

Revista

de la

Academia Nacional de Letras

Año 18. N.º 21. Enero - Diciembre 2025

Montevideo - Uruguay



REVISTA
de la
ACADEMIA NACIONAL
DE LETRAS



ACADÉMICOS DE NÚMERO

<i>Wilfredo Penco</i>	<i>Jorge Bolani</i>
<i>Gabriel Peluffo</i>	<i>Juan Justino da Rosa</i>
<i>Adolfo Elizaincín</i>	<i>Brenda Laca</i>
<i>Gerardo Caetano</i>	<i>Elena Romiti</i>
<i>Óscar Sarlo</i>	<i>Álvaro Díaz Berenguer</i>
<i>Rafael Courtoisie</i>	<i>Carina Blixen</i>
<i>Magdalena Coll</i>	<i>Dina Wonsever</i>
<i>Virginia Bertolotti</i>	<i>Tatiana Oroño</i>
<i>Hugo Burel</i>	<i>Mauricio Ubal</i>

ACADÉMICAS DE HONOR

Estela Medina
Ida Vitale

ACADÉMICOS EMÉRITOS

Alma Hospitalé
Carlos Jones
Gladys Valetta
Jorge Arbeleche
Beatriz Vegh
Juan Grompone
Ricardo Pallares

CARGOS ACADÉMICOS

Presidente: Gerardo Caetano
Primer vicepresidente: Wilfredo Penco
Secretaria: Magdalena Coll
Tesorero: Rafael Courtoisie
Bibliotecario: Juan Justino da Rosa

DIRECTORA DE LA REVISTA

Carina Blixen

REDACTOR RESPONSABLE

Néstor Sanguinetti

COMITÉ ASESOR

Wilfredo Penco
Rafael Courtoisie
Andrés Echevarría

SEDE

Casa de Herrera y Reissig
Ituzaingó 1255 - Tel. 2915 2374 - Fax 2916 7460
www.academiadeletras.gub.uy | academiauruguayaletras@gmail.com
Montevideo - Uruguay

La revista se encuentra incluida en la base Dialnet
(dialnet.uniroja.es) de la Universidad de La Rioja, España.

ISSN: 1688-3543

Cuidado de la edición: Sofía Gervaz Muñiz

Revista de la Academia Nacional de Letras
N.º 21 / Enero - Diciembre 2025

Diseño: Patricia Carretto

REVISTA DE LA ACADEMIA NACIONAL DE LETRAS

Año 18 / n.º 21 / Enero - Diciembre 2025

(BI)CENTENARIO: LA PIEDRA Y EL MÁRMOL

La independencia como problema:

el debate sobre la viabilidad del Uruguay

Nicolás Duau y Ana Frega..... 7

Arquitectura y política: el Palacio Legislativo y su entorno (1896-1962)

Santiago Medero 23

150 AÑOS DE FLORENCIO SÁNCHEZ, MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA Y JULIO HERRERA Y REISSIG

Aportes para la puesta en valor de *La piedra filosofal* en el teatro uruguayo del Novecientos

Martín Cedrés Silva..... 47

La piedra filosofal

María Eugenia Vaz Ferreira..... 51

«Porque no hago como ustedes; no tiro la piedra y escondo la mano»: un estilo irreverente.

Florencio Sánchez y Jack en *La Voz del Pueblo* (1891)

Yanina Vidal..... 59

«Mi adorada Julieta». Cartas inéditas

de Julio Herrera y Reissig a Julieta de la Fuente

Néstor Sanguinetti..... 73

CENTENARIOS

Una vanguardia campera. A cien años

de *Poemas nativos*, de Fernán Silva Valdés

Vanesa Artasánchez..... 93

Primera mención de Felisberto Hernández

como escritor. A cien años de *Fulano de tal*

Carina Blixen 113

Anderssen Banchemero: «Ese es un escritor»

Heber Raviolo 119

SUMARIO

nº 21

ENSAYOS

¿Malos tiempos para la normatividad jurídica?

Oscar Sarlo..... 131

Soportar, encontrarse, excederse, anonadarse:

¿por qué beben los personajes de Onetti?

María de los Ángeles González Briz 149

The Purple Land y la lectura de relatos de viaje

Rodrigo Luaces..... 165

INGRESOS A LA ACADEMIA

Escrituras de la mirada

Tatiana Oroño..... 187

Carta a la Academia Nacional de Letras

Mauricio Ubal..... 203

La canción y «el arte de decir las cosas».

Entrevista a Mauricio Ubal

Silvia Sabaj 205

MARISA MALCUORI (1951-2024)

In memoriam Marisa Malcuori

Macarena González Zunini 227

Una voz que sigue enseñando

Marcelo Taibo 231

Recordando a Marisa

Dina Wonsever..... 237

**(BI)CENTENARIO:
LA PIEDRA Y EL MÁRMOL
1825 - 1925 - 2025**



La Mosca, año 10, n.º 490, Montevideo, 26 de agosto de 1900.

La independencia como problema: el debate sobre la viabilidad del Uruguay

Nicolás Duffau y Ana Frega

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República*

En un artículo de divulgación publicado en 1952, Juan E. Pivel Devoto enfatizó que «la declaración del 25 de agosto» era un texto «de nido de la nacionalidad». El año 1825 era el punto culminante de la forja de la nacionalidad del pueblo oriental «digna y libremente representado», que tenía «grandes y profundos antecedentes», por lo que la «cruzada libertadora» no había sido «una improvisación». La nacionalidad estaba presente «en los intentos del gobierno colonial de Montevideo por deslindar la jurisdicción de la banda oriental y jerarquizar sus instituciones», «en el pronunciamiento del 23 de octubre de 1811 que reconoció a Artigas como Jefe de los Orientales», «en el Éxodo y en la diversidad de las luchas por la autonomía o por la independencia». En 1825 «ese pueblo había alcanzado el grado de madurez que lo capacitaba para las realizaciones de nitivas» (1952: 45-48). El ejemplo citado da cuenta de la visión imperante que se tuvo sobre el proceso de independencia durante todo el siglo xx. Este posicionamiento historiográfico también fue parte de los manuales y los textos utilizados en la educación formal, en los que se repitió el discurso sobre la voluntad independentista de los orientales y se anuló cualquier relato alternativo.

Contrariamente a este punto de vista, en este artículo proponemos mostrar cómo luego del período 1825-1830 convivieron distintas alternativas sobre cuál debía ser el destino del Estado Oriental del Uruguay y plantear que, hasta comienzos del siglo xx, la idea de una «independencia» convivió con planteos que cuestionaron la capacidad soberana del país. El contexto político que derivó en distintos enfrentamientos internos y regionales hasta la década de 1860, así como la ausencia de una geografía precisa, resultaron en aportes políticos e intelectuales que llegaron a plantear, en contraste con la idea histórica de los cimientos estables de la historia de la nación, la falta de viabilidad del Estado Oriental y su posterior desarrollo. Por eso proponemos no discutir si 1825, 1828 o 1830 fueron los años

de la independencia,¹ en tanto los resultados no estaban de nidos de antemano y los proyectos de soberanías territoriales explicitaron diversos resultados históricamente posibles en esa coyuntura. Se trata, entonces, de invertir la mirada: más que establecer una fecha de inicio de la independencia, queremos pensar cuándo la idea del Uruguay independiente alcanzó un acuerdo total entre los hombres públicos, algunos de los cuales defendieron posiciones anexionistas mediante proyectos políticos que buscaban alianzas supraprovinciales o directamente pidieron la tutela extranjera. Como veremos, estas posturas fueron la norma antes que la excepción, aunque han sido anuladas por la fortaleza del relato nacionalista que llega hasta el presente.

El orden para forjar la nación

En el debate constituyente iniciado en 1828, uno de los miembros más activos fue José Ellauri, para quien aprobar una Constitución era un elemento fundacional, parte de un pacto social que garantizaba, por un lado, una vida independiente y, por otro, un principio centralizador de autoridad. Sin esas dos máximas no podría haber un nuevo Estado (*Actas...* 1896: 412). Esa comunidad, surgida por un pacto sagrado y voluntario (léase Constitución), aceptado y asumido por todos sus integrantes, debía combatir cualquier forma de «anarquía» o «revolución». El respeto al orden social garantizaba la independencia, por lo que, más allá de la presencia de poderes externos, eran los factores interiores los que establecerían la perdurabilidad del territorio. La revolución —en sentido genérico— pasó a ser

¹ El 18 de julio de 1830, en alusión a la jura de la Constitución del Estado Oriental del Uruguay, fue contemplado como la «gran fiesta cívica» en la ley de feriados del 17 de mayo de 1834, durante la presidencia de Fructuoso Rivera; ley que también incluyó como «medio feriado» el 4 de octubre de 1828, día del canje en Montevideo de las ratificaciones de la Convención Preliminar de Paz que puso fin a la guerra entre las Provincias Unidas y Brasil.

El 25 de agosto de 1825, día en que la Sala de Representantes de la Provincia Oriental del Río de la Plata declaró la independencia del rey de Portugal, el emperador del Brasil y de cualquier otro del universo y, a continuación, dispuso la unión a las Provincias Unidas, por ser la «libre y espontánea» expresión de los pueblos que la componen, fue incorporado durante el gobierno de Bernardo P. Berro como «gran fiesta de la República» por ley de 10 de mayo de 1860, junto al 25 de mayo (considerado el inicio de la revolución en el Río de la Plata) y el 18 de julio, eliminando las medias fiestas de los días 20 de febrero (batalla de Ituzaingó, en 1827) y 4 de octubre (Barrios Pintos, 1990: 91-95).

el anatema de todo principio de autoridad y orden. Las divisiones interiores eran, según Andrés Lamas en 1838, la causa de que la independencia del país estuviera en cuestión. Ante un territorio debilitado, las potencias extranjeras podrían intervenir y romper con «la primera» de las «necesidades», «la condición vital» de cualquier estado soberano: «la independencia política y los derechos y respetos que le son anexos» (*El Iniciador*, 1838: 1).

El temor a la revolución y la pérdida de la independencia regresó con el conflicto llamado posteriormente Guerra Grande, que involucró durante quince años (1838-1852) a las principales provincias de la región platense y a los intereses británicos y franceses.

Durante la guerra, y en especial en pleno apogeo de Juan Manuel de Rosas como gobernador de la Provincia de Buenos Aires, la independencia del territorio oriental se encontraba en serio riesgo. La posibilidad de perder la autonomía se debía, en parte, a la invasión rosista y, también, al decir del periódico *La Nueva Era*, a «los errores y las pasiones de todos» que «han mantenido al país, durante quince años, en permanente agitación y disturbios» (1846: 1). La interpretación de *La Nueva Era* tenía puntos de contacto con las miradas previas y posteriores: sin respeto de las garantías civiles, sin «orden» y sin el irrestricto derecho de preservación de la propiedad privada, el territorio no podía ser independiente.

Un algodón entre cristales

Pese a los llamamientos a la paz que caracterizaron el final de la guerra entre 1851 y 1852, nuevamente la independencia estuvo en cuestión por la intervención del Brasil en el derrocamiento y posterior renuncia de Juan Francisco Giró, primer presidente electo luego de la Guerra Grande. Nuevamente, la visión sobre la incapacidad de los orientales para gobernarse sirvió para que se pensarán en posibles alianzas con potencias extranjeras o se denunciaran los planes que iban en esa dirección.

En 1855, Andrés Lamas oció como catalizador de varios de los planteamientos previos y de las dudas sobre la viabilidad del Uruguay al publicar un manifiesto político titulado «Andrés Lamas a sus compatriotas». No era la primera vez que Lamas realizaba un planteo con estas características. El manifiesto se basó en un conjunto de extensas «memorias» escritas al ministro de Brasil acreditado en

Montevideo a lo largo de 1854 y 1855. En ellas, Lamas se detuvo en varias de las propuestas de reforma que explotaría en su mani esto posterior; expuso sobre el problema de los límites territoriales, elaboró alegatos contrarios a la existencia de partidos, defendió a Brasil como el garante de la paz en el Estado Oriental porque «el Gobierno y los Ciudadanos de la República creen que han necesitado y necesitan todavía del auxilio que le presta la presencia de una División de cuatro mil soldados imperiales en Montevideo».² En otra de las memorias, insistió en que Brasil «reconoció la necesidad de auxilios» en los casos «en que el orden público y el orden constitucional fue [sic] amenazado».³

Lamas defendió el papel auxiliar del Brasil en contraste con el «escollo» que signi caban las provincias argentinas, con las que los orientales estaban unidos por cercanía lingüística y una historia común, pero separados por la inestabilidad que campeaba al oeste del río Uruguay. Brasil, que por Uruguay hacía «sacri cios» y tenía intereses «puros», podría «contrabalancear» la mala «in uencia» argentina, envuelta en disputas interiores. El contrapeso brasileño no era solo político, sino también económico. En la mirada de Lamas, el Estado Oriental «no produce, por consecuencia no exporta y las importaciones se reducen a los consumos», de ahí «la decadencia del comercio, la desaparición del [dinero] y los otros males de este orden» como la «depreciación de la propiedad rural» y «la falta de trabajo que repele la inmigración extranjera».⁴

Estas memorias escritas por Lamas eran en su mayoría largas cartas reservadas, por lo que ninguna tuvo el impacto que generó el mani esto de 1855. Más de un año después de su publicación, de las reacciones que provocó y de los acuerdos momentáneos que lo tomaron como programa, Lamas envió a la diplomacia brasileña una nueva memoria en la que cambió el tono de algunas de sus a r- maciones, aunque mantuvo la indulgencia hacia el Brasil. En esta

² Museo Histórico Nacional (mhn), Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, Colección de Manuscritos, tomo 1444, documento 8: «Andrés Lamas al representante de Brasil en Montevideo, Río de Janeiro, setiembre de 1854».

³ mhn, Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, Colección de Manuscritos, tomo 1444, documento 10: «“Prememoria” de Andrés Lamas sobre las relaciones entre el Imperio del Brasil y el Estado Oriental del Uruguay, Río de Janeiro, 25 de octubre de 1854».

⁴ *Ibidem*.

nueva y extensa memoria, Lamas cuestionó la Convención Preliminar de Paz, «verdadera improvisación», que al no ser un «tratado de nitivo de paz» había convencido a los orientales de vivir «en estado de perfecta y absoluta independencia».⁵ El problema no era la apetencia imperial, la defensa brasileña de unas fronteras naturales, sino los problemas internos del Uruguay, la existencia de partidos que llevaban a la intervención externa. En ese proceso, la colaboración brasileña y el reconocimiento internacional de Uruguay, en especial de grandes potencias europeas, eran los dos pilares en los que Lamas basaba su propuesta de política exterior.

Presumiblemente escrito en 1859, aunque publicado en forma posterior, el futuro presidente Bernardo Prudencio Berro dedicó una nota a «La Independencia», en la que se reñó a la inviabilidad del territorio oriental como un país independiente y la ausencia de una nacionalidad fuerte. La nacionalidad estaba «declarada y reconocida», pero «aún se está formando»; por la forma de resolución de la guerra con el Brasil, «tenemos el derecho antes del hecho, el efecto antes de la causa, el consecuente primero que el antecedente». No «teníamos o tenemos las condiciones que constituyen el ser independiente» ni «un gobierno con los atributos necesarios a un gobierno de comunidad política». Lo que había era «una independencia declarada, no consolidada: un gobierno interno proclamado, no en ejercicio». Por ende, «nuestra independencia no puede menos de ser lo que es, extremadamente endeble», por lo que «una nación en este estado no puede valerse por sí misma para mantener su independencia, para sacar de ella el fruto que corresponde». Una solución posible para mitigar esa debilidad era «buscar fuera lo que no halla [sic] adentro: y entonces, o se pone bajo la tutela especial de una nación poderosa, o se acoge al amparo de una combinación». Ese país «desvalido y débil» encontraría en la tutela de una sola nación o en una combinación de más de una protección, la posibilidad de «ser independiente en paz y con libertad». En opinión de Berro, «no podemos tener algo que se parezca a tutela si no es del Brasil, o de la Confederación Argentina», e incluso una coordinación entre ambos, «que ya ejercieron una especie de protectorado sobre este país, muy bien pudieran ser inducidos a asumir otra vez ese mismo

⁵ mhn, Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, Colección de Manuscritos, tomo 1444, documento 13: «Andrés Lamas al ministro de Brasil en Montevideo, Río de Janeiro, 14 de noviembre de 1856». Subrayado en el original.

carácter». Tanto el Imperio como la Confederación «tienen en la República mucho que puede llamarse suyo: la población de origen español, aparte el nombre y la independencia, se ha conservado lo que era, pueblo argentino». La población de origen portugués «no es más que una dilatación de la nación brasilera, que se extiende ocupando buena parte de nuestro territorio» (Berro, 1902: 372-379).⁶

En este contexto se rediscutió el acuerdo de límites alcanzado en 1851, y en la Cámara de Representantes hubo encendidos discursos sobre la política de colonización y la presencia de propietarios de tierras brasileños. Por ejemplo, el 31 de marzo de 1862 ante una propuesta de colonización en la zona norte del territorio, el problema de la independencia reapareció como un elemento central de la política que permitiera recuperar estancias, otorgarlas a familias errantes y contar con una línea poblada y protegida en el límite con el Imperio. Según el diputado Antonio de las Carreras, lo que se vivía era «una especie de invasión o conquista en el territorio de la República» (1886: 454-455); mientras que el parlamentario Juan García Sierra sostuvo que poblar la frontera era el mejor «camino para salvar nuestra independencia», «si queremos ser orientales, si queremos ser independientes» (1886: 464). En esta breve intervención aparecía el problema de ser independientes, pero también la esencia de ser oriental, que incluso, aunque más no fuera retórico, era previa a la independencia. Es decir, había que construir comunidad (afectiva) para garantizar el desarrollo autónomo del territorio. Esta posibilidad se convirtió en una especie de obsesión, similar a la que los hombres de las décadas de 1820 a 1840 habían demostrado para con el «orden» y el respeto a la autoridad.

Ya como presidente, Berro enfrentó la Cruzada Libertadora, encabezada por el general Venancio Flores, quien intentó legitimar su acción al presentarse como el garante «de las instituciones» (Caetano, 2004: 146-147). Días antes de la invasión orista, que contó con el apoyo explícito de Brasil, el joven periodista y político José Pedro Ramírez, en un artículo del 8 de abril de 1863, volvió a poner en cuestión la idea de una independencia plena. La causa de su controversial punto de vista era que «[l]a guerra civil ha llegado a

⁶ Apreciaciones similares en «Programa de política» [sin fecha], en *Escritos selectos*, Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 111. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1966, pp. 245-258. Recuperado de <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1215>>.

hacerse entre nosotros, por decirlo así, endémica», por el contrario, «la paz que hemos gozado ha sido intermitente y malsana, no hemos tenido tiempo para educar nuestra inteligencia», lo que había tornado imposible «asentar el orden» (1863: 1). También advirtió sobre el interés expansionista del Brasil que desembocaría en una nueva guerra en el Plata. Lo importante de la postura de Ramírez —quien se convertiría a la postre, y hasta la fecha, en uno de los pilares del discurso nacionalista— era la asociación entre una identidad y el orden, que en última instancia era el concepto de autoridad. Los ciudadanos formados, defensores de su territorio, garantizaban la unidad y el principio de autoridad, ya que legitimarían y defenderían a sus gobernantes. La «nacionalidad» era una escuela cívica y la buena formación ciudadana era el elemento central para el desarrollo futuro del país.

Berro insistió sobre la fragilidad de la independencia oriental en otro artículo titulado «Necesidad de establecer una República fuerte al sur del Brasil», según Juan E. Pivel Devoto de 1866 o 1867. El proyecto de Berro manejaba dos alternativas: una era integrarse a la República Argentina, recién unificada. Los «orientales» preeren «mil veces reunirse a sus antiguos hermanos los argentinos», antes que «quedar sometidos al Imperio» (1966: 273). El escollo para esa posible alianza, que Berro entendía debía ser una federación, era el «odio a Buenos Aires», por lo que las dos repúblicas debían entrar al acuerdo en «iguales condiciones y con igual honra». La nueva organización territorial y política no debía ser reconocida con el gentilicio oriental o argentino, sino adoptar uno nuevo y común. La constitución y consolidación de una «potencia grande y fuerte en el Río de la Plata» serviría «de contrapeso al coloso brasileño», pero también era un aliciente para toda la «América republicana», ya que aislaría a la única monarquía que aún sobrevivía en el continente.

Una segunda opción era formar un Estado republicano con Corrientes, Entre Ríos, el Estado Oriental y, eventualmente, Paraguay, con límite en el río Paraná. La unión se debía a «las semejanzas de carácter, costumbre y estado social», así como a la capacidad bélica que podrían reunir. La dirección de esa nueva asociación debía recaer en Justo José de Urquiza, expresidente de la Confederación Argentina y gobernador de Entre Ríos. De este modo, los territorios del litoral del río Uruguay, que estaban habitados por la «misma raza», dejarían de vivir bajo la amenaza permanente de una

intervención brasileña. A diferencia de lo que proponía Lamas una década antes, Brasil ya no sería el contrapeso para el Uruguay, sino que la unión de las provincias argentinas, Paraguay y Uruguay sería la que equilibraría las relaciones políticas al sur del continente.

Los estertores de una postura y el triunfo de la nación independiente

En ocasión de la inauguración del monumento conmemorativo de la Independencia, el 19 de mayo de 1879, tuvo lugar una fuerte polémica sobre el sentido de las leyes del 25 de agosto de 1825, de la que participaron el político y periodista Juan Carlos Gómez —defensor de la idea de anexión del territorio oriental a las Provincias Unidas y de una fusión aún pendiente entre todas las provincias rioplatenses— y varios intelectuales del período, como José Pedro Ramírez, Alejandro Magariños Cervantes o Francisco Bauzá, partidarios del carácter independentista de las leyes aprobadas en la Florida.

Actualmente, el debate se recuerda como parte de una discusión historiográfica sobre esa nacionalidad incipiente. Sin embargo, Gómez abrió el cauce para discutir algunos elementos relativos a la viabilidad de Uruguay como Estado independiente, al papel que le correspondía en presencia de sus dos vecinos y en el contexto internacional. Invitado por el presidente de la comisión encargada de los festejos, Gómez se excusó de participar en la inauguración del monumento. Su negativa estuvo acompañada de una serie de artículos publicados en *El Siglo*, de Montevideo, y *La Nación*, de Buenos Aires, en los cuales manifestó su posición respecto a las circunstancias en que se había alcanzado la independencia del país y declaró su deseo de que el Estado uruguayo se anexara (o «fusionara») a la Argentina.

En la interpretación de Gómez, además de los problemas internos (que denunciaba desde la prensa), habían tenido lugar solicitudes de auxilio e intervención que atentaban contra una posible independencia. Sin ánimo de justificar las intervenciones externas, para Gómez, la presencia de los intereses de las provincias argentinas o del Brasil no eran más que expresión de la pertenencia a una raíz común. Alejado de su punto de equilibrio, que se encontraba en Buenos Aires y el litoral argentino, el Uruguay había atravesado



Fig. 1. Dibujo caligráfico a tinta (21 x 26 cm) de Juan Manuel Besnes e Irigoyen. Lámina en el álbum de María Antonia Agell de Hocquart, «Montevideo Octubre 22, 1852». Exposición y catálogo *Imaginar, medir y ordenar. Mapas, planos y agrimensores en Uruguay* (Museo Histórico Nacional, 2019).

décadas turbulentas. El regreso al seno bonaerense era una garantía de estabilidad política, el reconocimiento internacional ante un país ya formado y la reincorporación a una comunidad a la que los orientales siempre habían pertenecido (Gómez, 1968: 140).

En la línea abierta por Gómez abrevaron otros pensadores como Pedro Bustamante, Gregorio Pérez Gomar y Ángel Floro Costa, posiblemente el discípulo más destacado. Costa escribió *Nirvana*, un texto plagado de reminiscencias de Grecia y Roma cuya versión definitiva estuvo lista en 1880. La idea del nirvana hacía referencia directa al estado hacia el que se dirigía el territorio oriental: una especie de sonambulismo que, de no tomar medidas, contribuiría a su desaparición. En la visión del autor, el camino de la independencia absoluta no era posible, dada la situación política interior del Uruguay.

Las ideas de Costa no eran novedosas, sino que recogieron lo mejor de la tradición crítica sobre la independencia y plantearon una unión que permitiera potenciar el territorio oriental, que mostraba numerosos problemas para despegar desde el punto de vista económico. Costa analizó, en las dos primeras partes del libro, los obstáculos que impedían consolidar la independencia local y consideró inevitable la unión al Brasil, para romper así con la política «traidora» que había permitido alejar al Uruguay del seno natural brasileño. La apetencia brasileña por llegar al Plata era parte de un destino geográfico natural y el elemento central para entender la decadencia del Uruguay. La diplomacia norteañía hacía todo lo posible por desestabilizar las instituciones y la vida política. Por ende, el ocaso local era inevitable porque se trataba de una lucha completamente desigual. El pecado original de Uruguay era haberse declarado independiente construyendo una República sin ningún tipo de preparación para ser independiente, sin vigor político y sin elementos económicos que garantizaran la perdurabilidad.

En la visión de Costa, el Uruguay/Nirvana tenía tres opciones: unirse a la República Argentina, al Brasil o continuar en su camino independiente. Las tres opciones, analizadas en detalle, tenían pros y contras. La independencia absoluta precisaba de la «consolidación y robustecimiento de nuestra nacionalidad e independencia» (1880: 209) y la formación de instituciones republicanas», que hasta entonces no habían encontrado un cauce seguro. Otra opción era la «unión con la República Argentina reconstruyéndose bajo una

enseña común los Estados Unidos del Plata» (nombre que ya había sido sugerido por Gómez). En la mirada de Costa, del mismo modo que Uruguay atravesaba una crisis de independencia e identidad, Argentina también era un territorio incompleto, ya que solo se podía constituir si incorporaba al Estado Oriental y, sobre todo, al puerto de Montevideo, que contaba con la mejor salida oceánica. Esta opción fue desestimada por Costa debido a las dificultades internas de las provincias argentinas. Finalmente, Costa consideraba que la «única solución probable» era «la Unión al Brasil, entrando en la categoría de una de tantas provincias del Imperio» (1880: 243). Brasil era garantía de estabilidad política y tenía fronteras naturales en el Río de la Plata y especialmente en el puerto montevidiano. De hecho, propuso que Uruguay retomara el nombre de Provincia Cisplatina.

Si bien en pleno contexto celebratorio de la independencia las propuestas fracasaron (vistas con cierto extrañamiento en la época e incluso anatemizadas), algunas aseveraciones presentes en textos o discursos son interesantes para plantear la idea de un posibilismo sobre cuál pudo ser el destino del territorio oriental y de las diversas alternativas que se manejaron durante el siglo xix, que ponen en cuestión la visión sobre una identidad duradera.

A comienzos del siglo xx, Costa modificó su postura de unión al Brasil (gobernado ahora por lo que consideraba una «democracia luminosa») y retomó la idea de la independencia concedida por parte de «la diplomacia imperial». Por el contrario, exaltó a Gómez como el «apóstol mesiánico de la reconstrucción del Virreinato» y de la «Unión de las Repúblicas del Plata», con Montevideo como capital. En la interpretación de Costa, Gómez había intentado unir a las provincias rioplatenses para construir una «gran nacionalidad», pero también una unión comercial que permitiera a toda la zona sur del continente gravitar en la economía mundial.

Nuevamente, la postura de Costa fue interpretada como extemporánea en un clima de enfrentamiento con Argentina por los límites territoriales y marítimos. Proponer la unión en plena disputa diplomática era una especie de provocación que no pasó por alto en las gubernamentales. Falta de oportunidad política pero también histórica, ya que el proceso de formación de la nacionalidad discurría por otros cauces y no existían —salvo casos aislados— propuestas de unión con los vecinos.

Si bien su posición se podía considerar inoportuna, Costa no estaba solo. En octubre de 1904, el diario *La Tribuna Popular* convocó a un concurso de ensayos sobre «el problema nacional», que se insertaba, por un lado, en el año de la guerra civil de 1904 y, por otro, en el debate sobre la independencia y la perdurabilidad del territorio. Los autores del primer y segundo premio, el colorado Amadeo Almada y el nacionalista Luis Melián La Nur, respectivamente, escribieron textos que, si bien distintos, en rasgos generales analizaban la historia del Uruguay para cuestionar el presente.

Almada atacó lo que consideró los «problemas fundamentales» del país que llevaban, en un claro guiño a Costa, al «nirvana que se va dibujando como un ideal supremo entre nosotros» y avizoraban la posibilidad de perecer como nación. Según Almada, Uruguay estaba marcado por varias incapacidades: la social, vinculada a una población falta de aptitudes para el trabajo; la económica, «dada nuestra escasa fuerza de producción, por la falta de hábitos de trabajo». Por último, la política, relacionada con «la naturaleza de nuestros partidos políticos, cuyo espíritu alimentado en el odio tiene que ser necesariamente estrecho y egoísta». En diez puntos resumió las propuestas que contribuirían al «engrandecimiento moral y material» y a «consolidar la paz» mediante «la formación de gobiernos fuertes en el sentido científico de la palabra: fuertes por la eficacia de sus medios represivos» (1905: 10-43 y 78-80).

Ya consagrado como un intelectual de fines del siglo xix y comienzos del xx, Luis Melián La Nur participó del concurso organizado por *La Tribuna Popular* con un texto del mismo nombre que el de Almada, pero con el subtítulo «Su solución inmediata» (1905). Las ideas de Melián La Nur estaban en sintonía con las de Almada: estancamiento económico, crisis moral y «rivalidades feroces de los partidos tradicionales». Melián La Nur agregó un elemento novedoso: las dificultades que presentaba la instrumentación de la Constitución que se había aprobado a partir de razonamientos teóricos, pero sin que «nosotros los uruguayos» «constitu[yéramos] propiamente un pueblo orgánico cuando se juró el Código de 1830». El autor clamó por una reforma constitucional urgente y repasó distintos momentos en los que, a lo largo del siglo xix, las autoridades, incluidos presidentes o integrantes

del Poder Ejecutivo, habían desconocido la carta constitucional, pues no se sentían obligados a cumplir con fundamentos que consideraban ajenos y con un cuerpo de leyes que «para regir necesitó el visto bueno de naciones extranjeras».

