertido no en simple mármol, sino en una estatua; es decir, en una obra de arte. Se ha insistido en que Narciso queda apartado del mundo exterior ensimismado en la imagen especular, pero me pregunto si este Narciso ovidiano no está apuntando además a otra cosa: algo que se me ocurre llamar el efecto estético. De pronto me entra la duda de no estar obsesionado por una lectura esteticista, de haber quedado atrapado en el juego del arte por el arte. Rescato algunas palabras del texto: “*imagine formae*”, “*marmore signum*”, “*fallaci*”. El Narciso seducido por la imagen en la fuente es presentado por Ovidio como una obra de arte. La transformación primera es haber sido convertido, antes que en flor, en estatua en mármol de Paros. Seducido por la imagen, su deseo tiene como objeto una imagen. En una primera instancia, Narciso no sabe, no logra darse cuenta, que se trata de una imagen. Cree en la verdad de la ilusión, está engañado, no conoce la verdad. Es la etapa en que contemplándose en el espejo de la fuente se enamora

---

73 J. Chamonard: “Introduction” a Ovide, *Les métamorphoses*, Tomo I (París: Garnier s/f) pp. XVIII-XIX.

74 Julia Kristeva: en particular “Narciso: la nueva demencia” pero también “Nuestra religión: la apariencia” y “Narciso: mi semejante, mi hermano”, todos en *Historias de amor* (México: Siglo XXI, 1987/4ta. edición 1993).

de una imagen falaz. “No sabe lo que ve”, comenta Ovidio y luego agrega: “la misma ilusión que engaña sus ojos lo espolea”. Queda implícito ya, lo que descubriremos luego, saber supone desengaño, conocer pide abandonar el engaño. Sor Juana dice: “el Mundo iluminado y yo desengañada”. Imagen, engaño, ilusión son en Ovidio sinónimos de ignorancia. Pero el *trompe l’oeil* frente al que se encuentra Narciso –esa posición del lector frente al texto, del espectador frente al cuadro– es un simulacro fugaz. Narrador y poeta, Ovidio interviene una vez más y sentencia: “Crédulo, ¿para qué intentas en vano coger fugitivas imágenes?” (en latín se dice “*Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?*” destacándose la frustración).

La imagen es una sombra, lo que ve no es otra cosa que el reflejo de su imagen. Ha llegado el momento en que el delirio cese, en que termine el engaño. Lo que llega es el cumplimiento de la profecía de Tiresias, lo que se ha cumplido es la venganza de Aminias. Narciso llega a conocerse y no sobrevivirá. Narciso se ha enamorado y no puede obtener el objeto de sus deseos. Conocimiento, desengaño y frustración se unen en el Narciso de Ovidio y Ovidio me parece querer llevar a la conclusión de que hubiera sido mejor no conocer, no conocerse. Se me ocurre que sucumbir al engaño es mortal, que el simulacro tiene efectos terribles, que la ilusión de una estética del simulacro produce objetos de arte muertos. Se me ocurre además que Ovidio está sugiriendo que no lograr leer/interpretar de antemano los límites entre verdad e ilusión de una representación produce otra ilusión más terrible. Se me ocurre que este texto me está planteando que la ilusión del arte sólo produce otra ilusión de arte, recuerdo aquello de la semiosis ilimitada. Pienso que el narrador al intervenir y llamar crédulo a Narciso y al advertirle que lo que mira en la fuente es una sombra, una imagen, le está diciendo al Narciso lector/ intérprete, dos mil años antes que Magritte, “esto no es una pipa”.

Pero la historia de Eco y Narciso no termina en este desengaño. Falta el largo parlamento de Narciso, falta la reaparición de Eco y falta la metamorfosis que habrá de venir a cerrar la historia. Apenas hemos escuchado la voz del joven Narciso y el monólogo/diálogo que nos transfiere Ovidio no es consigo mismo sino con la naturaleza, con las selvas que le rodean, al menos en un comienzo. Su sufrimiento es único, su error –ahora la palabra que se utiliza no es “*imagine*”, es error cruel–; la barrera que separa deseo y objeto deseado es apenas un poco de agua. La sutil barrera es, como casi todo en esta historia, acuática. Pero el agua esta vez no es un río turbulento y violador como al comienzo de su vida sino agua quieta, agua muerta, detenida. La inmovilidad de la estatua de mármol en que se ha convertido, la inmovilidad de la obra de arte, la inmovilidad de Narciso es contrastada por Ovidio con la fugacidad de la imagen en el agua. ¿El arte es a la vez inmóvil y fugaz? La contemplación indefinida de la ilusión artística es

el único modo, ilusorio modo, de detener la fugacidad de la obra de arte, de gozar la representación, un goce que acarrea la muerte. El ángel de la belleza, resuena Rilke en mi memoria, tiene un aspecto terrible, fatal.

Narciso se dirige ahora al amado que lo mira en la fuente. Habla y la imagen reproduce sus gestos pero no sus palabras. Espejo visual esta vez y no ya espejo auditivo como antes con Eco. El lamento de amor de Narciso pasa por la recriminación, el intento de seducción, la esperanza, hasta que llega a la frase que lo condena: “*Iste ego sum*”, “ese soy yo”.

Nuevamente el silencio de Ovidio construye una historia, propone una lectura. Al eliminar, olvidar, elegir no narrar la versión de Pausanias de un Narciso enamorado de su hermana gemela, a la que luego de su muerte cree ver en la fuente, Ovidio desplaza y concentra el tema en el enamoramiento y en la soberbia de Narciso. Sobre todo, enfatiza el tema del conocimiento; el tema de la anagnórisis, el reconocer/se anunciado por la profecía de Tiresias.

Por otra parte, el “este soy yo” establece una diferencia radical con el “yo es otro” de Rimbaud. La diferencia tiene que ver con la construcción de la identidad del yo en Ovidio pero tiene también que ver con uno de los problemas centrales de Narciso y de Eco—como ha señalado John Brenkman—que es el del yo y el otro. La construcción del yo, tanto el de Narciso como el de Eco en sus modos diferentes, pasa en Ovidio por la construcción del otro.

Construcción del yo, conocimiento y reconocimiento, alteridad y constitución de la identidad, un inmenso campo de elaboración teórica toca el “*Iste ego sum*” de Narciso.<sup>75</sup> Conocimiento y construcción del yo y de la alteridad se conjugan, además, con la ilusión interpretativa.

El engaño se ha quebrado, la interpretación de Narciso se ha demostrado ilusoria. Parecería que ahora sí podemos creer con Ovidio que Narciso ha alcanzado la lectura correcta, el conocimiento cabal de lo visto. Con el conocimiento y el reconocimiento llega la desesperación y la muerte. “¿Qué hacer?”, se pregunta y concluye “la abundancia me ha hecho indigente”, “*inopem me copia fecit*”. “Copia” es abundancia, me dice la etimología; y me dice más: “la acepción ‘reproducción escrita’ se explica por el sentido ‘posibilidad de tener algo’ ... entendido en el sentido de ‘tener un ejemplar’”.<sup>76</sup> Pienso ahora que la interpretación de este verso de Ovidio me abre otras puertas, que no puedo/debo olvidar este verso, esta palabra “*copia*”. Abundancia es contrapuesta a escasez, pero también pienso—al borde del delirio interpretativo, quizás instalado en pleno disparate—que el exceso de esta abundancia es el exceso de sentido de la obra de arte, que la escasez es la de la realidad original y no la

---

75 De particular interés es la elaboración de Kristeva sobre la construcción del espacio de la subjetividad, en especial en el ya citado “Narciso: la nueva demencia”.

de la reproducción. Entonces, me digo, Ovidio está en la línea de argumentación que supone la obra de arte como una entidad más rica que la realidad; que el engaño del arte es “copia”; que ese engaño se constituye en su abundancia. ¿Ovidio como respuesta anacrónica de Benjamin? Pero copia y reproducción técnica no son lo mismo. “Copia” y “reproducción técnica” mantienen otro tipo de relación. No debo seguir por este camino pues corro el riesgo de escribir otro ensayo que sería algo así como una lectura ovidiana de Benjamin en la era posaurática. No, no debo hacerlo, debo concentrarme en la peripecia de Narciso y Eco.

Vuelvo al angustiado “¿qué hacer?” de Narciso. Y para ese “¿qué hacer?” Narciso no tiene o no encuentra respuesta. O no encuentra más respuesta que fantasear un deseo imposible para quien está ahora instalado, desde el conocimiento en la realidad: “separarse de su propio cuerpo”. Ya no busca la unión sino la separación y la separación es la muerte, el suicidio. De hecho Narciso languidece y muere por no poder satisfacer su deseo; de hecho Narciso se suicida pues en la muerte encontrará la unión perfecta.

Antes de morir, sin embargo –en plena locura, dice Ovidio– Narciso se golpea el pecho desnudo. Este alargado final operístico del joven le sirve al poeta para volver a traernos a Eco. La ninfa asiste con su voz en la despedida y muerte de Narciso. Abunda en la voz del joven, la reproduce, la copia. Presiento en mi interpretación una posible contradicción: la reproducción de Eco es parcial, “*brevissimus usus*” había sentenciado Juno. Antes había apuntado la excedencia de la copia, de la reproducción, su enriquecida otra ilusoria realidad. ¿Por qué vuelve Eco al final de esta historia? Vuelve rencorosa e irritada, pero vuelve a cumplir su función de voz resonadora, de ilusoria *trompe l’oeil*. Y vuelve para continuar más allá de la muerte de Narciso.

En cierto modo, Ovidio parece señalar que el final de la obra, que el cierre definitivo de la muerte, logra congelar gestos y actitudes. Dice más, pues esta historia –que en uno de sus comienzos nace en el agua– se perpetúa en el agua; Narciso seguirá contemplándose en otras aguas: esta vez las de la laguna Estigia en plena mansión infernal. Eco queda repitiendo los llantos acuáticos de Náyades y Dríadas. Los restos de Narciso se fugan, se transforman en una flor amarilla de pétalos blancos que aparece al borde de la fuente.

La metamorfosis se cumple, el objetivo del libro se realiza una vez más con esta historia, narrando el prodigio de la transformación de Narciso en flor. Narciso muerto, sigue viviendo en la flor. Narciso muere por haber logrado conocerse. El conocimiento acarrea la muerte y acarrea algo más. Recuerdo lo

---

76 Joan Corominas: *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana* (Madrid: Gredos, 1967, 2da. edición revisada) p.170.

dicho por Walter Ong: “*We have to die, to continue living*”, (“Tenemos que morir para continuar viviendo”). La paradoja no es tal; para continuar viviendo Narciso muere, pero es otro Narciso el que sigue viviendo. Luego del conocimiento se produce la transformación; una vez en poder de la información se produce el cambio, la metamorfosis. Ovidio no propone la metamorfosis como un castigo —el castigo fue no poder satisfacer el deseo— sino como cambio, transformación. Tiresias con aquel “si no llega a conocerse” no anunció un castigo sino una transformación. El duelo por la pérdida de Náyades y Dríadas refiere al pasado, pero por algo no es posible enterrar el cuerpo de Narciso ya que éste sigue, bajo otra forma, vivo. También es cierto que Narciso sigue en la mansión infernal repitiendo su ensimismamiento; pero ese es un Narciso muerto, pasado, un Narciso inerte o la inercia de Narciso que sólo puede repetir y no logra transformar, elaborar.<sup>77</sup>

La metamorfosis se ha cumplido y Ovidio cierra la caja original: el verso que inicia la próxima historia de Penteo se abre diciendo: “Cuando se supo el suceso, proporcionó al adivino justa fama...” El intérprete Tiresias es célebre, sus interpretaciones y augurios son sabios.

#### INTERPRETACIÓN Y REPRESENTACIÓN

“Sin saber porqué será y sin podérmelo explicar”, dice Miguel de Molina, y no ha sido esta vez mi hijo adolescente quien hace temblar los vidrios de la ventana sino yo. Sin podérmelo explicar cierro el libro y miro por la ventana; ya es de noche. Pegado al vidrio de esa ventana que tiembla tengo una mínima reproducción de un módulo de *La condición humana* de Magritte. Es una ventana que mira hacia un paisaje exterior; la ventana, sin embargo, está sostenida por un caballete. La ventana es un cuadro; el cuadro es entonces una reflexión sobre la ilusión del arte que se presenta como ilusión. La representación es una interpretación. La ilusión de la representación convoca la ilusión de la interpretación. La ovidiana historia de Narciso y Eco dice muchas cosas. Entre otras, dice que Narciso no es sólo la historia de alguien que se enamora de sí

---

77 Linda Hutcheon ha propuesto una lectura alegórico-irónica del lamento, según ella, de Ovidio pero también de las Náyades y Dríadas, en la que sostiene que el tal lamento es de los críticos (léase aquellos apegados a las formas tradicionales y canónicas del género novelístico) por un fenómeno o por una realidad abolida. Anota además que la asociación de la “flor” que permanece en sustitución del cuerpo de Narciso con lo estéril, lo venenoso, lo hermoso pero aislado es algo posterior, originado en comentaristas de Ovidio. *Narcissistic Narrative*, p. 16.

mismo y muere en la contemplación especular de una fuente. Además de Narciso, están Eco y Tiresias. Es una historia de deseos y frustraciones, me digo, y también una historia de engaños y desengaños. Es una historia acerca de la aventura del conocimiento, me digo, y es también una historia acerca de la soberbia y de la belleza artística. Intentando construir el resumen final, la interpretación final, la respuesta al “qué significa esto”, me doy cuenta que sólo me cabe repetir lo que dije antes: la interpretación es un diálogo, es un eco, es un mirar el espejo del texto, es un mirar a través de la ventana del texto, es poner la oreja para escuchar lo que dice el texto, y es también silenciar, cambiar, metamorfosear, el texto, la voz del otro; es todo eso y seguramente algo más.