A modo de cierre

A comienzos del siglo xx, el contexto de reivindicación del proceso independentista alcanzó su apogeo y, salvo excepciones, desaparecieron los cuestionamientos a la existencia del país. La idea de patria pasó a concentrar componentes emotivos y afectivos, con un elemento político que remitía a lo territorial, pero buscaba dar cuenta de una esencia política aglutinante y compartida. La patria era algo a defender, sagrado, por lo que valía la pena luchar y, eventualmente, morir. La independencia como hecho ya no sería cuestionada, y lo que durante el siglo xx se conoció como «problema nacional» apuntaba en distintas políticas a discutir qué medidas debía adoptar el Uruguay para modernizar su vida económica, política y social.

En ocasión de la proximidad del centenario de la república, en la década de 1920, el Poder Legislativo no alcanzó una resolución sobre la fecha en que debía celebrarse, por lo que se realizaron conmemoraciones importantes tanto en 1925 como en 1930.

Durante la dictadura cívico-militar (1973-1985), se decretó que 1975 fuera el Año de la Orientalidad. Se conmemoró el sesquicentenario de los hechos históricos de 1825 y se desarrolló una concepción de la historia autoritaria, excluyente y dogmática al servicio de la Doctrina de la Seguridad Nacional y el terrorismo de Estado.⁷ Por otro lado, 1975 fue también la afirmación de la llamada «tesis independentista tradicional».⁸

La renovación historiográfica que cobró fuerza luego de la restauración democrática promovió un giro en la mirada. En 1986, José Pedro Barrán publicó un sugerente artículo que, desde el título, marcaba una agenda de investigación: «La independencia y el miedo

⁷ Ver Cosse, Isabella y Vania Markarian. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Estuario, 2023.

⁸ La denominación, así como la crítica de su contenido corresponden al libro póstumo de Carlos Real de Azúa, *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya* (1991).

a la revolución social en 1825». En los últimos años, el tema viene siendo abordado no solo en Uruguay, sino también en Argentina y Brasil, con nuevas preguntas que incorporan grupos étnicos y sociales, y recuperan las interconexiones, intercambios, imposiciones e influencias recíprocas de estos procesos en la región y a ambos lados del Atlántico. Cabe preguntarnos qué contenidos y qué énfasis estarán presentes en estas conmemoraciones bicentenarias.

Referencias bibliográficas

- Actas de la Asamblea General Constituyente y Legislativa*, tomo 3, sesión del 9 de junio de 1829. Montevideo: Tipografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, 1896.
- Almada, Amadeo. *El problema nacional*. Montevideo: La Tribuna Popular, 1905.
- Barrán, José Pedro. «La independencia y el miedo a la revolución social en 1825», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 24. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 1986, pp. 65-77. Recuperado de <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/28925>>.
- Barríos Pintos, Aníbal. «En la hora de la Patria Vieja. Los feriados nacionales», en *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*. Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 1990, pp. 91-95.
- Berro, Bernardo Prudencio. «La Independencia» (circa 1859), en *Vida Moderna*, año 2, tomo 6, n.º 18, Montevideo, mayo de 1902, pp. 372-379. Recuperado de <<https://anaforas.c.edu.uy/jspui/handle/123456789/56447>>.
- . «Necesidad de establecer una República fuerte al sur del Brasil. Plan razonado para su realización que comprende dos combinaciones», en *Escritos selectos*. Colección de Clásicos Uruguayos, vol. 111. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1966, pp. 264-283. Recuperado de <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1215>>.
- Caetano, Gerardo (Comp.). *Antología del discurso político en el Uruguay*. Montevideo: Taurus, 2004.
- Cosse, Isabella y Vania Markarian. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Estuario, 2023.
- Costa, Ángel Floro. *Nirvana: estudios sociales, políticos y económicos sobre la República Oriental del Uruguay*. Buenos Aires: El Mercurio, 1880.
- Diario de sesiones de la Cámara de Representantes*. Segundo Periodo de la Novena Legislatura, tomo 4. Montevideo: Tipografía Oriental, 1886, pp. 454-455.
- Gómez, Juan Carlos. «Los plebiscitos orientales (15 de mayo de 1879)», en Barrán, José Pedro (Ed.), *¿Independencia, anexión, integración?* Cuaderno n.º 16 de la *Enciclopedia Uruguaya*. Montevideo: Arca, 1968, p. 140.
- El Iniciador*, n.º 1, «Introducción». Montevideo, 15 de abril de 1838, p. 1. Recuperado de <<https://anaforas.c.edu.uy/jspui/handle/123456789/5470>>.

- La Nueva Era*, n.º 1, «Introducción». Montevideo, 11 de febrero de 1846, p. 1. Recuperado de <<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/11340>>.
- Melián Lafinur, Luis. *El problema nacional y su solución inmediata*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1905.
- Museo Histórico Nacional. «Andrés Lamas al representante de Brasil en Montevideo, Río de Janeiro, setiembre de 1854». Biblioteca Pablo Blanco Acevedo, Colección de manuscritos, tomo 1444, documento 8.
- . «“Prememoria” de Andrés Lamas sobre las relaciones entre el Imperio del Brasil y el Estado Oriental del Uruguay, Río de Janeiro, 25 de octubre de 1854». Colección de manuscritos, tomo 1444, documento 10.
- . «Andrés Lamas al ministro de Brasil en Montevideo, Río de Janeiro, 14 de noviembre de 1856». Colección de Manuscritos, tomo 1444, documento 13.
- Ramírez, José Pedro. *El Siglo*. Montevideo, 8 de abril de 1863, p. 1.
- Real de Azúa, Carlos. «La tesis independentista tradicional», en *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*. Montevideo: Nuevo Mundo - Arca, 1991, pp. 161-192.
- Pivel Devoto, Juan. «25 de Agosto de 1825», en *Almanaque del Banco de Seguros del Estado*. Montevideo: Banco de Seguros del Estado, 1952, pp. 45-48.

Arquitectura y política: el Palacio Legislativo y su entorno (1896-1962)

Santiago Medero

*Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República*

Año 1962: al mismo tiempo que diseñaba el edificio anexo del Parlamento, el arquitecto Juan José Casal Rocco estaba empeñado en implantar su idea de diseño para los alrededores del Palacio Legislativo. El plan, finalmente aprobado por las autoridades del Palacio y el Concejo Departamental, representaba un giro conceptual con respecto al planteo original realizado por el arquitecto italiano Gaetano Moretti en 1915 y a otras variantes más recientes, que consistían en rodear al monumento con un conjunto de edificios regulares —alturas iguales, tratamiento homogéneo de las fachadas— en una composición rectangular que ofrecía de marco del gran monumento. A partir de entonces, y hasta el día de hoy, la idea imperante ha sido la de rodear el edificio con jardines: un anillo verde donde ubicar espacios de juego, de descanso y, más recientemente, de conmemoración de los ominosos hechos ocurridos durante la última dictadura.

En este artículo se repasa la historia de los alrededores del Palacio, desde su ubicación original, en un predio cercano, hasta las decisiones que llevaron a su actual configuración urbana, uno de cuyos momentos clave fue precisamente el registrado en 1962. Se sostiene aquí que los cambios realizados fueron producto de negociaciones entre la técnica y la política, cuyos resultados muestran las pretensiones, limitaciones y ambigüedades de ambas corporaciones a la hora de encarar una reforma urbana de importante escala para nuestro contexto. Por razones de espacio, nos vamos a concentrar en el entorno inmediato sin abordar la realización de la «diagonal Agraciada», hoy avenida del Libertador Brigadier General Juan Antonio Lavalleja, que fue otro hito urbano vinculado directamente al edificio parlamentario, pero en cuya gestión participaron otros actores e instituciones.

La problemática del entorno del Palacio ya ha sido abordada con anterioridad. El trabajo más importante al respecto ha sido realizado por el historiador de la arquitectura Luis Eduardo Tosoni, quien publicó en 2019 su tesis de maestría bajo el título *El proyecto monumental. La construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945*. En este trabajo pretendemos complementar la valiosa obra de Tosoni a partir de una historización que abarca los cambios posteriores a 1945 y de un enfoque que hace centro en las relaciones entre técnica y política.

Primera idea de ubicación

Antes de dar algún paso en concreto con respecto a la efectiva realización del edificio parlamentario, el poder político fijó su ubicación en un predio de su propiedad, adquirido tras la liquidación del Banco Nacional. El artículo 29 de la ley n.º 2419, del 10 de febrero de 1896, establecía para la construcción del Palacio Legislativo «la manzana de terreno situada en la calle Agraciada entre Venezuela y Nicaragua» (Armand Ugón et al., 1930a: 239), terreno que actualmente ocupa el edificio del Instituto de Profesores Artigas. La ubicación del futuro edificio se había discutido con anterioridad y no se saldó con la promulgación de esta ley, pues continuó algunos años más.¹

Para algunos, el terreno de la Aguada se encontraba a trasmano, alejado de las zonas centrales que eran el lugar natural y adecuado para la ubicación de un edificio representativo de la nación. Como posibilidad se manejó el terreno que actualmente ocupan la sede de la Universidad de la República y la Facultad de Derecho y el liceo n.º 35, Instituto Alfredo Vásquez Acevedo. Sin embargo, tuvieron más peso aquellos que consideraron que, si bien la Aguada era una zona periférica, el edificio iba a generar por sí mismo una nueva

¹ La idea de construir un nuevo edificio legislativo tenía antecedentes. El primer intento fue en 1868. En 1873 volvió a discutirse, pero la idea tampoco tuvo éxito. En 1884 se maneja la posibilidad de construir los edificios de los tres poderes en el predio que ocupaba el Cementerio Británico (donde hoy se ubica el Palacio Municipal), una idea que es retomada por el francés Norbert Maillart en su plan de intervención discutido y aprobado por el Parlamento en 1888-1889, aunque nunca llevado a cabo.

centralidad. De este modo, además, las externalidades positivas de la obra pública se repartían con mayor equidad y equilibrio en la planta de la ciudad.

El tema continuó en debate, pero pareció zanjado a favor del terreno de la calle Agraciada cuando la ley n.º 2774, del 22 de julio de 1902, destinó fondos para erigir el edificio:

Para la construcción del Palacio Legislativo en el terreno situado en la calle Agraciada entre Venezuela y Nicaragua [...] se arbitran los siguientes recursos:

a) La cantidad de veinte mil pesos destinada por ley de 5 de diciembre de 1900 a obras de ensanche en el actual edificio que ocupa el Cuerpo Legislativo.

b) La cantidad de cinco mil pesos mensuales que se destinarán de Rentas Generales a ese objeto [...] (Armand Ugón et al., 1930b: 265).

Todavía más importante que esto, la ley creó la Comisión del Palacio Legislativo, entidad compuesta por dos senadores y tres diputados que en el futuro se ocuparía de todo lo relativo al edificio.² Un dato singular de la Comisión es que, si bien fue un organismo político de integración cambiante (se renovaba en cada nueva legislatura, aunque algunos miembros fueron parte de ella durante varios períodos), se reservó las decisiones más importantes en materia de arquitectura, como el fallo final del concurso de planos. A los efectos del tema de este trabajo, la Comisión también fue clave porque no solamente se ocupó del concurso y la construcción del edificio, sino que tuvo directa injerencia en todo aquello relativo a su entorno urbano inmediato.

El concurso fue abierto en 1903 a arquitectos e ingenieros civiles de todo el mundo y tuvo una más que aceptable participación: 27 anteproyectos provenientes de Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia y Uruguay. En el proceso actuó un jurado asesor conformado por técnicos, que dejó desierto el primer premio, le otorgó el segundo al arquitecto español Manuel Mendoza y Sáez, y el tercero a Vittorio Meano. El 24 de agosto de 1904 la Comisión del Palacio, árbitro final, modificó el dictamen

² Es el germen de la actual Comisión Administrativa del Poder Legislativo, que tiene como una de sus funciones todo lo relativo a la parte edilicia del Palacio.

del jurado asesor: igualó el proyecto de Mendoza y Sáez con el de Meano en un segundo premio, pero decidió que era este último y no el primero el que se llevaría a cabo.³

Un movimiento estratégico

Meano había sido asesinado en Buenos Aires en junio de 1904, un hecho que la Comisión del Palacio conocía perfectamente, como se desprende de sus actas, pero que no fue obstáculo para elegir su proyecto como aquel que debería materializarse. Aun más extraño a nuestros ojos es la inmediata decisión de modificar el terreno del proyecto. En efecto, el 29 de noviembre de 1904 se sancionó la ley n.º 2918, que indicaba que el Palacio ya no habría de ubicarse frente a la calle Agraciada, sino en los terrenos que ocupaba la plaza General Flores, en el mismo barrio de la Agrada.

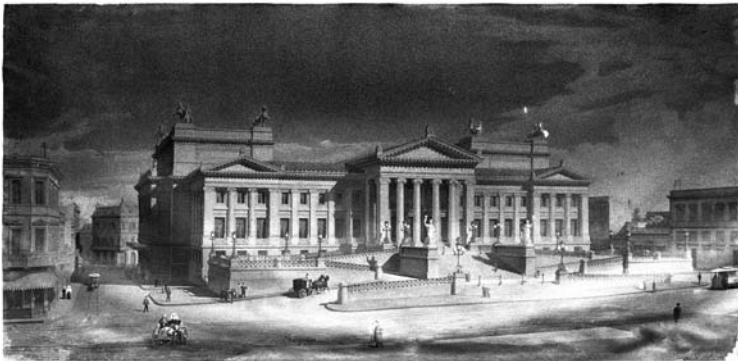


Fig. 1. Lámina de la perspectiva del edificio desde Agraciada. Archivo del Palacio Legislativo. Se trata de una acuarela de 2,80x1,30 m. Imagen digitalizada (2020), gentileza de Alejandro Ferraz-Leite.

³ El fallo de la Comisión consignaba que, si bien el proyecto de Meano podía ser inferior al proyecto de Mendoza y Sáez en la grandiosidad de la planta, era superior en la fachada y otros «detalles de trascendental importancia, por cuyo motivo lo considera acceder a una recompensa cuando menos igual a la que se le discierne a aquel proyecto, es decir, a otro 2.º premio». Asimismo, establecía que siendo el proyecto de Meano «bien estudiado, concluido, de fácil ejecución y cuyo presupuesto está perfectamente calculado y se encuentra dentro de la sumada por la ley, resuelve también la Comisión que sea el proyecto que se lleve a ejecución [...]» (Fallo de la Comisión del Palacio citado por Bausero, 1968, p. 27).

Las dudas sobre las bondades de la manzana del concurso se habían acentuado. El informe que acompaña al proyecto de ley era claro al respecto: por un lado, el edificio carecería de una plaza frente a su fachada principal, conveniente por razones simbólicas y utilitarias —facilitar los desfiles militares o ciales y el movimiento de vehículos en ciertos momentos—. La iglesia de la Aguada, situada enfrente, también sería un problema, pues las torres «perjudicarían sin duda su perspectiva por efecto de la misma vecindad y del contraste estético», y el sonido de sus campanas sería un inconveniente práctico para el trabajo de las Cámaras. Por último, el declive del terreno no dejaría «de contribuir a desmejorar la belleza de las fachadas, a disminuir la disposición de la planta del piso bajo y a aumentar el costo de los cimientos y excavaciones».⁴

La voluntad política era mantener el futuro Palacio en la Aguada para mejorar la zona. Por esa razón, el terreno seleccionado para sustituir a aquel de nido en la ley de 1896 no fue otro que el de una plaza cercana, que tenía la ventaja de su amplitud espacial, un terreno sin desniveles en un punto relativamente alto y la conuencia de varias calles importantes, como Agraciada, Sierra (hoy Daniel Fernández Crespo) y la avenida Goes (hoy General Flores). De esta manera, la masa arquitectónica del Palacio podría ser vista en perspectiva desde diferentes lugares y gozaría de un espacio circundante más generoso.

La plaza General Flores, además, estaba lejos de ser un descampado —como tantos espacios libres de la época—; era un terreno que había adquirido el Gobierno en 1865-1866 para trasladar el paradero de las carretas que venían del interior con su mercancía, hasta entonces ubicado en la plaza Sarandí. Sin embargo, esa calidad desapareció rápidamente por la competencia del ferrocarril y el lugar se destinó «al solaz y recreo del público» (Fernández Saldaña, 1935: s/p). En 1904 era una plaza arbolada y bien equipada (figura 2).

⁴ *Diario de Sesiones del Parlamento* (dsp). Cámara de Representantes (cr). Acta del 25 de octubre de 1904, p. 107. Todas las actas del Parlamento citadas se encuentran disponibles en el sitio web de la Biblioteca del Poder Legislativo: <<https://biblioteca.parlamento.gub.uy>>.



Fig. 2. Plaza General Flores en fecha cercana a la construcción del Palacio, en *Cuentas de administración de las obras del Palacio Legislativo* (1925: 29).

El cambio de ubicación no fue votado de manera unánime. Contó, por ejemplo, con la oposición del diputado y arquitecto Sebastián Martorell. Para él, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, «el terreno y el edificio son una sola cosa; son inseparables». «De aquí se desprende —continúa— la dificultad de llevarle a otro terreno que no esté en idénticas condiciones que aquel sobre el cual el arquitecto proyectó». ⁵

Como el proyecto de Meano se realizó teniendo en cuenta un desnivel importante, su traslado a un terreno plano importaba suprimir el cuantioso volumen que el arquitecto había proyectado bajo el nivel del punto más alto de Agraciada. ¿Dónde se recuperarán las comodidades que encierra este volumen?, se preguntaba Martorell. Eso requeriría una transformación tal del proyecto original que lo convertiría en un «disparate arquitectónico». ⁶

Martorell también cuestionó el costo que implicarían las nuevas expropiaciones alrededor de la plaza, además de defender la ubicación sobre la calle Agraciada. Sus argumentos fueron contestados en la propia Cámara de Diputados por el ministro de Fomento,

⁵ dsp. cr. Acta del 25 de octubre de 1904, p. 113.

⁶ dsp. cr. Acta del 25 de octubre de 1904, p. 114.

Si bien la Comisión del Palacio era un organismo político, siempre se cuidó de tener técnicos entre sus integrantes. En su primera conformación, por ejemplo, había participado el ingeniero José Serrato, mientras que la segunda había sido presidida por Juan Alberto Capurro. En 1905, ante una nueva legislatura, la Comisión se renovó e ingresaron a ella los ingenieros Víctor Sudriers y Alberto Canessa. Al poco tiempo, ambos diputados se convencieron de que, si bien la nueva ubicación era un hecho en términos generales, la orientación del edificio dentro del terreno —de espaldas a una calle estrecha donde funcionaban un aserradero y una fundición— era inadecuada.⁸

Asimismo, entendían que las dimensiones de la construcción eran insuficientes para las funciones que debía albergar. Las modificaciones arquitectónicas que creían necesarias reforzaban el argumento a favor del cambio de posición, y este conllevaba una reforma urbana más ambiciosa. En palabras de la Comisión:

Estos ensanches aumentan el frente del edificio aproximadamente en veinte metros [...] y ese aumento obliga a un cambio de orientación, que a su vez obliga a mayores expropiaciones de terrenos de propiedad privada, para obtener la conveniente ubicación del Palacio, de acuerdo con la indispensable comodidad de acceso y con la majestuosidad que debe tener para que se destaque de entre las edificaciones circunvecinas.⁹

Sudriers realizó entonces un nuevo proyecto (figura 4). Este rotaba al edificio unos 140° en sentido antihorario con respecto a la ubicación propuesta por la anterior Comisión y hacía coincidir su eje principal con el tramo sur de la avenida Agraciada, interrumpiendo el trazado de esta importante arteria en el punto donde se producía su inclinación. De este modo, quedaba abierta la posibilidad de habilitar en un futuro una avenida diagonal entre el tramo norte de Agraciada y la calle Sierra. Por último, las manzanas al sur del edificio se modificaban para otorgar mayor amplitud a la propuesta urbana.

⁸ dsp. cr. Acta del 11 de enero de 1906, p. 514.

⁹ Informe de la Comisión del Palacio Legislativo, firmado en julio de 1905. dsp. cr. Acta del 11 de enero de 1906, pp. 513-514.

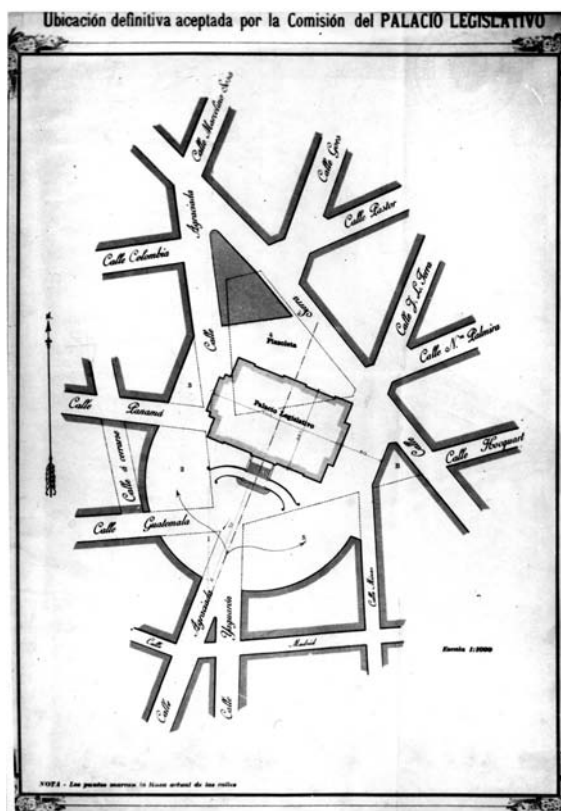


Fig. 5. Ubicación definitiva de la obra según la Comisión del Palacio Legislativo, con las modificaciones propuestas por el grupo de expertos. Archivo de la familia Bausero (copia de un documento existente en la Biblioteca del Poder Legislativo).

Si se considera todo el proceso de crítica y nueva propuesta, esta operación —en la que participan múltiples actores, pero en la que sobresale Sudriès— es de enorme importancia. Ubicar al Palacio en su posición actual, perpendicular a Agraciada, motivará más adelante el trazado de la «diagonal», hoy avenida del Libertador. El contorno del Palacio, además, se dibuja con sus dimensiones muy próximas a las del edificio construido: cien metros —entre los extremos de las Cámaras— por sesenta y cinco metros —sin contar los salientes—. Finalmente, es el primer proyecto con una modificación ambiciosa del entorno, que prefigura los planes que sobrevendrán.

El plan Moretti

El proyecto del edificio debió replantearse tras la elección de la nueva ubicación y el cambio de dimensiones, una tarea que estuvo a cargo del arquitecto Jacobo Vásquez Varela y el dibujante Antonio Banchini. Las obras comenzaron en setiembre de 1908, pero avanzaron lentamente. En 1911, la Comisión del Palacio decidió que el Palacio debería estar revestido en mármol, decisión que algunos atribuyeron a la voluntad de José Batlle y Ordóñez tras asumir su segunda presidencia ese mismo año.¹⁰ El edificio debía tener mayor suntuosidad, y ello llevó a la Comisión a pensar en un director artístico de las obras que rediseñara el proyecto de un edificio cuya construcción estaba en curso. El elegido fue el arquitecto milanés Gaetano Moretti, cuyo contrato se firmó en abril de 1913.

Nacido en 1860 en Milán, Moretti obtuvo en esa ciudad su diploma de arquitecto en 1883.¹¹ Ejerció la docencia en la Accademia di Belle Arti di Milano desde 1886, y desde 1908 ocupó el puesto de profesor titular de Arquitectura y director de dos escuelas de Arquitectura Superior reunidas (el Politecnico de Milano y la Accademia di Belle Arti), como sucesor de su propio maestro, el afamado Camillo Boito.¹² En 1913 contaba con importantes obras realizadas como la central hidroeléctrica de Trezzo sobre el río Adda (1906) y la reconstrucción del Campanile de Venecia (1903-1912).

En 1914, Moretti envió los planos del Palacio Legislativo, con algunas novedades importantes, como los cambios en la estructuración espacial del Salón de los Pasos Perdidos y la creación de la linterna como remate del edificio. A pedido de la Comisión, también elaboró una propuesta para los alrededores del Palacio, que fue aprobada por ley en abril de 1915 (ley n.º 5216). Su modelo urbano se enmarcaba en lo que Tosoni definió con acierto como «proyecto monumental».

¹⁰ Por ejemplo, el director de obras del Palacio, el ingeniero José Foglia, lo dice en un reportaje realizado por el diario *El Día*, el 25 de agosto de 1925, p. 6.

¹¹ En 1896, por otra parte, recibió el título de *architetto civile* en el Politecnico di Milano.

¹² *Curriculum vitae* de Gaetano Moretti. Archivo General de la Nación. Archivos Particulares, Palacio Legislativo, arquitectos Moretti y Barolo, caja d, carpeta 1, folios 2-15.

El espacio urbano constituido por el Palacio Legislativo, sus adyacencias y el trazado de la avenida Agraciada fue el resultado del cruce de dos factores: la construcción de una nueva imagen de ciudad-capital por medio de la construcción de monumentos representativos de los ideales republicanos del Estado-Nación del Uruguay y el efecto Haussmann en Latinoamérica, es decir, la difusión del modelo de «ciudad moderna» como el que fue llevado a cabo por el prefecto del Sena, el Barón Georges-Eugène Haussmann, en París a mediados del siglo xix (Tosoni, 2019: 21).

El primer factor es claro y evidente: Montevideo carecía a comienzos del siglo xx de edificios públicos monumentales que estuvieran en sintonía con la idea de una capital moderna y pujante. Existen numerosos testimonios que dan cuenta de esta sensación, tanto por parte de los técnicos como de los políticos. En ellos no solamente jugaban los argumentos estéticos y comunicativos, sino también prácticos. Por ejemplo, la construcción de un Palacio Legislativo no solamente pretendía ser un hito urbano y el símbolo de la democracia y la nación, sino también un recinto digno y cómodo para una función legislativa que se desarrollaba entonces en el nivel superior del edificio del Cabildo. Por otra parte, en la planta baja de este viejo edificio funcionaba una dependencia de la Policía. Esta vecindad se consideraba peligrosa y distorsiva a los efectos del libre desenvolvimiento de los parlamentarios, y conformaba otra razón de peso para encarar la construcción de un edificio nuevo.

La segunda afirmación de Tosoni es más debatible. Es cierto que la reforma de Haussmann fue «exitosa» y difundida. París, además, era la capital cultural de Occidente y un destino preferido de los sectores dirigentes (allí residió José Batlle y Ordóñez entre 1907 y 1911, por ejemplo). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que Haussmann, más que crear un modelo, acondicionó a su propia realidad formas y resoluciones que provenían del pasado, como el llamado «urbanismo barroco».

En cuanto al desarrollo en sede local, la ordenación urbana no fue una problemática que generara unanimidad, sino intensos debates públicos y no siempre el trazado de bulevares diagonales con monumentos en sus remates se consideró la mejor solución.¹³

¹³ Se pueden revisar las opiniones del jurado en el «Concurso internacional de proyectos para el trazado general de avenidas y ubicación de edificios públicos

Incluso las ideas del higienismo, tan difundidas y aceptadas, no necesariamente se trasladaban a un modelo urbano concreto.¹⁴ Por último, cuando se trata de evaluar la propuesta de un arquitecto como Moretti, formado en un país con una tradición urbanística de siglos, debe matizarse la idea de un «modelo francés» impuesto *in totum* y, en cambio, admitirse que la circulación internacional de ideas era un flujo constante desde hacía siglos y llevaba, en ocasiones, a ideas similares planteadas en distintas geografías.¹⁵

La idea de un «proyecto monumental» formulada por Tosoni es coherente con la propuesta de Moretti, aunque sus objetivos eran más amplios e implicaban: fijar las dimensiones de la plaza circundante en acuerdo con el volumen del edificio; otorgar una perspectiva larga desde la avenida Agraciada (en su tramo sur); ordenar el tráfico vehicular; jerarquizar los cuerpos centrales de los costados este y oeste con la concurrencia de calles principales; sistematizar el lado norte, en particular su conexión con la Facultad de Medicina; regularizar el terreno con la creación de una plataforma horizontal alrededor del Palacio; fijar un tipo de edificios con pórticos para el perímetro de la plaza (Moretti, 1921: 11-12).

En definitiva, como se observa en las figuras 6 y 7, Moretti proponía superar la idea «frentista» de 1906, en la que el monumento se presentaba ante la ciudad con su fachada principal de cara a una avenida importante, mientras que el resto del volumen quedaba relativamente constreñido por las construcciones aledañas —como es el caso, por ejemplo, de la sede del Congreso en Buenos Aires—,

en Montevideo» realizado en 1911. Véase: *Arquitectura: órgano oficial de la Sociedad de Arquitectos*, n.º 36, 1920, pp. 3-13.

¹⁴ Esto lo demuestra, por ejemplo, el intenso debate en torno a la implantación de la Facultad de Medicina en la plaza Sarandí a comienzos del siglo xx. Véase: *dsp. cr. Actas de los días 6, 9 y 11 de octubre de 1900*.

¹⁵ Tosoni tiene en cuenta la importancia del origen italiano de Moretti. Habla, incluso, de la «influencia italiana» en Montevideo, a partir de la obra de este, de la propuesta original de Meano, y de otros compatriotas de destacada actividad edilicia como Luigi Andreoni. Sin embargo, no explica cómo se integraron la supuesta influencia italiana con la del plan Haussmann en el ámbito urbano o bien, en qué medida la propuesta de Moretti venía de una tradición propia o era un epifenómeno del modelo francés. En todo caso, la propuesta de Moretti ocupa poco espacio en su libro y solo se comenta que «lejos de vincular al Palacio con el resto de la ciudad proponía “encerrarlo” con una construcción aporcionada y determinar un “punto de remate” en la avenida de donde se podía tener una amplia perspectiva del edificio a distancia» (Tosoni, 2019, pp. 99-100).

por una en la que el edificio exento se rodeara de un gran espacio que permitiese apreciar a distancia todas sus caras.

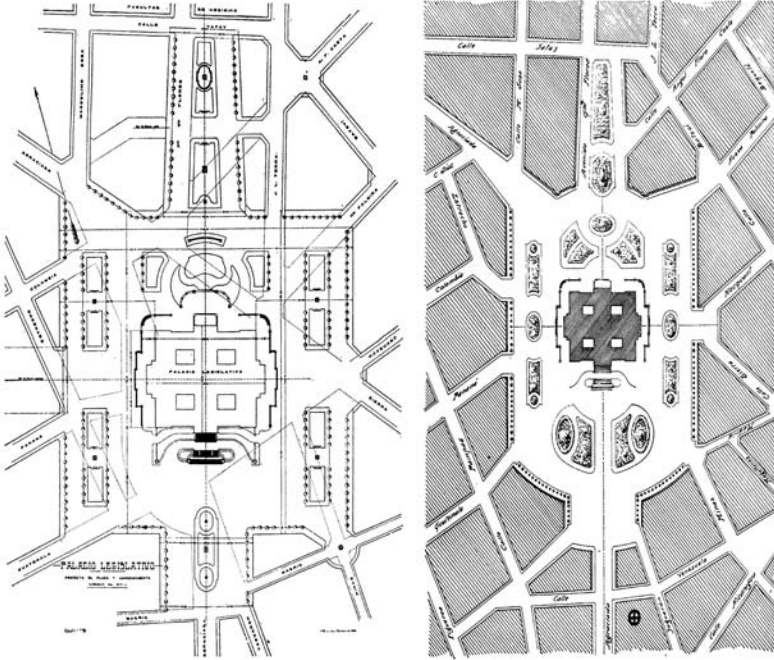


Fig. 6 y 7. Izquierda: Plan Moretti, aprobado por la ley n.º 5216, de abril de 1915. Derecha: Modificaciones al plan realizadas en 1920 (versión b), en Moretti (1921: 14 y 24).

El plan Moretti toma impulso

A pesar de contar con el respaldo legal, la reforma de Moretti no tomó impulso hasta mucho después. Incluso años después de su inauguración, concretada el 25 de agosto de 1925, el entorno del Palacio aparecía prácticamente incambiado, como se observa en la gura 8.

Quince años después de inaugurado, el plan Moretti es aprobado nuevamente en una ley (n.º 9919, promulgada el 13 de mayo de 1940), que declaró de utilidad pública las expropiaciones alrededor del edificio, designó al Ministerio de Obras Públicas para realizar las demoliciones y las obras que la Comisión del Palacio —ahora renombrada «Comisión Administrativa del Poder Legislativo»—

le indicara y encomendó al gobierno departamental de Montevideo, además de las usuales obras municipales (trazado y pavimentación vial, alumbrado, saneamiento, equipamiento urbano), la fijación de la normativa para la futura edificación adyacente.¹⁶

Las expropiaciones se realizaron a buen ritmo, mientras la Intendencia Municipal se abocó a la realización de un nuevo proyecto monumental en la zona, en los años 1941 y 1942, que tuvo la difícil tarea de intentar armonizar un proyecto de 1914 con las alineaciones de calles vigentes en 1940. En relación a lo edilicio, se entendió que los volúmenes que circundaran el Palacio debían diferenciarse por jerarquía. Aquellos situados frente al monumento, en virtud de su mayor importancia, se previeron con un retiro mayor: 111 metros, en lugar de los 80 que les asignaba el plan Moretti. El retiro posterior se mantuvo en 90 metros y los laterales se redujeron de 80 a 70.¹⁷



Fig. 8. Vista aérea del Palacio Legislativo poco tiempo después de inaugurado. Fotografía de autor desconocido. Centro de Fotografía de Montevideo.

¹⁶ *Diario Oficial de la República Oriental del Uruguay*, n.º 30, 22 de mayo de 1940, pp. 290-291-A.

¹⁷ «Los alrededores del Palacio Legislativo». *Boletín Municipal*, n.º extraordinario, mayo de 1945, p. 169.



Fig. 9. Foto aérea, 1945. Sistema de Información Geográfica de la Intendencia de Montevideo, foto n.º 58. La imagen muestra que cinco años después de aprobada la ley n.º 9919 las expropiaciones se habían llevado a cabo con celeridad.

El entorno edilicio proyectado conformaba una fachada regular que rodeaba al Palacio y estaba subordinada a este, que siempre dominaba. En su planta baja, los edificios poseían pasajes porticados de cinco metros de ancho, detalle que el propio Moretti había admitido como posibilidad y que había sido manejado en su momento por la Comisión del Palacio Legislativo. Sobre la planta baja (de cinco metros de altura) se elevaban cuatro niveles en la línea de fachada y un quinto piso retirado un metro y medio (figura 10).

Un giro conceptual

En 1962 prácticamente nada se había construido que llevara a la concreción de los planes realizados veinte años antes. A pesar del auge de la propiedad horizontal, reglamentada por ley en 1946, y de su impacto sobre la diagonal Agraciada, sobre la rotonda del Palacio solamente se habían hecho los edificios promovidos por la empresa Lamaro y proyectados por el arquitecto Walter Pintos Risso (1953-1954). Sin embargo, estos no ocupaban la primera línea de edificación (figura 11).

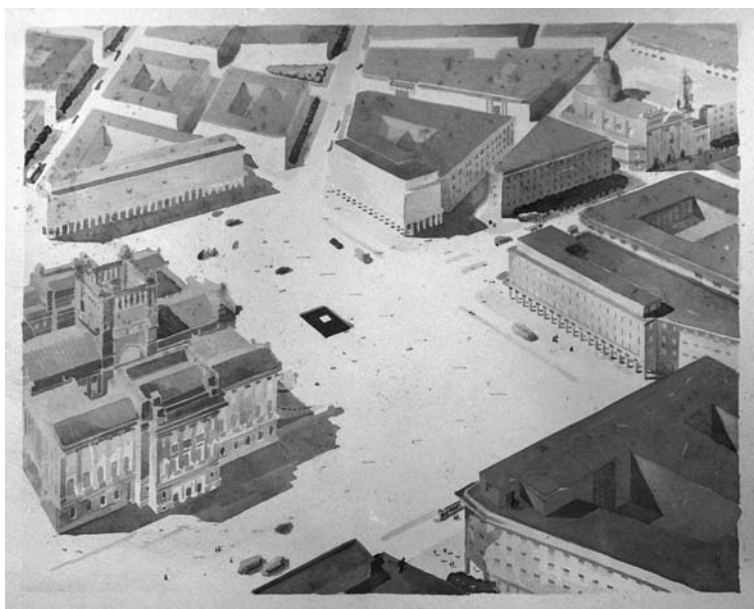


Fig. 10. Estudio en acuarela de la zona adyacente al Palacio, circa 1942. Archivo del Palacio Legislativo. Imagen cedida por Alejandro Ferraz-Leite.



Fig. 11. Entorno del Palacio Legislativo en 1962. En primer plano, en el remate de la diagonal Agraciada y al sur de la iglesia de la Aguada, se ven claramente los tres edificios Lamaro realizados en 1953-1954.

Foto: «Silvio», 7 de mayo de 1962. Archivo familia Bausero.

Al mismo tiempo, la Comisión Administrativa del Poder Legislativo estudiaba la posibilidad de construir un edificio anexo al Palacio, pues la función legislativa exigía cada vez más espacio físico. Este edificio, diseñado por el arquitecto Juan José Casal Rocco, funcionario del Poder Legislativo, iba a ocupar un terreno en el lado oeste de la circunvalación.¹⁸ Su imagen (figura 12) evidencia que las prerrogativas formales del proyecto de la década del cuarenta ya no estaban vigentes.

En efecto, en 1956, por iniciativa del arquitecto Julio César Abella Trías, el Municipio promovió una reactualización del plan de los alrededores del Palacio Legislativo. Esta fue rechazada por la

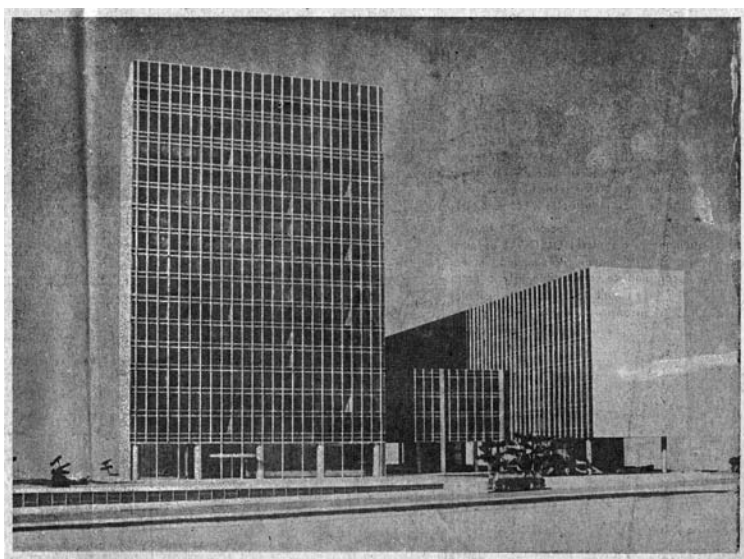


Fig. 12. Juan José Casal Rocco. Maqueta del proyecto de ampliación del Palacio Legislativo, en *El País*, Montevideo, 17 de diciembre de 1962, p. 1.

¹⁸ Desde 1950, Casal Rocco era jefe de la sección Arquitectura y Conservación del Palacio Legislativo, o cina bajo la órbita de la Comisión Administrativa del Poder Legislativo. Había trabajado junto a Eugenio Baro o durante siete años (Baro o fue contratado como asesor por la Comisión en 1946). En 1953, ambos hicieron la primera propuesta de ampliación, pero esta cayó al cambiar las autoridades de la Comisión. Según Casal Rocco, el proyecto presentado en 1962 era el cuarto que realizaba. Véase: Casal Rocco, Juan José. «Un edificio que es expresión de la época y no entra en competencia con el Palacio», en *El País*, Montevideo, 17 de diciembre de 1962, p. 1.

Comisión Administrativa del Poder Legislativo, que designó a Casal Rocco para armonizar el punto de vista de ambas instituciones. El resultado, según el arquitecto, «era evidentemente superior a lo que se tenía hasta ese momento. Suprimía el criterio escenográfico de las soluciones primitivas, para rodear al parlamento de una corona de edificios» (Casal Rocco, 1962: 1).¹⁹

Pero una vez que cambian las autoridades de la Comisión, Casal Rocco cambia nuevamente el proyecto en 1959, pues llega a la conclusión

de que el pecado original del plan Moretti subsiste, y sugiero suprimir el marco de construcciones proyectado, injertado artificialmente dentro del trazado urbano y ampliar con jardines el espacio circundante hasta sus límites naturales creando naturalmente una avenida de circunvalación alrededor del Palacio, que en algunos puntos se aleja a 240 metros (1962: 1).

La versión aprobada, realizada por el plantel de la oficina del Plan Regulador, y en particular por el arquitecto Alfredo Solari, tenía notorias coincidencias con el plan de Casal Rocco y quebraba —según este último— «la resistencia que cincuenta años de acostumbramiento habían creado alrededor de una solución de plaza absolutamente equivocada como planteamiento» (1962: 1).

Rechazo a una masa edificada en manzanas irregulares. Jardines en lugar de edificios. Desde las páginas del *Suplemento Dominical de El Día*, Luis Bausero saludaba la nueva propuesta y proponía extender los límites del verde hasta la propia bahía de Montevideo, de modo de proteger la vista privilegiada del Palacio desde el puerto. Para Bausero, las propuestas de Solari y Casal Rocco eran expresiones del urbanismo del siglo xx, preocupado por la inserción del verde en la ciudad, en tanto que la idea escenográfica de Moretti estaba emparentada con el urbanismo del siglo xix (Bausero, 1962: s/p).

¹⁹ La diferencia entre el planteo original y esta «corona» consiste en que en el primero los edificios conformaban una envolvente más densa, con plantas bajas con galerías, mientras que el segundo es un conjunto de bloques bajos más distanciados entre sí y con plantas bajas libres, que permitían una mayor proporción de espacios abiertos y una menor sujeción a la geometría de las manzanas triangulares o trapezoidales.

Epílogo

Desde 1962 al día de hoy, el criterio imperante para las expropiaciones ha sido el de crear nuevos espacios públicos enjardinados, que todavía no han sido completados. El edificio anexo originalmente fue realizado con un proyecto de Casal Rocco de 1970 (modificado en 1988-1989), muy distinto al de 1962. Inaugurado en 1995, el edificio ocupó dos manzanas e implicó la demolición de un conjunto histórico de viviendas populares, ubicadas en las calles Panamá, Francisco Acuña de Figueroa y Guatemala.

En 1996, por otra parte, se inauguró la plaza Primero de Mayo, proyectada por el arquitecto Francesco Comerci. La plaza se cierra deliberadamente sobre sí misma para formar un recinto. Una respuesta al entorno, que, entrevistado por Fabio Guerra, el autor entendió como «un verdadero nudo que no termina de conformarse» (1996: 14). En otra entrevista, Comerci se expresa sobre este punto. El caos de la zona es responsabilidad de Gaetano Moretti y su plan original:

Moretti pensó para los alrededores una serie de edificios que cerraran la composición, nunca concibió esto abierto. Formó como un anillo de cierre y esa fue la razón por la cual se realizaron todas las expropiaciones perimetrales. Esas expropiaciones generaron vacíos por más de 50 o 60 años que no le hicieron ningún bien a la ciudad. En la medida que se prolongaron en el tiempo formaron caries urbanas (Herrera, 1996: s/p).

Vale la pena preguntarse, sin embargo, si fue realmente Moretti el causante de esta situación. El complejo diseño institucional de la toma de decisiones, los vaivenes políticos y económicos, los cambios en los paradigmas del diseño urbano, sumados a la falta de previsión de autoridades y técnicos, tuvieron una incidencia determinante en la lentitud y el costo de una remodelación urbana en curso que ya ha cumplido ciento veinte años de historia.

Referencias bibliográficas

- Armand Ugón, Enrique; Luis Arcos Ferrand; Julio César Cerdeiras Alonso y César Gol daracena. *Compilación de leyes y decretos: 1825-1930*, vol. 21. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930a.
- . *Compilación de leyes y decretos: 1825-1930*, vol. 24. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada, 1930b.
- Bausero, Luis. «Los alrededores del Palacio Legislativo», en *Suplemento Dominical de El Día*, n.º 1531, Montevideo, 20 de mayo de 1962, s/p.
- . «De los alrededores del Palacio Legislativo y de la bahía de Montevideo», en *Suplemento Dominical de El Día*, n.º 1535, Montevideo, 17 de junio de 1962, s/p.
- . *Historia del Palacio Legislativo de Montevideo*. Montevideo: Impresora Rex, 1968.
- Casal Rocco, Juan José. «Hoy se inaugura nuestro magnífico Palacio Legislativo», en *El Día*, Montevideo, 25 de agosto de 1925, p. 6.
- . «Un edificio que es expresión de la época y no entra en competencia con el Palacio», en *El País*, Montevideo, 17 de diciembre de 1962, p. 1.
- Cuentas de administración de las obras del Palacio Legislativo*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1925.
- Diario de Sesiones del Parlamento*. Cámara de Representantes. Biblioteca del Poder Legislativo de Uruguay. Recuperado de <<https://biblioteca.parlamento.gub.uy>>.
- Fernández Saldaña, José María. «Las antiguas plazas de frutos», en *Suplemento Dominical de El Día*, n.º 144, Montevideo, 13 de octubre de 1935, s/p.
- Guerra, Fabio. «De lo más nuevo en plaza», en *Brecha*, Montevideo, 3 de mayo de 1996, p. 14.
- Herrera, Magdalena. «Futura plaza ya tiene historia», en *El País* [circa 1996]. Recorte de prensa. Departamento de Documentación e Información del Instituto de Historia (ddi-ih) de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, carpeta 1860, folio 27.
- Moretti, Gaetano. *Palacio Legislativo de Montevideo. Plan regulador de la plaza y afluencia de las calles adyacentes*. Montevideo: Tipografía Moderna, 1921.
- Tosoni, Luis Eduardo. *El proyecto monumental. La construcción del Palacio Legislativo y el trazado de la avenida Agraciada, Montevideo 1887-1945*. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo, 2019.

150 AÑOS DE FLORENCIO SÁNCHEZ,
MARÍA EUGENIA VAZ FERREIRA
Y JULIO HERRERA Y REISSIG



Colección Florencio Sánchez, Archivo Literario de la bnu.
María Eugenia Vaz Ferreira, Fundación Vaz Ferreira Raimondi.
Colección Julio Herrera y Reissig, Archivo Literario de la bnu.

Aportes para la puesta en valor de *La piedra filosofal* en el teatro uruguayo del Novecientos

Martín Cedrés Silva

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República*

La producción académica existente sobre María Eugenia Vaz Ferreira ha prestado escasa atención a sus incursiones teatrales.¹ Su poesía, en cambio, ha sido analizada en profundidad, lo que ha permitido posicionarla como una de las poetas fundacionales de la literatura uruguaya y una «pionera en la poesía filosófica escrita por mujeres» (Romiti, 2019: 10). Sin embargo, su figura no se reduce a la etiqueta de poeta: su obra abarca también «la música, la plástica, el teatro y otros géneros literarios que no le fueron ajenos» (Romiti, 2019: 11), y la consolidan como una artista verdaderamente multifacética.

Es importante arrojar luz sobre estas incursiones aledañas a su poesía, ya que en ellas puede observarse cierta continuidad de sus postulados, e incluso se puede apreciar cómo cada expresión se yuxtaponen con las otras. En *La piedra filosofal*, María Eugenia incursiona en la escritura dramática sin abandonar la densidad poética ni la raíz filosófica que define su identidad artística. Fiel a sus convicciones y sin desviarse de su poética condición, la autora escribe una pieza que va a contrapelo de las estéticas dominantes en el circuito teatral rioplatense.

Hacia fines del siglo xix, los escenarios montevideanos eran visitados por compañías extranjeras que repetían «con retraso las expresiones del neoclasicismo, del romanticismo y ahora del naturalismo-realismo» (Rela, 1969: 39). En los escenarios populares, el circo itinerante ofrecía piezas en las que el público reconocía

¹ Alejandra Dopico, en su artículo «Una tragedia del conocimiento entre los papeles de María Eugenia» (2024), realiza un primer acercamiento a *La piedra filosofal*, partiendo del análisis de los manuscritos publicados en el Archivo Digital de la Biblioteca Nacional de Uruguay (bnu). Allí, la autora reflexiona sobre las influencias del simbolismo, el romanticismo alemán (Heine, Novalis) y la estética wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, además de llevar a cabo un análisis pormenorizado de la fábula —en términos aristotélicos— de la pieza.

su propio lenguaje, los tipos sociales reinantes, el atuendo y las costumbres compartidas.

Con el ingreso al siglo xx, la consolidación de la clase media urbana, la fuerte corriente inmigratoria y la expansión de la ciudad, emergieron nuevas tendencias sociales europeas que «arrastran consigo la estética naturalista, sucesora de los últimos vestigios románticos» (Rela, 1969: 53). En este contexto surgen los dramas rurales, los conflictos entre campo y ciudad, la escenificación del bajo montevideano y la gurga del guapo urbano, entre otros arquetipos del teatro del Novecientos.

Cuando se piensa en dramaturgos de esta generación, suele ponderarse la gurga indiscutible de Florencio Sánchez, a la que se suman algunas piezas menores de sus coetáneos. Sin embargo, no se considera el papel revelador que representa la incursión de María Eugenia en las artes escénicas. El predominio de los primeros sobre la propuesta de nuestra autora se puede deber principalmente a algunas decisiones artísticas: la adopción de una estética de corte realista y costumbrista en la que se retratan conflictos sociales reconocibles, la predilección por personajes que provienen del mundo popular y en tensión con el mundo burgués, la declinación por un diálogouido que muchas veces incorpora el lunfardo rioplatense. Estas elecciones cuajaron con mayor facilidad en la expectativa del público y de los empresarios teatrales, quienes buscaban que las propuestas tuvieran una repercusión inmediata. En cambio, las decisiones tomadas por María Eugenia distan mucho de este camino tomado por sus coetáneos.

El manuscrito de *La piedra filosofal* está fechado el 27 de agosto de 1908 y la pieza fue estrenada el martes 1.º de setiembre del mismo año en el Teatro Solís. La obra plantea un conflicto entre dos personajes antitéticos: Arón, un viejo alquimista recluso en su laboratorio en busca de la piedra filosofal, y Marcelo, un dandi, amante del arte, de los placeres y de la vida sensorial. Este enfrentamiento, que parte de una anécdota, condensa una tensión filosófica y estética: el saber racional frente a la experiencia vital.

El alquimista representa al sabio que busca la verdad absoluta mediante la alquimia. Desde la acotación inicial se lo presenta como un hombre solitario, encerrado entre papeles, frascos y libros, con la única misión de obtener oro a partir de las piedras. Su universo

interior está clausurado al contacto humano. Marcelo, en cambio, encarna la risa, el baile y la música. Aparece como un personaje extravagante, vestido con terciopelo, un sombrero decorado con rosas. Irrumpe la escena con instrumentos musicales y una botella. Su presencia desestabiliza la lógica del encierro de Arón. El conflicto se desarrolla en lo verbal, a través de argumentos que contraponen el saber científico, defendido por el viejo, y el saber vital, poético y sensorial, representado por el joven.

A través de esta pieza conocemos dos modos de acceso al conocimiento y se plantea la necesidad de un equilibrio entre el pensamiento y la emoción, es decir, entre la razón y la sensibilidad. Coqueteando con una impronta modernista, María Eugenia tensiona aquí la figura del artista —Marcelo— como portador de una sabiduría distinta, intuitiva, musical, inspirada, en contraposición a un saber enciclopédico y rígido, asociado con Arón.

Como consta en la crítica de la época, la pieza incluía una marcha, una pieza musical titulada «Viva el placer, viva el amor»,² cuya partitura también pertenecía a María Eugenia Vaz Ferreira. Esta obra fue estrenada de la mano de la Compañía Estévez-Arellano en el Teatro Solís. La crónica de *La Razón* catalogaba a la pieza como un éxito en los anales teatrales, dado que

el teatro [estaba] lleno, repleto, macizo, como en las grandes noches de gala. El público que lee, el público que piensa, el público que discurre, el público que consagra estaba allí. [...] Y todo él llevado de una sola idea, de un solo propósito, de un solo afán: el de aplaudir a María Eugenia Vaz Ferreira en su revelación de dominadora excelsa de la escena («El gran éxito...», 1908: 2).

Es importante destacar que los espectadores pertenecían a un estatus social distinguido; estos se aproximan a la sala con el fin de aplaudir a María Eugenia Vaz Ferreira, quien ya era reconocida por las lecturas de sus poemas en los salones y las reuniones de la alta alcurnia montevideana. Otro aspecto interesante para destacar es la particular forma que tiene la prensa de acentuar la incursión teatral de María Eugenia: «Revistió todo el carácter de un acontecimiento, sino teatral, por lo menos social» («Teatralerías», 1908: 2).

² Según expresa la crítica de *La Razón*, el 3 de setiembre de 1908, la marcha es cantada por una comparsa al inicio de la pieza y a su finalización. Se la caracteriza como una composición «tan fácil como original».

Luego de tres días de éxito, el diario *La Razón* dedica un último comentario a la pieza, mencionando las falencias de la propuesta:

Como obra literaria, en nuestro concepto es de una factura purísima; de una limpidez de diálogo insuperable; de una poesía exquisita. Pero como obra teatral es algo lenta, demasiado falta de acción y de consiguiente huérfana de situaciones lógicas, por más que la obra se termina con el simbolismo que la informa («Teatralerías», 1908: 2).

Como puede apreciarse, el reconocimiento a nivel formal y estético del texto va acompañado de reservas respecto a su propuesta escénica, catalogada como lenta y carente de acción, aspectos que condicionaron la recepción por parte del público. Esta apreciación agrídulce sobre la propuesta es reflejo del riesgo asumido por el equipo, quienes montaron en una de las salas principales del circuito teatral de la época un texto ajeno a las tendencias dominantes. Lejos de alinearse con los dramas sociales imperantes o de retratar con una estética naturalista los arquetipos populares, esta obra apuesta por un conflicto simbólico, desapegado del tiempo histórico y desconectado del territorio. Precisamente por su extrañeza, resultó desconcertante para los espectadores.

La obra de María Eugenia Vaz Ferreira se erige como un desafío para la historiografía teatral local. Su singularidad, marcada por la disidencia estética con el canon realista dominante, la convirtió en una pionera que desafiaba las convenciones de su tiempo y amplió los límites del teatro nacional desde una perspectiva poética y filosófica. Su legado invita a revisitar y revalorizar no solo su producción literaria, sino también su aporte a las artes escénicas.

Referencias bibliográficas

- Dopico, Alejandra. «Una tragedia del conocimiento entre los papeles de María Eugenia», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 17, n.º 20. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 2024, pp. 175-190.
- «El gran éxito de María Eugenia Vaz Ferreira», en *La Razón*, Montevideo, 2 de setiembre de 1908, p. 2.
- ReLa, Walter. *Historia del teatro uruguayo 1808-1968*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1969.
- Romiti, Elena. *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2019.
- «Teatralerías», en *La Razón*, Montevideo, 3 de setiembre de 1908, p. 2.

*La piedra filosofal**

María Eugenia Vaz Ferreira

Personajes

Arón – un viejo

Marcelo – un joven simbólico

Una muchacha

Mascaritas

Acto único

El interior de un cuarto con un armario lleno de piedras, frascos, libros. A la derecha del espectador una mesa llena de las mismas cosas, más una olla que hierve sobre el fuego. Al frente una ventana entreabierta que da para la calle de atrás. Es de noche. A la izquierda una puerta cerrada. Hay, sentado a la mesa, un alto viejo flaco en larga túnica. Cuando se levanta el cortinado, el viejo está mirando con un lente atentamente un pedazo de oro; luego se levanta, elige dos o tres piedras y las estudia, las echa a la olla y vuelve a sentarse. (Todo esto deberá, naturalmente, ser hecho de un modo augusto). Luego se ve pasar por la ventana una máscara que se para; se le juntan dos o tres más; todas bichan en silencio y siguen. Luego se siente la música de una serenata que se acerca y pasa; al rato cricaquea la puerta con mucho ruido de llaves y entra un joven hombre con traje corto de terciopelo, gorro de anchas alas adornado de rosas; un ramo de estas en la mano, un violín, más papeles y una botella. Entra con gran estrépito y alegría terminando una canción.

Marcelo: *(Cantando)* Dime, dime, qué has hecho de la vida... conoces el placer, conoces el amor. *(Se para y continúa tarareando la música; luego tira en un sofá el gorro y las cosas que trae, menos algunas rosas que pone en un vaso sobre la mesa del viejo, frente al cual se*

* *La piedra filosofal* se publica por primera vez en Uruguay en este número de la *Revista de la Academia Nacional de Letras*. Antes, Hugo Verani la dio a conocer en la antología «Obras inéditas de María Eugenia Vaz Ferreira», en la novena entrega de la revista *Escritura* (Caracas, enero-junio 1980). El Archivo Digital María Eugenia Vaz Ferreira de la Biblioteca Nacional de Uruguay (bnu) ofrece seis versiones manuscritas de la obra.

cruza de brazos). Buenas noches maestro, ¿has encontrado la piedra losofal?

Arón: Marcelo, no te burles de mí ¿por qué zahieres al viejo con tus sátiras?

Marcelo: Hoy estás triste...

Arón: Es que eres un loco y me descorazonas...

Marcelo: ¿Un loco dices? Y bien, ¡así será! Yo adoro la locura... qué bien ríe y canta esa linda mujer... ¡qué bien saben sus besos! Y pensar que desdeño esas caricias para pasarme las horas en compañía de un viejo brujo como tú... porque dicen que eres un viejo brujo, que no tienes corazón, y tus drogas envenenan el alma...

Arón: Ese es el pago a mi condescendencia; ¿a quién no siendo tú, le permito departir conmigo y turbar con sus extravagancias la soledad de mis horas? ¿Qué manos, no siendo las tuyas, poseyeron jamás la llave que descubre al viejo sabio?

Marcelo: Es cierto... ¿Recuerdas cómo nos conocimos? Yo suspiré al pasar por tu ventana; mi queja te conmovió; me arrojaste la llave y me ofreciste entrar; querías ensayarte en el dolor humano y me dijiste unas palabras crueles. Escuchándote cesaban mis suspiros; pero en ellos cesaban mis memorias, mis deseos y mis ansias... Era el vacío; ¡qué amargura! Quise huir y tú me detuviste, y así quedamos por largo tiempo juntos... Tú me hablabas de no sé qué proyecto fabuloso...

Arón: También por un instante me turbaron tus palabras.

Marcelo: Desde entonces te temo; sé que eres mi enemigo, pero me gusta luchar contigo... Siento que los dos somos fuertes, por más que tú desdeñas al pobre loco y el pobre loco también te compadece y te ama, aunque te turben sus alegres cascabeles... *(Se acerca y sacude los brazos adornados de cascabeles sonoros. El viejo tapa sus oídos y cierra sus ojos. Marcelo da una vuelta por el cuarto contemplando las cosas; al volver, encuentra al viejo en la misma actitud y le quita las manos de la cabeza). Eh, despiértate. (El viejo despierta como de un sueño). Dime, ¿cuántos siglos hace que moras en esta cueva hedionda? (Oliendo las ollas). ¡¡U !! (Huele otra). ¡¡E !! (Hace muestras de desagrado y toma del sofá el ramo de rosas que huele con fruición. Se acerca al viejo y se lo hace aspirar).*

Arón: ¡Bah! Conozco el secreto. (*Se levanta, toma un frasquito, se sienta y da a oler a Marcelo*).

Marcelo: (*Comparando los perfumes*). ¡Es el mismo! Viejo infame. que las rosas te mal... te maldigan, que se venguen de las manos perversas que profanan los secretos divinos... que las rosas te maldigan, ¿oyes? Y que el error de tu existencia se revele alguna vez a tu cerebro malhechor.

Arón: ¡Ay! ¡Cuántas maldiciones pesan ya sobre mi sabiduría! Si vieras, no hay esencia, materia, forma ni color que resista a la magia de mis combinaciones. Entre los dientes de mis limas o el hervor de mis llamas, primero se retuercen y crujen; luego me entregan su secreto; y entonces el viejo tiene una sonrisa diabólica y exclama: «Ya eres mío». (*Saca una piedrita del cajón. Se para acercado a Marcelo*). ¿Ves esto? Es oro. Yo haré oro... ¿Me entiendes?