No he podido escapar a la tentación de la coherencia y de la unidad. Para ello he tenido que construir un relato. He construido un relato sobre el relato de Ovidio así como Ovidio construyó un relato sobre el relato de Eco y Narciso. He desplazado interpretaciones, he silenciado y he olvidado. He caído en la ilusión de la interpretación y he tratado de escapar a la traición de la representación, construyendo otra ilusión.

Podría haber sostenido la imposibilidad de la interpretación o podría haber desconstruido derridianamente esta historia, como han hecho otros lectores.<sup>78</sup> No lo hice o lo hecho, quizá, fue otro tipo de desconstrucción. El texto interpretado —es decir, el de Ovidio más mi texto— no pretende ser las uvas de Zeuxis, no busca el *trompe l'oeil*. ¿Busca qué hay detrás de esa cortina? ¿Descorre la cortina o dibuja una cortina? La historia construida en esta interpretación no es una pipa. Es una pipa, dice Eco. No logro cerrar el diálogo; el texto su puerta entreabre a otro pontífice cambiante que espera su turno para leer esta sucesión de ilusiones que es/ha sido, digo autoritario, este texto de Ovidio.

---

78 John Brenkman, “Narcisus in the text”.

**EL PARNASO ES LA NACIÓN O  
REFLEXIONES A PROPÓSITO DE LA VIOLENCIA  
DE LA LECTURA Y EL SIMULACRO**

---

Primera obsesión: Uruguay. Uruguay cambia. Uruguay no cambia. Nuestro pasado es repetido felizmente por nuestras tradiciones. Lo que nos mata es la imposibilidad de romper con la inercia. Somos los reyes del mundo: exportamos *software*. Todo lo importamos, ya hasta los duraznos son importados. América Latina es el futuro de la humanidad y los uruguayos seremos los belgas de la integración regional. No tenemos futuro, Uruguay es un país inviable. Escenario: Uruguay en un tiempo posdictatorial. Boceto del drama: intentar refundar el proyecto de un país que vio en las décadas pasadas la agonía y la muerte violenta de otro proyecto: Uruguay aspiraba a ser la “Suiza de América”.

Segunda obsesión: esta vez teórica: la supuesta caducidad u obsolescencia de la categoría nación en los estudios culturales y literarios. Más aun, la afirmación originada en cierto sector de la Academia del primer mundo según la cual la variable nacional es un fenómeno propio del “tercer mundo”.

Por último, una tercera preocupación u obsesión vinculada con el ejercicio de la crítica literaria. En este sentido, quizás valga la pena prevenir que la presente reflexión sobre los parnasos decimonónicos latinoamericanos es de alguna manera un mero pretexto.

La Academia a la que pertenecemos realiza “una tradición de lectura que no es la misma en cada región”, como dice Libertella, pero también realiza la lectura de una tradición.<sup>79</sup> Hay, sin embargo, ciertas tradiciones de lectura que se han venido abajo junto con algunos objetos concretos y con otros teóricos. También

---

<sup>79</sup> Héctor Libertella señalaba recientemente que “algunos amigos míos parecen estar buscando escribir *El Libro de los Libros*, una especie de antología armada primero, y después reescrita

es posible que la lectura de una tradición pueda ser o implicar además la erosión (o desconstrucción si se lo prefiere) tanto de una determinada lectura como de una determinada tradición.

La lectura ha sido y sigue siendo un modo de pelear por el control de los significados. La interpretación o la lectura ejercida por los críticos ha sido fundamental aunque no únicamente un modo de construir, destruir o preservar tradiciones. Y la tradición, ya lo sabemos, es el discurso de la memoria que se realiza desde el poder, tanto el hegemónico como el subalterno.

La proliferación de ensayos referidos al problema de la identidad uruguaya, así como el auge de las novelas históricas en el Uruguay posdictatorial señalan que lejos de ser un tema obsoleto, la reflexión de la sociedad uruguaya sobre sí misma y sobre su pasado reciente o lejano es de una particular vigencia. Pienso que este mirar y hurgar en el pasado y en la tradición tiene que ver con nuestro más inmediato y urgente presente.

#### EL ESCENARIO DE LA LECTURA

La tarea que me he impuesto es la de leer la fundación poética del imaginario nacional en los países de América y he decidido entrar en ese universo discursivo comenzando por el Río de la Plata dejando los parnasos de los demás países para cuando me instale en una biblioteca que a todos los contenga, es decir, una biblioteca del primer mundo. En la mesa de trabajo tengo *El Parnaso Oriental* de Luciano Lira y *La Lira Argentina* de Ramón Díaz. Estudiar la cultura en el siglo XIX no se me aparece como una tarea de hurgador en el basural de la historia; tampoco como la de un restaurador que intenta devolver o descubrir brillos primigenios en un pasado abolido; de hecho está ligada al paseo que acabo de hacer (el acabo de hacer refiere al “tiempo-no-tiempo” de la escritura) con Biko, mi neurótico perro criollo, para pagar la cuenta de la energía eléctrica.

El breve paseo matinal me ha permitido reconocer, entre la basura de las calles montevidéanas y los brotes de esta primavera en plátanos y azules jacarandás, el democrático paisaje contemporáneo de un proyecto nacional que hace más de ciento cincuenta años aspiró a construir –barro, sangre y poesía–, un país.

---

sobre pedazos, trozos, sonidos trinos de varias obras salidas no de las lecturas de una tradición, sino de una tradición de lectura, que no es la misma en cada región” (los dos primeros subrayados me pertenecen). Ponencia sin título leída en la Segunda bienal Mariano Picón Salas de Mérida, setiembre 20 al 25 de 1993 (manuscrito), p. 4.

Los letrados de nuestra América entendieron tempranamente que junto a la escritura fundacional del discurso jurídico debían establecer otra que dibujara el imaginario poético de sus respectivas comunidades. Dotar la incipiente imaginación nacional de un discurso poético era contribuir a consolidar el proyecto de país. A la *Constitución* de 1830 siguió en Uruguay el primer tomo de *El Parnaso Oriental* de Luciano Lira en 1835, así como la aparición de *La Lira Argentina* de Ramón Díaz coincidió en 1824 con la Constituyente en el otro país del Plata. Implícita en la publicación de tales proyectos poéticos estaba la afirmación de que los nuevos países tenían además de leyes, su parnaso nacional; más aun, parnaso y nación iban de la mano: el parnaso era la nación y la nación era el parnaso. Al orden jurídico se sumaba el orden poético. La ordenada escritura neoclásica de estos parnasos intentaba realizar en la esfera pública la ordenación poética del imaginario de la nación.

El escenario de mi mesa de trabajo opera como una retorta que todo lo transfigura. Los uruguayos a quienes en el paseo de esta mañana vi descargar un camión lleno de bombones brasileños, aquellos a quienes vi hurgar en la basura o aquellos otros a quienes al regresar vi comprar compulsivamente los últimos aparatos de este consumista fin de siglo no han leído, seguramente, *El Parnaso Oriental*; así como es casi seguro que los argentinos de este hoy menemista no tienen mayor recuerdo de *La Lira Argentina*, la que, por otra parte, ni siquiera era registrada por Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*. Hoy puedo leer desde mi mesa de trabajo –como se lee en un palimpsesto– las trazas de aquellas escrituras fundacionales en estas sociedades contemporáneas. La calle del paseo matinal se me ha vuelto otro texto y al leer el *Parnaso* de Luciano Lira estoy leyendo a la vez desde varios textos, muchos textos. Aquello que intentarían fundar los letrados del primer tercio del siglo XIX es y no es esta comunidad de hoy. Es y no es en la medida en que la sociedad uruguaya ha sido fundada y vuelto a fundar varias veces en el siglo y medio que lleva de vida. Los representantes de la Constituyente de 1830 sintieron que debían “componer un Estado libre e independiente” y por ello “acordaron, establecieron y sancionaron la presente Constitución”. El país nace con la ley, una ley escrita. El acto de habla y de escritura crea una realidad. El performativo de la Constitución no construye, sin embargo, un imaginario. El imaginario no es decretable, es un proceso. En el imaginario social uruguayo y argentino las constituyentes son apenas un momento que se conjuga con el proceso histórico posterior. En el caso uruguayo 1830 se conjuga con José Batlle y Ordóñez, con Maracaná y la dictadura de los setenta. El paseo matinal me ha llevado por calles cuyos nombres recuerdan a los representantes que redactaron la Constitución de mi país.

La mesa de trabajo —en tanto escenario de la lectura— que me alberga, me constituye en un personaje de características precisas: tengo a mano un par de ediciones facsimilares, algunos libros de historia, varios textos de crítica reciente, ciertos ensayos que discuten el tema de la nación y el de la construcción de identidades y sujetos discursivos. La comunidad a la que pertenecemos quienes nos dedicamos a la supuesta profesión de leer textos establece las reglas del juego. Mi ventana mira desde un rincón de la periferia académica hacia eso que George Yúdice ha llamado el “espacio público transnacional”. Debo leer desde mi lugar en diálogo con ciertos habitantes del jardín de *Academus*.

Leo entonces y leo atravesado por las discusiones del momento, por la retórica de mi espacio y de mi tiempo. Leo y postulo mi pensamiento como conocimiento mientras Kant, de la mano de Hannah Arendt, me susurra que conocimiento y reflexión no son la misma cosa, como no lo son razón e intelecto.<sup>80</sup> La lectura de la tradición es una tradición de lectura. Debería, en esa tradición desterrar mi subjetividad, mi tiempo histórico, mi neurosis múltiple, mi perro y mi paseo matinal. Debería en la tradición de lectura académica alcanzar la ciencia y la objetividad y sobre todo evitar la autorreferencia contaminante. Todas las mesas de trabajo, todos los escenarios de la crítica literaria en este fin de siglo, sin embargo, son espacios contaminados y la de este crítico de la periferia lo es de un modo particular. La supuesta lectura objetiva de la Academia, eso que se llama el saber académico transindividual es lo que me caracteriza o debería caracterizarme como profesional. Pero escrito/pensado esto siento que una voz me interrumpe y me susurra: “La objetividad es la subjetividad masculina” (Adrienne Rich). No puedo continuar bordando el tapiz de la objetividad y de la ciencia: una luz se enciende y decide iluminar los parnasos y las antologías que me acompañan, alguien se ríe detrás mío. Busco quién puede ser y veo fugarse por el hueco de la puerta los fantasmas de Luciano Lira, de Ramón Díaz y de aquellos hombres y mujeres que he visto por la mañana. Entiendo el mensaje y decido que antes de continuar vale la pena que airee el presente escenario crítico y vuelva a dar un paseo por el barrio.

---

80 Al respecto ver Hannah Arendt, “O pensar.Introdução”, en *A vida do espírito* (Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Editora UFRJ, 1991), en especial pp. 12-14.