Marcelo: ¿Para qué sirve esa piedra informe? Yo tengo una más grande y más hermosa... ¿Sabes cuál es? El sol. Una moneda que hizo, ha tiempo; otro mucho más sabio que tú... Si tú quisieras yo te la enseñaría. (*Lo toma del brazo*). Ven, vagaremos los dos por las selvas oridas, yo te contaré cuentos y leyendas de viejos ambiciosos como tú, enceguecidos en los arduos problemas; que buscaban el oro y la luz, mientras que afuera, allende los estrechos muros de sus guaridas, relucía la aurora, serpenteaban las vetas plateadas de los ríos y vibraba en el cielo, en el aire y la tierra el tesoro fecundo de los cauces eternos... Ven, quizás aún puedas calentarte, aún puedas redimir tu alma, y escuchando la narración de alegres episodios, comprender el sentido de la vida... Ven, ¿no quieres venir?

Arón: (*Que se ha vuelto a sentar sin comprender nada*). ¿Alma, vida, dijiste? Recuerdo algo de eso.

Marcelo: ¿Dices que recuerdas? ¿Dónde las conociste? Ah (*con ironía*), las habrás descubierto en alguna aleación de iridio y cesio.

Arón: No, en un viejo libraco.

Marcelo: ¿Cuál es? Quiero saber lo que te han dicho de ellas. (*Toma un libro y lo alcanza al viejo, quien pretende leer pero no distingue*). Dame (*quitádoselo*), te ayudaré (*mostrándole el libro abierto*). Es eso, ¿no? (*Se ríe y queda pensativo mirando al viejo que se refriega los ojos*). Tus ojos ya no ven... ¿Quieres que me quede contigo para siempre? Me iniciarás en tus secretos, me dejarás compartir tu

gloria. (*Cambiando*). No, jamás; entorpecer en tus aguas pestíferas mis dedos hábiles (*se los mira*) para el juego de las guzlas sonoras... enturbiar mis pupilas en la humareda de tus maquinarias, ni enmudecer en el silencio de esta tumba mis labios, hechos para decir dulces palabras... ¿Qué será de mí sin ellos? (*Evocando*). Las que me dan la vida, las que me dan la gloria, que son mi inspiración... y la luz de mis ojos... y la miel de mis labios... Ve cómo me miran con sus ojitos relucientes... (*señalando la botella que quedó en el sofá*) me llaman y me aguardan serpenteando en las hirvientes burbujas. (*Toma la botella y la mira descubriendo cosas*). Hebe, la blonda que evapora en mi boca el licor de sus perlas... Glicería, la ardiente, que enciende en mis mejillas sus rosas de fuego... Egería, la sabia, la que acelera el ritmo de mis sienes, donde bullen las divinas ideas; Niobe, la suave, que desliza los párpados con sus dedos de nácar... (*Se extasia algo y luego busca en qué beber; repasa los vasos leyendo sus nombres; todos los deja*). ¿No tienes nada que no sea veneno? (*Toma uno vacío, lo llena y se lo acerca al viejo*). Mira lo que hay aquí... ninfas, mujeres, algo más bello que tu oro; ojos más ardientes que tus llamas; brazos que ciñen más que tus tenazas; hay problemas más arduos que los tuyos; enigmas en cuya solución han fracasado filósofos y sabios, para los cuales fueron infructuosos la labor de los días y el insomnio de las noches sin término... (*Durante toda esta espantosa lata el viejo estudia metales*), hay mezclas prodigiosas, venenos sin antídoto, cosas más inmortales, mucho más inmortales que tu ciencia... (*El viejo toma un lente y mira dentro de la copa*).

Arón: Aguarda: tengo un doble cristal.

Marcelo: ¡Qué imbécil eres! Bebe, bebe y verás. (*Le acerca la copa a los labios*).

Arón: Marcelo, ¡no me tientes! (*El otro insiste*). Devuélveme la llave... (*Se levanta e intenta quitársela*).

Marcelo: Viejo, ¿estás loco? (*Luchan un momento, pero Marcelo tira lejos el llavero y luego que el viejo se sienta desalentado, lo recoge y se sienta junto a él en postura impertinente*). La llave no te la devuelvo. Quiero venir de vez en cuando a visitarte, a hablarte de ese mundo cuyo resorte quieres falsificar; a decirte que el tiempo pasa y la ausencia es un mal sin remedio; que, pese a la magia de tus combinaciones, la tierra está llena de secretos. Quiero venir de vez en cuando a alegrar tu morada. (*Tomado las llaves una a una*).

Esta es la llave de la verja donde Beatriz me espera y en sus deditos de culebra me ensortija los rizos... Esta es del cuarto de Teodoro, el musical Teodoro... Esta otra, pequeñita, abre los surtidores de la selva donde el sol es eterno... y ofrece el manzano sus frutas de oro. Esta es de la bodega de Florián... Florián tiene jarras de plata, con bordes de cristal. *(Toma las llaves).*

Arón: *(Toma las llaves y las golpea).* El hierro es sólido. *(Se las devuelve).*

Marcelo: *(Sopla en las llaves que sueltan tres silbidos plañideros. El viejo vuelve a taparse los oídos).* ¿No te gusta? Es la voz del placer... *(Queda abstraído; luego se levanta y toma la copa).* Quiero brindar a la salud de mi llavero *(se pasea cantando).* Vivan las rimas de mi canción. Vivan las rosas de mi sombrero. Muera la ciencia del viejo Arón. Vivan las llaves de mi llavero... *(Se sienta y juega con las llaves).*

Arón: Quimeras, quimeras... Escúchame, Marcelo: cuando mi oro sea perfecto, poseerás una llave; será una llave todopoderosa; nada habrá que se oponga a tu astucia; te será dado penetrar con ella adonde quiera que el deseo te guíe; subirás a la cumbre más alta, bajarás a la cueva más honda...

Marcelo: ¡Ay! La cueva más honda; para bajar allí no es menester tu llave, viejo mío.

Arón: ¿Acaso sabes tú dónde está?

Marcelo: Sí; en la sepultura, adonde todos vamos. Unos descienden como tú, solitarios y austeros; a otros los llevan en los brazos. *(Toma la copa y lo invita).* Bebe, si quieres que te ayuden... *(El viejo rechaza la copa pegándole con la lima).* ¡No! No me la espantes. Bueno. *(Pone la copa lejos).* Tampoco ellas te quieren. Ellas no gustan de tus manos ásperas... Tus uñas desgarrarían sus velos. Ellas me aman a mí; aman mis bucles perfumados *(se los mesa);* estrechar entre las tuyas mis manos suaves, arrullar en sus senos mi frente coronada de mirto. *(Busca algo).* ¿No tienes un espejo? Ah, tú no guardas nada que sea mentira... ¡aridez!, ¡aridez!, ¡aridez! *(Se para y señala todo el cuarto; luego toma una especie de palangana, la pone en el suelo, le echa agua. [Estas palanganas y estas aguas son cosas que usa el viejo para sus maquinaciones, ¿eh?])* y se inclina, cruzados los brazos, a mirarse en ella). ¡Qué bello es Marcelo! *(El viejo se levanta*

y echa en el agua un líquido que la enturbia; luego vuelve a sentarse). Ah, ¡maldito! Lo has muerto... (Se inclina y golpea el fondo de la palangana). Marcelo, hermano mío, imagen mía, mi sombra, a quien adoro más que a mi propio ser, ¿dónde te has ido, dónde te has refugiado? (Se levanta y busca su imagen en las rosas, en la botella, etc., pero no la encuentra). Ah, ¡todo lo ha descompuesto la ponzoña de tu ciencia maldita! ¿Para qué traje mi belleza y mis sueños a este lugar de perdición? No importa, aún estoy yo vivo, yo tengo un corazón y a este no lo puedes matar, su raíz está en la vida misma y las flores que tu voz mutila, resurgen y me brindan de nuevo el néctar de sus cálices... (Le toma la mano al viejo, la lleva a su corazón, pero las encuentra tan frías que se asusta). Ah, ¡tus manos están heladas! (Las suelta y el viejo las entibia junto a la olla). Es inútil, tus llamas no calientan. (Lo toca por la frente y la cara). ¡Si todo tú estás helado! Tu corazón es una piedra. ¿Para qué te habrán dado un corazón? (Se queda de pie mirándolo, hasta que se oyen a lo lejos las campanadas de un reloj dando las doce). ¡Las doce...! ¡Es la última hora y aún está trabajando! Ven. (Le hace señas para la ventana que está entrecerrada, la abre y se ve el cielo). Ven, ¡no seas pecador! Eros dice que te arrepientas. Eros, ¡fecunda y natural madre de la armonía! (El viejo se levanta, toma un pedazo de metal y con un lente mira sucesivamente al trozo y a la estrella).

Arón: Mira, mira cuánto más nítido es el mío...

Marcelo: Calla, calla. Escucha cómo vibra el rumor de las arpas nocturnas... Arróbate en la bóveda celeste, bajo cuyas gigantescas arcadas resuena sin cesar la sublime melodía de los mundos. Oye, ¿no te seduce un misterio arcano? Esa voz ultrahumana, ¿no te conmueve? Ella nos dice algo a los dos; algo de ti y de mí... Allí se unen los ecos de todos los espíritus y las nostalgias de todas las ausencias, desterrados de todas las patrias; sonámbulos de todos los ensueños que ríen, lloran, cantan y suspiran, en ese ritmo alado donde palpita el corazón del universo... Oye glosas interminables, adioses de Julieta, imprecaciones, la potencia de Fausto, tu vanidoso hermano... Cadencias inefables, la seducción de Loreley... Ayes, quejas, sonidos que brotan de las arpas invisibles, en cuyas bras confunden sus acentos la Elegía del dolor y el cántico de la Esperanza... (Marcelo mira al viejo que sigue trabajando; toma su sombrero y sale, cuidando de que el viejo no lo vea; luego se escucha afuera la me-

lodia de un violín. El viejo, sin escuchar, se levanta y cierra la ventana; nota que no está Marcelo).

Arón: ¡Vete, vete! (*Agarra los papeles que Marcelo olvidó y trata de leerlos a la luz*). ¡El placer!, ¡el amor...! ¿Conozco, por ventura, el sentido de estas palabras? (*Toma el libro que Marcelo agarró antes; después de estar un rato descifrando, hace un gesto de pereza; bosteza, deja los papeles y el libro y se pone a trabajar. Entonces Marcelo, que es el que ha tocado la melodía para ver qué lo conmueve, empuja por fuera la ventana para ver el efecto, y al ver al viejo con las piedras, hace un gesto de desesperanza y se va. Al rato se escucha la serenata del principio, que se acerca. Entra Marcelo; trae cargada una muchacha que tiene mucho pelo rubio; al ver al viejo ella no quiere entrar, pero él la mete adentro*).

Marcelo: Maestro, he encontrado la piedra losofal... (*Al decir esto, el viejo mira y Marcelo se sienta; le quita poco a poco a la muchacha las horquillas del pelo que se suelta profuso*). Mira cuánto oro. (*El viejo parece comprender —es la maldición de la rosa—. Se levanta, hace un gesto y quiere hundir sus manos en la cabellera, pero la muchacha lo ve, se asusta y grita escondiéndose en los brazos de Marcelo, que rechaza al viejo*). Vete, vete; este es mi oro, verdadero oro, vasto, luminoso y eterno. (*El viejo echa una mirada desolada por el cuarto y cae de codos en la mesa sollozando; al golpe, las rosas caen deshojadas por el suelo. Mientras las máscaras que componen la serenata de la cual se desprendió Marcelo y que se han quedado vichando por la ventana, dicen a un tiempo*).

Una voz: Vámonos...

Otra voz: Están locos... (*Voces confusas y mientras la tela descende, la música se aleja, entonando el motivo primero*).

Montevideo, 27 de agosto de 1908.

**«Porque no hago como ustedes;
no tiro la piedra y escondo la mano»:^{*}
un estilo irreverente. Florencio Sánchez
y Jack en *La Voz del Pueblo* (1891)**

Yanina Vidal

Universidad Federal de Alagoas

El paso de Florencio Sánchez por la prensa fue versátil, y estuvo determinado por los múltiples intereses que el autor tuvo en toda su trayectoria. Intereses políticos, desde luego, cuando defendía las ideas del Partido Nacional; allí tenemos un repertorio de escritura en periódicos como *La Voz del Pueblo* (1891),¹ en Minas; cuando se adentró en el anarquismo y fue secretario de *La República* (1901), periódico de Rosario, Argentina, donde impulsó sus primeras ideas políticas de esta raíz. También existe una faceta en la que desarrolló la crónica policial para periódicos como *El Siglo* y *La Razón* durante 1894.

Estas múltiples variantes de su obra, determinadas por las condiciones políticas, territoriales y de vida, lo hicieron moldear una escritura que se adecuara a sus necesidades y también a la opinión pública. Esta escritura se podría clasificar en humorística, policial y política. Sin embargo, entre la política y el humor, Sánchez siempre tendió un puente que se sostuvo ante la seguridad del seudónimo y su irreverencia para dismantelar los vicios de la clase política.

En la prensa humorística se destacan dos etapas: la primera mientras vivió en la ciudad de Minas, escribiendo con el seudónimo

* Cita extraída de la nota «Adivina adivinador» de Jack para *La Voz del Pueblo* del 22 de agosto de 1891.

¹ La compilación de estos textos breves, al igual que las notas publicadas en el periódico *El Teléfono* (1898), de la ciudad de Mercedes, fue llevada a cabo por los investigadores Washington Lockhart, Roberto Ibáñez y Milton Fornaro, desde 1950 hasta 1975. La primera vez que estas columnas fueron editadas en un volumen único fue a partir de la recopilación que realizó Daniel Vidal para la Colección de Clásicos Uruguayos de la Biblioteca Artigas, en la que se reúne parte de la obra periodística y ensayística en el libro *Prosa urgente* (2011).

Jack,² y otra menos conocida en un periódico manuscrito titulado *El Combate* (1897), cuando se encontraba en el Batallón Patria, en la revolución armada comandada por Aparicio Saravia. La sátira, en estos casos, fue una herramienta para la denuncia, pero también para la distensión en momentos de ocio. Sobre todo en el último periódico, que fue un manuscrito que circuló entre los soldados, que constaba de cuatro partes, un artículo jocoso y tres chistes, todos orientados a la burla del Partido Colorado.

El humor en Sánchez ha de ser siempre político, no solo por la presencia fuerte en sus obras como *Puertas adentro* (1901), o en episodios como en *Canillita* (1902) o *El desalojo* (1906),³ sino también porque desde la ironía encuentra las formas de la sutileza para hacer de lo ridículo una toma de conciencia. Sus primeras armas son en este tono, que luego desarrollará y mantendrá para su escritura dramática. De este modo, se abordan esos primeros pasos en su producción a partir de sus breves notas en *La Voz del Pueblo*. Las repercusiones que despertaron tuvieron como resultado una persecución, por lo que Sánchez optó por irse a La Plata para comenzar un trayecto muy distinto en la Ópera de Antropometría.

Lo importante para destacar es que la escritura periodística en Sánchez funcionó como un espacio de prueba, de ejercicio continuo y de experimentación técnica que lo llevó a ser el impulsor del teatro moderno en el Río de la Plata. En cuanto a la técnica, se debe señalar que cuestiones como el humor, los diálogos, la adquisición del lenguaje lunfardo y de inmigrantes, así como los tipos humanos que habitaban el hampa, son parte de un recorrido que lo mantuvo

² Los textos con el seudónimo Jack en *La Voz del Pueblo* (1891) pertenecen a Florencio Sánchez. Se le atribuyeron al autor textos firmados como Jack the Ripper publicados en la revista *La Alborada* (1900). Sin embargo, posteriores investigaciones confirmaron que estos no eran de autoría de Sánchez, sino de un autor ecuatoriano. Roberto Ibáñez advirtió sobre la atribución incorrecta a Florencio Sánchez de crónicas firmadas por Jack the Ripper en *La Alborada* («Florencio Sánchez. Aportes y enmiendas a su biografía», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 11, Montevideo, 1975, pp. 13-15).

³ Las fechas de las obras fueron tomadas de las investigaciones de Daniel Vidal (2010). En el caso de *Canillita* existe una discusión, ya que otros críticos consideran que la obra pertenece a 1901; sin embargo, Vidal sostiene que de esa fecha es el segundo acto de la obra *Ladrones* (1901). Para esta instancia se consideran las fechas de estreno en el circuito profesional rioplatense sugeridas por la mencionada investigación. En el caso de *El desalojo* se tuvieron en cuenta las referencias de Dardo Cúneo y Anastasia Detoca.

en contacto con esta atmósfera y que lo llevó a ser fundacional en un género. La base de muchos de sus personajes, así como la recreación de la escena del crimen, fueron elementos ensayados previamente en la crónica policial.

Más allá del humor: la crítica social en voz de Jack

Considerar que la escritura de Sánchez tuvo una evolución, y que esta se debió a los primeros trazos que tuvo en la prensa, es determinar que el humor y su relación con la crítica social son una constante en su trayectoria, en la que la sutileza se fue a ganando con los años, acompañada por la propia experiencia intelectual del autor. En relación con su experiencia intelectual, es importante destacar las diversas reflexiones que hizo tanto en dramaturgia como en ensayo acerca del delincuente, sobre todo centradas en las desigualdades sociales que llevan a determinados sujetos al mundo del delito, mientras que otros, más privilegiados, acceden al mundo de la corrupción. Obras como *El caudillaje criminal en Sudamérica* (1903), *La Tigra* (1909) o *Marta Gruni* (1908) dan cuenta de ello. Su preocupación, más allá de lo político y afectivo, también radica en una constante búsqueda de ofrecer una explicación sociológica a los conflictos humanos.

Cabe destacar que en sus primeras escrituras evidencia ya el tono del humor y de la divulgación de injusticias por parte del poder, a través del periódico *La Voz del Pueblo*. Estos textos se inscriben en lo que suele denominarse *suelos*, categoría que también abarca notas publicadas en otros periódicos, correspondencias, conferencias, así como escritos narrativos y ensayísticos. Esta clase de textos conforman un repertorio estilístico que no dan cuenta solo de su versatilidad, sino que también revelan una forma de ganarse la vida, propia de los autores que se encuentran en los albores del siglo xx.

En el caso del periódico minuano —publicación trimestral dirigida por Bernardino Origen y afiliada al Partido Nacional, «periodiquín algo charlatán y mordaz» (Imbert, 1949: 25)—, Sánchez publicó su primer artículo el 7 de julio de 1891 bajo el seudónimo de Jack.⁴ Se trata de textos breves que no superan los diez números,

⁴ El seudónimo, según el biógrafo Julio Imbert (1944), fue tomado por el asesino serial inglés Jack the Ripper, de quien se decía que podía estar en las costas rioplatenses a finales del siglo xix. Cabe destacar que la popularidad del criminal llevó a que muchos autores lo tomaran como referencia a la hora de escoger un alias.

LA VOZ DEL PUEBLO

PERIODICO POLITICO Y NOTICIOSO

REDACTOR—BERNARDINO B. ORTIZ

SUSCRIPCION

Por un año \$ 10.00
 Por seis meses 6.50
 Por un mes 1.00
 Número sueltos 0.30

NÚMERO SUELTO: 10 centavos

Se reciben avisos y solicitudes hasta las 4 de la tarde.

REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY
 MINISTERIO DE HACIENDA
 OPERACIONES DE LOS DIAS MARTES, JUEVES Y SABADOS.
 CREDITO Y CANTONALES—ORDOLLA 137

BANCO NACIONAL
 DE LA REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY
 SOCIAL DE MINAS
 21 de Mayo, entre Montevideo y Maronera.
 Operaciones y tasa de interes (A partir desde el 1.º de Julio)
 Cuentas corrientes a la vista—Abona no más de \$ 100.000. 4 o/o.
 Depósitos a término—A retirar con 10 días de aviso, abona 5 o/o anual.
 Depósitos a término—De 3 a 6 meses, el 6 o/o anual; de 6 a un año, 7 o/o.
 Depósitos a término—Abona 6 o/o anual en billetes que permanezcan más de 30 días.
 Depósito de Oficiado—De 9 1/2 a 11 1/2. 7 y 1/2 a 12 3/4 p. m.
 Montevideo, Julio 1.º de 1891.
 EL GERENTE.

LA VOZ DEL PUEBLO
 MINAS, JULIO 30 DE 1891.

La Yaciteana
 del Dr. Juan B. Parodi, Profesor de Mineralogía y Geología y Catedrático adjunto en la Universidad de Montevideo.
 (Continuación)
 En pretender, por otra parte, que el estado del análisis practicado por el Sr. Kyle deba considerarse como el medio del ensayo á beneficio.—Ilusiones, antes bien, á no rendirle los 100 gramos por tonelada, y siendo que solo se beneficiaron diez toneladas diarias, las ganancias en el explotación de La Yaciteana, por más abultadas que se formen las partidas de producción de las explotaciones, á la respuesta de diez cientos valen mil pesos anuales beneficiados pesen mil pesos, aun teniendo, cuando pudieran beneficiar veinte toneladas diarias.
 VIAS DE COMUNICACION
 Por los datos de ubicación referidos se ha demostrado la exigua distancia que existe entre La Caspija y la mina de La Yaciteana, con la ventaja de que las leguas de esa misma trayecto están por la vía férrea que son las de Montevideo y Minas.
 Además, pues, una sola legua y media la estación más próxima, rebasando el término que al ramal de la expresada vía férrea, que parte de Toledo, y al ser férrea, pasa á una distancia alguna, si han por el momento se ignorará habrá estación á esas alturas.
 Además de las vías de comunicación mencionadas tenemos, como complemento, que el camino departamental á Toledo y Tres pías como á dos leguas del punto del yacimiento sufre—que comienza que sigue rumbo á Caspija y San Lucas abajo, pasa á una legua, y se continúa ó termina y cinco cuartas, al ser por la Cuchilla Grande, y finalmente, que dicha concesión solo dista unos cuantos kilómetros del camino que se dirige á Herrería Negra, Pulanco y demás de la costa del Cebollati en el

curso de sus aguas.—Todos estos caminos son transitables para cualquier clase de rústico.
EXPLOTACION
Fuente de Naturales
 La topografía del suelo es favorable para un laboreo fácil y económico. El terreno está débilmente levantado, presentando fijas depresiones que favorecen en alto grado la extracción y el acarreo de los materiales; pues, por la misma disposición de los flujos, las respectivas explotaciones deben seguir una dirección horizontal ó ascendente mas bien que descendente, de modo que las aguas jamás serán un obstáculo para la prosecución regular de los trabajos. Estas circunstancias, unidas á la escasa existencia de la roca en que se encuentra el mineral surfuro, contribuyen ampliamente á los fines expuestos.

El combustible es abundante, pues la mina solo dista unas ocho y veinticuatro de los arboledas inmediatas que pueden dar una buena cantidad de madera, sin contar que á una legua del mismo punto la hay en tal extensión que su conjunto excede al combustible que demandaría la explotación de La Yaciteana. Otra ventaja, dispuesta á prestar un valioso contingente en el laboreo de esta mina, es sin duda la existencia de estufas de agua que, en varios puntos del año, por su simple curso natural, bastan al funcionamiento de un motor hidráulico destinado á la molienda del mineral á beneficiarse.

Nos referimos á la *Cañada de Las Yaciteas* y á sus ramales tributarios, en curso de cuyas aguas reside á las pruebas de mayor sequía; por lo demás, aquella intersección en el aprovechamiento directo de una fuerza natural y económica, puede fácilmente corregirse mediante la canalización de las aguas de estas pequeñas cañadas hidrográficas.
TITULO DE PROPIEDAD
 Agregámosle, en fin, que la denuncia de La Yaciteana ha sido presentada en forma, y que, inscrita ya en el Oficina respectiva, la Inspección General de Minas informa que la misma solicitud está encuadrada dentro de las disposiciones legales sobre minería, aconsejando, por lo tanto, al Juzgado Letrado Nacional de Hacienda se proceda al registro de dicha denuncia previas las publicaciones de estilo. Los derechos del denunciante están, pues, suficientemente garantidos, y llenados los demás trámites que para ello exige la legislación referida, si mismo denunciante obtendrá sin tropiezo la posesión y propiedad de la mina que nos ocupa.

Por los datos expuestos, debemos establecer como conclusiones esenciales: Que la mina de Oro de La Yaciteana, si bien solo mide en la respectiva concesión solitudinaria un área de sesenta hectáreas, sin embargo los flujos descritos son de un valor intrínseco indiscutible, y que su explotación bien dirigida, utilizando convenientemente todos los elementos y ventajas naturales que rodea la misma mina, no tardará en asegurar el porvenir del con-gionario.

Montevideo, Mayo 12 de 1891.
 JUAN B. PARODI

CARTA INFORME
 DEL
 Dr. CARLOS SPERANTZ
 Profesor de Ciencias Naturales en el Colegio Nacional de la Plata etc.

Me estimó señar:
 He concluido el estudio de los minerales sulfuros que Vd. me ha remitido, y de las condiciones en que se encuentra la mina La Yaciteana de su propiedad, me permito en estas exponer á Vd. mi opinión á cerca de dichos minerales y de la mina de la cual, según la palabra, fueron extraídos, y confor me los datos que Vd. mismo me entregó. Las muestras son buenas, en algunos puntos casi puras, otras veces con estranidades que capas intrínsecas de mica ó bauxita, lo que las hace sacar el tipo de la *La Yaciteana*, estando acompañadas por gran cantidad de óxido férrico, algunas veces superficial formado, según parece, en el estado de hierro, óras al estado de yeso, inyectadas entre los elementos calcáreos de un modo más ó menos regular, con rastros de sulfuro de hierro. Este sulfuro de hierro está con frecuencia al estado cristalino, en cristales apilados ó aislados, notándose con frecuencia su transformación y sustitución por óxido férrico.

Los fragmentos de cuarzo blanco ó incolores, para vez coloreados en rojo, y en otros con brillo vítreo, generalmente amovibles, adhiriendo entre el tratamiento por simple yasta posición, siendo el cemento viable.
 El oro se encuentra al estado amorfo bajo el aspecto de escamas aisladas ó reunidas con frecuencia en series dentadas, entre las paredes de los elementos calcáreos ó de óxido de hierro.

Las escamas son por lo general pequeñas variado sus diámetros entre 1 decimilímetro y 1 milímetro, y rara vez llegando á 1 milímetro cuando así de superficie con un espesor de 1/15 á 1/20 de milímetro.

La riqueza sulfuro de los múltiples ejemplares que Vd. me proporciónó es muy variable, habiendo algunos asombrosamente ricos.
 (Continúa)

Crrik... crrik
 Apuro á que ustedes se extrañen del cambio que ha sufrido esta sección. ¿No es cierto?
 —Ya la creo!
 Pues, mire, yo pensaba que me iban á tachar de inquisidor poronista (no con concuros ¡Dios me libre de tal pecado!) á uno y atrevido á otros.
 Ahora bien forme esta sección en que habrá lugar para todos. (Esto es, para todos los que con sus barbudas se hagan dignos de entrar en ella.)

Dice la *hembra*, quiero decir, La Unión del domingo
 «Acaba de dejar existir... atchiss... atchiss... (perdóneme si entiendo que se trata un tanto) así repentinamente el jefe Político del Departamento de...
 Hombres... ¿Que relación!

¿Y que fiscal? ¿Y que constructor? ¿Con que... acaba de dejar existir? Pobre...
 —Pero, ¿cómo?
 ¡Ah! se me ocurre una sarsuela, pero entre paréntesis... No estaré por acabar de dejar existir, La Unión? Responzan ustedes.

Con respecto á los días feriados cuando pasando unas cosas! Ven ustedes! Le oi á un'chiquito: Estoy descaído que se rompió un banco en el colegio para que descaído unas días feriados.
 —Pero, ¿cómo?
 —Comol Miró se quebró el Banco Inglés y declararon feriado para los demás Bancos; se rompió un banco en la escuela y declararían para todas las escuelas. Esa es la lógica.

Dicen los miembros de la mayoría de la Junta, que ya que el presidente intenta echar los y el pueblo no los quiere renunciará gobernarlos á la poltrona municipal. ¡Bravo señores miembros! Mirare un sispito tanta generalidad. ¡Son ustedes muy palanats!

¿Pero que cosa! ¿No han extrañado ustedes? La Unión no dice ni está ni meite con respecto á las cuestiones municipales, y de la política.
 ¿Eficacia de qué será? Unos dicen que tienen miedo (los de La Unión) que el Sr. Luyate haga extorsiva hasta aquí la disposición sobre la manzana de coronar.
 Otros, por la ida del redactor á Montevideo.
 Los mas enbusteros, dicen que son electos del box que prepararon á Falco.
 Yo no lo creo.

Jack

Gacetilla

Se avisa al público que la Redacción y Administración de "La Voz del Pueblo" se han trasladado á la calle de Trinitaria y Trés, núm. 202.

Digno de encomio—El Administrador de Rentas, D. Pedro Lacasa y los empleados de la misma oficina han dado un ejemplo que seguramente no tiene precedentes y que por desgracia no ha de tener muchos imitadores. Desuaso de proporcionar más ó menos comodidad al numeroso público contribuyente que acude todos los días á equiar la repartición, y en virtud de lo que ellos importan, y entre todos los demás la otra mitad. Se ha dividido ya el gran salo que

Fig. 1. En julio de 1891 Florencio Sánchez comenzó a publicar con el seudónimo de Jack sus artículos en *La Voz del Pueblo*, de Minas. En esta página, del 30 de ese mes, se lee «Crrik... crrik» (tercera y cuarta columna).

en los que se destaca «la premura por defenderse contra lo que considera abuso de autoridad (contra la Junta Económico-Administrativa de Minas)» (Vidal, 2011: 7).

Además de estar centrados en las denuncias, los temas se dividen en dos grandes grupos: el primero, ya de nido, y el segundo, que se con gura a partir de aquel, es su crítica a la ciudad de Minas como espacio invadido tanto por la corrupción como por el ostracismo. Estos textos breves tienen como titular una onomatopeya: «Crrik... crrik», y en su brevedad y fugacidad es donde se condensa la crítica con humor elaborada por Sánchez:

Apenas llegados y después de una consulta con un Ministro y varios personajes ¡Oh desgracia! caen enfermos. En menos tiempo que el que tuvieron para enfermarse lo sabía todo el mundo. En todas partes causó más o menos impresión; aquí, en la o cina de la Junta, el Secretario casi se traga la lapicera y el escribiente metió la nariz en el tintero cuando se recibieron los telegramas (2011: 63).

Este fragmento, perteneciente a la publicación del 7 de julio de 1891, hace referencia a la Junta Departamental y denuncia la inactividad de quienes pertenecen a esa o cina. Un aspecto característico del estilo humorístico de Sánchez es su forma de ejercer la crítica, que con frecuencia adopta un tono abiertamente agresivo hacia el otro, exponiéndolo al ridículo y subrayando sus carencias. Ejemplo de ello es el uso burlesco del lenguaje en *El Combate* (1897) hacia el presidente de ese momento, Juan Idiarte Borda, donde se destacan los señalamientos a su aspecto físico, así como a su falta de ímpetu y personalidad.

Conocer esta faceta de Sánchez tiene algo fundamental que se vincula estrechamente con el medio que eligió para expresarse: la prensa. En ese entonces, más allá de ser uno de los pocos canales de difusión, este medio mantenía una cercanía y espontaneidad con la opinión pública, lo que generaba un efecto de inmediatez que resonaba tanto entre sus lectores como entre sus opositores. El humor no solo está dispuesto por estar ante una plataforma que estimula esta cercanía (Olveira, 2023), sino también porque juega con quitarle la solemnidad a la escritura y, también, al medio de difusión. Considerar el humor dentro de la prensa es una manera de acercar al público hacia una forma de distribución literaria más popular y, a la vez, de quitarle seriedad a los espacios legitimados de escritura.

Tener en cuenta la dicotomía entre la escritura popular y la de élite, muchas veces ha obstaculizado la posibilidad de observar otras prácticas de la escritura que, si bien no cumplían las mismas funciones que las formas predominantes de difusión en la prensa, también formaban parte del marco expresivo de la época. En este caso, el objetivo no es informar, sino contemplar un problema social mediante otro discurso con el fin de acercar a los lectores menos familiarizados con el tema. Por otro lado, la burla a la clase política mediante el seudónimo es un factor que se reitera, porque también hace del diario un divulgador ideológico.

En este caso, factores como la oralidad, el uso de giros lingüísticos conocidos, referencias locales a partir de relatos y noticias se transforman en un medio de propagación del mensaje a través del humor, en la medida en que la cercanía se establece a partir de otros modos del lenguaje y de la comunicación. Lo que genera el humor, la nota breve y la cercanía con la opinión pública es regenerar lo colectivo en relación con su representación. Esta puede leerse de varias maneras, desde lo político o lo civil. Si algo ha de recaer en el medio de prensa determinado por una línea ideológica es justamente la afrenta ideológica y, al mismo tiempo, la defensa del público a través de la palabra y la gura autorial.

Esta oposición entre el humor y la literatura —o entre la alta literatura y el humor— hace que este tipo de producciones queden al margen y no se vinculen con un proceso de cambio de la prensa y, a su vez, de una modernización que la incluye (Torres, 1997). En este sentido, estos escritos —no solo por su corto alcance, sino también por su tono— quedan en la marginalidad de un proceso autorial y también de los antecedentes relevantes a la hora de definir un estilo. La particularidad del humor de Sánchez, junto con sus tropos políticos y sociales, no hacen otra cosa que marcar una identidad en la gura autorial, pero también una particularidad de la época, en la que los escritores vinculados a la «alta literatura» encontraron en estas participaciones una forma de ganarse la vida, pero, sobre todo, de señalar las condiciones políticas del momento.

Una de las particularidades que pueden encontrarse en este periódico —y que ya pertenecen a Sánchez como autor— es la presencia de la lectura, especialmente de una lectura crítica. Estas pequeñas notas no solo evidencian un claro consumo de literatura, sino también esa ductilidad característica que le permite convertir lo sublime

en algo convencional, o incluso en objeto de burla. Así lo hace en las citas a los autores Mariano José de Larra y Julio Verne.

Larra, en una de sus brillantes producciones, decía: «¿Qué se hace por la tarde en Madrid? —Dormir la siesta. ¿Y el que no duerme siesta, qué hace? —Estar despierto, nada más». Si se pone Minas en lugar de Madrid se verá que las frases no pueden estar mejor aplicadas (Sánchez, 2011: 72).

En este artículo, que data del 10 de setiembre de 1891, se desarrolla el segundo núcleo temático que se encuentra presente en estas notas: la crítica hacia la ciudad de Minas. El aburrimiento, el tedio; el autor describe que la población está en «una inacción completa», es parte de un conjunto de quejas a las que se le suma también la corrupción política. En este sentido, lo que pretende hacer ver a los lectores es que la inactividad cultural y laboral están estrechamente ligadas con la mediocridad política. Para él, el ocio propio de este espacio es «estar de haragán», donde el ocio solo queda determinado por «contar con los dedos las horas del día», «renegar con el gobierno, con los británicos, con todo el mundo» y «tomar la costumbre de comerse las uñas».

En otro artículo, titulado «Alrededor de un garrotazo», del 1.º de agosto de 1891, hace referencia a Julio Verne del siguiente modo:

Julio Verne que maneja mejor su pluma, que Carnaval los puños, describió un viaje alrededor de la luna, viaje que a mi parecer solo es realizable en su cabeza. Yo, pigmeo al lado de él, voy a describir uno alrededor de un garrotazo, no en una bala, sino en una nariz, no fruto de mi imaginación, sino verídico y basado en hechos reales (Sánchez, 2011: 76).

Otra vez, para hacer una crítica de la ciudad de Minas, vuelve a las referencias autoriales de la literatura universal. Esta forma de utilizar el saber más elevado, o de literatura más elevada, para reconstruir la anécdota o sostener la humorada es un recurso típico en Sánchez. Si algo ha de destacarse en toda su trayectoria es la de popularizar la literatura, no en un sentido burdo, sino en la democratización del uso y del acto referencial.

Este sentido de lo popular no solo se manifiesta en su obra, sino también en la voluntad de expandir sus tesis mediante la colectiviza-

ción a través de los medios de prensa y de su dramaturgia. Hacer de lo que celebran los demás algo convencional o dejarlo bajo la mirada peyorativa no es simplemente un recurso humorístico, sino también una forma de proponer sus propias ideas acerca de lo literario:

La singular condición mediática de la prensa —cuyas particularidades materiales la colocarían en un lugar más ventajoso respecto del circuito libresco—, contribuiría a estrechar progresivamente esa distancia entre la retórica voluntariosa de los publicistas y sus lectores empíricos. El periódico, próximo por su formato al folleto, se transformaría en la principal plataforma de expansión de la lectura, aproximando y combinando los códigos de lectura cultos con los populares (Pas, 2018: 14).

La inmediatez que caracteriza a la prensa, así como su cercanía con el público, permite pensar en las primeras armas de la escritura de Sánchez como literatura popular. Si algo ha de brindar el humor es el contacto con otro tipo de lectores, así como también entablar una sintonía que permita introducir la crítica política con un lenguaje que garantice mayor distensión.

Con las entregas periódicas, Jack se convirtió en una voz que, poco a poco, comenzó a ganar identidad y consolidar un repertorio propio, al punto de establecer una continuidad en sus notas: hacía referencia a las anteriores, respondía comentarios que le llegaban, retomaba contenidos de otros números y también elaboraba devoluciones dirigidas a los lectores o protagonistas de sus notas: «Habiendo habido una transposición ha quedado cortado el artículo de Jack. Para no perjudicar a nuestros lectores lo continuamos» (Sánchez, 2011: 80).



Fig. 2. Florencio Sánchez en los años en los que firmaba sus artículos como Jack. Colección Florencio Sánchez, Archivo Literario de la bnu.

Esta estrategia de lectura está determinada por la construcción de un auditorio lector y, a su vez, se plantea un modo de hacer prensa que habilita otras formas de consumo: no solo privilegia la inmediatez, sino también el acceso a una escritura espontánea, ágil y sencilla, que establece una forma de distribución del saber más orgánica y accesible. No es solo el planteo humorístico de las formas de la política, sino también una regeneración de los modos de lectura que abren paso a una estética que define un estilo y una posición política.

La importancia de tomar la palabra: Jack el irreverente

Durante este corto período de Florencio Sánchez escribiendo para el periódico de Minas, se produjeron dos hechos significativos que refuerzan el vínculo del dramaturgo con el humor. En primer lugar, en la conmemoración de la Jura de la Constitución, el 18 de julio de 1891, se le encargó declamar un poema titulado «El dolor», de Juan Zorrilla de San Martín; sin embargo, Sánchez cambió ese texto por uno de autoría propia y de tono jocoso.

Por otro lado, ya había dado sus primeros pasos en el teatro de humor. Primero, participando de una obra de Bretón titulada *Marcela o ¿cuál de los tres?*, presentada en el Teatro Unión. La crítica de la obra elogió su papel de la siguiente manera: «Joven actor, que mantuvo a la concurrencia en una continua hilaridad, que se convertía en cada momento en fuertes aplausos» (Detoca, 2003: 25). Posteriormente, publicó en *La Voz del Pueblo* un diálogo humorístico titulado «Los soplados», en el que también hace referencia a los temas tratados en sus pequeñas notas firmadas como Jack:

Aprovechando los pintorescos personajes de la Junta, escribe, aunque sin darle forma definitiva, un drama joco-serio-mímico-cómico-burlesco en un prólogo, un acto y un epílogo. [...] Los mismos ediles consideran ofensivas las páginas de este desconocido que pone en solfa las tiendas municipales de aquella época en una forma delicadamente satírica (Imbert, 1954: 26).

Estos episodios remarcan cómo el humor y la crítica social siempre fueron parte de sus preocupaciones. En este sentido, la presencia de Jack en la prensa, así como el desempeño de Florencio Sánchez en la escritura y el arte siguieron un camino que, con el tiempo, marcaron su estética de compromiso y determinaron su impronta en la escena y la escritura.

Por otro lado, este primer momento de su escritura también define un modo de desarrollar su práctica a través de esa concordancia entre la tendencia literaria y la tendencia política. Para Benjamin, «la tendencia de una obra literaria solo podrá concordar políticamente si literariamente concuerda también. Es decir, que la tendencia política correcta incluye una tendencia literaria» (1998: 118). En el caso de Sánchez, su irreverencia política determina la irreverencia en su obra y, por ende, su compromiso político está en la crítica hacia el poder, en traer a escena a personajes o tipos humanos que anteriormente carecían de representación, así como también en impulsar sus propias ideas políticas desde la prensa —ya fuera mediante el ensayo o la acción—, las cuales se fueron reforzando y haciendo cada vez más mordaces con el paso del tiempo.

«Como creo que ustedes empezarán a aburrirse por contagio, pasaré a ocuparme de ciertos personajes que hace muy poco nos sacaron con sus escándalos del sopor en que nos encontrábamos dando tema a las conversaciones durante algunos días» (Sánchez, 2011: 73). Una de las particularidades de su estilo en esta etapa es que garantiza una cercanía con el lector, que retoma de números anteriores, pero también es atribuible a las devoluciones que pudieron haberle planteado a partir de las notas. Además del humor, el tono más ameno, que genera complicidad con los asiduos lectores, a través de guiños de problemas planteados con anterioridad, manifiesta la inquietud popular. Sánchez no habla solo para sí, sino que también lo hace en función de atender las críticas y necesidades de quienes lo leen.

Su función como escritor no es la de simple difusor, sino que también hay una cuota de representatividad y de responsabilidad en la toma de la palabra: «El lugar del intelectual en la lucha de clases solo podrá darse o, mejor aún, elegirse sobre las bases de su posición en el proceso de producción» (Benjamin, 1998: 124). Desde esta perspectiva, la voz de Jack permea el diálogo entre lectores. Las notas de Jack plantean un objetivo muy concreto: dismantelar las estructuras del poder y convertir a la prensa en un vehículo para hacer llegar la palabra a una zona donde pueda encontrarse con la justicia.

Este último factor es de los más potentes en su estética y conforma un signo en su trayectoria. La justicia no es simplemente un elemento estético, es una búsqueda ontológica hacia una conformación poética que necesariamente implica una mirada ideológica propia. Continuando con el planteo de Benjamin, el lugar del autor

en este proceso queda en una zona que linda entre la cercanía con el lector y la representación de este en el discurso y la justicia. En este caso, tomar la palabra y llevarla al punto del contacto con el afuera, con lo que sucede fuera del texto, logra «fortalecer la socialización de los medios espirituales de producción» (1998: 134).

Tanto en su dramaturgia como en la prensa, el signo de la justicia traza el núcleo de su escritura. En *La Voz del Pueblo*, así como más adelante en otros periódicos, Sánchez impuso una forma de hacer prensa ligada a la posición política y a la denuncia de la injusticia, siempre poniéndose en el lugar de los afectados. Más allá del humor y de la ironía utilizados en los escritos con el seudónimo Jack, hay que destacar que estas primeras escrituras configuran un lugar desde dónde escribir, y que este lugar de compromiso se sostendrá en sus diferentes roles: como ensayista, periodista, dramaturgo e, incluso, editor y traductor.

En esta estética que surge también se despliega la picardía que caracteriza a su estilo, sobre todo porque en estas notas no ha titubeado a la hora de interpelar directamente a los destinatarios de sus afrentas. Cabe destacar que esta escritura, como también lo fue *El Combate*, es una escritura *in situ*. Sánchez se refiere a las consecuencias directas que está teniendo a raíz de sus denuncias y burlas. Este acontecimiento literario marca lo que sucede en un aquí y ahora mientras se escribe, se publica y se lee:

Revuelven medio pueblo; preguntan aquí y allá, y el pícaro Jack no aparece. Debo ser el mismo demonio en carne, porque por más que me buscan y rebuscan, no me encuentran, estoy a la vista de todos y nadie me ve (Sánchez, 2011: 67).

Una particularidad que se reitera, sobre todo en sus textos en la prensa, es que se posiciona a sí mismo tanto como enemigo como detractor. Este pliegue entre el afuera y el adentro —que se van condicionando a partir de una incidencia de la realidad política y social— da muestras de lo que ha intentado hacer con su obra: establecer un nexo con el entorno que desajuste esa realidad. Situar a la justicia como eje implica traer al primer plano inquietudes que pasan de forma soslayada ante la vista de los demás. En este caso, la escritura funciona como estímulo para el cambio, aunque en esta etapa no se trate tanto de cambiar como de incomodar, generando réplicas, discusiones e intercambios que rozan lo violento para denostar al poder que corresponda.

Pensar la escritura de Sánchez como una forma de establecer una justicia estética implica adentrarse en un elemento que surge en sus comienzos, pero que va asentándose durante toda su trayectoria. En ella, la indignación actúa como motor que articula tanto su obra más reconocida como aquella que se encuentra más dispersa. La prensa, en este sentido, opera como ensayo de un estilo más maduro y más pulido, que se consolidará no solo en su dramaturgia, sino también en los modos en que aborda temas de vanguardia política y social en otros espacios, como las conferencias.

Conclusiones preliminares según Jack

El estilo de un autor no es un elemento fijo; mantiene cambios en el tiempo y, a su vez, se encuentra condicionado por una madurez que traza un recorrido intelectual y de experiencia. En el caso de Florencio Sánchez, tener en cuenta otros procesos de escritura nos hace entender parte de su experiencia como intelectual y también cuáles eran los temas que se encontraban en discusión durante su trayecto como escritor.

En cuanto a los temas, debe señalarse la importancia de dos grandes rasgos de su obra: el humor en función de la crítica política y un estilo que acompaña el ritmo de su tiempo. Esta forma de traer temas a discusión se desarrollará con amplitud incluso en sus obras más reconocidas, como *En familia* (1905) o *Barranca abajo* (1905). En cuanto a su manera de escribir que va al ritmo de su tiempo, no solo nos referimos a esa producción *in situ* que demanda la prensa, sino también a un rasgo propio del género dramático, que tiende a relacionarse de forma inmediata con las discusiones sociales y que, en su proceso de montaje, reelabora muchas de estas cuestiones a partir del contacto permanente con la sociedad y con las problemáticas que se busca representar.

Teniendo en cuenta estos aspectos, una de las particularidades que hacen de la escritura de Sánchez —sobre todo la dramática— una puerta de entrada a una era moderna del teatro es, precisamente, llevar a escena lo que inquieta en el presente. En este sentido, sus textos en la prensa y sus antecedentes como periodista le permitieron tener esa inmediatez tanto para abordar los temas de interés como para poner en discusión muchas cuestiones del momento. Estos temas no solo se vinculan con el malestar político y social, sino

también con otros intereses que cultivó y trabajó en profundidad, tanto en el discurso ccional como en el ensayístico. Entre estos —que aparecerán poco después en su repertorio— se encuentran la criminalística y todo lo relacionado con la gura del delincuente.

Por un lado, abordará la divulgación de cambios signi cativos vinculados al crecimiento de la dactiloscopia, así como también desarrollará formulaciones que relacionan la pobreza y la delincuencia. En este sentido, también será pionero en traer a discusiones las formas en las que se potencia la feminización en la pobreza, al traer a escena —y también a la prensa— los debates y discusiones que ponen como centro a las mujeres delincuentes, prostitutas y madres solteras.

Las tesis que en un principio delineó en el ámbito de prensa pasarán a convertirse en historias centrales, con personajes que abren debates públicos, más allá de una mera representación naturalista, como muchas veces se ha reducido su teatro.

Como parte de un estilo en crecimiento, sus mayores biógrafos —como Roberto Giusti, Julio Imbert y Fernando García Esteban— concuerdan en que su papel en la prensa tuvo innovaciones que lo llevaron a tener un estilo propio en el teatro. La creación de diálogos, la cercanía con los delincuentes, las lecturas de obras consagradas de la literatura universal y el interés de las nuevas discusiones políticas llevaron a Sánchez a crear una voz particular que abrió el camino hacia un primer teatro político. Lo político estuvo siempre presente en su obra, ya fuera desde el humor o mediante una dramatización más descarnada de los temas que lo conmovían e indignaban.

El humor, la escritura de acción en tiempo inmediato, el compromiso político, la sagacidad para plantear los temas incómodos conforman los rasgos de un estilo que no solo lo distanció de las inquietudes de otros autores uruguayos del Novecientos, sino que también lo convirtió en un agente singular. En todo lo que escribía, se percibe no solo una necesidad de hacer justicia estética y escénica, sino también una necesidad palpable que tuviera repercusión en la realidad. Si algo ha de destacarse es que su escritura está en permanente contacto con el ágora contemporánea, que no es otra cosa que la participación y acción directa en el reclamo social y colectivo (Vidal, 2020).

Estos temas estuvieron siempre presentes en la obra de Sánchez. Cada etapa de escritura combinó estos elementos desde una particularidad estilística que, en sus comienzos, Jack experimentó de forma espontánea y juvenil. Con el tiempo, el humor fue dejando de aparecer de forma más directa, y también se apartó de la defensa de las ideas de los partidos tradicionales y de ciertas prácticas patrióticas que no se alineaban con la idea de progreso que siempre mantuvo rme. Sin embargo, lo que nunca se agotó ni dejó escapar fue el estilo irreverente que le brindó identidad.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, Walter. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Taurus, 1998.
- Detoca, Anastasia. *Florencio Sánchez: estética e ideología*. Montevideo: Centro de Estudios Humanísticos del Uruguay, 2003.
- García Esteban, Fernando. *Vida de Florencio Sánchez*. Montevideo: Alfa, 1970.
- Giusti, Roberto. *Florencio Sánchez*. Buenos Aires: Agencia Sudamericana de los Libros, 1920.
- Imbert, Julio. *Florencio Sánchez: vida y creación*. Buenos Aires: Paidós, 1954.
- Olveira, Andrés. *Cuatro páginas arrancadas: la historia del humor escrito en Uruguay*. Montevideo: Tajante, 2023.
- Pas, Hernán. «Prensa periódica y cultura popular en el Río de la Plata durante el siglo xix», en *Perífrasis*, vol. 9, n.º 18, Bogotá, 2018, pp. 11-29.
- Perera San Martín, Nicasio. «Las falsas atribuciones a Florencio Sánchez», en *Letras-Uruguay*. Recuperado de <https://letras-uruguay.espaciolatino.com/perera_nicasio/las_falsas_atribuciones_a_florencio_sanchez.htm>.
- Sánchez, Florencio. *Teatro completo*. Buenos Aires: Claridad, 1941.
- . *Prosa urgente*. Colección de Clásicos Uruguayos, n.º 185. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011.
- Torres, Alicia. «Humoristas y cronistas de costumbres», en Raviolo, Heber y Rocca, Pablo (Eds.), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo 2: Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1997, pp. 278-323.
- Vidal, Daniel. *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2010.
- . «Prólogo», en Florencio Sánchez, *Prosa urgente*. Colección de Clásicos Uruguayos, n.º 185. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2011, pp. vii-lvii.
- Vidal, Yanina. *Tiemblen, las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario, 2020.
- . «Escribir en la arena política: el periódico *El Combate* (1897) en el primer levantamiento de Aparicio Saravia», en *Oficio. Revista de Historia e Interdisciplina*, n.º 18, Universidad de Guanajuato, 2024, pp. 105-119.

«Mi adorada Julieta». Cartas inéditas de Julio Herrera y Reissig a Julieta de la Fuente

Néstor Sanguinetti

Biblioteca Nacional de Uruguay

En abril de 1976, con motivo del centenario del nacimiento de Julio Herrera y Reissig (1875-1910), la entrega número trece de la *Revista de la Biblioteca Nacional* estuvo dedicada al poeta de la Torre de los Panoramas. En la primera sección, los trabajos de Roberto Ibáñez, Ildefonso Pereda Valdés, Susana de Jauregui y Magda Olivieri se agruparon bajo el título «Perspectivas críticas»; un segundo núcleo —con investigaciones de Alba Tejera, Wilfredo Penco y Hortensia Campanella— presentó la transcripción y estudio de algunas piezas de la correspondencia del poeta del Novecientos.¹

En el capítulo que cierra ese volumen, Campanella estudió las cartas de amor que se enviaron Julio Herrera y Reissig (jhr) y Julieta de la Fuente. Se trata de un total de 60 documentos, comprendidos entre los primeros meses de 1904 y mediados de 1905 y que, como advirtió la investigadora, «abarcan, en su mayoría, los primeros ocho meses de la relación Julio-Julieta, lapso en el que los enamorados debieron enfrentar más duramente la oposición del Sr. De la Fuente a la presencia de Julio en las cercanías de su hija» (1976: 172); pero el conjunto publicado en ese momento no agotó la totalidad de cartas que se conservan en la Biblioteca.

La colección Julio Herrera y Reissig fue una de las primeras en formar parte del acervo del Archivo Literario, ingresó en 1947, por donación de la viuda del escritor. En ese entonces, Roberto Ibáñez presidía la Comisión de Investigaciones Literarias, organismo que antecedió al Instituto Nacional de Investigaciones y Archivo Literario (inial), creado en enero de 1948 y del que Ibáñez también fue su director honorario (Trujillo, 2024: 11).

¹ Es posible acceder a todas las entregas de la *Revista de la Biblioteca Nacional* a través del siguiente enlace: <<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy/jspui/handle/123456789/28718>>.

No es posible precisar en qué momento, pero hoy podemos afirmar que Ibáñez retiró de las dependencias de la institución un lote de documentos que integraban la papelería personal del poeta y que, por tanto, no formaron parte de la edición de la revista que lo homenajeó en el centenario de su nacimiento. Según un documento que se conserva en el archivo, es muy probable que ese traslado haya obedecido a una gestión personal: el mismo año de la donación, Julieta de la Fuente pidió expresamente que determinadas cartas permanecieran en custodia en el inial, pero fuera del acceso público inmediato.

Montevideo, diciembre 7 de 1947.

Señor Presidente de la Comisión de Investigaciones Literarias

Profesor Roberto Ibáñez

Estimado amigo:

Sabe Vd. que me desprendí con dolor de todos los papeles de Julio; que a usted se los con é porque nadie como usted ha honrado la memoria del gran poeta.

Pero quiero rogarle que ciertos documentos, en especial las cartas de amor que Julio me dirigiera, no sean vistos por nadie al menos mientras yo viva puesto que hay referencias íntimas o alusiones a personas que se hallan todavía en el mundo.

Como usted partirá para Europa le ruego que reserve esas páginas, sin perjuicio de que oportunamente conversemos para publicar aquellas cartas de amor que enaltecen el corazón de Julio y muestran, como me dijera Rodó —cuando Delmira Agustini me lo presentó en la calle Misiones, frente a la librería García— el verdadero y profundo sentimiento del artista genial que había en mi esposo.

Deseándoles a usted y a Sara, la mayor felicidad en el viaje que emprenden, saludo a los dos con el más sincero afecto, augurándoles los mayores triunfos en el camino orido.

Julieta de la Fuente de Herrera y Reissig

El pedido se hizo justo antes del viaje que, en 1948 y gracias a una beca, emprendió Ibáñez junto con su esposa, la poeta Sara de Ibáñez. ¿Pero cuándo se realizó la sustracción? ¿Por qué solo se retiró este conjunto y no la totalidad de las cartas? Tal vez Ibáñez escogió llevarse a su domicilio la documentación que consideró menos «per-

tinente» o más íntima,² seguramente con la intención de respetar el deseo expreso de la viuda y asegurarse el cumplimiento de su pedido, o quizás con el propósito de estudiarlas con mayor detenimiento, pues el corpus extraído corresponde enteramente a las cartas que el poeta envió desde Buenos Aires, entre setiembre de 1904 y febrero de 1905. Esa unidad —temática y temporal— hace pensar en la intención de un posible estudio o publicación, que finalmente no se concretó. Estos documentos regresaron a la Biblioteca, junto con otra papelería —por ejemplo, el *Cuaderno Gráfico-poético* de José Enrique Rodó—, recién en la década del ochenta cuando Solveig Ibáñez, una de las hijas del exdirector, los restituyó a la institución luego de la muerte de su padre (García y Borges, 2024: 15).

El primero en dar a conocer algunos fragmentos de estas cartas inéditas fue Aldo Mazzucchelli en *La mejor de las fieras humanas* (2010): Julio y Julieta se habían conocido en diciembre de 1903 y hablaron por primera vez en febrero de 1904, en un banco del Parque Urbano. El tiempo que medió entre esos encuentros fue subsanado por cartas en las que la muchacha desconaba de su pretendiente por la diferencia de edad y de clase, que le parecían insalvables (2010: 259). Cuando la pareja aún no contaba un año de relación, debieron separarse a causa del viaje que el poeta emprendió a Buenos Aires. Pero ese distanciamiento tuvo un preludio, una breve escapada a Minas en la que el escritor visitó a su hermano, Eduardo Herrera y Reissig, que se encontraba enfermo. En plena guerra civil, en el invierno de 1904, la sociedad minuana celebró la visita del «distinguido literato» (2010: 275). Finalmente, en setiembre de ese año, jhr se instaló por unos meses en la capital argentina y, como señala Mazzucchelli, la

² En una de las últimas cartas del conjunto, enviada el 21 de enero de 1905, se lee: «Me enloquezco de ansia pensando en que te poseo en el lecho misterioso, que mis labios bordan ligranas de besos y blandos encajes de mimos en la seda excitante y tibia de tu cuerpo primaveral. [...] Ah! Te derretiré en mi lengua hirviente y a lada, tus senos se encabritarán de amor y palpitarán como dos frutos bajo mis manos eléctricas: yo los besaré con delicia, me hundiré en ellos, enajenado, borrachamente extraviado, yo te haré gemir de placer y callar con los ojos humedecidos de revelación, clavándote en mi cuerpo, como en un crucifijo de vida! Yo me perderé en el trópico, en los bosques profundos de Venus; yo golpearé en la gruta sonrosada; yo cogeré la or húmeda y divina de tu virginidad que duerme, bajo los velos púdicos; yo clavaré el estandarte de fuego de la Conquista, allá en ese sitio sacro, recóndito, oscuro donde solo mi sexo penetra; yo endulzaré la herida misteriosa con mi bálsamo de secreta delicia! Ah! Julieta qué días nos esperan!».

historia de este viaje será la de la distancia entre lo que cuenta a su novia y lo que realmente logra en la gran ciudad, pues amplía sus contactos y amistades intelectuales, «encuentra la voz y la atmósfera de una nueva serie de sonetos que lo harán famosos —*Los éxtasis de la montaña*—, y consigue un sitio de difusión pública de su escritura que le será el hasta el final, el *Diario Español*» (2010: 284).

El motivo del viaje fue económico, el poeta había recibido el ofrecimiento de trabajar en la Oficina del Censo, que por ese entonces funcionaba en las dependencias del Correo Argentino, en la calle Bolívar: «Se me ha nombrado Jefe del Archivo de la Oficina de Censo Nacional, de reciente creación, cometido de relativa importancia, de árida y rutinaria y pesadísima tarea a lo que se me dice, que agotará mi paciencia y mis nervios antes de lo que parezca». Como ya explicaba Campanella: «La idea de ese viaje es una de las constantes de este epistolario, aunque siempre aludiendo a él como a un doloroso exilio» (1976: 236);³ con estas palabras se lamentaba el poeta, en carta del 20 de setiembre: «Y pensar que por la maldita miseria, por lo último de lo último, por no poder hallar una plaza para mis necesidades más apremiantes en Montevideo, tengo que abandonar lo que más amo en la vida: tú, solo tú!».

En los primeros envíos se pueden leer sus impresiones sobre las pensiones en las que vivió (primero en Lavalle 1161 y luego en Defensa 487), el nuevo empleo en el Censo y la rutina que conllevaba: «De 11 a 15 tengo ocupadas las horas en una mazmorra de Buenos Aires. Ando con números, planillas, formularios, necios objetos que no son para mis aptitudes y de las que reniego, sin que nadie alcance a comprenderme».