De regreso del paseo, esta vez sin perro, me instalo y trato de leer estos textos escritos cuando nuestras tierras eran todavía un sueño de barro posiblemente soñado por otros. Decido alterar el orden (el orden del poemario sobre el que yo mismo he teorizado) y no comenzar la lectura del primer tomo de *El Parnaso Oriental* o *Guirnalda Poética de la República Uruguaya*, con el “Himno” que lleva como subtítulo la advertencia de que ha sido “Declarado Nacional por el superior decreto de 8 de julio de 1833, dedicado al excelentísimo gobierno”, sino por el “Canto patriótico de los negros, celebrando a la ley de libertad de vientres y a la Constitución”, ambos pertenecientes a Francisco Acuña de Figueroa. La distancia entre uno y otro se mide por la voz representada: el primero se inicia con una voz coral supuestamente universal que dice: “¡Orientales, la Patria o la tumba! ¡Libertad o con gloria morir! Es el voto que el alma pronuncia/ Y que heroicos sabremos cumplir”; en el segundo, un “coro de negros” empieza con un “Viva len Conditusione/ Viva len Leye Patlisia./Que ne tiela den balanço/Se cabó len dipotima:/ Lingo, lingo, lingo,/Linga, linga, linga, /Que ne tiela den balanço/ Se cabó len dipotima”. Leo además la “Glosa”, “La Madre Africana” y los sonetos que el mismo Acuña de Figueroa escribiera en portugués. Recuerdo que el poeta vivió en Río de Janeiro y que su corazón estuvo con los españoles, con los portugueses y con los orientales. Recuerdo que Bernabé Guerrero Torres el 25 de julio de 1837 –en medio de la polémica que la publicación de “La Malabrunada” en el tercer tomo del *Parnaso Oriental* había provocado– se había dirigido al autor del Himno oriental diciéndole:

todos os conocen en esta tierra, Sr. Figueroa y recuerdan que en las diferentes composiciones métricas habéis celebrado lo mismo a los opresores de la patria que a los soldados de la independencia. Todos recuerdan que encomiásteis también a los que cayeron y que a su turno hicisteis lo propio con los que se elevaron.<sup>81</sup>

Abro *La Lira Argentina*, leo el “Cielito Oriental” y también “Un gaicho de la guardia del monte” de Bartolomé Hidalgo. La parodia del idioma portugués aparece en el primero y la recuperación/apropiación de la voz del gaicho en el segundo. En ambas antologías, como es obvio y no podía ser de otro modo, el

---

81 Citado por Juan E. Pivel Devoto en su “Prólogo” al Tomo II de la edición facsimilar de *El Parnaso Oriental*, de Luciano Lira (Montevideo: Biblioteca Artigas, 1981), p. XXXII.

idioma dominante es el español culto. Ello no impide que la voz de los enemigos o de los subalternos aparezca referida en el discurso hegemónico. Aunque no todas las voces, como ocurre en “Pieza nueva en un acto, titulada la ‘Libertad civil’, año 1816” donde bajo la lista de actores se dice: “Adolfo, americano; Un español, Matilde y Acompañamiento de Indios”. Unos indios que se suponen emocionados por la libertad de América, abrazan alternativamente a Adolfo, al español (un español bueno) y a Matilde, sin pronunciar palabra. No parece haber necesidad de que hablen, el discurso hegemónico los representa.

La violencia de la representación en ambas antologías no es una novedad. En la misma “Victoria de Junín” de Olmedo, la voz de los Incas aparece para saludar la gloria de Bolívar; una voz que ni siquiera es paródica o simulada como ocurre con la voz del negro y del gaucho.

De inmediato siento la urgencia de consultar la bibliografía sobre el Otro – Gayatri Spivak y muchos otros más– y experimento la angustia de tener que dar cuenta en este discurso fundacional, de un movimiento discursivo por el cual se construye un sujeto peculiar que aspira ser identificado como “uruguayo” o como “oriental” o “argentino” y que comienza con la exclusión. Pienso sin embargo que la voz del otro, la del negro, pero también la del gaucho y la de la mujer han logrado filtrarse y erosionar el impulso fundamental de construcción de un sujeto nacional homogéneo. La voz del indio parece totalmente borrada o apenas sobreviviendo en un léxico que nadie siente ya aborigen, perteneciente a una alteridad, sino como propia del léxico americano. En plena angustia por dar cuenta de la discusión académica y política contemporánea, me detengo. ¿Quién está hablando en este parnaso? ¿Y sobre todo cuándo, cómo? ¿Al señalar la exclusión del otro en el discurso fundacional de los letrados en el poder no estoy describiendo una obviedad?

La historia me reclama, abandono el *Parnaso Oriental* que es el texto que debería leer y paso a consultar los *Anales históricos* de Eduardo Acevedo, el “Prólogo” de Pivel Devoto y el de Gustavo Gallinal. Me informo de cuántas escuelas había en el momento, de quiénes eran los maestros, de cuántos habitantes tenía Montevideo y el conjunto de Uruguay. Y entonces cuando llego a la palabra “Uruguay”, a ese nombre con que se nombra la nación que supuestamente este “parnaso” intenta constituir poéticamente, entiendo que la lectura y la investigación tendrían quizás que ir por otra parte; que Uruguay, Argentina o Provincias Unidas son nombres de proyectos distintos; que Luciano Lira y Ramón Díaz no operaban con los mismos referentes que estoy operando hoy. Pienso entonces que Luciano Lira está haciendo algo más que un Parnaso, que lo que está haciendo es construir un referente, una unidad ideológico-cultural, que lo que está haciendo es construir desde el poder el referente de un

país donde sólo los hombres libres tienen derecho a la producción simbólica, que las mujeres, los negros y los indios e incluso los gauchos no son ciudadanos y que el sujeto de este *Parnaso*, como el de la *Constitución*, es el ciudadano. Más aun, lo que está haciendo es construir una categoría “universal” en un ámbito público, donde lo público significa “ciudadanía” y “comunidad” como algo distinto del Estado y de la economía.<sup>82</sup>

Los tres tomos del *Parnaso Oriental* de Luciano Lira fueron publicados<sup>83</sup> entre 1835 y 1837. La situación nacional a pesar de la Constitución de 1830 no estaba consolidada; a las tensiones y rivalidades entre Rivera y Oribe, se agregaba la presencia de Rosas en Argentina, los intentos independentistas de Rio Grande do Sul, las acciones de Lavalleja, la presencia de los emigrados argentinos en Montevideo y las complicaciones que surgían del intento de construcción del aparato estatal.

Esa colección de datos no logra, a pesar de todo, reconstruir la situación enunciativa del *Parnaso*, y no dice mucho acerca del sujeto social que lo enuncia. Leo entonces la lista de suscriptores (paratexto, le llaman) que acompañó el primer tomo: la encabeza el “Excmo. señor presidente del Estado don Carlos Anaya” y la continúa algo muy cercano al nomenclator actual de la ciudad de Montevideo con el agregado de tres señoras. No hay novedad; como muchos otros en el siglo XIX, se trata de un libro que publica junto con el texto la comunidad lectora. Texto y recepción juntos y de una vez. Pero un texto y sus paratextos es algo más que la historia de su génesis y su publicación. Sobre todo este texto, este performativo de la nacionalidad que es *El Parnaso Oriental*. El sujeto interpelado tanto por el *Parnaso* como por *La Lira Argentina* y el resto de los *parnasos* fundacionales de nuestra América—concluyo precipitadamente—es el ciudadano. Una ciudadanía basada en la exclusión, en el “olvido” de los otros. Otros sujetos que componen la sociedad pero todavía no la Nación.

En otra parte he señalado que la antología constituye un tipo de discurso con leyes y estructura propia;<sup>84</sup> es decir, la antología posee una estructura retórica particular de la que difícilmente escapan sus autores. En el caso que nos ocupa,

---

82 Al respecto ver lo señalado por Bruce Robbins al recoger la sistematización de Jeff Weintraub en “Introduction: The Public As Phantom”, en *The Phantom Public Sphere*, ed. Bruce Robbins (University of Minnesota Press, 1993).

83 El primero de estos tomos aparece fechado el 14 de noviembre de 1834, es decir, luego de terminado el primer gobierno constitucional de la nueva república presidido por Fructuoso Rivera. La publicación del primer tomo, sin embargo, ocurrirá en marzo de 1835 durante los meses del interinato presidencial de Anaya y los otros dos tomos durante los años del siguiente gobierno, el de Manuel Oribe.

84 Ver Hugo Achugar: “El poder de la antología/La antología del poder” en *Cuadernos de Marcha*, agosto de 1989.

esas antologías, lirás o parnasos comienzan con un texto cuya función es similar: se trata respectivamente de la “Marcha patriótica” y del “Himno”. Tanto el “Oíd, mortales, el grito sagrado/Libertad, Libertad, Libertad;/Oíd el ruido de rotas cadenas” como el “¡Orientales, la Patria o la tumba!/ ¡Libertad o con gloria morir!” constituyen desde entonces las canciones emblemáticas de Argentina y Uruguay. Quizás valiera la pena detenerse en el hecho de que en la “Marcha patriótica” la voz argentina interpela a un sujeto universal homogeneizado en el “mortales”, mientras que en el “Himno” uruguayo la voz convoca a una audiencia restringida, a un sujeto acotado, identificado por su condición de “Orientales”.<sup>85</sup> El sujeto nacional, la comunidad nacional, está constituido en ambos casos por la liberación. La libertad aparece así como el valor supremo. La construcción o interpelación de ambos textos establece un sujeto libre que es el que canta; más aun, en el texto de Acuña de Figueroa recogido por Luciano Lira, el grito de libertad “infunde valor a los libres” quedando de hecho excluidos los esclavos.

La *Constitución* uruguaya de 1830, como la de la mayoría de nuestros países, establecía que “eran ciudadanos naturales todos los hombres libres nacidos en cualquier parte del territorio”. Establecía además que la ciudadanía se suspendía por ineptitud física o moral, por la condición de sirviente a sueldo, peón jornalero o simple soldado de línea, por hábito de ebriedad, por no tener veinte años, por no saber leer ni escribir o por ser deudor fallido. Entiendo, entonces, que los ciudadanos no podían ser, entre otras cosas, esclavos, mujeres, analfabetos. Las “Disposiciones generales” establecían además que “En el territorio del Estado, nadie nacerá ya esclavo; queda prohibido para siempre su tráfico e introducción en la República”.

Recuerdo que durante muchos años luego de establecida la *Constitución*, el tráfico de esclavos continúa y que el poema de Acuña de Figueroa “La Madre Africana” presente en el *Parnaso Oriental* es precisamente un ataque a ese tráfico de esclavos que se ejercía abiertamente por algunos, incluso, de los suscriptores que figuraron en los tres tomos publicados entre 1835 y 1837.<sup>86</sup>

El dato no es trivial; mientras la *Constitución* de 1830 establecía la libertad de vientres y abolía, parcialmente, la esclavitud, la clase hegemónica de la nueva nación y los primeros gobiernos continuaron con el comercio de esclavos. Eduardo Acevedo da cuenta no sólo de las innumerables rebeliones de esclavos

---

85 Interpelación se usa en el sentido althusseriano de constitución de un sujeto ideológico/discursivo.

86 Resuenan en las páginas antiesclavistas de Acuña de Figueroa la batalla que en Occidente se llevaba contra el tráfico de esclavos; en esa línea estos poemas dialogan, entre otros, con los textos de Gertrudis Gómez de Avellaneda y con la *Autobiografía* de Manzano.

negros sino también de la continuación del tráfico de esclavos hasta bien entrado el siglo XIX, incluso por parte de los gobiernos de Rivera y Oribe que de ese modo intentaron solucionar algunas urgencias del presupuesto nacional.<sup>87</sup>

Ahora bien, es precisamente el ideologema de la libertad lo que constituye el discurso ideológico de estos parnasos y es lo que ambos editores entienden como razón suficiente para su publicación. Después de todo, el carácter fundacional de estos parnasos surge del hecho de ser países que acaban de lograr su independencia política. Por eso mismo, leer estos textos desde la perspectiva del esclavo o de la lengua posibilita ver tanto el proyecto nacional que realizan Lira y Díaz como la esfera pública que los presupone.<sup>88</sup> En este sentido, el ideologema de la familia que analiza María Inés de Torres como organizador del discurso del orden erótico-patriarcal o erótico-patriótico del texto de Luciano Lira se conjuga con el de la libertad.<sup>89</sup> La familia que construyen estos parnasos es endogámica y por lo mismo debe ser homogénea: el negro no tiene lugar y la lengua de la nueva familia debe ser el español. Pero como en todo ideologema, en toda historia o drama discursivo, la escena representada es la del antagonismo entre un tirano y un sujeto portador y ejecutor de la libertad. Y la libertad consiste en la sustitución de un orden por otro, es por eso que junto con el tirano representante del orden injusto y anterior aparezcan como enemigos la anarquía y los odios disolventes entre los antiguos hermanos.

Recuerdo al leer esto, es decir, al imponer esta lectura en los parnasos de Lira y Díaz, el retorno a la democracia en 1985. Pienso entonces que sigue vigente el relato en el que la libertad es el valor supremo y en el que el “tiranos temblad” es la formulación poética del hablante poético. Pienso que el volver la mirada hacia el siglo XIX en este fin de siglo no es un acto vacío de la Academia; pienso que la fractura de la memoria operada por las dictaduras del Cono Sur tiene mucho que ver con esta mirada hacia atrás.

---

87 Eduardo Acevedo: *Anales Históricas del Uruguay*, Tomo I (Montevideo: Barreiro y Ramos, 1933) pp. 414 y ss., 496 y ss.

88 Cabría discutirse si lo público en ese momento histórico y en relación con estos países era “débil” o “fuerte” según lo planteado por Nancy Fraser en “Rethinking the Public Sphere, A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”, en *The Phantom Public Sphere*, pp.1-32; en especial pp. 23-26.