Me preguntas de mi nueva habitación. Pues bien, es algo mejor que la antigua, pero abundan los ratones y los mosquitos que no se me desprenden en toda la noche, unos mosquitos perversos y sanguinarios como tú... No hay bruja en ella, sino un brujo gallego, que todo el día rezonga y habla solo —y por la noche toca la gaita hasta las doce, complotándose con los mosquitos para no dejar dormir al

³ Se hace esta referencia con motivo de la carta fechada el 19 de octubre de 1904; Campanella consigna: «Única carta que se conserva de las que Julio Herrera escribió a Julieta durante su estadía en Buenos Aires» (1976: 236). Hoy sabemos que hay más de una treintena de documentos que forman parte de este conjunto.

pobre Julio! ¡Qué te parece, si tengo suerte con las casas y con los dueños!! Pero en algún lado hay que vivir o por lo menos que morir... Te mando un plano de B. Aires... ahí va señalada la calle en que vivo, la manzana, etc. Te señalo también las calles por donde más ando, a viva fuerza para ir al Censo que está en la calle Bolívar 313 entre Belgrano y Moreno.⁴

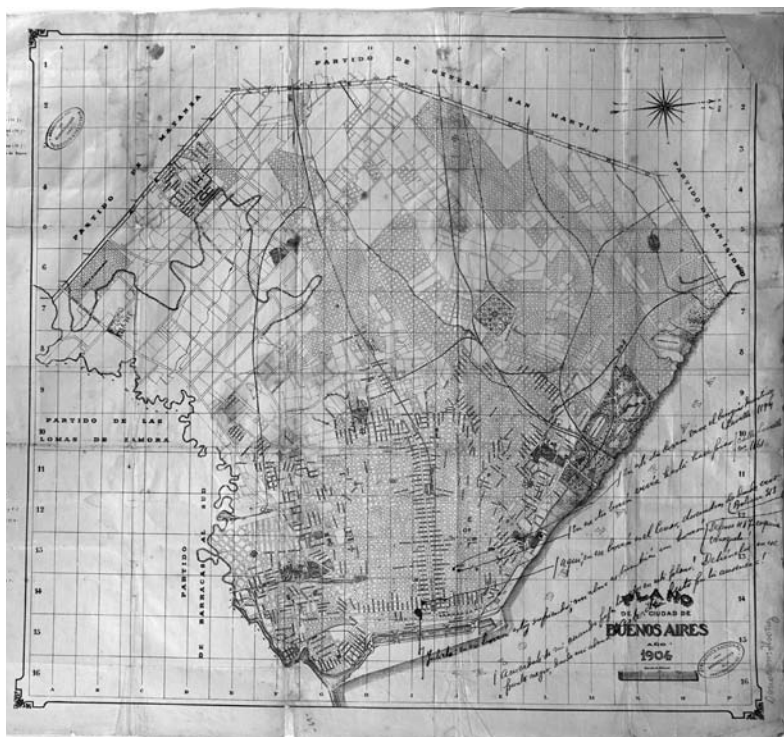


Fig. 1. Este mapa muestra los desplazamientos del poeta por la ciudad porteña: «Aquí, en este borrón es el Censo, dos cuadras de donde vivo. Bolívar 313». «Julietta: en ese borrón estoy sufriendo; mi alma es también un borrón. Defensa 487 esquina Venezuela», «Acuérdate de mí cuando ¡jes tus ojos en este plano! Detiénelos en este punto negro, donde mi alma viste de luto por tu ausencia!».

⁴ Carta sin fecha, enviada entre el 5 y el 11 de noviembre. En el siguiente envío, con fecha 11 de noviembre, el poeta aclara: «Te envío el plano... Los otros días se me olvidó, ando con la cabeza extraviada por causa tuya, de lo que sufro al tenerte lejos... Te marco la calle donde vivo, el punto exacto de mi casa, la Oficina del Censo que es Bolívar 313 y las dos o tres calles únicas por donde transito, una o dos veces al día. También te marco mi antiguo domicilio en Lavalle, etc...».

Pero en estas páginas también se deja ver la pluma irónica y sagaz de Herrera con respecto a la ciudad y, sobre todo, con respecto a sus habitantes. Su mirada hacia el ambiente porteño está atravesada por el desencanto y la ironía: percibe una sociedad vacía, dominada por el interés económico, la ostentación y la imitación superficial de la cultura europea.

Todo esto me repugna por lo burgués, por lo chatamente insulso, por la mezquindad que se respira. No creo exista un rebaño más pobre de psicología que el porteño, todo esto es como para reventar! Qué egoísmo, qué miserias, qué aplastante sed de lucro y de interés, qué imbecilidad mecánica de autómatas de industria y de comercio. Estoy por creer que los tontovideanos de que tanto nos reímos, tú y yo, están a un nivel más elevado que estos botarates insufribles y presuntuosos de reclamo de cigarrería... Las mujeres son mulitas de alquiler, que tarde a tarde van enjaezadas lujosamente a la feria matrimonial de Palermo, donde cinco o seis mil carruajes dan vuelta estúpidamente bajo las alamedas. No hay aquí sino Palermo y Palermo siempre. Todo lo que te diga es poco del lujo chillón, del rastacuernismo, de la cursilería, del mal gusto de estas monas que pretenden imitar a París y son unas salvajes vestidas a la europea. ¡Cuánto me hacen reír estas hijas de las que fueron servidumbre de nuestros abuelos! De los maridos, imbéciles como todo marido, creo que el 80 % son condecorados con la insignia frontal más vergonzosa del Rey Cornelio!!! (18 de diciembre de 1904).

Con el mismo desprecio con el que luego se referirá a los habitantes de Tontovideo en el *Tratado de la imbecilidad del país*, el poeta despliega un tono mordaz y sarcástico que pre gura, en muchos aspectos, las ideas que más tarde desarrollará en ese ensayo póstumo.⁵ Adopta una voz crítica que combina la agudeza del dandi con la desilusión del intelectual moderno, y desplaza hacia el otro —en este caso, el porteño— la misma descon anza que en el *Tratado*

⁵ Por esos años este proyecto de escritura ya se encontraba en marcha. En 1901, jhr ya había expresado su intención de preparar «un estudio psico- siológico de la raza y un examen crítico de sus manifestaciones emocionales e intelectuales»; a continuación, advierte: «Destrozo en él a esta sociedad, imbécil y superficial». Su amistad con Roberto de las Carreras resulta decisiva: lo impulsa a abandonar el sentimentalismo romántico para orientarse hacia un esteticismo irónico y crítico. Bajo esa influencia, Herrera desarrolla una mirada mordaz sobre la sociedad y proyecta un estudio que combina la observación científica con la sátira cultural (Mazzucchelli, 2006: 12-13).

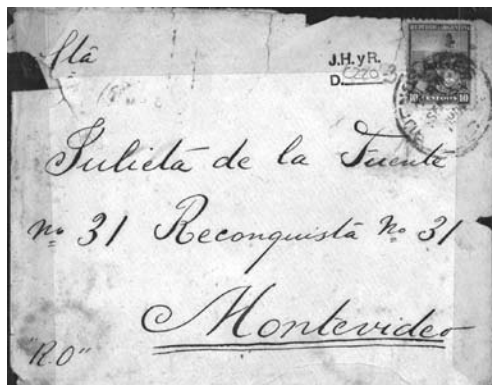


Fig. 2. Uno de los tantos sobres que jhr envió a la calle Reconquista.

extenderá al conjunto del espíritu nacional. Su descripción de Buenos Aires como un escenario de autómatas, de mujeres enjaezadas y de hombres imbéciles se corresponde con su concepción de la modernidad como un espectáculo grotesco de banalidad y de impostura. «Buenos Aires es casi Montevideo, con más habitantes tal vez, con más pompa y más falsedad», le dirá a días de su llegada, el 29 de setiembre. En este sentido, las cartas pueden leerse como un antecedente íntimo y espontáneo del tono satírico y del diagnóstico moral que domina el *Tratado*. En ambos textos, jhr se coloca en una posición de superioridad, desde la cual juzga el atraso espiritual, la falta de renacimiento y la mediocridad de la sociedad rioplatense. La mirada del poeta no solo evidencia su sensibilidad aristocratizante y su repudio hacia el utilitarismo burgués, sino también la tensión entre el ideal estético y la realidad social que lo circunda. Estas cartas no son simple desahogo personal, sino una muestra temprana de su pensamiento sobre la civilización de su tiempo, en la que el arte del progreso encubre una profunda imbecilidad colectiva.

A estos imbéciles de por aquí, a estos pretenciosos indígenas con un barniz parisién, les parece mi empleillo un regalo de sultán, una prebenda papal, siendo así que apenas da para una pensión en cualquier hotel de la ciudad, con su baño correspondiente, según debe vivir la gente culta que es aristócrata de nacimiento como tú y yo. Se me mira con felicitación y con asombro. ¡Qué idiotismo, qué guaranguería! Todos parecen muertos de hambre y parecen recriminarme porque les he arrebatado un mendrugo. Casi me pesa el haber venido y creo no resistiré en esta atmósfera ultrauruguaya. He salido

de la llama para caer en los brazos de esta inquisición de imbecilidad disfrazada a la europea con muchos cascabeles y mucho ruido (20 de setiembre de 1904).

En medio de la peripecia personal y el lamento por el alejamiento de la amada, que domina el tono de la correspondencia, también se leen estos juicios llenos de sarcasmo y desencanto. La experiencia personal se convierte en diagnóstico cultural: el poeta se siente rodeado por la mediocridad y la cursilería de una sociedad que se pretende moderna, pero que a su juicio no logra superar el provincianismo.

El conjunto de estas cartas no solo dejan ver al jhr enamorado, sino que también permiten leer un momento formativo en su sensibilidad, allí donde la correspondencia amorosa se cruza con el ensayo en germen. Su valor no se agota en la biografía sentimental, también presenta un testimonio directo de actitudes estéticas y sociales frente a la modernidad rioplatense. A su vez, la historia archivística de los documentos —su custodia y divulgación— plantea cuestiones pertinentes sobre la tutela de la intimidad y los criterios de acceso y preservación de los archivos literarios.

Tres cartas de Julio Herrera a Julieta de la Fuente⁶

La copiosa correspondencia que jhr envió a Julieta desde Buenos Aires nos impide transcribir todo el conjunto de cartas omitidas en la publicación de 1976. Es por eso que de un total de 32 solamente se publican tres: las dos primeras y la última (la que comunica su inminente viaje, la que informa su llegada a la capital argentina y la que anuncia su regreso pocos meses después). Al darlas a conocer, presentamos no solo piezas epistolares, sino también parte de la memoria institucional y humana que condicionó su circulación; resulta difícil no considerar, tanto la voz íntima de los correspondientes como la trama institucional —a menudo discreta— que determina qué textos llegan al público y cuándo.

⁶ En la transcripción, se actualizó la ortografía según la norma vigente. Se conservó, no obstante, la ausencia del signo de apertura en los enunciados exclamativos e interrogativos, tal como figura en los manuscritos.

pronto, si Dios no me quita la poca vida que tengo! Confórmate con esta separación. El Destino lo ha querido. Nada me ha dado esta mísera tierra; se me arroja sin comprenderme, sin valorarme siquiera. Hombres y mujeres, niños, perros, todo el mundo me desdén! Soy un miserable. Ni tú me has comprendido! Es el colmo, es un más allá del Colmo! Me voy, pues, y hasta el último recuerdo que llevo de ti es una puñalada. Veré si en Buenos Aires, se me da un mendrugo. Nada me importa de nada. Quisiera morir, por esas oscuridades del olvido y del destierro! La dirección de donde pararé yo, te la haré saber por carta que recibirás el lunes o martes. Tú me contestarás en seguida, en el mismo tono cariñoso de tu carta de esta mañana.

No te a ijas. Cuida de tu salud, distráete, pasea, estudia, haz cuenta que yo estoy a tu lado. Mi espíritu no te abandonará un momento.

Hasta pronto, adorada Julieta de mi Vida. Hasta muy pronto. Mi alma se queda contigo.

Besos, suspiros, lágrimas, todo lo más hondo y lo más grande te envío. Adiós, no me olvides!

Julio

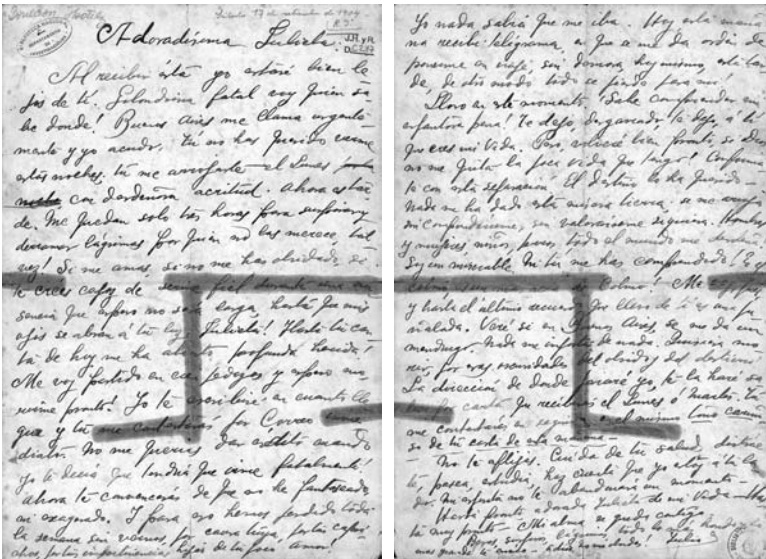


Fig. 3. Carta en la que Julio le anuncia a Julieta su viaje a Buenos Aires.

Mi tumba es en la calle Lavalle 1161. Vale Julio⁹

Desde la muerte 1904 Buenos Aires

Mi adoradísima Julieta. Alma de mi alma. Mi única vida, mi único amor: Bañado en lágrimas negras de espanto y de dolor brutal leí tu carta, me empiné todo el veneno que en ella ha puesto tu alma!! Si tú supieras lo que pasa por mí, lo que ha pasado me compadecerías hasta llorar conmigo y desgarrarte! Desde que he llegado estoy en una inconsciencia estúpida, en un delirio sinfin! No hablo, no miro, no escucho, no vivo; soy una forma triste de locura y de muerte que se mueve, soy un fantasma, me tengo miedo, soy la misma desgracia que se levanta y agoniza hora por hora, minuto por minuto. Por primera vez en mi vida, te lo juro, he vertido torrentes por mis ojos llamándote a mi lado, llamando a la muerte en mi ayuda, porque yo no deseo sino una de estas cosas: tú o la muerte! He pasado dos días con palpitaciones, y hundido en el lecho, deseando que terminase todo, en este destierro, lejos de ti, lejos de todos y que solo mi ataúd se viese en Montevideo.

Reconozco que soy una mujer para sufrir. Si yo no te amara cuanto te amo, si yo no sintiese correr por mi herida una ola de sangre y de humor, nada estaría pasando, pero ¡ay! te amo y me suicido minuto a minuto. Mares de angustia y siglos de horror pasan por mi alma. Ayer deseaba morirme en uno de los vértigos terribles en que se paralizaba mi corazón y sudaba hielo mi frente. Ni siquiera mandé avisarle a Herminia¹⁰ que viniese. Deseaba morir abandonado, sin exhalar una queja, mirando solo a ti, a tu retrato que no me abandona un segundo y al cual lleno de besos y lágrimas a cada momento. Dos días de tortura en la sombra, en el dintel de la tumba, al cabo de los cuales hoy resucito para volver a morir, más espantosamente, leyendo tu carta que equivale a cien puñaladas cruelísimas, a todos los martirios más reñados que erizan el alma, tu carta que me ha hecho sangrar!! Ah si tuvieras en este instante mi pañuelo en las manos verías cómo lloro, cómo he llorado! No sé qué crimen he cometido que Dios me castiga de este modo bárbaro! ¡Ven, ven, necesito verte; estallo, reviento, me doy la cabeza contra el suelo, tengo el inerno y a todos los demonios en mi corazón! Ven, Julieta,

⁹ Primera carta que jhr envió a Julieta de la Fuente desde Buenos Aires, probablemente el 19 de setiembre, al otro día de su desembarco.

¹⁰ Se refiere a su hermana menor: Herminia Herrera y Reissig.

acude a mi soledad, aún hay tiempo; mañana... quién sabe dónde estaré!! Con nadie hablo, a nadie quiero ver, solo dos palabras he escrito a mi madre; hace cinco días que no almuerzo y solo estoy a unos tragos de leche. No me he ocupado de nada. No salgo de la pieza. Me paseo por ella con tu carta, gimo, blasfemo, me aprieto la cabeza; de pronto me tiro a muerto en la cama, revuélcome epiléptico, mojo y muerdo las sábanas. No puedo dormir, me es imposible descansar: algo me quema adentro muy vivo, muy espantoso. Hoy domingo lo consagrare a despellejarme, a sollozar leyendo tu carta y pensando en mi amor in nito, en los dulces días pasados, en las hondas ternuras, en las dichas locas, en todos esos bienes que ahora me muerden y me llenan de clavos y hacia los cuales me vuelvo como un náufrago y doy un grito!! No he querido visitar, ni que me visite nadie, nadie tampoco sabe quién soy, ni que existo; estoy en un mundo de sombras que no me conoce y me desdeña, de lo que me alegro, aunque mi alegría es siempre fúnebre! Solo cuando he tenido que ir hasta el Censo o a lo de Martínez, a viva fuerza, he cruzado como un autómatas después de una gran ebre, la multitud de esta ciudad, el aturdimiento in nito y caótico de esta marea de hombres, que van también hacia la muerte en medio de la vida! Después de todo, estos imbéciles, estos (ileg.) de la esperanza, estos plumones de cardo humano, estas infames bestias de la miseria y del drama íntimo son nuestros hermanos, Julieta! Y yo mezclo una sonrisa amarga de misericordia al desprecio con que los miro. Pobres, pobres, que mueran cuanto antes, me digo, lo que deseo para mí, deseo para ellos!

Me has herido, hondamente, Julieta!! Me acusas de venderme por un puñado de oro inmundo y de abandonarte! Ah! No me comprendes tú, tampoco, no comprendes mi delicadeza, mi hombría, mi dignidad!! ¿Qué se dirá de un ser que no se basta a sí mismo, de un parásito, de un limosnero, de un vago, que ve correr el tiempo con indiferencia, aunque este hombre fuese un genio, un gran sabio, un gran poeta...? Y no es que yo sea vago, ni limosnero en otro sentido que en el de usurpar o suplicar el aire que respiro y que en este mundo miserable y murmurador solo pertenece a los que le pagan con oro mercader, o con vicio, o con vasallaje rastrero. Ah! Yo también he tenido que esclavizarme, nadie me quería dar nada sin reprochármelo en silencio. Yo, ¿tú no lo crees? Cuánto, cuánto he sufrido. Hasta ahora ha sido medido por lo que tengo... es decir bien poca cosa. Se me despreciaba, yo lo comprendía. Parientes,

Mi tumba es en la Calle Cavalle 1161

Vale

Julius

Donacion Hotel

J.H.y.R.
D. 2710



Desde la Inmortal '904 Buenos Aires

Mi adoradísima Sibilista. Alma de mi alma.

Mi única vida, mi único amor: Bañado en lágrimas no
gras de espanto y de dolor brutal lei tu carta me empuñé todo el
momento que en ella ha fructo tu alma!! Si tu supieras lo que pasa por mi
lo que ha pasado me compadecerías hasta llorar conmigo y dergarrante!
Desde que ha llegado estoy en una inconsciencia estúpida, en un delirio sui-
geni! No hablo, no miro, no oír, no vivir; soy una forma triste de locu-
ra y de muerte que se muere, soy un fantasma, me tengo miedo, soy la mi-
ma Ingracia que se lamenta y agoniza hora por hora, minuto por minuto. Por
primera vez en mi vida, te dejé, he vertido lágrimas por mis ojos. Ella
está a mi lado, clamando a la muerte en mi ayuda, porque yo no de-
seo vivir sino una de estas cosas: lei o la muerte! He pasado dos días con pa-
siones y temido en el lecho, deseando que terminara todo, en este dolor
no, lejos de ti, lejos de todos y que solo mi alma se extra en mundos.
Reconozco que soy una mujer para sufrir. Si yo no te amo como te amo, si
yo no sintiera a veces por mi herida una ola de sangre y de humor, si
da ordena forando, pero ¡ay! te amo y me sucede minuto a minuto. He
pasado de angustia y siglos de horror pasan por mi alma. Ayer deseaba mu-
rirme en uno de los momentos terribles en que se finalizaba mi corazón y su-
daba hielo mi frente. Mi seguridad me da a avisar a la Inmortal que vive en
deseaba morir abandonado, sin exhalar una queja, mirando solo a ti, a tu
retrato que así me abandona en segundos y al cual lloro de horror y la
grimas a cada momento. Dos días de tortura en la sombra, en el dentel
de la tumba, al cabo de los cuales voy resucito para volver a morir, así
espantadamente leyendo tu carta que equivale a cien puñaladas crucifijas,
a todos los martirios más refinados que azican el alma, tu carta que me ha
hecho sangrar!! Ah si tuviera en este instante mi puñal en las manos
verías cómo lloro como he llorado! No se que crimen he cometido por diez

Fig. 4. Primeras palabras enviadas desde Buenos Aires.

amigos, envidiosos, toda una canalla hipócrita y aleve me vilipendiaba por la espalda. Solo mis padres, mis santos padres y tú... tú, y algún hermano!

Ahora me lloran y me llaman desde mi casa. El remordimiento acude para todos como la noche! No comprendían no me comprendían. Un alma como la nuestra que vive solo para la vida interior, para la divina vida de los sentimientos, del amor, del arte, de la Poesía es tenida en menos, en este mundo ramplón, en este siglo abominable y chato de industria y de placeres al tanto por ciento!! Hombres y mujeres, todos son iguales, monedas de interés bastardo, rendición a fin de mes de utilidad y provecho materiales, miseria, y nada más que miseria. La sociedad es un mercado. El matrimonio es una feria indigna en que cada cual compra lo que le conviene. Las familias son bancos y casas de negocio!! Nuestras almas nobles, divinamente profundas, idealmente grandes, que adoran el bien intangible, la naturaleza, el amor, el santo amor que nos eleva a Dios, son almas de otros tiempos y de otros universos también! Se las desprecia, se ríen de ellas, cien mil bocas de tragaldabas positivistas y nos echan su mal aliento. Solo, Julieta adorada, vivimos de lo que tenemos en valores legalizados. El oro y los diamantes de tu alma y de la mía nada signi can. Y si hemos nacido para soñar, amar, embriagarnos de dulzuras espirituales, compenetrarnos en besos y en suspiros inmortales de dicha y de piedad, ¡ay! Tenemos que hacer de servidores, de libertos ignominiosos, de vendernos para valer algo, para comprar el oxígeno que respiramos, la ropa que vestimos, la comida que se nos sirve. De otro modo acerquemos una pistola a nuestra sien y todo concluyó...!

Es falso, es injusto, es infame, es inconsciente, no lo puedes haber dicho en juicio lo que me has dicho, ni aquello de que me divierta, viva, suba hasta la cumbre y asombre con mi talento. Yo no subo sino desciendo, me hundo en el tembladeral de mí mismo, desciendo poco a poco a la nada oscura que me aguarda, por momentos. Yo no cantaré sino mi responso en vida, yo no escribiré una línea más, mientras no esté a tu lado, te lo juro, ya no apareceré para nada en la vida; estoy enterrado hasta la cabeza como un faquir en mi religión de dolor y de penar en ti. Tú vive, tú vivías para mí, solo para mí ¿y tú creíste, por ventura, que yo podría abandonarte? No, no, no! Nunca!! Yo iré pronto hacia ti, yo regresaré; aguarda un poco que llegue su tiempo, aguarda, domina tu triste impaciencia. No sa-

bes que yo moriría antes que tú! si permaneciese en el fondo de este mar de espanto y de pena horrorosa, sin respirar apenas como un buzo del alma! ¡Oh, no, no, nunca!! Yo iré, yo iré, a la luz, yo volveré a ver el cielo; tú la luz, tú el cielo! Aguarda, Julieta! Pre ero, luego y desafío para siempre la infausta fortuna, la miseria, la murmuración; el odio, que se abran de nuevo las cloacas por donde camino, pero... Dios mío, estás tú, Julieta, estás tú sobre todo y sobre todas esas lombrices de caño, tú mi reina sublime, tú mi diosa, mi paraíso, mi única Vida, mi única inspiración, mi único hurí y mi único objeto, tú el latido de mi corazón, el instinto que me mueve a seguir viviendo! Aguarda un poco que yo iré, solo con unas monedas, para sostenerme a ote un tiempo... cuando eso concluya, veremos, Dios se apiadará de mí; algo se me dará de limosna en ese país, en el que por dicha hay paz y creo volverá a animarse... Entonces ¡ah! cuánta, cuánta dicha vamos a apurar en la copa azul del sueño; nos embriagaremos tú de mí, yo de ti, sin medida, sin cálculo, sin tiempo. Iremos, reiremos, nos perderemos en los caminos misteriosos del amor, en las sendas oridas y vírgenes de esa gran selva salvaje y melodiosa! Tú colgada como un bello fruto del árbol de mis brazos, yo bebiendo como un pájaro en tu boca, por la mañana, el agua de la dicha, en besos claros, en besos rojos, llameantes, explosivos!! No acabará jamás esa ventura honda y vaga como el cielo, inquieto como el mar! Tú penetrarás en mí hasta cambiar tu íntima substancia en donde yo cambié mi alma llena en tu alma desmayada!! Así, así, gloriosos, trémulos, líricos, in amados, diciendo versos en miradas, traduciendo lenguajes en suspiros, evaporando mundos y almas en caricias, quemando el incienso de cien primaveras desconocidas en el incensario de nuestros corazones!!

Tu carta divina es un poema, es el más desgarrador poema de genio que se haya escrito con sombra, lágrimas y sangre. He llorado al leerla, la he besado, he dormido con ella bajo la almohada. ¡Cuánto, alma mía, has sufrido por mí! Yo no merecía esa inmensa ofrenda de agonía, Julieta adorada! Cada una de tus quejas ha cortado como un cuchillo mis arterias. Me hallo en carne viva después de haberla saboreado como quien traga agujas o brasas in amantes! Yo, cuando sentí que el vapor lanzaba su adiós, yo, que en ese momento lloraba en el camastro por ti, me derrumbé estremecido, con el corazón en la boca, exánime, creyendo morir. Así pasé la noche en un letargo; a ratos me inundaba de agua colonia y de lágrimas, nombrándote, entre el ruido de las ruedas y de la marejada, toda una larga noche

de palpitaciones y de espasmos, de luto y de pesadilla. Desembarqué al día siguiente, cadáver de alma y de cuerpo; la gente se asustaba al verme, yo bien veía que inspiraba horror. Me hundí en el lecho, y aquí estoy, tumba y cadáver al mismo tiempo!!

Julieta amada! Te pido por todo lo que me amas, y amas a tu madre, que te domines, que trates de reponerte, que te cuides, que no llores más por mí, que te alimentes, que salgas, que tomes aire. Yo iré muy pronto. Ten un poco de valor y comunícamelo a mí, que ya me faltan las fuerzas para respirar, lejos de ti! Te pido, de rodillas, sollozando, y llenándote de besos la boca, los ojos, la frente, las manos, todo el cuerpo divino que adoro y que es mío que no me repitas eso del retrato; yo en persona te llevaré muy pronto una fotografía; estoy yo como para esas cosas, loquita encantadora. Tú te propones vengarme! ¡Vieras qué impresión me ha hecho esa triste solicitud de tu carta! Eres cruel con quien te adora tanto y tanto sufre por ti, en el destierro! Me ha dejado muerto lo que me dices de sentirte mal y de que tú y tu vida lloran! Tú has de estar muy débil; trata de abandonar el lecho, sal con Maruja y Lucía al campo después de almorzar, haz un sacrificio por mí; quiero encontrarte linda cuando te vea que será muy pronto, que tus luceros irradien soberanamente, quiero aspirarte, or, no te marchites en el silencio y en la sombra. Pasea por... y recuérdame!! Yo estaré en espectro a tu lado, cuando suspires y me nombres entre dos lágrimas! Te juro, Julieta, que a las 8 de la noche, en seguida que tomo algún alimento, estoy en mi pieza, y a las 9 me hundo en el lecho a suspirar, a repasar nuestra historia, hoja por hoja. Yo no salgo, ni saldré a ninguna parte. Odio Buenos Aires. No puedo ni escuchar un ruido de la calle porque me hace daño. Escíbeme, si quieres que no me muera!! Solo tus cartas me darán la Vida. Escíbeme, hasta que te vuelva a ver que será pronto, yo te avisaré! ¿Crees tú que yo creo en promesas, como tu dices? No, no, ni aunque me prometiesen toda la Vida, todas las fortunas del mundo yo me alejaría de ti! ¿Tú no me conoces? ¿No sabes cómo te amo, cuál es mi pasión? ¿No te lo he demostrado, cien veces? Me juzgas un hombre vulgar, un vanidoso, un falso? Solo para ti he nacido, solo para ti viviré, solo por ti quiero la Vida y amo la gloria! Tú eres mi mayor vida, mi mayor gloria, tú eres mi religión, mi libro, mi poesía, todo lo que yo espero en la tierra y más allá del sepulcro! Aguarda un poco, seca tus lágrimas! Más apreciaremos la dicha de vernos, más comprenderemos nuestro inmenso amor, más nos entregaremos el uno al otro sin necias desconanzas,

ni tantos escrúpulos, después de esta horrible prueba, después de esta tristísima separación de cuerpos, porque nuestras almas siempre están juntas, más juntas aún que antes!! No te agites al escribirme y si no puedes largamente haz cuatro renglones para tranquilizar a tu esclavo, a tu apasionado y miserable Julio que te adora cada instante más, y que ahora ha comprendido más que nunca, que no puede vivir sin su Julieta sublime, la más divina, la más genial, la más aristocrática de las mujeres, la reina entre todas las reinas del amor y del sueño! Escríbeme a la calle Lavalle 1161, a donde me he mudado, frente a lo de Martínez. De aquí, te lo juro, me trasladaré a la calle Ituzaingó 235, esq. Reconquista!!

Adiós, alma mía. Cuidate mucho, ten valor, un poco de resignación, que yo iré pronto a besarte, apasionado y loco de dicha. Te envío en mil suspiros de amor y desesperación y en lágrimas y besos profundos y largos mi alma, que es solo tuya hasta la Eternidad.

Julio

Montevideo, Uruguay
1905

Doncivari: Holo

20/02/05

CCAB

MI adorada Julieta:

He llegado. Estoy loco de felicidad solo por que te voy a ver. Mandame aviso por el mensajero - unas lineas - diciendome cuando nos vemos y que tal te encuentras. Dirigeme las a mi casa Ituzaingo 235, que aguardo loco tu palabra - soy todo tuyo y hez de mi lo que quieras.

Te comov a besos y te estrecho contra mi corazon - tu eterno Julio

Fig. 5. En febrero de 1905, Julio informaba con estas palabras su retorno a Montevideo.