89 María Inés de Torres: “Género, familia y nación en *El Parnaso Oriental* de Luciano Lira” (manuscrito).

*(Entre paréntesis 1*

El olvido no es uno ni actúa de una sola manera. Está el olvido inconsciente, el olvido elegido, el olvido impuesto, el olvido a nivel del individuo y el olvido ejercido por una comunidad. Renan no especifica de qué olvido habla en *Qu'est ce que c'est une nation?* y aunque no parece haber dudas de que se trata del olvido de la comunidad nacional, no parece claro si es elegido, impuesto o inconsciente. La actual discusión, la presente batalla de los sujetos sociales largo tiempo silenciados, marginados y olvidados por ejercer la memoria colectiva y construir un espacio público y privado democrático y multicultural, ha reaccionado contra el olvido impuesto por una comunidad hegemónica cuyos horizontes ideológicos muchas veces le impedían ver o leer la diferencia del Otro. La pretendida configuración de un “espacio público transnacional” (en particular aunque no exclusivamente académico) que propone George Yúdice pasa por no aceptar el “olvido” inconsciente con que el sector académico hegemónico (léase no solamente el primer mundo sino también aquellos académicos que actúan en el mercado internacional) “olvida” las especificidades de los contextos no hegemónicos.

En este sentido, creo pertinente plantear el tema del olvido elegido y el olvido impuesto en la configuración del discurso actual sobre y de la nación en América Latina. El discurso sobre la nación presupone un relato. Y como todo relato propone un comienzo, un origen, una fundación.<sup>90</sup> Como todo relato postula héroes y villanos; como toda narración histórica presupone, además, el olvido y el silenciamiento. El relato de la nación exige por lo mismo una memoria. El poder de una memoria que suele ser la memoria del poder. Está también la memoria de la resistencia pero en la base del acto de resistir está además el poder recordar, es decir, el poder despertar aquello que estaba dormido, olvidado, enterrado, silenciado. Sabemos, sin embargo, que no se recuerda como lo hacía Funes. Todo recuerdo, toda memoria implica la selección, la invención. El propio Georges Duby ha señalado que en la tarea del historiador, la invención juega un papel fundamental, mayor en la medida en que uno se aleja del tiempo histórico que se intenta reconstruir. Más aun, todo recuerdo, todo relato sobre el pasado es un relato desde el presente.

---

90 Edward Said: *Begginings. Intention & Method* (Nueva York: Columbia University Press, 1985) señala que “El comienzo, entonces, es el primer paso en la construcción intencional de significado”, p. 7.

El relato sólo es posible a partir del olvido. El presente discurso políticamente correcto exige no olvidar a nadie. La argumentación que se desarrolla en esta oportunidad sostiene sin embargo que la memoria absoluta impide el relato sobre la nación. Cabría argumentar que lo que se impide es el relato sobre la nación tal como lo hemos conocido hasta el presente y que el desafío que tenemos por delante es precisamente el de construir un relato que no olvide a nadie.

También, como hemos sostenido más de una vez, hay olvidos imposibles de evitar. El relato se construye no sólo a partir de datos y fuentes que uno elige conscientemente tener en cuenta, sino a partir del olvido en que el sujeto deja aquellos otros datos y fuentes que no logra “leer” o “recordar”. Esta suerte de olvido se identifica con el horizonte ideológico y teórico desde donde se organiza el relato. Nada más claro en este sentido que la determinación del “comienzo” o del “origen” de la nación. Ni qué hablar de la distinción entre “nación”, “patria” y “estado”. Nación, patria y estado no suelen comenzar al mismo tiempo. Lo fundamental, volvamos a ello, radica en esa suerte de olvido imprescindible que supone todo relato.

Sylvia Molloy ha argumentado fuertemente acerca de la función del “recordante” en la ficción hispanoamericana y ha sostenido, además, que la ficción es consustancial con el acto de recordar. Al mismo tiempo, Molloy ha intentado distinguir el relato histórico de la memoria. No se puede reducir lo uno a lo otro, sostiene la crítica argentina.<sup>91</sup> Por su parte, Maren y Marcelo Viñar<sup>92</sup> han sostenido en relación con el olvido impuesto, que este tiene un efecto traumático sobre la conciencia individual y obviamente, agregamos nosotros, sobre la colectiva. En ese sentido, el olvido elegido parece ser la respuesta sana. Pero, ¿qué significa el olvido elegido? Evidentemente no parece querer decir el olvido liso y llano sino el “entierro”, la edificación del monumento. Es decir, la fijación en el espacio y en el tiempo de un hecho pasado para que no sea olvidado/ignorado/silenciado y, a la vez, el poder seguir adelante sin que el lamento constante impida la acción futura.

El tema no es trivial: las madres de la Plaza de Mayo, los muchos monumentos recordatorios del Holocausto, la conmemoración de masacres y derrotas son a la vez una acción hacia el pasado y hacia el futuro. Las recientes democracias

---

91 Sylvia Molloy: “Recuerdo, historia, ficción”, en *La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Edición, compilación y prólogo de Raquel Chang-Rodríguez y Gabriella de Beer (Hanover: Ediciones del Norte/ The City College of CUNY, The Inca Garcilaso Series, 1989).

92 Maren y Marcelo Viñar: *Fracturas de memoria* (Montevideo: Trilce, 1993).

del cono Sur se debaten, se siguen debatiendo, entre olvidar el pasado, silenciar el pasado y mantener el pasado vivo. Los discursos contemporáneos sobre la nación y también aquellos que discuten la reforma del Estado están atravesados por el motivo del olvido.)

### *(Entre paréntesis 2*

Francine Massiello ha sugerido que las variaciones en la representación del género tienen un papel fundamental en la discusión de la nación argentina y ha señalado el espacio doméstico como otro ámbito además del público donde se debatía y constituía el discurso nacional.<sup>93</sup> Geoffrey Bennington proponía estudiar la incidencia de la institución postal en la configuración del Estado y de la nación.<sup>94</sup> Otros, Jacques Derrida por ejemplo, estudia el sujeto del discurso de la “carta magna” para desentrañar el alcance y la implicación del “We The People”.<sup>95</sup> Antonio Cornejo Polar, retomando lo planteado por Mariátegui, relea la historia de la literatura peruana para ver las sucesivas propuestas o conformaciones ideológicas de Perú.<sup>96</sup> Georges Duby ha señalado que “los lentos perfeccionamientos de la historia de las artes, de la historia de las literaturas, prepararon las vías de una historia de la sensibilidad...”,<sup>97</sup> (trad. H. A.) con lo que el propio discurso histórico aparecería entonces como constituyente del discurso de y sobre la nación.

Pero tal como señalaba Ernest Renan en 1882, “La esencia de una nación es que todos los individuos tienen muchas cosas en común y también que han olvidado muchas cosas”.

Patria y nación, aunque muchas veces utilizados como términos intercambiables, implican distintos significados de pertenencia. Mientras el primero tiene una fuerte raíz material que lo liga inexorablemente a un territorio y por lo mismo a lo patrimonial, el segundo opera en el campo de lo ideológico, de lo imaginario, pudiendo anclarse en lo étnico, lo religioso, lo lingüístico, lo

---

93 Francine Massiello: *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation & Literary Culture in Modern Argentina* (University of Nebraska Press, 1993). Tanto lo planteado en la “Introduction” como en el capítulo 2 “Angels in the Argentine House”.

94 Geoffrey Bennington: “Postal Politics and the Institution of the Nation”, en *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha, (Londres y Nueva York: Routledge, 1990).

95 Jacques Derrida: *The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation* (Nueva York: Schocken, 1985).

96 Antonio Cornejo Polar: *La cultura nacional: Problema y posibilidad* (Lima: Lluvia Editores, 1981).

97 Georges Duby: “Histoire des mentalités”, en *L’Histoire et ses méthodes*, ed. Charles Samaran, Encyclopédie de la Pléiade, vol. XI (París: Gallimard, 1961), pp. 939-940.

cultural. Ambas nociones, sin embargo, en tanto discursos de la identidad presuponen un “nosotros” propio y un “ellos” extraño o extranjero, es decir, presuponen el diseño de una frontera que delimita material o idealmente la pertenencia.

El discurso de y sobre la nación se construye como discurso de la identidad colectiva. Por lo mismo, la noción de extranjería aparece como fundamental a la configuración discursiva sobre la nación. Se podría contrargumentar que en la línea de pensamiento desarrollada queda implicado algo parecido a “todo significa cualquier cosa” y a promover la “inanidad de la distinción”. El tema no parece escapar a la actual discusión sobre la “diferencia” o, dicho de otro modo, a la constitución de conjuntos “homogéneos” y “heterogéneos”.

Pienso con Renan, sin embargo, que el movimiento básico sobre el que se construye tanto el discurso de como sobre la nación –independientemente de cuál sea la disciplina o formación discursiva, la esfera pública o privada y el sujeto o la posición del sujeto discursivo– es tanto la posesión de un patrimonio común como el olvido realizado por una comunidad.)

Pienso, retomando el hilo discursivo previo a los paréntesis, que en tanto representaciones estos parnasos son simulacros. Es decir, proponen una imagen engañosa que se pretende realidad. Imagen de una realidad social que se quiere representativa (*Vertretung*) y es sólo representación (*Darstellung*). Simulacros –entonces– versiones, lecturas impuestas sobre la realidad. Por lo mismo, recortes, mutilaciones, violencias, imposiciones autoritarias. Y mientras escribo sé que estoy pensando a la vez en estas fundaciones poéticas de nuestras naciones y en el trabajo del crítico, del intérprete, de nosotros, de los letrados. La ilusión representativa de Luciano Lira, de Ramón Díaz, de los constituyentes de nuestras constituciones no es muy diferente de nuestra ilusión interpretativa, de nuestro encubrimiento, de nuestro simulacro de objetividad.

Me doy cuenta, además, que la hipocresía implícita en ese simulacro que es el mencionado *Parnaso Oriental* no se limita al sistema de exclusiones e inclusiones de las voces representadas. Pivel Devoto ha señalado que “Luciano Lira silenció el período artiguista porque en la década del treinta era un motivo polémico, excluyó Odas y Diálogos relacionados con la guerra del Brasil para no acentuar en demasía la derrota del Imperio y, en otros casos, mutiló composiciones o modificó su texto, (...) para no zaherir a España y apaciguar las pasiones aun latentes entre los dirigentes de la ciudad y la tendencia popular de raíz caudillista”.<sup>98</sup>

---

98 Pivel, ob. cit., “Prólogo” al Tomo I, p. XXXVII.

El sujeto interpelado es el ciudadano y el sujeto que enuncia o, mejor, la posición desde donde enuncia el sujeto de este parnaso es la de quien entiende que “nación y realidad” y “nación y verdad histórica” no mantienen una relación necesaria. La construcción poética de la nación debe operar con el olvido selectivo, con la exclusión de la extranjería. Y lo extranjero es todo aquello que pueda perturbar el escenario del nuevo Estado. La extranjería no pasaba como dice Luciano Lira, por “los títulos causales de naturalización para pensar y emitir el fruto de esa facultad natural, [por ello el editor] ha economizado el inútil trabajo de ecsijir (sic) la fe de bautismo de los hijos de Apolo a quienes ha recurrido por materiales” (“El Editor”, Tomo II, 1835). La fundación poética era la fundación de un imaginario y por lo mismo de una historia. Una historia que no debía incomodar, que debía olvidar, excluir y silenciar. El sujeto interpelado y el sujeto que enunciaba podía olvidar que Acuña de Figueroa había estado del lado de los brasileños, podía conmemorar la muerte de Bernabé Rivera al tiempo que describía a los indios como “tribu de salvajes” o “los fieros monstruos”, podía incluir a una mujer como Petrona Rosende de la Sierra, podía incluir la parodia de la voces del negro y podía apropiarse de la voz del gaucho. La imagen de la comunidad que los suscriptores compraban era reconfortante. El parnaso funda por el silencio a la vez que paradójicamente sostenga, como lo hace el editor de *La Lira Argentina*, el no haber estado “animado de otro deseo” más que de redimir el olvido.<sup>99</sup>

Los escasos investigadores que se han ocupado del texto de Lira en el pasado, con excepción de María Inés de Torres, han ignorado estos aspectos.<sup>100</sup> Así, en el “Prólogo” a la edición de 1927 Gustavo Gallinal prefiere justificar el valor

---

99 Senado de la Nación: *Biblioteca de Mayo (Colección de Obras y Documentos para la Historia Argentina)* Tomo VI, Literatura (Buenos Aires: Edición especial en homenaje al 150 aniversario de la Revolución de Mayo de 1810, 1960), p. 4697. El tema del recuerdo y del olvido aparece también en el prólogo a la *América Poética* de Juan María Gutiérrez cuando dice, evocando al compilador de *La Lira Argentina* y los “ilustrados redactores del *Repertorio Americano*, que “un trabajo de esta naturaleza (se sobreentiende que una antología, H. A.) contribuiría (...) a ‘la conservación de los recuerdos que pueden alimentar el espíritu público’”. J. M. Gutiérrez: *América Poética*, “Los editores” (Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1846); sin número de página, aunque parece ser la primera.

100 El sistema de exclusiones e inclusiones tiene otros aspectos. Al respecto, y en una línea de razonamiento afín con el presente ensayo, María Inés de Torres ha señalado las implicancias ideológicas de este *Parnaso* que a través de una retórica erótico-patriótica intenta contribuir en el proceso de construcción de la identidad nacional, agregando, además, un análisis de la escritura de la única mujer presente en el *Parnaso* que nos ocupa: la de doña Petrona Rosende de la Sierra; art. cit. Sylvia Lago se ha ocupado recientemente también de Petrona Rosende y del *Parnaso* de Lira; lamentablemente no he podido leer ese manuscrito.

documental, histórico, del texto que se dispone a reeditar y establece el casi nulo valor estético del mismo sin entrar a considerar lo implicado ideológicamente.<sup>101</sup>

La lectura estética o esteticista de Gallinal no le permite destacar el carácter fundacional de la antología de Luciano Lira. No le permite tampoco ver la manipulación ideológica con que los letrados del sector hegemónico caracterizan y construyen el imaginario poético social de la emergente república. Señala, eso sí, la confrontación entre la poesía neoclásica y los albores de la poesía popular o gauchesca tal como era vista por los letrados urbanos de Montevideo y Buenos Aires. En cierto modo *El Parnaso Oriental* sigue con Gallinal siendo leído todavía como un texto inocente viciado poéticamente por el civismo y el patriotismo propios de un tiempo histórico preciso. Diferente será la lectura de Pivel Devoto en 1961, quien aporta la mayor cantidad de datos sobre el *Parnaso Oriental* de que disponemos hasta ahora y quien destaca la función simbólica en el naciente Estado. Por su parte, Juan María Gutiérrez en “La literatura de Mayo” dirá de “*La Lira Argentina* ...(que) fue inspiración de esa fe que generalmente se tenía, en la influencia saludable de la palabra rimada sobre la sensibilidad y la imaginación de la masa del pueblo...”; agregando que “De aquella misma fe que animaba a los ciudadanos participaron los gobernantes ilustrados, los cuales propendieron oficialmente a llenar los fines que propuso el meritorio editor de *La Lira Argentina*”.<sup>102</sup>

Antes he sostenido<sup>103</sup> y ahora me repito que toda interpretación, como toda biblioteca, como todo museo, elige, olvida, clasifica, archiva, celebra. La

---

101 “Descubrimos, dice Gallinal, leyéndolo (el *Parnaso*, obviamente) las débiles manifestaciones iniciales de nuestra vida literaria, un delgado manantial que brota entre peñascos y que, con los años, abrirá los cauces por los que irán las corrientes vitales de una cultura” (p. IX). Puesto a analizar el conjunto de piezas contenidas en la antología, el crítico se interesa por señalar el escaso valor poético y especialmente la presencia de la estética neoclásica que “nublan la visión del escritor; los nombres clásicos parecen los únicos resaltantes en el engarce de la estrofa” (“Prólogo” al *Parnaso Oriental* de Luciano Lira, Tomo I, Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1927, p. XII). Lo único rescatable para Gallinal son “las composiciones gauchescas de Hidalgo” en las que “suenan algunas notas de lenguaje sabroso, de sabor terruñero y se entrevé algunas escenas pintorescas y veraces, trasuntos de la vida popular. En todo lo demás, apenas si una entonación algo más alta y robusta...” (p. XII). El crítico no puede dejar de terminar su “Prólogo” llamando al *Parnaso Oriental* “urna cineraria del clasicismo en nuestro suelo” (p. XIII) que apenas terminado de publicar será continuado por *El Iniciador*, real órgano renovador de las letras uruguayas de ese entonces.

102 Juan María Gutiérrez: “La literatura de Mayo”, en *Los poetas de la Revolución* (Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1961), p. 13.

103 Ver “Sobre la ilusión interpretativa”.

biblioteca/interpretación privada dice de una intranferible historia personal y colectiva.<sup>104</sup>

La biblioteca, los parnasos, las silvas o las antologías son formas del poder. La obviedad de esta afirmación no impide reconocer el hecho de que *El Parnaso Oriental* o *La Lira Argentina* constituyan unos de los primeros si no los primeros ejercicios de la violencia letrada sobre el incipiente imaginario de nuestros países. Y no sólo sobre el imaginario; la constitución discursiva del sujeto social de la nueva nación es construida doblemente por los textos de las constituciones y por estas antologías que diseñan al ciudadano y excluyen al resto. Así, el mismo gesto, la misma voluntad que excluía de la vida ciudadana a los iletrados diseñaba una comunidad privilegiada que coincidía con aquella a quien estaban dirigidos tanto *El Parnaso Oriental* como *La Lira Argentina*.

#### LECTURA Y JUSTIFICACIÓN: LA VIOLENCIA DEL AUTORITARISMO LETRADO

Tanto *El Parnaso Oriental* como *La Lira Argentina* presentan una suerte de advertencia de sus respectivos editores con respecto a los criterios e intenciones de sus antologías; en el caso de Luciano Lira aparece recién en el segundo tomo. En ambos casos los textos operan como una suerte de *justificatio*;<sup>105</sup> es decir, como una suerte de fundamentación estético-ideológica de la antología.

Ramón Díaz antecede el cuerpo de *La Lira Argentina* con un texto que titula “El editor”. El hecho no es inocente aunque sí paradójal. La firma, encubierta en el anonimato de ese genérico editor, preside y cierra el texto. El editor asume así un estatuto institucional supraindividual aunque no abandone su individualidad. No se trata de la legitimidad otorgada por alguien cuyo nombre autoriza, sino de la legitimidad institucional. *La Lira Argentina* es por sí misma y se impone como un hecho. Por lo mismo, “El editor” dirá que se da a “luz la colección de *todas* las piezas poéticas o de simple versificación que han salido en Buenos-Ayres durante la guerra de Independencia”, y el editor aclara que “no he sido animado de otro deseo, que el de *redimir del olvido todos esos rasgos del arte divino* con que nuestros guerreros se animaban en los combates de aquella lucha gloriosa;...”<sup>106</sup> (cursivas nuestras). El editor habla en primera persona pero su labor es democrática, están todos los textos, y es redentora, redime del olvido. La intencionalidad expresa una voluntad democrática restringida: se trata de la

104 La distinción entre biblioteca pública y privada obligaría a la vez a distinguir entre “biblioteca pública”, “esfera pública”, “archivo”, etcétera.

105 En relación con la función de la *justificatio*, ver mi trabajo sobre “El poder de la antología...”, ya citado.

106 Ver nota 100.

totalidad pero de una totalidad bonaerense, al mismo tiempo que la antología se titula “lira argentina”.

Luciano Lira, por su parte, no se silencia; más aun, acompaña sus textos con los nombres de los suscriptores. Nombra y firma. El nombre y la firma operan en Luciano Lira como legitimadores de un gesto fundacional.

En ambos casos la *justificatio* de las respectivas antologías establecen los marcos de lectura e imponen una perspectiva documental, monumental a sus obras. La violencia del letrado escribe e inscribe el imaginario poético de la nación.

De pronto me doy cuenta que esta lectura mía ha terminado por contagiarse y se ha mimetizado con los letrados del siglo XIX, la violencia de aquellos antólogos es una con la violencia interpretativa de mi lectura. La lectura en tanto acto eminentemente ideológico –en el mal sentido de ideológico– es por lo mismo autoritaria. No quiero abrir la puerta al impresionismo ni al relativismo individualistas. Intento ser plural, democrático, pero me sé destinado al autoritarismo interpretativo.

Sancionar a quien se aparta de lo establecido, del surco interpretativo legítimo y legitimado, implica el ejercicio del poder represor, ya sea el poder de la Academia, del profesor, del antólogo, de la tradición de la lectura o cualquier otra forma de la institución.

Luciano Lira y Ramón Díaz impusieron su violencia letrada en el imaginario social. Todo acto de fundación, y esto es cosa sabida, implica violencia. La interpretación es también un acto fundacional y por lo mismo una manera de la violencia autoritaria que ejerce el crítico.

#### A PROPÓSITO DE LAS TENTACIONES

No debería caer en la tentación del augur que ya antes busqué exorcisar, no debería por lo tanto desenterrar lo supuestamente oculto. Pero la tarea del augur muchas veces también consistía en rescatar del olvido aquello que la tribu no tenía presente. Tampoco debo caer en la tentación de “inventar” un sentido oculto para la tribu y sólo claro para mí. Es decir, debo evitar la tentación de la ilusión, de la invención fraudulenta.

Los textos de Luciano Lira y de Ramón Díaz no son, sin embargo, discursos herméticos. Más aun, nos han llegado traducidos, digeridos y diferidos por un discurso de la nacionalidad que nos ha constituido como sujetos pertenecientes a una comunidad. La lectura de estos textos no invitan al augur o al intérprete de un arcano decimonónico, sino al hombre y a la mujer que tratan de construir

un futuro leyendo la tradición; esos mismos con quienes he compartido la calle esta mañana durante la rutina de mi paseo tradicional por el barrio. La tradición, sin embargo, ya lo hemos señalado, se construye también desmontando la tradición. Es posible que los textos de Lira y de Díaz no necesiten ser desmontados. Es posible que el relativo olvido en que han caído sea evidencia de lo innecesario y fútil de una empresa ya realizada por la sociedad rioplatense. Y sin embargo, el carácter monumental de estos textos fundacionales debe ser revisado pues el bronce que los ha monumentalizado recuerda las palabras de Walter Benjamin: todo documento de la civilización es también un documento de la barbarie.

## ZAPPING/ZIPPING/SCRATCHING

### MÁS SOBRE INTERPRETACIÓN Y REPRESENTACIÓN

---

para Ignacio Iturria  
“Siamo tutti bene”

#### ZAPPING

##### Cuatro hortensias

Leo un párrafo y un dios bárbaro acompañado de conquistadores en traje de frac me exige pasar a otros textos, otras superficies. Mi lectura produce un sonido seco sobre las páginas de los libros asustados por los terribles personajes, víctimas y victimarios, que me asisten desde los murales. No es cierto, estoy en un museo, en una galería, en una oficina de correos: una diligencia atraviesa un paisaje abierto bajo un cielo que pudo, posiblemente quiso y no pudo ser una serie de nubes planistas. No es cierto, en esta biblioteca los muros han sido pintados por un mexicano y estoy leyendo un ensayo sobre arte latinoamericano.

He atesorado las palabras como un temeroso anciano guarda los sobrevivientes trozos de pan para una posible noche de escaso sueño. Ahora escribo, ensucio incontinentemente los amorales pañales de este diario cuaderno que simula las colas azules de los pavos reales. Dibujo palabras o signos en la caverna apenas iluminada. He vuelto al viejo, obsoleto, placer de escribir a mano (luego las transcribo en la pulida superficie de una Macintosh). La duda es mayor y la palabra debería ser más cuidadosa. La fascinación de formar, letra a letra, una historia o la negación de una historia es imposible de resistir. No importa la lectura, la casi siempre mala lectura, de los otros. Dibujo las palabras para poder arrepentirme una próxima tarde fría de otoño. Agrego signos y trazas en este cuerpo que es mi cuerpo, me fundo y me siembro una vez más. Nadie me puede

quitar ese derecho. (Nadie puede negarme este gesto trivial de omnipotencia aunque pronto sea borrado por la próxima y segura depresión.) Nadie.

El arte latinoamericano atrapado entre la aldea y el mundo. Viajes hacia dentro de los cuerpos. Hacia dentro del continente, viajes. Una casa rosada; me mira amérga desde el pequeño cuadro que heredara de mi madre. Una noche terrible del anticipado delirio senil debió haber pensado que escribiría esta página. Cerca de la ventana una figura femenina contempla las manchas de humedad en el desvaído rosa de los muros. Pintura delicada, femenina, redonda. De living. Registro las pinceladas, las alucinaciones maternas, mis mentirosas memorias y cancelo el trabajo por el resto ¿el residuo? de mi tarde.

La escritura de los objetos es más poderosa que la mía. “¿Escribir sobre el arte no es la tarea imposible?” (trad.H.A.), pregunta Sarah Kofman.<sup>107</sup> Los objetos –como la pintura– no necesitan escritura, traducción.

Una mujer vegetal me mira con su rostro tropical casi borrado, el hombre del café y también el que asoma, se asoma, en la ventana y también la mujer de cara plana, todos me observan sartore-lobo-carrington-figari y los niños leonilda que rodean el caballo con sus ojos tristes me congelan con una mirada absurda. El caballito iturria encerrado en su caja me mira. Me miran, todos me miran y yo no los puedo decir, no los puedo atrapar entre los granos del papel espeso.

Espeso, el espejo puede ser la salida o la pantalla del televisor, una puerta de entrada y de salida, o el balcón con su boca siempre abierta, siempre dispuesto a tragar o a vomitar.

Miro mi mano, miro la mujer vegetal nacida en las tropicales tierras andinas, la encierro en su rectángulo gris. A salvo, ahora sí a salvo, con la impunidad sufragante de mi pueblo decido olvidar todo pasado, todo lo dicho, todo lo escrito, todo lo hecho. Amén.