Mi adorada Julieta:¹¹

He llegado. Estoy loco de felicidad solo porque te voy a ver. Mándame aviso por el mensajero —unas líneas— diciéndome cuándo nos vemos y qué tal te encuentras. Dirígemelas a mi casa Ituzaingó 235, que aguardo loco tu palabra. Soy todo tuyo y haz de mí lo que quieras.

Te como a besos y te estrecho contra mi corazón.

Tu eterno

Julio

Referencias bibliográficas

- Campanella, Hortensia. «La correspondencia de Julio y Julieta», en *Revista de la Biblioteca Nacional*, n.º 13. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 1976, pp. 171-255.
- Colección Julio Herrera y Reissig*. «Correspondencia». Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- García, Rafael, y Gastón Borges. «Julio Herrera y Reissig», en *Palabra e imagen: ochenta años de archivos literarios en la Biblioteca Nacional de Uruguay*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2024, pp. 68-71.
- Herrera y Reissig, Julio. *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer* [transcripción, edición, estudio preliminar y notas de Aldo Mazzucchelli]. Montevideo: Taurus, 2006.
- Mazzucchelli, Aldo. *La mejor de las fieras humanas: vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus, 2010.
- Trujillo, Valentín. «El bastión de los papeles», en *Palabra e imagen: ochenta años de archivos literarios en la Biblioteca Nacional de Uruguay*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2024, pp. 7-26.

¹¹ Escrito a lápiz y con otra caligrafía, en el margen superior izquierdo, se puede leer: «28/2/1905».

CENTENARIOS



Caricatura de Anderssen Banchero. Santiago Puchet, revista *Trova*, n.º 8-9 (1981).

Grabado de Fernán Silva Valdés. Renée Magariños.

Caricatura de Felisberto Hernández. Jaime Clara.

Una vanguardia campera. A cien años de *Poemas nativos*, de Fernán Silva Valdés

Vanesa Artasánchez

Biblioteca Nacional de Uruguay

Panorama poético

En 2025 se cumplen cien años de *Poemas nativos*, libro que armó o con armó a Fernán Silva Valdés como poeta y como vanguardista. Según reza el colofón, la primera edición se terminó de imprimir el 24 de agosto de 1925 en los talleres de la editorial Renacimiento de Montevideo. Exactamente cuatro años más tarde, el 24 de agosto de 1929, la editorial Palacio del Libro terminaba de imprimir la segunda edición, dedicada, en forma exclusiva, a las escuelas públicas del Uruguay. De esta manera, el autor daba continuidad a la propuesta nativista que desplegó con *Agua del tiempo* en 1921 y llegaba, a través del sistema escolar, a quienes serían los nuevos lectores.



Fig. 1. Portadas y colofones de la primera y segunda edición de *Poemas nativos*.

A inicios de la década del veinte, el panorama literario uruguayo era —al igual que el territorio nacional— una ondulada penillanura que no provocaba ningún sobresalto. Frente a los prodigios poéticos de Delmira Agustini y Julio Herrera y Reissig, todo poemario palidecía. En los años de transición entre una década y otra se produjeron algunas publicaciones que delataban el fin del modernismo y otras búsquedas poéticas: Carlos Sabat Ercasty publicó *Pantheos* en 1917; Emilio Oribe editó *El halconero astral y otros cantos* en 1919 y ese mismo año Juana de Ibarbourou sorprendió, dentro y fuera de fronteras, con *Las lenguas de diamante*.

Alberto Zum Felde, poeta devenido en crítico, reclamaba primero desde las páginas de *El Huanakauri* (1917) y después desde las de *El Día* una poesía nueva y propia que captase el aquí y ahora, es decir, una posición americana y actual. Gran parte de las páginas que publicó en *El Día*, entre octubre de 1919 y octubre de 1920, fueron recogidas en *Crítica de la literatura uruguaya*, volumen que publicó en 1921 y que permite ver con mayor claridad y organicidad sus postulados.

En el capítulo «La poesía gauchesca», dedicó algunos párrafos a señalar las razones por las que el grupo de escritores reunidos en torno a la revista *El Fogón* ni eran gauchos ni practicaban la gauchesca, sino que

versi caban su inocente a ción al mate, al asado, al palenque, a los parejeros, al pericón, a la golilla, al ranchito y demás elementos tradicionales de nuestra campaña. Fingiéndose criollos viejos, sostuvieron contrapuntos ingeniosos, de suelta versificación y ameno humorismo. Todo ello, como es natural, sin trascendencia alguna para las letras nacionales (Zum Felde, 1921: 117).

De ese modo, el crítico descartaba la poesía criollista como representativa de los nuevos tiempos. Proponía a los poetas que miraran lo propio de nuestro paisaje, porque allí estaba el componente de originalidad que podía aportar la literatura americana a la literatura universal, y que lo hicieran «con visión de artistas sinceros, sin ción gauchesca» en el decir y «según formas estéticas que, en vez de localizarnos, nos universalicen» (1921: 125). Más adelante, en el apartado «Los nuevos poetas», volvía a insistir en la necesidad de abandonar los modelos librescos, tanto fuesen copias del decadentismo como de la gauchesca: «Hay que quemar las marionetas

literarias con que se ha jugado, para infundir el soplo en el barro originario de la vida. Hay que dejar de mascar el papel impreso de los libros, para nutrirse con los frutos de la tierra» (1921: 319).

El reclamo a los literatos también se lo puede hallar en un trabajo anterior de Zum Felde, *Proceso histórico del Uruguay. Esquema de una sociología nacional* (1919); el libro se completaba con un apéndice titulado «Notas sobre la Literatura y la Arquitectura en el Uruguay, consideradas en relación con su sociología», en el que postuló lo que entendía como una literatura uruguaya *exótica* y otra *nacional*. Según el crítico, hasta el momento se había practicado una literatura exótica, porque se copiaban los modelos extranjeros sin que mediara una verdadera asimilación y creación. Por ejemplo, mientras que en Europa se podía hablar de romanticismo alemán y francés, puesto que cada vertiente recogía algo propio que las diferenciaba, en Uruguay solo se podía hablar de romanticismo, sin llegar a consolidar un romanticismo uruguayo. En cambio, sostenía que: «Lo que contiene elementos de relativa originalidad, de nacionalidad, en el Uruguay —en toda América— es el territorio, la campaña, el departamento, los pueblos del interior y el arrabal urbano» (1919: 265).

La apelación a una literatura viva, que recurriera a lo propio, tuviera un alcance universal y usara un lenguaje no libresco fueron algunos de los elementos que presentó la poesía de Silva Valdés. El escritor, que se inició con dos libros de carácter imitativo del agonzante modernismo —*Ánforas de barro* (1913) y *Humo de incienso* (1917)—, encarnó con la publicación de *Agua del tiempo* (1921) al nuevo poeta que exigía Zum Felde.

Hubo una sintonía muy precisa entre los postulados de Zum Felde y la propuesta nativista de Silva Valdés, así lo reconoció el crítico unos años más tarde en las páginas de *La Cruz del Sur*:

Una noche de 1921 —poco antes de aparecer *Agua del tiempo*— nos paró, en medio de una plaza de Montevideo, a quien [sic], hasta ese instante no conocíamos. «Yo soy —nos dijo— el poeta que Ud. reclama en su *Crítica*». Y era, nomás... (Zum Felde, 1926: 7).

Agua del tiempo fue bien recibido por la crítica y por los propios poetas, así lo atestigua el álbum de recortes de prensa que se conserva en la colección Fernán Silva Valdés de la Biblioteca Nacional de

Uruguay (bnu).¹ En forma simultánea, en la vecina orilla comenzó a gestarse el movimiento ultraísta con el regreso de Jorge Luis Borges, que traía desde España las novedades literarias. Las fechas son relevantes para captar la sincronicidad de los eventos: a mediados de 1921,² de este lado del Río de la Plata circulaba *Agua del tiempo* y, en diciembre del mismo año, del otro lado del río, la revista porteña *Nosotros* publicó «Ultraísmo» bajo la rma de Borges. Era todo tan nuevo que en el reportaje «Dos minutos con Fernán Silva Valdés», que publicó *La Democracia* el 6 de diciembre de ese año, se lee:

—¿Qué piensa usted del dadaísmo, creacionismo y demás escuelas novísimas?

—Creo que no pasan de ser modas, poses literarias. Mucho cerebro y nada de corazón. El único «ismo» que me es simpático y al cual le veo cierta seriedad es al «ultra» de los españoles. Según un mani esto de sus corifeos, bajo su rótulo se pueden cobijar todos los que aporten alguna novedad. ¿Quién sabe? A lo mejor mis poemas nativos resultan «ultraístas» (1921: 10).

La cita deja ver al menos tres puntos que importa tener presente: primero, que el escritor estaba al tanto de las novedades de las vanguardias; segundo, que mani esta mayor cercanía con el ultraísmo, y tercero, que el centro de referencia era España y no Buenos Aires.

Agua del tiempo se caracterizó por un uso novedoso de las imágenes, una mayor libertad en la métrica y el ritmo, y por mirar con ojos nuevos lo ya cantado, por ejemplo, los motivos del rancho, el

¹ La bnu conserva en su Archivo Literario la colección Fernán Silva Valdés, compuesta por manuscritos, mecanogramas, fotografías, correspondencia y dos álbumes con recortes de prensa confeccionados por el autor. Uno de los álbumes está dedicado a la repercusión de sus poemarios a partir de *Agua del tiempo* y el otro a la crítica de sus obras dramáticas. Parte de la colección se dio a conocer en la exposición virtual *Fernán Silva Valdés: del modernismo a la vanguardia*, disponible en <<http://exposiciones.bibna.gub.uy/omeka/>>.

² Respecto a la fecha de publicación, en 1959, el autor declaró: «Entregué mis originales a principios del año, a la imprenta “Renacimiento”, de Pérez y Curis, quien se había quedado con la editorial-librería, ya famosa, de Orsini Bertani. El librito fue impreso; pero, para salir a la calle, hubo que esperar la vuelta de campaña de quien tenía el sello, por lo cual el tomito apareció en las vidrieras a mediados del citado año 1921» (Silva Valdés, 1959, p. 207). En cambio, Pedro Leandro Ipuche indica que el libro comenzó a circular en diciembre de 1921 (*Hombres y nombres. Libro cincuentenario (1909-1959): ensayos y entretenimientos*. Montevideo: Imprenta Ligu, 1959).

puñal, el mate y la guitarra. El libro mostró una concepción amplia de lo nativo al incluir poemas que retrataban personajes y asuntos del arrabal ciudadano. Esta operación amplió el repertorio y, al mismo tiempo, puso en pie de igualdad aquellos motivos asentados y aceptados por la tradición junto a los que revelaban otro paisaje geográfico y humano. Motivos que resultaban tan propios o *nativos* como aquellos: el arrabal con sus cabarets, compadres y prostitutas. Asimismo, se colaba entre los versos una cuota de humor que le aportó frescura al poemario.

Víctor Cayota, en un trabajo sobre los poetas de la generación del 20, destacó dos notas distintivas de Silva Valdés: su actitud ante el pasado y su concepto amplio de lo nativo (1991: 38). Concluyó que

el mundo del poeta no es el mismo que el de los ancestros, es distinto; tiene con él la misma relación que tiene el árbol con las raíces; se nutre de ellas pero tiene su propia conformación y vive en la realidad de la supercía, del presente que es diferente de la realidad de «abajo», del pasado (1991: 39).

Agua del tiempo, de Silva Valdés, y *Alas nuevas* (1922), de Pedro Leandro Ipuche, con las propuestas del nativismo y del gauchismo cósmico, respectivamente, fueron la vanguardia de la vanguardia, y una vanguardia «a la uruguaya», sin estridencias ni gestos para *épater le bourgeois*, introdujeron los cambios ansiados por Zum Felde. Las innovaciones fueron reconocidas como lo nuevo, basta leer el titular de *El Plata* del 1.º de diciembre de 1921: «Agua del tiempo. En la poesía rioplatense se ha realizado algo nuevo», con el peso que la novedad tuvo para la vanguardia.

1925 es, también, el año en que se publicaron *Himnos del cielo y de los ferrocarriles* y *Blanca Luz* de Juan Parra del Riego, poeta performativo según los testimonios de sus oyentes; *Las llaves ardientes*, primer libro de Blanca Luz Brum; *La trompeta de las voces alegres*, de Nicolás Fusco Sansone; *La colina del pájaro rojo*, de Emilio Oribe, y *Fulano de tal*, libro inaugural de Felisberto Hernández con el que desató lo que se consideraba un libro. En otras palabras, 1925 fue un año que tuvo como nota común la variedad, frescura y aire de novedad en sus publicaciones. Los siguientes mojones, con una impronta más canónica de la vanguardia, fueron Alfredo Mario Ferreiro, con *El hombre que se comió un autobús* (*Poemas con olor a nafta*), Juvenal Ortiz Saralegui, con *Palacio Salvo*, y Enrique Ricardo Garet, con *Paracaídas*, en 1927.

Consolidación del nativismo

La propuesta nativista se convirtió en movimiento al expandirse a otras disciplinas artísticas. Pedro Figari en pintura y Eduardo Fabini en música conformaron con Fernán Silva Valdés las tres efes del nativismo. El término fue acuñado por el arquitecto y crítico de arte Carlos Herrera Mac-Lean y retomado por Eduardo J. Couture, según declara Silva Valdés en la segunda entrega de su «Autobiografía» (1959: 215). Pedro Figari hizo sus primeras exposiciones pictóricas en Buenos Aires y Montevideo en 1921, y Eduardo Fabini compuso su poema sinfónico *Campo* en 1922. De esta forma, se produjo una sinergia en torno a lo nativo a través de nuevos lenguajes en lo poético, pictórico y musical.

La propuesta había entusiasmado a propios y ajenos, en *Historia de la literatura hispanoamericana* (1954), Anderson Imbert apuntó:

Fernán Silva Valdés (1887) deslumbró a los jóvenes (Jorge Luis Borges y otros) con *Agua del tiempo* (1921), libro admirable por la felicidad con que el mundo criollo aparecía visto desde los ojos de miles de metáforas inesperadas. Lanzó así un nativismo ultraísta o un ultraísmo nativista, de gran fortuna en la historia de nuestra poesía (1970: 71).

Si algo identificó a los movimientos de vanguardia fue su carácter multidisciplinario³ y su corta vida. Sin embargo, cuatro años después de *Agua del tiempo* salía de imprenta *Poemas nativos* (1925).

El título elegido para este segundo poemario nativista evidencia la continuidad con el primero, puesto que toma el subtítulo y nombre de la primera sección de este poemario. La palabra *nativo* pasa a ocupar un lugar destacadísimo, como es el título, y puede ser interpretada como gesto de reafirmación que busca inscribir el término como marca reconocible. La acción de nombrar implica demarcar, y en ese contexto era importante distinguirse de los criollistas que, al decir de Víctor Cayota, mostraban «el deterioro de la poesía que pretendía ser gauchesca y se convirtió en una reiteración de lugares comunes y articialidades» (1991: 11).

³ Un caso emblemático es el del futurismo, que produjo manifestaciones dedicadas al teatro, la arquitectura, el cine, la pintura, la danza y la música.

La continuidad implica no contar con la carta de la novedad. En ese sentido, la publicación del poemario suponía el desafío de equilibrar lo ya conocido, para asentar el nativismo, con mantener el interés de los lectores. Quizá por eso el crítico Hugo Verani expone lo siguiente: «La actividad vanguardista uruguaya se cumple en concordancia con el espíritu general de renovación, pero con características conformistas, sin disidencias profundas» (1995: 47).⁴ Por su parte, Pablo Rocca interpreta el uso de un lenguaje menos cercano a la oralidad como una operación que busca cierta universalización, pero que, en cambio, es «la evidencia mayor de su nacional eurocentrismo y de su manso sometimiento a la ideología patriarcalista y burguesa» (2006: 33). En ambos casos, lo que parece no cumplir el nativismo es con el rasgo rupturista e inconformista de las vanguardias históricas.

Poemas nativos salió de imprenta el 24 de agosto de 1925 y se presentó munido de veintisiete poemas. El título que abre es «El pago» y funciona como presentación de los motivos o líneas que se pueden hallar en el libro. Los versos juegan con lo local y lo americano, que se condensa en el primer verso: «Es un rincón de América vigilado por los teruteros». Este verso se repite al comienzo de cada una de las cuatro partes del poema y funciona como *leitmotiv* que enmarca al pago y a la propuesta poética.

En el pago poético hay lugar para homenajear la sonoridad del guaraní, señalar los lugares comunes de las conversaciones de los paisanos, arriesgar alguna imagen audaz como «ante el horizonte los cuernos de los toros / le improvisan paréntesis al sol». El pago es presentado como origen o fuente para la creación del poeta, porque «está como embrujado por cuentos y leyendas» que se escuchan en los fogones y hablan de ánimas, jinetes y mentan historias de los caudillos de la revolución y sus alardes de coraje.

⁴ Verani rescata al nativismo como representante de esa nueva sensibilidad, pero al mismo tiempo parece restarle, justamente, el carácter vanguardista. Anota: «La repercusión de la nueva sensibilidad se manifiesta, particularmente, a través del grupo nativista. Dentro del espíritu tradicional, los propulsores del nativismo (Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche) cantan las peculiaridades autóctonas y telúricas de la nacionalidad con una expresión novedosa, acorde con el ultraísmo porteño; tienden, ante todo, a hacer de la metáfora el elemento poético fundamental. Sin dar obras perdurables, *Agua del tiempo* (1921) de Silva Valdés es el libro más representativo» (1995: 47).

Estas líneas que tienen que ver con lo nativo y lo americano, con las leyendas y la política, son las que conforman la mayor parte del libro, para ello alcanza con mencionar algunos títulos: «El ombú», «Bajo un árbol», «Los potros», «Pampa y viento», «Canto a un lago de América», «Leyenda de la flor de ceibo» y «Brujería», entre otros.

Una temática que inicia en *Poemas nativos* y supone una novedad respecto a *Agua del tiempo* es la atención a los nuevos pobladores del pago: los migrantes. Hacia el final encontramos el poema «Hombres rubios en nuestros campos», en el que predomina una actitud superadora de las diferencias entre locales y extranjeros.

En *Agua del tiempo*, Silva Valdés había mostrado una concepción amplia de lo nativo al incluir los poemas que referían al arrabal urbano y en *Poemas nativos* abre el espectro al incluir al extranjero, al *gringo*, expresión que en sus versos pierde toda connotación negativa. En «Hombres rubios en nuestros campos» se conjuga lo diferente, expresado en los rasgos ajenos: «Hombres de ojos azules / y de rubia cabellera» con lo semejante, así es como las vidas se encuentran: «que vienen a juntar / su vida a la vida nuestra / y el oro de su pelo / al de nuestra bandera», para proyectar la síntesis, un futuro en donde ya no existan estas diferencias: «Hombres de ojos azules y oro en la cabellera; / cuando una criolla rubia sea la flor del pago / habrá una alegría nueva / en los campos uruguayos».

La inclusión del *gringo* como un personaje nativo distó mucho de «las fáciles dicotomías entre los puebleros y los gauchos, con la actitud despectiva y estrechamente localista con respecto al gringo, con la desconianza frente al progreso y a los cambios» (Cayota, 1991: 45). El autor fue receptivo a los nuevos modos de sentir y a los cambios que se producían en su sociedad. «Hombres rubios...» inauguró lo que tomó cuerpo en *Intemperie* (1930), poemario que contó con dos partes, tituladas «Nuevos poemas nativos» y «Poemas gringos». La segunda sección abre con el poema «Mi nuevo nativismo», suerte de manifiesto en el que, de alguna manera, reformula la definición que había propuesto del nativismo en el número 18 de la revista *La Cruz del Sur*, en julio de 1927. En esa ocasión, afirmó que el nativismo era «el arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que solo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo», y desde 1925 a 1930 continuó agrandando su mundo poético al incorporar

al *gringo*, la consigna era: «Añadirle nuestra alma a todo lo que viene / y hacer quedar el alma de lo que se nos va».

A cien años de la publicación de *Poemas nativos*, en tiempos convulsos en que tantas personas se encuentran desplazadas de sus lugares de origen por motivos económicos y con ictos bélicos, estos versos vuelven a cobrar sentido y apelan a una mirada amplia e integradora: «Recibir a los gringos con los brazos abiertos / y en un abrazo estrecho dejarlos acriollados».

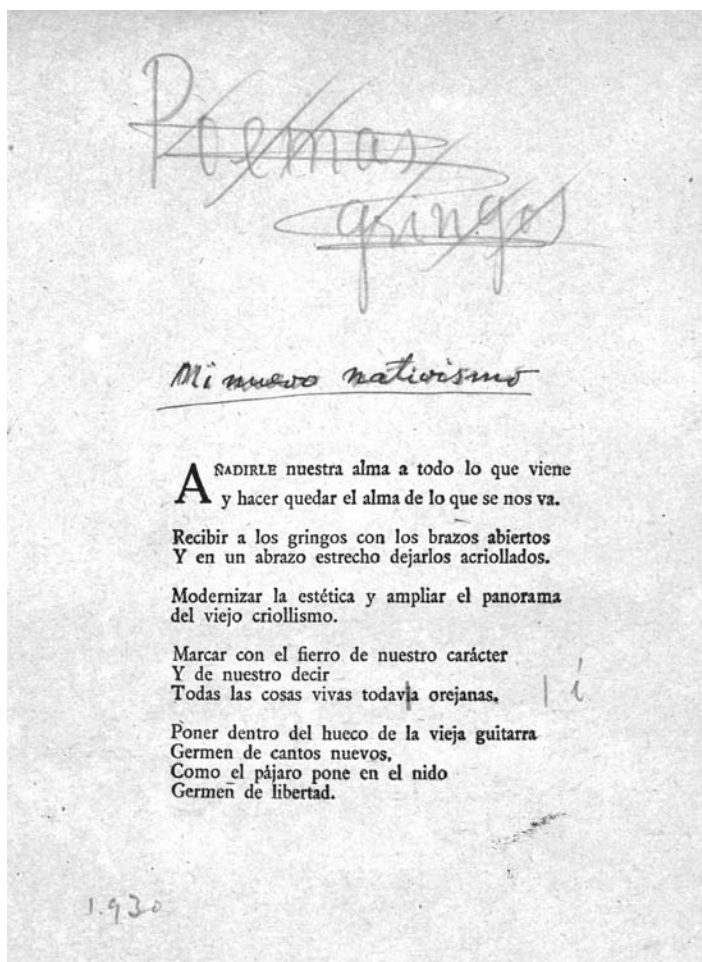


Fig. 2. Impreso de prueba de «Mi nuevo nativismo» con correcciones del autor. Colección Silva Valdés. Archivo Literario de la bnu.

en raudos automóviles
 pasan grandes banderas echadas para atrás;
 y por el cielo limpio anda un aeroplano
 soltando bandadas de palomas (Silva Valdés, 1925: 127).

En 1925, todavía estaba presente en la memoria de muchas personas los episodios de levantamientos, en los que las diferencias se saldaban en el campo de batalla, pero los tiempos habían cambiado y así lo atestigua el poeta:

De cuando en cuando se oye un toque de clarín,
 exceso de entusiasmo civil
 lindando en lo marcial
 y militar;
 un toque de clarín que viene a revolver
 antiguas emociones...
 pero ya se acabaron las revoluciones (1925: 128).

Poco a poco, los versos se van cargando de colorido y de emoción, al igual que las calles descriptas se llenan de personas y la expectativa crece:

Suenan las bocinas de los diarios,
 a cada bocinazo laten los corazones,
 y los ojos alertas de los partidarios
 se prenden en los cálculos alegres de los pizarrones (1925: 129).

El poema reserva unos versos para ubicar en la escena a la figura femenina, que se representa en una joven arrogante y bella que desde su automóvil ondea la bandera del partido contrario y despierta «gritos, imprecaciones y palabras hirientes» de los adversarios. Lejos de compartir el desprecio, la voz lírica admira la valentía de la joven y, en un giro autobiográfico, identifica la actitud de la muchacha con sus abuelas:

y al pensar que una moza con tal pasión y ánimo
 es capaz de cumplir un acto de heroísmo,
 sonreí y me acordé de mis abuelas,
 porque Rosaura Antuña o Virginia Muñoz
 en sus tiempos mejores,
 cualquiera de las dos
 hubiera hecho lo mismo
 cambiando de colores (1925: 130-131).

La decisión de cerrar el libro con «Elecciones» conecta con «El pago», poema con el que abrió el volumen. En ambas composiciones se hace referencia a las divisas blancas y coloradas, antes encarnadas por caudillos y ahora por ciudadanos que exhiben otro tipo de heroísmo, no exento de coraje.

Poemas nativos inauguró la entrada del extranjero a la poesía nativa y a Fernán Silva Valdés como autor de literatura infantil. En 1929, se publicó una segunda edición destinada expresamente para las escuelas públicas. El libro tuvo un único cambio respecto a la primera edición y fue la supresión del poema «Timba», probablemente porque no se consideraría adecuado para los escolares, ya que allí se recrea el ambiente nocturno de los juegos de azar. Al respecto de su incursión en la literatura infantil, varios años más tarde, en una entrevista, ante la pregunta por su iniciación en este rubro, comentó: «Es un don, que me lo descubrieron Juana de Ibarbourou

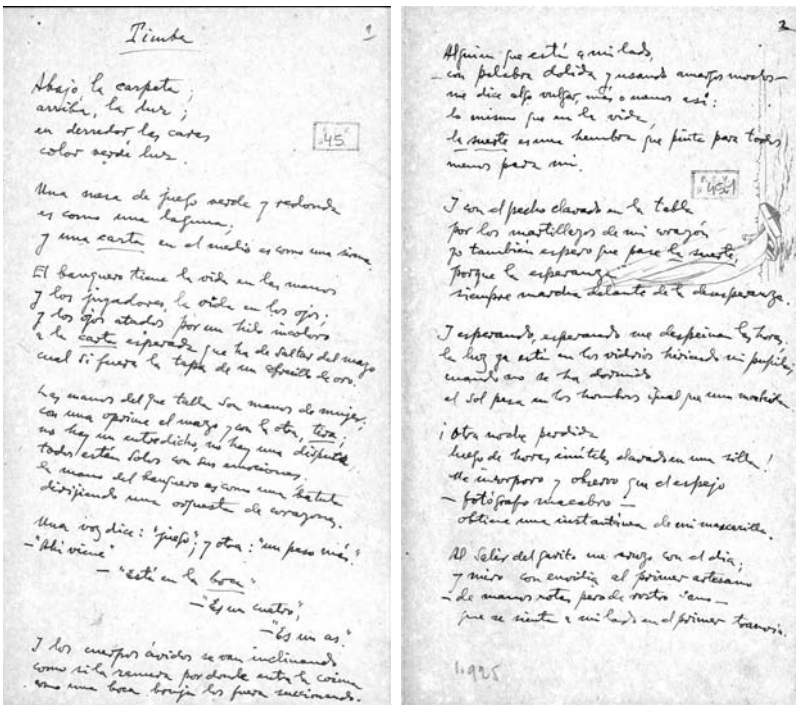


Fig. 4. Original manuscrito de «Timba».
Colección Silva Valdés. Archivo Literario de la bnu.

y Luisa Luisi» (Valle, 1951: 11). Otras publicaciones que tuvieron por destinatarios a los niños fueron: *Poesías y leyendas para los niños* (1930), *Ronda catonga* (1940) y *Corralito* (1944). Su cercanía al público infantil también se produjo a través de sus colaboraciones para la revista escolar *El Grillo*, que publicara el Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal entre los años 1949 y 1966.

Afinidades

La década del veinte fue un período en el que eclosionaron en la literatura diversas propuestas, desde el vanguardismo más cercano al futurismo, encarnado en Alfredo Mario Ferreiro, Enrique Garet, Juvenal Ortiz Saralegui y Edgarda Cadenazzi, a un futurismo menos ortodoxo, que no cantó a la destrucción de museos ni celebró la guerra, sino que se mostró más juguetón y con aire whitmaniano como el de Juan Parra del Riego. Luego hubo otros poetas que buscaron lo trascendente, como Enrique Casaravilla Lemos, Vicente Basso Maglio y Carlos Sabat Ercasty, cada uno de ellos con sus notables diferencias y tradiciones: catolicismo, simbolismo y orientalismo, respectivamente. En este amplio espectro se encuentran autores como Fernán Silva Valdés, Pedro Leandro Ipuche, Juana de Ibarbourou y Emilio Oribe, que dedican una especial atención, con diferentes acentos, a la naturaleza.

Esta diversidad de intereses y propuestas estéticas parece indicar que existía la suficiente amplitud y libertad para explorar y experimentar sin que los escritores se sintieran constreñidos a un grupo o a una visión dominante. A propósito de la reciente reedición de *La colina del pájaro rojo*, Hebert Benítez señala:

El nativismo tuvo algo de *koiné* poética, no porque resultara francamente hegemónica, sino porque muchos poetas tuvieron necesidad de hablar alguna vez esa *lengua*, con sus variantes e idiolectos. De alguna manera, sea en momentos puntuales de sus trayectorias, sea en ciertos pasajes de sus producciones, quienes no adscribieron al nativismo mantuvieron cercanías, parciales adhesiones o identificaciones con él (2024: xiii).

El nativismo se configuró como un espacio poético hospitalario para todo aquel que quisiera abreviar en él y ocurrió de lengua franca.

La heterogeneidad estética no impidió la amistad entre los integrantes de la generación del 20, y prueba de ello es el rescate que se ofrece a continuación.

En 1927, la revista *Amauta* dio inicio, en el número 10, a una columna a cargo de Alfredo Mario Ferreiro que se tituló «Interviews uruguayas» y comenzaba con la fórmula «Acabo de ver a:». La primera estuvo dedicada a Jaime L. Morenza, asiduo colaborador de *La Cruz del Sur*; la columna se interrumpe por varios números hasta que en el número 16, que corresponde al mes de julio de 1928, se publica la segunda y última entrega. Esta tuvo por protagonista a Fernán Silva Valdés, que es retratado por Ferreiro con notable simpatía e irreverencia. Luego de describir de forma panorámica la vista de la bahía de Montevideo, con su cerro, sus barcos y ferrocarriles, recalca en Capurro para presentarnos a su entrevistado, a quien le interrumpe la siesta:

Nuestra visita sorprende al poeta. Le hemos obligado a dejar la siesta para el día siguiente. En pijama, deslumbrados los ojos de luz, alto, sonriente, esforzándose por ver, nos hace ademán para que avancemos. Y, ya dentro del tibio jardín que le abraza perennemente la casa, nos recibe su mano recia de domador de potros y domador de imágenes (Ferreiro, 1928: 42).