Cuatro hortensias secas en la jarra azul y blanca de la mesa redonda. Están allí, no son símbolo de nada. No piden nada, no dicen nada. “Siempre es paradójico intentar escribir sobre la pintura cuyo arte consiste precisamente en sustraer las cosas a las palabras, en quitar a los seres la palabra para convertirlos sólo en figura, para hacerlos visibles, y por lo mismo innombrables. La fuerza de lo figurativo, su propio poder, consiste en constreñir el silencio, en dejar sin voz al espectador, fascinado, medusado”.<sup>108</sup> Medusado, hecho Medusa, ¿será correcta esta traducción de las palabras de Sarah Kofman? La fascinación del arte

---

107 Sarah Kofman: *Mélancolie de l'art* (París: Editions Galilée, 1985), p. 11.

108 Kofman, ob. cit. p. 89.

podría ser también la fascinación de estas hortensias. Pero, no son arte y tampoco puedo decir nada acerca de ellas.

La escritura está contaminada. Toda escritura ha sido infectada por otro o por otra. La mía es una escritura abortada por ~~una~~ (tacho y vuelvo a tachar aunque triunfa siempre la tentación de ser impúdico) la vigilia permanente.

¿Qué busca el hombre que lee? ¿Información? Es posible, pero creo que una parte importante pretende soñar. Las mujeres también, pero leen de otro modo, necesitan otras cosas, desean otros mundos. ¿Qué busca la escritura? Representar el mundo, dicen algunos. Crisis de la representación no significa la muerte de la representación.

La pintura no está muerta pero hay pintores muertos. Delegación y representación, lo muerto es un modo. Los personajes han cambiado, los artistas también. Con Duchamp, ¿murió el arte o murió un arte?

La crisis de la interpretación es una crisis de la soberbia humana. Otra forma de interpretar la interpretación en crisis consiste en creer que estamos en pleno empuje democratizador. Dado que todos o un número mayor de individuos o de sujetos sociales tienen acceso tanto a la obra de arte como a la interpretación, se ha terminado por erosionar la arrogancia interpretativa de los pocos que antes o hasta hace poco tenían la hegemonía de la interpretación.

La insegura interpretación de estos tiempos que corren no nace de la crisis de los macrorrelatos o del fracaso de las utopías modernas. Nadie sabe quién tiene el poder y por lo mismo todos están dispuestos a negociar. El poder económico de las transnacionales no es poder interpretativo. Las transnacionales también saben que no hay una única fuente de saber hermenéutico y están dispuestas a financiar todas las interpretaciones, incluso aquellas que pueden eventualmente ir contra sus intereses. También es cierto que nadie da puntada sin hilo y menos que nadie las transnacionales.

En definitiva uno siempre interpreta desde su historia, desde su lugar y desde sus prejuicios. Y no hay tutía que valga. Eso, en otras palabras, es lo que quiere decir Stanley Fish con “comunidad interpretativa”. Interpretar desde la tribu, desde la familia, desde uno.

Pero, ¿es posible interpretar fuera de la tribu? Sí y no. Sí, pues se está en otra tribu. No, por estar en otra tribu. Sin embargo, ¿cuál es el fundamento que me permite validar la interpretación de un texto? o ¿cuál es la legitimidad de ese fundamento? ¿Cómo sé que ese cuadro, esa acuarela, ese objeto plástico, esa instalación dice lo que dicen que dice? La respuesta es siempre la misma: la institución. Y la institución es mi tribu, mi familia.

Puedo escribir con la impunidad que me otorga la soberbia de saberme mediocre. Los sabios, los depositarios de la verdad suprema, los que nunca se equivocan aunque nadie les crea, tienen la certeza, de que entre la verdad y ellos no hay distancia. Yo me equivoco y no hay duda en la afirmación. Eso sí lo sé, de eso estoy seguro. Lo único que importa es saber que mañana habrá otro entusiasmo, mejor, otra pasión y que el sol volverá a salir (qué cursi me quedó esto).

La interpretación es compulsiva. No podemos dejar de interpretar. Aun cuando decimos que hemos decidido no interpretar, estamos interpretando. Interpreta el amante que siente los movimientos de la pelvis en su amante. Interpreta quien acaricia y quien recibe la caricia. Interpreta el rico y el pobre también interpreta. Interpreta quien escribe y quien lee, quien pinta y quien mira. Unos tienen el poder de la interpretación, es decir, son o han sido consagrados intérpretes sacerdotes o intérpretes abadesas por otros que tienen otros poderes aun cuando no sepan interpretar. Pero la tendencia es a ungir a quienes interpretan como yo, es decir, la lógica de Lo Mismo, o sea, una vez más la endogamia, la preservación de la tribu, la consolidación de lo similar, de lo idéntico a sí mismo.

Y no hay escapatoria.

*Agnus dei.* Cordero de Dios/dios. La música del *Requiem* de Mozart conmemora la muerte de alguien. Milos Forman interpreta que es la muerte del padre. ¿Cuál?

La ley de mi padre ha muerto. ¿La ley del padre que soy está herida de muerte? No hay padre cierto y en cambio hay madre siempre cierta. La madre también ha muerto. ¿Han muerto todas las certezas?

Los intereses son otros estos días. Hablemos de la deuda.

La deuda, lo no hecho, lo pendiente, lo que permanece como un residuo taladrando las noches –porque de noche es peor el balance– y sin embargo la necesidad de tener como horizonte la obligación de la deuda, la compulsión de la escritura, la incontinencia verbal, la inundación como recurso frente al silencio, a la muerte.

Compro cuadernos, diarios, anchas libretas de inconmensurables páginas blancas; me endeudo y adquiero papel y páginas y más páginas donde escribir. Y sobre todo, donde tener la posibilidad de escribir, de conseguir la palabra o la cifra que logre dar con la formulación mágica que liquide, de una vez y para siempre, todas las deudas, toda el hambre. La palabra es pesada y resulta frívolo

grabarla en esta página. El hambre que importa es otra, no esta gula, este absurdo apetito de símbolos y cifras.

El pasado interrumpe la escritura en la voz de alguien que dice, memorioso, una fecha mágica: *1968*. Tantos recuerdos y tantos equívocos. La interpretación una vez más planta sus banderas inciertas. ¿Qué, cómo y quiénes entonces? Logro volver a la pausada tarea de la inscripción; no debo desviarme de este centro fortuito que es la deuda, símbolo y pasión, condena. Representar las hortensias o un día cualquiera de octubre de 1968, paisajes o naturalezas muertas. Representar es perder el objeto. Leer es empequeñecer. El arte pierde un objeto pero produce otro. La anunciada *muerte del objeto*—¿la pérdida del referente?— parece apuntar a otra cosa. No estoy seguro de que el objeto haya muerto; esas cuatro hortensias están allí. La reproducción del objeto o de la obra de arte—tanto da— por los medios de comunicación masiva apunta a otra cosa. La sabiduría del niño que grita “el rey está desnudo” parece decirles a teóricos y críticos “el objeto está allí”, las cuatro hortensias están, son. Zapping. Pero antes del zapping una pequeña duda: ¿invocar la sabiduría de ese niño que grita, no será una argumentación (¿degradada?) de cierto sospechoso populismo?

Zapping, ahora sí. La conciencia del fin de siglo atraviesa los días. No puedo/ no podemos pensar el futuro fuera del pasado y ese terrible lastre nos deja desnudos de proyectos. La utopía escéptica es casi una testaruda necesidad del pensar deseoso.

Hay que pensar o inventar el futuro y no sabemos cómo. Vamos a tientas, como decía Rubén Darío, a tientas y a locas. El día a día nos devora y entonces es más fácil recurrir a la mecánica de lo ya conocido, ya vivido. Incluso de lo ya vivido y de lo ya equivocado. Es tal la incapacidad de imaginar, es tal el miedo a volver a equivocarse que es preferible equivocarse nuevamente el camino ya recorrido. La invención de lo cotidiano de Michel de Certeau suena entre nosotros como la inercia de lo cotidiano. Lo mejor es seguir zapping y zapping a otro canal. La posmodernidad, la que importa, sin embargo carga en su cuerno de la abundancia con esas monsergas. Nadie hace nada, menos aun los que tenemos por oficio el símbolo y la palabra.

La vida en este planeta sería imposible sin música. Zapping, el show ahora es otro: la estética y la poética del zapping. Del aviso social a la cátedra de teoría cultural, vamos cambiando de canal y los críticos—lúcidos, jóvenes, maduros—no logran exclamar más que “anatema, anatema, la sintaxis se fue al diablo, la coherencia al carajo, la prolijidad no está presente”.

Es difícil y aterrador mantener en alto el falo posibilitador del zapping. Puedo elegir –horizonte reducido– puedo hacer callar o cambiar de canal. Tengo poder, dios me libre del poder. Tengo poder, el simulacro del poder que ejercemos en la intimidad doméstica los que no podemos en la esfera pública. Decido lo que otros han decidido que puedo elegir. La libertad absoluta es un engaño; la libertad total, un horizonte imaginario siempre cambiante, siempre más lejos. Mi escritura es una serie de truismos no siempre sucesivos.

Estas páginas no deberían estar numeradas. Deberían estar sueltas y ser intercambiables. No han sido escritas para tanta libertad, para esa posibilidad lúdica imposible. Son lo que son y son la medida medida de quien escribe. También es cierto que hay una sintaxis temporal del zapping. El tiempo sucesivo organiza todo discurso. El tiempo de la escritura y del tiempo de la mirada. La pintura no parece tener una temporalidad sucesiva. O no siempre, los murales de esta biblioteca me cuentan, panel a panel, una historia. Pero están además los zapatos de Van Gogh y están las “*action painting*” de Pollock y están los mundos futuribles de Matta y están los bailes de Figari y los sueños de Gurvitch y los planos de Petrona Viera. ¿Cómo leer los espacios de ciertos cuadros de Torres García? En todos hay una historia pero no una sucesión temporal de imágenes presididas por ese montajista que es el pintor. Con la escritura pasa otra cosa, incluso con el poema, incluso con el haikú. Allí, a pesar de todo, lo instantáneo no es simultáneo.

*El muro de las lamentaciones*, este debería ser el título de la muestra de Luis Camnitzer. La sucesión de “muros conceptuales” con que el artista construye su memento sobre la época de la dictadura en Uruguay es una versión del intento por preservar la memoria de este otro holocausto, no nazi pero uruguayo.

Como los judíos ortodoxos que rezan frente al muro de las lamentaciones, los espectadores evocan la violencia, los instrumentos de la tradición de la tortura con que durante más de una década se constituyó el imaginario social impuesto a toda una nación. La bandera rota, los huesos mínimos en una suerte de pirámide macabra, el feto/embrión/insecto de la niña desaparecida – Camnitzer trabaja con el mito y con el ícono de Mariana Zaffaroni– encerrada en la botella, posiblemente en formol, los lápices que cuentan los días, configuran un paisaje. Y el paisaje es un relato, el relato o la relectura de un momento de la historia que el artista no quiere que olvidemos.

La memoria –hay también un muro de la memoria– está recompuesta luego de la fractura. Está narrada en un relato austero, por eso también lo de conceptual, que busca la persistencia contra el olvido, contra la impunidad.

Esta narración de Camnitzer —en un salón apenas iluminado de columnas grotescamente sólidas que explicitan su carácter subterráneo— es discursiva. Pero lo discursivo no está ni en la inscripción casi funeraria de los títulos en grandes letras, simulacro del bronce, ni en la sintaxis tensa: lo discursivo está en la monumentalización del horror de la dictadura. ¿Es arte? Sí, por supuesto. Aunque nada tenga que ver con aquello de “una cosa bella sea una alegría para siempre”.

La Belleza es una categoría no pertinente de esta muestra discursiva, lo bello en este relato de Camnitzer no pasa por estos muros aunque no está ausente. La presencia de la Belleza es paradójicamente la inscripción de lo histórico en lo permanente. Es el intento de sobrevivir y anular el olvido del basurero de la historia. ¿Niega otras artes? Sí y no. Niega el arte monumental oficial, niega el arte fascista del Monumento a la Bandera. No rechaza, dialoga con el arte de Joan Brossa, de Chillida, de Gurvitch, de Pedro Figari, de Ignacio Iturria, de Magritte, de Joaquín Torres García.

¿Es un arte trivial? Quizás, aunque lo trivial no es el calificativo adecuado para describir la transparencia o la ingenuidad. ¿Son triviales los empaquetamientos de Christo? ¿Lo son las manzanas de Cézanne?

Es un arte gestual, acaba en su exposición. La relectura de esta muestra de Luis Camnitzer es sólo posible en la memoria a diferencia de la obra de Torres García que queda allí. La muestra es un acontecimiento que no se configura por la mera sumatoria de lo expuesto.

En todo caso Camnitzer, al igual que Torres, Blanes, Figari, Gurvitch, Iturria y algunos pocos más, dibujan un imaginario uruguayo. Insisto: un imaginario nacional independiente de la lectura occidental o incluso universal de sus respectivas obras. El hecho de que tengan pertinencia y que sean configuradores de una imagen de lo nacional no impide su lectura internacional.

Salgo del Subte, municipal y muy poco espeso, miro la noche estrecha. Las nubes apenas dejan sospechar la luna. La hora del informativo ha pasado. No sé si los musulmanes de Bosnia han terminado de ser borrados de sus aldeas. Ignoro si en Camboya ha muerto otro soldado uruguayo, me he perdido el accidente del día, desconozco la cotización del dólar, del marco, del yen. Tendré que dormirme sin la última catástrofe, sin la más reciente declaración.

Puedo, eso sí, escribir. Puedo pensar en otras ciudades, en una noche calurosa en otro hemisferio y en cómo en este momento hay una pareja haciendo el amor.

Zapping, recuerdo que no he terminado de leer la novela de un español. Zapping, recuerdo que alguien me odia. Zapping, recuerdo que Julio Martínez y María Antonia fueron desaparecidos en Buenos Aires hace más de quince años. Recuerdo que son anónimos y no tendrán calle alguna con su nombre. Recuerdo canciones de los Beatles, escándalos amorosos de Mick Jaegger, figuras de Nelson Ramos corriendo bajo paraguas, referencias a Worth de José Martí, el apóstol.

Yo, el peor de todos, decide cancelar la escritura esta noche de otoño sin que haya logrado ver la Cruz del Sur y apenas haya entrevistado al salir del Subterráneo, zapping, Alejandra Pizarnik, zapping, la luna entre las nubes, zapping, la muerte sidoso de Néstor Perlongher, zapping, zapping.

La gran odalisca me mira desde la postal. Ingres logró la belleza, la sensualidad impasible, inalcanzable, de esa mujer de amplias nalgas que mira a quien la mira. Zapping, la muerte de los niños en Brasil. Zapping, México es una ciudad caótica. México es más que eso. Siempre todo es más que lo que la escritura puede decir. El resto, el residuo, lo no dicho, lo que nunca podré decir y no es necesariamente secreto sino lo que no es posible secretar, sacar, expulsar, pensar.

Por eso la metáfora, por eso la inundación. Acaso uno logre sin pensar, pensar. Acaso uno logre sin decir, decir. La ciudad monstruo, eso es México. El monstruo, eso es Nueva York, Buenos Aires. Monstruo, eso debe ser Pekín, Calcuta. El transeúnte, el paseante, el *flâneur* es posible en Columbus/Ohio, en Montevideo, en Avignon, en Cuenca. En México o en Nueva York, el paseante es un suicida.

Celebremos las ciudades pequeñas, celebremos lo mínimo. Total, toda celebración es injusta. Toda celebración es posible gracias al olvido. Funes no podía celebrar y muere de una intoxicación de la memoria.

“Acuérdate de mí que soy la Pía”, le dice una mujer a Dante. ¿Quién recuerda a la madre de mi bisabuelo materno?, ¿quién recuerda?, ¿todo olvido es necesario? Funes hubiera necesitado el olvido para poder pensar. En cambio recordaba todas las nubes y sus distintas formas. La erudición es banal y el olvido es una forma del asesinato. Yo apenas recuerdo mi nombre y las veces que he deseado olvidarlo.

El azar no olvidará un golpe de dados porque el azar es una interpretación póstuma de algo que no hemos comprendido, de algo que hemos leído mal (*misread*). El azar se agota en la teoría de las probabilidades y en la conjunción de los genes.

*Octubre 2 de 1968.* Matanza de Tlatelolco. Elena Poniatowska me hace saber con las voces múltiples que las luces de Bengala iniciaron la carnicería. Hoy los jóvenes mexicanos que acaban de cumplir veinte años no existían entonces. En unos años esos sucesos serán entretenimiento de letrados y olvido generalizado en el resto de la población. Será como con la Comuna de París, como con el genocidio de los armenios, como con tantas otras historias que se van diluyendo hasta que alguien las rescata –casi nunca– las reinterpreta y las devuelve al presente.

La publicidad del informativo de un canal afirma “Interpretar el pasado”, “Conocer el presente”. Conocer aparece menos subjetivo que interpretarlo. Y sin embargo, la conocida manipulación de la información está también en esa fórmula neutra, científica de “conocer”. No hay conocimiento sin interpretación. Estamos condenados al filtro y a la selección pero lo deseable sería no ocultar este dato obvio de la realidad y no tratar de pasar gato por liebre.

Había decidido no volver a escribir. La desvalorización es lo suficientemente fuerte y profunda para poder sostener la pluma o la birome. No puedo evitar, sin embargo, consignar la sequía de las hortensias. Ahora ya no en la jarra azul y blanca. Ahora habitando una abollada jarra de metal en un espacio mínimo entre el inodoro (el water, bah) y la pared de antiguos azulejos verdes.

*Algo más sobre la estética de la ordinariéz.* Hay palabras cuyo sentido fuerte es, valga el juego, tan fuerte que resulta difícil emplearlas en sentido débil o con un nuevo sentido. Algo de esto ocurre con la palabra “ordinariéz”.

La reflexión sobre la estética de la ordinariéz podría ser vinculada a la discusión que sobre modernidad y posmodernidad realiza Vattimo. El italiano propone la existencia de una relación entre nihilismo y la pérdida de los valores señalada por Nietzsche y Heidegger. En las páginas que discurre sobre estos temas plantea la coincidencia de la definición heideggeriana del nihilismo como la reducción del ser a valor de cambio con la desaparición de los valores supremos planteados por Nietzsche.

Para los modernos modernistas hispanoamericanos José Martí, Julián del Casal, Rubén Darío, Manuel Díaz Rodríguez, Julio Herrera y Reissig, etcétera, como para los modernos vanguardistas o posvanguardistas Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti, etcétera, la Belleza (con mayúscula y subrayada) seguía siendo un valor supremo cuyo ser no podía/debía ser reducido a valor de cambio.

La apoteosis de la relatividad de la belleza en José Donoso entre otros, es parte de una reflexión de hoy, vanguardista y posvanguardista, que pone en entredi-

cho la condición de valor supremo incontrastable de la Belleza. A su vez la noción de Belleza de una Madonna o de un Tinelli, de ciertas manifestaciones del “arte feo” y del arte masificado de la época de la globalización telemática rompe con esa condición del ser como valor supremo. El aura de la obra de arte, es ahora un aura fría parece sugerir José Luis Brea y afirma: el aura está “dormida pero activa”.<sup>109</sup> La distancia entre el aura de Benjamin y el aura contemporánea postulada por Brea en los noventa consiste en que ahora tenemos un “aura telemática”. Creo, sin embargo, que la distancia o la diferencia tecnológica no lo explica todo o, en el mejor de los casos, que lo tecnológico ha instalado una diferencia pero también ha instaurado un cambio en los paradigmas estéticos de creación y de percepción. La era telemática que vivimos ha variado la propia noción de lo que es arte y no se ha limitado solamente a transformar el aura.

La diferencia –aunque para ojos superficiales y amantes del escándalo pueda ser obvia– entre Onetti y Madonna implica algo más que una oposición estilística. Implica una ruptura fuerte de la hegemonía de lo excelso; implica la consolidación de una estética que se articula en un sistema propio, independiente y transgresor de la Belleza de la modernidad. En este último sentido es posible situar la ordinariez como una categoría central de la posmodernidad vinculada con la imposibilidad de lo sublime kantiano y con la muerte de dios nietzscheana. Y la ordinariez tiene que ver, entre otras cosas, con la exposición (de poner en público) que el planeta telematizado ha introducido de lo “único”, de lo “irrepetible”, de lo “auténtico”.

La dificultad de leer la descripción de la categoría de la ordinariez por parte de algunos (no tan jóvenes) periodistas y escritores uruguayos indica más allá de su debilidad teórica, el peso que tiene el uso coloquial valorativo del término. Y tal dificultad es parte de un horizonte ideológico moderno (y en parte premoderno) donde ordinariez es todavía entendido como un término peyorativo.

Zapping: el aura de la obra de arte. Zapping: la escasa distancia entre la estrechez académica y la frecuente inanidad de algunos periodistas “culturales”. El diálogo de sordos, la torre de Babel. Zapping: Eco y la búsqueda de una lengua perfecta. Zapping: el multiculturalismo.

---

109 José Luis Brea sostiene: “Así, preferimos sugerir que más que a una desaparición del aura es a una variación –un enfriamiento– de su temperatura a lo que asistimos”, en *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática* (Barcelona: Anagrama, 1991), p. 12.

Zapping. Sofá-efante.

*Sofá*. (Del árabe *suffa*, banco largo, a través del francés) m. Asiento cómodo para dos o más personas, de tamaño regular, que tiene respaldo y brazos.

*Elefante*. (Del latín *elēphas*, *antis*, y este del griego) m. Mamífero del orden de los proboscidios, el mayor de los animales terrestres que viven ahora, pues llega a tres metros de alto y cinco de largo: tiene el cuerpo de color ceniciento oscuro, la cabeza pequeña, los ojos chicos, las orejas grandes y colgantes, la nariz muy prolongada en forma de trompa, que extiende y recoge a su arbitrio y le sirve como de mano; carece de caninos y tiene dos dientes incisivos, vulgarmente llamados colmillos, macizos y muy grandes que, trabajados, adornan vitrinas en Occidente. Se cría en Asia y África, donde lo emplean como animal de carga.

*Sofá-efante*. (Del uruguayo Iturria y este del vasco) m. Objeto plástico de paleta baja con antecedentes en el bestiario propio de Ignacio Iturria y en el mobiliario del universo creado por el mismo "*homo pictoricus uruguayensis*". Mide más de dos metros y medio de base por casi dos metros de alto. Habitan, entre los almohadones de la panza, algunos personajes adelgazados hasta la silueta. La trompa es bastón, brazo, pasaje a otro mundo. La pata de la izquierda tiene pezuñas y los brazos son muelles donde descansan los individuos que atraviesan las telas y los cartones. Es cómodo y lleva una cierta carga metafísica que lo emparenta con una de las mesas iturrianas, en particular una mesa atravesada por un ojo de agua, ojo central, abismo, ombligo. El *sofá-efante* es la metáfora perfecta del ritual permanente que se realiza en los bañados carrasquensis donde habita el pintor: el ritual de la pintura, el juego de los colores y las texturas.

Otra acepción de *sofá-efante* sostiene que se trata de una síntesis del universo iturriano. Un objeto curioso, pues no está decidido si se trata de un mueble-animalizado o de un animal-mobilizado. Como gran parte de la obra de Iturria, es la puerta de entrada a otro mundo. Los armarios, las cajas, las mesas, los medio-aljibes son espacios de pasaje a otra realidad. Pero el *sofá* es un espacio de experimentación y búsqueda, un espacio de confluencias y síntesis: al *sofá-efante* habrá de seguir el *sofá-lavatorio* y seguramente vendrán otras confluencias, otras síntesis. Las canillas que presiden el *sofá-lavatorio* continúan y confirman el *sofá* como uno de los espacios de la metamorfosis. El *sofá-efante* es también y al mismo tiempo esa otra realidad, ese espacio nuevo, metamorfosado, familiar y extraño a la vez, siniestro. La incomodidad de lo diferente, pero sobre todo lo inquietante de lo familiar. Es un mueble vivo y es un animal transformado. La metamorfosis del sofá en elefante y del elefante en sofá instala la diferencia: la incómoda sensación de lo demasiado conocido pero a la vez con una carga extraña.

Atención: se recomienda mirarlo de lejos; puede llegar a obsesionar.

(Zapping de último momento y luego de entregado el manuscrito a la editorial: Iturria ha cambiado el cuadro. El *sofá-efefante* ahora está habitado por una suerte de carnavalizada babilonia donde hombres, mujeres y animales se contorsionan. Más aun , hay “milicos” –verdes, por supuesto– manoseando, molestando, ¿torturando? Todavía más: al *sofá-efefante* le han salido parientes: ahora también pululan los hipopótamos, los tapires y seguramente aparecerán los carpinchos, los jabalíes. El universo se animaliza, los sofás animalizados se parasitan. Pero este *sofá-efefante* transformado me demuestra una vez más que la obra nunca está acabada, que siempre hay otra posible escondida en la tela; que aun luego de firmado y fechado el cuadro, publicado el libro, la obra no está clausurada, que siempre es posible otro zapping. Pero eso quizás ya no sea zapping sino scratching, ¿scratching? No, eso tampoco es scratching. ¿Escracho o scratching? Ni escrachar ni escracho, la guaranguería irónica no cabe esta vez. ¿Libertad?)

Scratching. ¿Auras frías?

El *sofá-efefante* tiene un aura resplandeciente (tanto en su primera versión como en la presente –agrego ya casi en pruebas de galera). Las serigrafías pintadas –a las que Ignacio Iturria transforma agregando un personaje, una pequeña Lulú, un simple bañista– recuperan el aura que la reproducción mecánica del arte había abolido. Son una afirmación de la nueva época, el aura fría es descongelada y vuelta a la vida. Triunfo por sobre lo mecánico pero no su negación. Se trabaja a partir de un dato de la realidad contemporánea: la serigrafía supone la degradación del original, pero Iturria parte de la serigrafía hacia una nueva obra cuya dimensión aurática conjura a la vez que celebra el mecanicismo de la reproductibilidad.

Zapping indica la acción de cambiar de canal, de programa, de ir y venir dentro de los límites de la televisión. Zipping indica la acción de ir hacia adelante o hacia atrás en un video. Scratching indica una forma de arte nuevo que se nutre del video, del robo, de la extracción de fragmentos de televisión o de video. Scratching presupone zapping y zipping.<sup>110</sup>

---

110 Las presentes reflexiones sobre zapping, zipping y scratching deben mucho al ensayo de Arlindo Machado “O Efeito Zapping”, recogido en su *Máquina e Imaginário. O Desafio das Poéticas Tenológicas* (São Paulo: Edusp, 1993). Por otra parte, Roberto de Espada sostiene en *Ignacio Iturria, desgarrada celebración de la pintura* (manuscrito inédito), “Su (la de Iturria) naturaleza inquieta, inquisitiva, nerviosa, se trasluce en el regodeo con el que practica el ‘zapping’ cuando mira TV, ‘zapping’ que, por modos diversos, va a ir influyendo en la vertiginosa versatilidad, inestable, trémula, cambiante, de su ‘obra en proceso’.” p. 2.

El scratching presupone un aura fría a lo Brea. Pero en cierto sentido el objeto visual/plástico, la obra de arte del scratching implica la recuperación del aura; un aura necesariamente diferente. Es un aura construida a partir de viejos-nuevos materiales: lo mecánicamente reproducido, pero televisivo. La obra de arte tiene/tenía un aura inevitable. ¿Será cierto eso o se tratará de un fetichismo creado por nuestra cultura, una fetichización de la obra de arte? Jorge Semprún narra la reacción de Gérard Depardieu enfrentado a las obras de Folon y cuenta que el actor habría dicho: “No conocía los originales de tus obras. Los miré de cerca y sentí correr tu sangre por los colores... Nunca más podré mirar una reproducción de tus obras”. Antes, incluso, Depardieu le habría dicho al artista: “A partir de ahora, debes negarte a que reproduzcan tus trabajos”. Semprún comenta: “Gérard Depardieu descubriría su *aura*: su existencia única, auténtica, reproducible, es cierto, pero inimitable”.<sup>111</sup> El aura se pierde en la reproducción técnica –ya lo había sentenciado Walter Benjamin en 1936– pero el arte contemporáneo intenta rescatar el aura congelada o borrada de la copia mecánica.

La recuperación del aura está en guerra con el simulacro. ¿Simulacro y copia son lo mismo? ¿La parodia destruye el antecedente –la obra matriz– o la reconoce, la celebra? Victor Vasarely afirmó: “La obra maestra... pertenece al pasado”, y también, “Si la conservación de la obra residía, todavía ayer, en la excelencia de los materiales... en la maestría de la mano, se encuentra hoy en la conciencia de una posibilidad de *recreación, multiplicación y difusión*”.<sup>112</sup> Pero ese hoy que le permite decir “ayer” a Vasarely es hoy, a fines de siglo, un nuevo ayer. Un hoy en que la obra maestra, la obra matriz, la copia, la reproducción, la multiplicación, dialogan de un nuevo modo. Un modo que vuelve a poner el aura en el centro de la batalla.

El aura en los cartones, en las telas e incluso en las serigrafías transformadas de Ignacio Iturria está allí, intacta. O quizás sería mejor decir: está recuperada. La apuesta a la pintura en Iturria se fundamenta no sólo en una materialidad peculiar de los propios elementos con que trabaja, sino en la construcción de un universo donde el aura sigue resplandeciendo. No hay en la mirada de este pintor un desencanto ni una ironía desacralizadora. Por el contrario, lo que opera en él, incluso mediante el humor, es la sacralización de todo lo que ve. Suerte de Midas contemporáneo, integra un mueble, un personaje de comics, un soldadito, un animal, una madona, un cristo, un espacio enorme y una silueta mínima, no para construir la caricatura sino un espacio sagrado. La caricatura implica la irrisión y no hay irrisión en Iturria.

La recuperación intertextual, paródica, scratching, dialógica, de lo visto y lo recordado opera como una suerte de salvación por la pintura. En un sentido,

---

111 Jorge Semprún: “Prefacio” a *Folon*, Catálogo de la Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Catalunya (La Pedrera, Barcelona: 1993), pp. 11-16.

112 Citado por Gillo Dorfles en *Últimas tendencias del arte de hoy* (Barcelona: Labor, 1965), p.119.

Iturria pinta en la modernidad, no ha salido de los parámetros de la gran Belleza. En otro, instalado en una estética no intelectualizada de la posmodernidad, modifica la explosión estética para trascenderla recuperando, revalorando, transformando el aura primigenia.

Es como si Iturria hubiera sometido el arte contemporáneo a los efectos descongeladores de un microondas y hubiera vuelto a la vida, el aura original de la obra de arte de la modernidad. Pero, claro está, lo que sale de la transformación no es de vuelta lo mismo, no se trata de una vuelta hacia la tradición. Se trata de una estética que mira hacia adelante instalada en un lugar y en un tiempo precisos. Una estética que conoce tanto la reproductibilidad técnica de la obra de arte como la explosión visual y el terremoto estético que han significado la televisión, el cómic y el video.

La representación en Iturria es una búsqueda de certezas que ya conoce, pero que se permite arriesgar en la aventura de una exploración pictórica contemporánea, una exploración en la tradición y en la novedad de la representación. Por eso la multiplicidad de caminos que busca, por eso la prueba de todos los materiales, del óleo y del acrílico, del cartón y de la tela, del alambre y la madera, de la caja y del portacasete. Por eso la inundación de pintura que atraviesa su obra, por eso la representación en Iturria no es mera reproducción de lo de afuera. O no lo ha sido en los últimos años. Incluso, cuando uno reconoce un paisaje, un rostro, un personaje, una silla, no se trata de la representación de un objeto exterior sino de un símbolo.

Una canilla triste llora, un guitarrista ofrece una serenata de rostros a su amada, una mesa se angustia y otra soporta una plaza, un país, un elefante, un armario se abre y muestra un retrato de familia, un barco trae inmigrantes, una tira de Mafalda se convierte en sábana, una madona levita en un aljibe, Tarzán deriva en una balsa, una serie de lápices se multiplica hasta el hartazgo, un colegial-moña-azul se balancea, la pequeña Lulú juega cerca de un lavabo, el agua cae a chorros, rodea las patas de las mesas, de los armarios, salta de una canilla que es una cruz, una jirafa emerge de un plato, un cristo enormizado se yergue desde la tela, un plato willow crece hasta ocupar toda visión, un elefante se sofaliza, un sofá se elefantiza, hombres, mujeres y animales toman el fresco en una rambla-madera, un elefante llora, tenedores y cucharas se retuercen o se viborizan, los espacios se gigantizan, los seres se adelgazan, se miniaturizan. ¿Realismo? El mundo de Ignacio Iturria se abre en múltiples visiones, se reproduce, se ríe, juega, se hace solemne y de inmediato bordea el grotesco, es ingenuo y casi metafísico, no se detiene, acumula, multiplica en una suerte de “horror al vacío” que no posibilita el descanso o la indiferencia. ¿Realismo? ¿Irrealismo? ¿Representación del mundo o de su mundo?

Del mundo y de su mundo, pero toda obra es autobiográfica. Y también es cierto que autobiografía no es sinónimo de solipsismo, de autocontemplación narcisista, ombliguista. ¿Qué representa Iturria en sus trabajos?

La representación está en crisis. El artista no aspira a presentarse ni a representar más que a sí mismo. Pero también la otra representación está en crisis: esto no es una pipa. Esto es un cuadro, un objeto, una obra de arte. Las muñecas de Clever Lara no son la representación de una muñeca. Los azulejos de Gustavo Fernández no son azulejos. Los objetos de Díaz Valdez no son objetos. Representación no significa reproducción; representar, volver a presentar. Pintar, desde hace muchas décadas no quiere decir reproducir. Representar es interpretar.

“Escribir y pintar, una sola palabra significaba lo uno y lo otro en el antiguo Egipto”, así comienza Aragon *Les collages*, sus escritos sobre arte. No hay distancia entre un poema-objeto de Nicanor Parra y un objeto plástico de Joan Brossa. Pintura y escritura: ¿una sola y única acción? O escritura y pintura: ¿dos acciones afines pero separadas? La pregunta tiene una historia larga que no importa contar ahora.

Escribir y pintar, representar e interpretar. Las leyes que gobiernan la escritura y la pintura no diferencian la pintura o la escritura ilustrada de la escritura o la pintura masificada, popular, “ingenua”, etcétera. Ezquerria y Torres García están regidos por la misma tensión entre representación e interpretación. ¿Tienen el mismo valor? ¿Significan del mismo modo? ¿Tienen la misma productividad? ¿Democratización del arte o democratización del acceso a la obra de arte? ¿Aura sacrificada, aura recuperada o aura fría? ¿Cancelación del juicio y proclamación del todo-vale o ejercicio del juicio y sentencia discriminadora? ¿Reflexión o canto ritual del conocimiento adocenado? ¿Representación o tramposa ilusión del objeto? Demasiadas preguntas apuntando a problemas demasiado distintos. Y todavía una más: ¿Tinelli o Mozart?; la cuestión del valor no afecta necesariamente el problema de la representación. Hay quienes opinan de otra manera y hasta han logrado crear “valorómetros”. Mi valorómetro está malherido y la biblioteca en proceso de reconstrucción.

Estás por terminar de leer *La biblioteca en ruinas* de Hugo Achugar. Relájate. Concéntrate. Aleja de ti todo tipo de pensamiento. Deja que el mundo que te rodea se esfume en lo indiferenciado. Es mejor cerrar la puerta, del otro lado la televisión está siempre encendida. Pero no, abre esa puerta, empuña el control remoto, vuélvete el controlador por excelencia, zapping o zipping, ahora tienes el poder en tus manos, ellos no deciden qué quieres ver, qué quieres leer, agrega un pequeño Simpson a la “cabeza parlante” del 12, o mejor aun combina esa

*talking head* con la del 10, luego róble un *blooper* a Tinelli, arma tu juego. Construye tu propia novela, tu necesario ensayo, pinta tu mural individual. Zappea ahora y ganarás tu aura personal e intransferible. Zippea ahora y destruye a Wim Wenders, a Akira Kurosawa, a María Luisa Bemberg. Destruye, construye, scratchea ahora y deja diluir las páginas de un ensayo que no te importa, la biblioteca está siempre abierta, salvo cuando se trata de una biblioteca nacional en un pequeño país de la periferia latinoamericana. “Biblioteca nacional”, esas palabras demuestran que sigo atrapado en la representación como reproducción. La representación hoy, ya lo sabemos, no pretende la recuperación de la realidad. “El objeto salvado por el arte” es una estética que ha dejado de ser universal, si es que alguna vez lo fue. El objeto perdido no es ya recuperado por la escritura ni por la pintura.

Simulacro, hiperrealismo, *trompe l’oeil*, la pipa y no la admonición de que esto no es una pipa. El Gardel de Américo Masaguez no es un Gardel hiperrealista; es más y es distinto que Gardel. Es un Gardel que dice: esto no es una pipa. Es un Gardel que dice: “soy y canto como Gardel” y al mismo tiempo dice: “no soy Gardel”. La referencia no sabe lo que refiere. O más aun, refiere la ruptura de la representación. El alfabeto roto; un poeta dijo: “Tal es también mi suerte. Sé que hay algo/ Inmortal y esencial que he sepultado/En esa biblioteca del pasado”. “Las palabras no saben lo que dicen”, sentenció otro gran poeta.

¿Y la pintura?

#### CUATRO HORTENSIAS

*Escribo a mano; no es cierto. Recorro al simulacro de una escritura computarizada que además reproduzco mecánicamente. ¿Juego, travestura, imagen, ícono, gesto, ilusión? Seguramente Juan Fló tiene respuestas que a estas alturas no puedo analizar y que convierten el cierre de este ensayo en algo provisorio.<sup>113</sup> Dibujo el simulacro, entonces, de una escritura a mano o, mejor, ordeno a la computadora que lo realice.*

---

113 Dada la importancia de los planteos realizados por Juan Fló en *Imagen, ícono, ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. (Montevideo: Universal de la República. FHC, 1989).

Escribo a mano o, mejor aun, el original esta escrito a mano y re- como al equivalente de la serigrafía para reproducir mi escritura. Es Cultura sin aura, derivativa, no otra cosa es posible en esta minusa biblioteca que busca sin encontrar, lee esta biblioteca que aspira al ajus escrito y pintado, al signo único, no nostalgia de una unidad ya para siempre perdido. No, no hay nostalgia, no debe haber nostalgia, el pasado fue y elijo transformarlo. Scratching; aura fría, aura múltiple; utopía otra vez y siempre, siempre escéptica. Cuatro hortensias.





Se terminó de imprimir en el mes de mayo de 1994,  
en Pettirosi s.r.l., Adolfo Lapuente 2289,  
Montevideo, Uruguay.

Edición amparada en el art. 79 de la Ley 13.340  
Comisión del Papel  
Depósito Legal 291.100