La semblanza es, en sí misma, una muestra de camaradería, no solo porque un futurista amante de las máquinas escribe sobre un nativista, sino porque en el propio texto se conjugan los rasgos de las dos poéticas. El comienzo y el final hablan de la ciudad, una ciudad bulliciosa donde trenes, frigoríficos, la bahía y el Cerro de Montevideo se yuxtaponen y la mirada fervorosa del cronista da cuenta de la actividad urbana. Enmarcada en el paisaje ciudadano está la casa del escritor, que contrasta por su blancura y estilo colonial que contagia al cronista otra forma de decir cercana al nativismo, entonces aparecen las referencias al «bigote americano» o expresiones como «habla con reposada voz; va trayendo las cosas como si fuese a buscarlas. Pialando rebeldías de lenguaje y amasando adjetivos. Boliando comparaciones, enlazando tropas enteras de imágenes».

Un par de años más tarde, el 15 de julio de 1930, el gesto se repite con movimiento inverso. Silva Valdés escribió la «Misiva del buen humor, a Alfredo Mario Ferreiro» y la dio a conocer en la revista *Cartel*, publicación dirigida por Julio Sigüenza y Alfredo Mario

Ferreiro. En la «Misiva...» ensaya un retrato en verso que hace gala del juego y complicidad entre los poetas. Silva Valdés utiliza un tono descarado y construye una caricatura de su retratado, resalta la delgadez y altura de Ferreiro al identificarlo con «un tipo del Greco» y llamarlo «telefónico palo». Al mismo tiempo, remite a los tópicos del futurismo que aparecen en la poesía del amigo, por ejemplo, los automóviles: «amigo de las varitas / organizador del tránsito. // Cada vez que me topo contigo / y oigo tu motor / me ladeo a la izquierda / de miedo al encontrón», pero, por sobre todas las cosas, Silva Valdés celebra el buen humor de su colega.

Estos textos ilustran sobre el panorama literario y humano en que convivían hace cien años nuestros poetas. Quizá sea momento de volver a visitarlos.

Rescate

Interviews Uruguayas

Acabo de ver a Fernán Silva Valdés

(Para *Amauta*)

Ferrocarriles. Muchos trenes. Seis, diez pares de vías azuladas sobre un terreno negro de carbón molido en frente: la bahía; agua azul; barcos inmóviles mirando pasar la vida a través de sus ojos de buey. Al fondo: la mole gris del Cerro de Montevideo, levantando sobre casitas blancas, atisbando las cosas *yankees* de los frigoríficos. A un lado: (a la izquierda) la ciudad. Barullo de tránsito; tumulto de gentes; golpazos de cornisas contra el cielo; tajos de calles; puñaladas de rejos; ansias de cúpulas, de pararrayos, de miradores atrevidos. Al otro lado: (derecha), la placidez de Capurro, la playa olvidada después de un apogeo de gloria mundana.

Y aquí, en esta especie de palquillo teatral; aquí, frente a frente a ese escenario, desde donde se divisa Montevideo y se columbra el campo; aquí mismo, en una casita blanca, nítidamente blanca, de estilo colonial, vive Fernán Silva Valdés con su gloria de poeta, su mujer y su hijo al que apoda «Yuyito».

Nuestra visita sorprende al poeta. Le hemos obligado a dejar la siesta para el día siguiente. En pijama, deslumbrados los ojos de luz, alto, sonriente, esforzándose por ver, nos hace ademán para que avancemos. Y, ya dentro del tibio jardín que le abraza perennemente la casa, nos recibe su mano recia de domador de potros y domador de imágenes.

Avanzamos más. En torno a una mesa, sujetos por las cortinillas de los anaqueles, se agrupa y atropella el colorido de los libros. ¡Cientos y cientos! La fama de Silva Valdés le ha hecho víctima de los envíos literarios. Bueno y malo. Como de costumbre: más, mucho más, malo que bueno. Fernán Silva Valdés sonríe, por debajo de su bigote americano, ante nuestro asombro y ante nuestra compasión.

Nos sentamos junto a la mesa. Un «a che» de *Agua del tiempo* se escapa hacia la ventana; pero lo ataja un retrato de Juana de Ibarbourou, gran amiga del poeta. Debajo del escritorio de Silva Valdés, anidado de libros y papeles. Estamos sentados en torno a la mesa: Silva Valdés extiende las manos y las junta sobre la carpeta. Destacada, así, su gura. Ojos escrutadores. Sabe mirar sin pestañeos, jamente, duramente. Sabe atrapar con la pupila, como en una costumbre, los más sutiles matices. ¡Qué escaparate de sensaciones luminosas tendrá este extraordinario veedor en las retinas! Este poeta de la luz, de la imagen exacta, del relato lumínico, se ayuda los ojos con unos lentes de arqueada concha y exhibibles patillas. Y, a través de esos cristales, ha visto esa maravillosa vida que se aposentó para inmortalizarse en la plana celeberrima de sus poemas nativos.

Habla con reposada voz; va trayendo las cosas como si fuese a buscarlas. Pialando rebeldías de lenguaje y amasando adjetivos. Boliando comparaciones, enlazando tropas enteras de imágenes. Silva Valdés charla. Por la puerta de su relato van saliendo tipos perseguidos por horizontes. Nos relata su vida de muchacho; nos habla de un tipo por el que sintió admiración. Era uno de esos buscavidas, recorremundos, que tenía ese encanto que hay en la amalgama del tahir y el caballero. Hace poco, leyó Silva en un diario que en España, o en México, o en Filipinas, le habían muerto a puñaladas...

Amontona Silva Valdés sus recuerdos. Toda su vida ha ocurrido sobre este mismo pedazo de terreno en que estamos: la casa de sus mayores. Sonríe largamente —con su boca ancha, mostrando dos hiladas de dientes— a medida que los recuerdos le guían para que los pre era en esta selección que nos está haciendo.

Silva Valdés recita los poemas suyos de una manera admirable. Nada más que sus poemas es capaz de recitar. ¿Por qué los recitará así? Cuando dice «Los potros» o «La carreta», o «El rancho», o «Sarandí del Yí», o cualquier otro poema de los suyos, la gente estalla en un entusiasmo estruendoso. Se pone, talmente, los versos

mo—indemne del individualismo del que termina—no se concilia con su temperamento ni con su vida, violentamente anárquicos.

A su individualismo exasperado, debe Hidalgo su dificultad para el cuento o la novela. Cuando los intenta, se mueve dentro de un género que exige la extraversión del artista. Los cuentos de Hidalgo son los de un artista intravertido. Sus personajes aparecen esquemáticos, artificiales, mecánicos. Le sobra a su creación, hasta cuando es más fantástica, la excesiva, intolerante y tiránica presencia del artista, que se niega a dejar vivir a sus criaturas por su propia cuenta, porque pone demasiado en todas ellas su individualidad y su intención.

José Carlos MARIATEGUI.

Interviews Uruguayas

ACABO DE VER A:
FERNAN SILVA VALDES

(Para "AMAUTA")

Ferrocarriles. Muchos trenes. Seis, diez pares de vías azuladas sobre un terreno negro de carbón molido. En frente: la bahía; agua azul; barcos inmóviles mirando pasar la vida a través de sus ojos de bucy. Al fondo: la mole gris del Cerro de Montevideo, levantado sobre casitas blancas, atisbando las cosas yankees de los frigoríficos. A un lado: (a la izquierda) la ciudad. Barullo de tránsito; tumulto de gentes; golpazos de cornisas contra el cielo; tajos de calles; puñaladas de reflejos; ansias de cúpulas, de pararrayos, de miradores atrevidos. Al otro lado: (derecha), la placidez de Capurro, la playa olvidada después de un saqueo de gloria mundana.

Y aquí, en esta especie de palquillo teatral; aquí, frente a frente a ese escenario, desde donde se divisa Montevideo y se columbra el campo; aquí, junto a estos ferrocarriles espantados que traen olor a potros; aquí mismo, en una casita blanca, nitidamente blanca, de estilo colonial, vive Fernán Silva Valdés con su gloria de poeta, su mujer y su hijo al que apoda "Yuyito".

Nuestra visita sorprende al poeta. Le hemos obligado a dejar la siesta para el día siguiente. En pijama, deslumbrados los ojos de luz, alto, sonriente, esforzándose por ver, nos hace ademán para que avancemos. Y, ya dentro del tibia jardín que le abraza perennemente la casa, nos recibe su mano recia de domador de potros y domador de imágenes.

Avanzamos más. En torno a una mesa, sujetos por las cortinillas de los anaqueles, se agrupa y atropella el colorido de los libros. ¡Cientos y cientos! La fama de Silva Valdés le ha hecho víctima de los envíos literarios. Bueno y malo. Como de costumbre: más, mucho más, malo que bueno. Fernán Silva Valdés sonríe, por debajo de su bigote americano, ante nuestro asombro y ante nuestra compasión.

Nos sentamos junto a la mesa. Un "affiche" de "Agua del Tiempo" se ocupa hacia la ventana; pero lo ataja un retrato de Juana de Harbouro, gran amiga del poeta. Debajo del escritorio de Silva Valdés, anidado de libros y papeles. Estamos sentados en torno a la mesa: Silva Valdés extiende las manos y las junta sobre la carpeta. Destacada, así, su figura. Ojos escrutadores. Sabe mirar sin pestaños, fijamente, duramente. Sabe atrapar con la pupila, como en una costumbre, los más sutiles matices. ¡Qué escaparate de sensaciones luminosas tendrá este extraordinario visor en las retinas! Este poeta de la luz, de la imagen exacta, del relato lúminico, se ayuda los ojos con unos lentes de arquada concha y flexibles patillas. Y, al través de esos cristales, ha visto esa maravillosa vida que se aposentó para inmortalizarse en la plana celebrírrima de sus poemas nativos.

Habla con reposada voz; va trayendo las cosas como si fuese a buscarlas. Pialando rebeldías de lenguaje y amasando adjetivos. Boliando comparaciones, enlazando tropas enteras de imágenes. Silva Valdés charla. Por la puerta de su relato van saliendo tipos perseguidos por horizontes. Nos relata su vida de muchacho; nos habla de un tipo por el que sintió admiración. Era uno de esos buscavidas, recorremundos, que tenía ese encanto que hay en la amalgama del taur y el caballero. Hace poco, leyó Silva en un diario que en España, o en México, o en Filipinas, le habían muerto a puñaladas.

Amontona Silva Valdés sus recuerdos. Toda su vida ha ocurri-

do sobre este mismo pedazo de terreno en que estamos: la casa de sus mayores. Sonríe. Sonríe largamente,—con su boca ancha, mostrando dos hiladas de dientes,—a medida que los recuerdos le guifan para que los prefiera en esta selección que nos está haciendo.

Silva Valdés recita los poemas suyos de una manera admirable. Nada más que sus poemas es capaz de recitar. ¿Por qué los recitará así? Cuando dice "Los Potros" o "La carreta", o "El rancho", o "Sarandí del Yí", o cualquier otro poema de los suyos, la gente estalla en un entusiasmo estruendoso. Se pone, talmente, los versos en la boca como si fueran caramelos. Y allí se está saboreándolos, dándolos vueltas, gustándolos en la exquisita esencia que poseen.

Y qué lindo amor propio gauchó tiene este poeta nuestro! Sabe qué puntos calza y hasta dónde llega su fama despararrada por el mundo como un oleaje. Celoso de sí mismo, enamorado de su obra, Fernán Silva Valdés es el artista que vive en meticulosidad perpetua; en afán superador; en ir y venir de curiosidades por estos archivos repletos de sus recuerdos.

Nos vamos. Ferrocarriles. Muchos trenes. Van y vienen las hiladas interminables de vagones. Rasgan la paz del barrio suburbano las pitadas estridentes. Las locomotoras, hartas de la persecución de los vagones, se extienden de asma.

Al frente: la bahía plácida. Empiezan a encenderse, por sí mismas, las luces en las casitas del Cerro. La tremenda mole empieza a dar vueltas la cabeza. Tiene una fortaleza como kepís y una visera larga de luces de faro. La bahía, perforada de luces deshiladas, se obscurece hasta fundirse con el cielo, perforado también por luces fijas. Se han ido todos los barcos. Silban los trenes. Pasan los rápidos de primancho. Resonza el telégrafo por quién sabe qué cosas y un venticello juguetón viene a hacernos fiestas con las enredaderas en cuanto salimos al portón de la casa de Silva.

Nos vamos. Por la calle Maturana resuenan nuestros pasos. Balasto pisoteado. Enrique Bustamante y Ballivián—querido, lejano, inolvidable amigo; ¡recuerda usted esta visita que hicimos al poeta? Y ¡se acuerda usted del asombro que le causó a Silva Valdés aquel regalo que yendo con Oribe — con el enorme, profundo, taciturno Emilio Oribe—tuvo usted la ocurrencia de ofrecerle!

Alfredo Mario FERREIRO.

CRONICA DE LIBROS

ALBERTO ZUM FELDE
Estética del Novecentos.
Buenos Aires.
El Ateneo.—1926.

En la ubicación del arte actual, también América ofrece su esfuerzo. Esto es el libro de Zum Felde: ubicación, interpretación. Se ha hecho mucho al respecto, pero pocas veces un análisis tan concienzudo como el suyo. Había que partir necesariamente, del arte tradicional. Y antes que el del arte, encarar el problema filosófico. Un sólo problema con muchas caras. Porque "el fenómeno estético es inseparable del complejo del fenómeno humano", concepto que no concibe la cultura del Ochocientos, concepto de función, de relación, propio de la nueva sensibilidad. Neoclasicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, son etapas de una cultura racionalista. La cultura del Novecentos la rechaza por espíritu. Y vienen con ella la filosofía de la intuición y de la inconsciencia, y el arte surrealista. ¿Pero este arte es deshumanizado? Plantea, entonces, la objeción a Ortega Gasset: ¿Cómo un arte deshumanizado, vale decir, desvitalizado, puede ser expresión de una cultura renovada? Y juzgando más de cerca la cuestión, Z. F. cae en que Ortega es un sofista. Quiésta. La objeción es fundamental. Pero el ensayo de Ortega sólo fué un intento. Si tuvo pretensiones de ser definitivo, la acusación quedará en pie.

El arte actual, según Z. F., reúne tres cualidades que nunca estuvieron juntas en el arte pasado: construcción, expresión, y estilización. Porque o se concebía un arte de expresión sin construcción—el romanticismo—o un arte de construcción sin expresión—el academismo—, o ambos sin la estilización—el realismo.

Las conferencias de Z. F. constituyen el esfuerzo más logrado—en nuestro idioma—para dar ubicación e interpretación al arte nuevo. Ardua labor, pacientísima investigación y aguda percepción crítica.

Eduardo Núñez Hogue.

Fig. 5. Revista *Amauta*, año 3, n.º 16, Lima, julio de 1928, p. 42.

en la boca como si fueran caramelos. Y allí se está saboreándolos, dándolos vueltas, gustándolos en la exquisita esencia que poseen.

¡Y qué lindo amor propio gaucho tiene este poeta nuestro! Sabe qué puntos calza y hasta dónde llega su fama desparramada por el mundo como un oleaje. Celoso de sí mismo, enamorado de su obra, Fernán Silva Valdés es el artista que vive en meticulosidad perpetua; en afán superador; en ir y venir de curiosidades por estos archivos repletos de sus recuerdos.

Nos vamos. Ferrocarriles. Muchos trenes. Van y vienen las hileras interminables de vagones. Rasgan la paz del barrio suburbano las pitadas estridentes. Las locomotoras, hartas de la persecución de los vagones, se extenuan de asma.

Al frente: la bahía plácida. Empiezan a encenderse, por sí mismas, las luces en las casitas del Cerro. La tremenda mole empieza a dar vueltas la cabeza. Tiene una fortaleza como kepís y una visera larga de luces de faro. La bahía, perforada de luces deshiladas, se oscurece hasta fundirse con el cielo, perforado también por luces jas. Se han ido todos los barcos. Silban los trenes. Pasan los rápidos de primanоче. Rezonga el telégrafo por quién sabe qué cosas y un vientecillo juguetón viene a hacernos estas con las enredaderas en cuanto salimos al portón de la casa de Silva.

Nos vamos. Por la calle Maturana resuenan nuestros pasos. Balamo pisoteado. Enrique Bustamante y Ballivián: —Querido, lejano, inolvidable amigo: ¿recuerda usted esta visita que hicimos al poeta? Y ¿se acuerda usted del asombro que le causó a Silva Valdés aquel regalo que yendo con Oribe —con el enorme, profundo, taciturno Emilio Oribe— tuvo usted la ocurrencia de ofrecerle?

Misiva del buen humor,
a Alfredo Mario Ferreiro

Alfredo Mario Ferreiro,
aco y enteco:
con tu físico abollado
eres un tipo del Greco.

Encontrarse contigo
y escuchar tu palabra,

es ponerse alegre,
es como tomarse una caña.

Nos iba haciendo falta
tu buen humor,
que es bueno para todo,
y cura el mal del pecho
y el mal del amor.

Si fuera curandero
te recetaría
para alzarle la paletilla
al que la tuviera caída.

Alfredo Mario Ferreiro:
eres un gran muchacho,
amigo de los varitas
organizador del tránsito.

Cada vez que me topo contigo
y oigo tu motor
me ladeo a la izquierda
de miedo al encontrón.

Alfredo Mario Ferreiro
telefónico palo,
tirantillo de erro,
zanco sin compañero.

Alfredo Mario, hombre
estirado y toscó;
poste de alambrado
con lechuza y todo.

Bienvenidos tus ojos,
bienvenido tu gauchó
descubridor de cosas
que no habíamos manyado,
eres como un ciruja
en el tarro del trá co.

Poeta: te saludo
con solemnidad;
linda postura, compadre,
para la posteridad:
ver al poeta del tango
sacando el funye al del jazz.

CARTEL

Misiva del Buen
Humor, a
Alfredo Mario
Ferreiro

Alfredo Mario Ferreiro,
flaco y enteco,
con tu físico abollado
eres un tipo del Greco.

Encontrarse contigo
y escuchar tu palabra,
es ponerse alegre,
es como tomarse una caña.

Nos iba haciendo falta
tu buen humor,
que es bueno para todo,
y cura el mal del pecho
y el mal del amor.

Si fuera curandero
te recetaría
para alzarle la paletilla
al que la tuviera caída.

Alfredo Mario Ferreiro:
eres un gran muchacho,
amigo de los varitas
organizador del tránsito.

Cada vez que me topo contigo
y oigo tu motor
me ladeo a la izquierda
de miedo al encontrón.

Alfredo Mario Ferreiro
telefónico palo,
tirantillo de fierro,
zanco sin compañero.

Alfredo Mario, hombre
estirado y toscó;
poste de alambrado
con lechuza y todo.

Bienvenidos tus ojos,
bienvenido tu gauchó
descubridor de cosas
que no habíamos manyado,
eres como un ciruja
en el tarro del tráfico.

Poeta: te saludo
con solemnidad;
linda postura, compadre,
para la posteridad:
ver al poeta del tango
sacando el funye al del jazz.

Fernán SILVA VALDES

Fig. 6. Cartel, año 2, n.º 7, 1930, s/p.

Referencias bibliográficas

- «*Agua del tiempo*. En la poesía rioplatense se ha realizado algo nuevo», en *El Plata*, año vii, n.º 2.802, Montevideo, 1.º diciembre de 1921, p. 1.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana. II Época contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica, [1954] 1970.
- Benítez Pezzolano, Hebert. «Prólogo», en Oribe, Emilio. *La colina del pájaro rojo*. Colección de Clásicos Uruguayos, n.º 222. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2024, pp. vii-xxxiv.
- Cayota, Víctor. *La década uruguaya del veinte en su poesía*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991.
- «Dos minutos con Fernán Silva Valdés», en *La Democracia*, año 1, n.º 130, Montevideo, 6 de diciembre de 1921, p. 10.
- Ferreiro, Alfredo Mario. «Interviews uruguayas. Acabo de ver a: Fernán Silva Valdés», en *Amauta*, año 3, n.º 16, Lima, julio de 1928, p. 42.
- Rocca, Pablo y Gênese Andrade (Eds.). *Un diálogo americano: modernismo brasileño y vanguardia uruguaya (1924-1932)*. Valencia: Universidad de Valencia / Cuadernos de América sin Nombre, 2006.
- Silva Valdés, Fernán. *Poemas nativos*. Montevideo, Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1925.
- . «Contestando a la encuesta de *La Cruz del Sur*», en *La Cruz del Sur*, año 3, n.º 18, Montevideo, 1927, p. 4.
- . *Intemperie*. Montevideo: Palacio del Libro, 1930.
- . «Misiva del buen humor, a Alfredo Mario Ferreiro», en *Cartel*, año 2, n.º 7, Montevideo, 1930.
- . «Autobiografía», en *Revista Nacional*, n.º 200, Montevideo, 1959, pp. 206-216.
- Valle, Rafael Heliodoro. «Diálogo con Fernán Silva Valdés», en *Revista de la Universidad de México*, n.º 60, diciembre de 1951, pp. 11-12.
- Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, programas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, [1986] 1995.
- Zum Felde, Alberto. *Proceso histórico del Uruguay. Esquema de una sociología nacional*. Montevideo: Maximino García Editor, 1919.
- . «El nativismo», en *La Cruz del Sur*, año 2, n.º 15, Montevideo, 1926, p. 7.

Primera mención de Felisberto Hernández como escritor. A cien años de *Fulano de tal**

Carina Blixen

Academia Nacional de Letras

En el año 1924 Felisberto Hernández era un joven músico que la prensa montevideana presentaba como una «promesa». Felisberto ya había realizado audiciones en la radio y conciertos privados ante auditorios reducidos, y declaraba que el desafío mayor que enfrentaba en ese momento era dar un concierto solo ante un público presente. En octubre de 1924 varios artículos informaban que se presentaría al público como concertista el año siguiente y que deseaba iniciarse en Mercedes, donde pensaba radicarse «por algún tiempo para instalar un conservatorio musical».¹

Pero Felisberto no se fue a Mercedes enseguida como había anunciado, sino en 1926; mientras tanto, siguió en Montevideo. En 1924 compuso siete piezas musicales. Según a rmó en su «[Autobiografía literaria]» —texto en tercera persona preparado poco antes de morir para la reedición de *El caballo perdido*— a los veintidós años escribió «sus primeros trozos literarios, *Fulano de tal*, y recibió las primeras opiniones de Vaz Ferreira: “Tal vez no haya en el mundo diez personas a las cuales les resulte interesante y yo me considero una de las diez”» (Hernández, 2017: 33). No hay rastros en su archivo del proceso de escritura de su primer libro. No sabemos si lo concibió «de un golpe» o si fue elaborando de a poco los textos que lo conforman.

Hay, en esos primeros años del músico y el incipiente escritor, un fermento de contactos con artistas, filósofos, exploradores diversos del sentido del universo (como los teósofos) que es necesario continuar investigando para acercar algo del misterio de la creación felisbertiana. Si seguimos los periódicos de 1924 podemos obtener algunas pistas de sus intereses y contactos en el momento en que

* Extraído del libro inédito *Felisberto en gira: el músico y el escritor*.

¹ Todas las citas de los artículos periodísticos corresponden al *Cuaderno 1920-1927* que se encuentra en la Colección Felisberto Hernández (cfh) del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay (bnu).

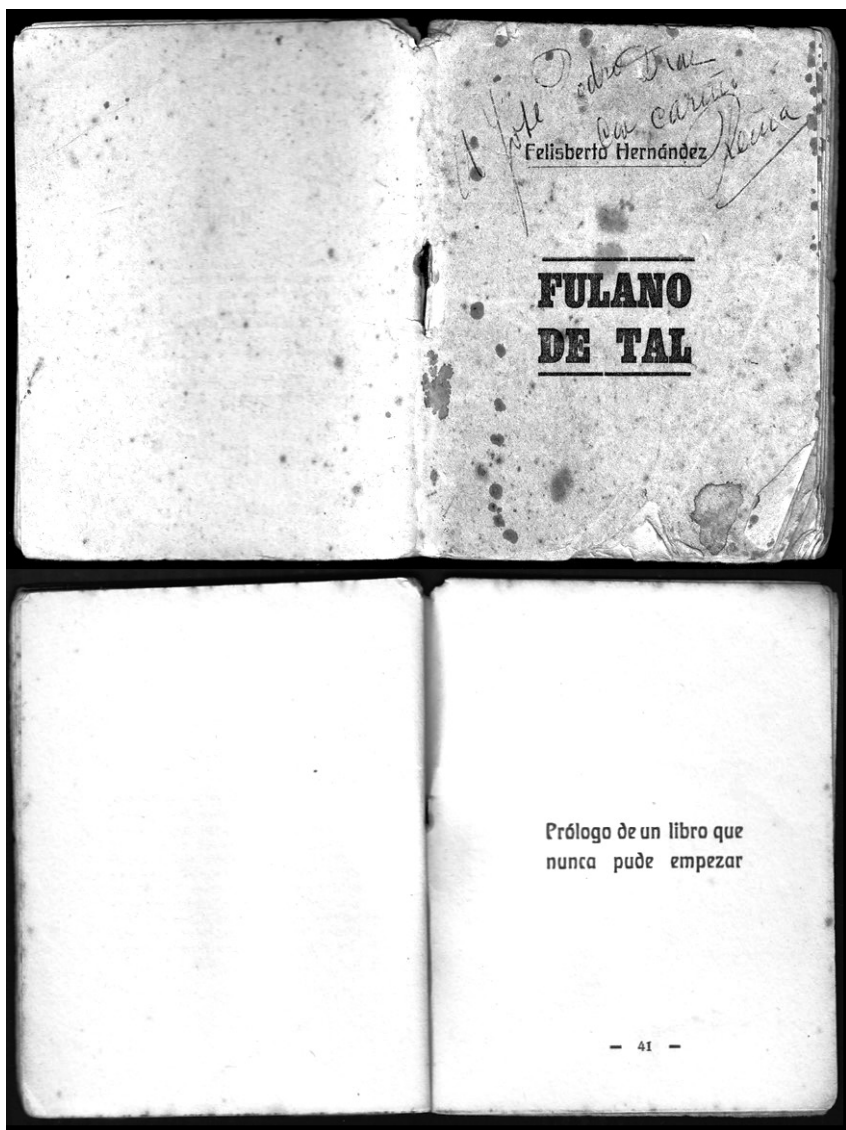


Fig. 1. Primera edición de *Fulano de tal*, la primera y más pequeña de las publicaciones de los *libros sin tapas*: 48 páginas en un pequeño formato (8 x 11 cm). Este ejemplar perteneció a José Pedro Díaz, uno de sus primeros críticos y editores. Colección José Pedro Díaz, bnu.

había empezado o estaba empezando a escribir.² Por ejemplo, podemos saber que en setiembre de 1924, Felisberto tocó en la Logia Teosófica Blaktimarga en honor a la visitante y conferencista señora Annie Menie Gowland.³ En esa oportunidad hizo uso de la palabra, por la Federación Teosófica, Mario Radaelli (Turín 1882 - Montevideo 1964). Pintor y escultor, Radaelli ha sido considerado por Andrés Oliveira «un talento gráfico verdaderamente vanguardista» (2023: 172). Recordado como un maestro por Julio E. Suárez (Peloduro), Radaelli desarrolló la teoría que llamó «El Macaquismo Universal»: una «revelación», una «verdad que proyecta su luz en todos los aspectos de la vida social de los hombres» y «presenta, bajo nuevos aspectos, a nuestras costumbres, nuestros prejuicios y nuestras ideas» (2023: 174-175). Dibujó una caricatura de Felisberto, que lo muestra como un muñeco pequeño colgado de la mano de Venus González Olaza, en alusión a las giras artísticas que realizarían juntos por el interior de Uruguay en 1934.

En enero de 1925, Felisberto aparece otra vez dando un concierto «en la reunión habida en la Rama Bhaktimarga»; el caricaturista del artículo que se publicó en *El Plata* es Mario Radaelli.⁴ De ese contacto con la teosofía han quedado registros en la obra de Felisberto. Es posible que, en algún momento, sintiera curiosidad por conocer sus prácticas y sus principios; tal vez haya participado en alguna reunión. Los rastros que dejó en su obra señalan que no elaboró una visión demasiado favorable. En *Fulano de tal*, Felisberto ironiza sobre los hombres considerados «inteligentes». En la sección titulada «Cosas para leer en el tranvía» se plantean «juegos de inteligentes»: los «despejados» son aprovechados y los «teósofos» siempre tienen razón (2017: 47). En un borrador, tachado,

² Tres artículos, sin firma, de octubre de 1924 informan sobre el viaje a Mercedes y los motivos que tiene Felisberto para trasladarse: «En nuestra radio», *El Día*, 19 de octubre de 1924; «Un temperamento musical. El compositor y ejecutante uruguayo fh», *El Día*, octubre de 1924; «El pianista fh», *El Telégrafo*, Montevideo, 21 de octubre de 1924.

³ La referencia a la visita de Annie Menie Gowland y la ejecución al piano de Felisberto se encuentra en los artículos, sin firma, «Pianista fh», *El Plata*, setiembre de 1924; «Las conferencias. La música del futuro, por la señora Annie Mennie Gowland», *El Día*, 8 de setiembre de 1924.

⁴ La caricatura de Radaelli, que no es la más conocida de Felisberto de la mano de González Olaza, se encuentra en el artículo, sin firma, «Dos concertistas notables», *El Plata*, 24 de enero de 1925.

de *Por los tiempos de Clemente Colling* establece una comparación que debe haber surgido de la experiencia. Al final del fragmento el narrador hace referencia a una participación (de «alguien») en una reunión de teosofía, sin poder integrarse realmente y colocándose como observador exterior (bnu, cfh, *Cuaderno 1*, f. 28r.). María del Carmen González señaló lazos de Felisberto «con algunas ideas del Ocultismo provenientes de la masonería que, llegada al país a fines del siglo xix, impregnaba la intelectualidad universitaria en el Montevideo de principios del siglo xx» y estudió bajo esta perspectiva el relato «La piedra filosofal», publicado en 1929 en *Libro sin tapas* (2022: 158).

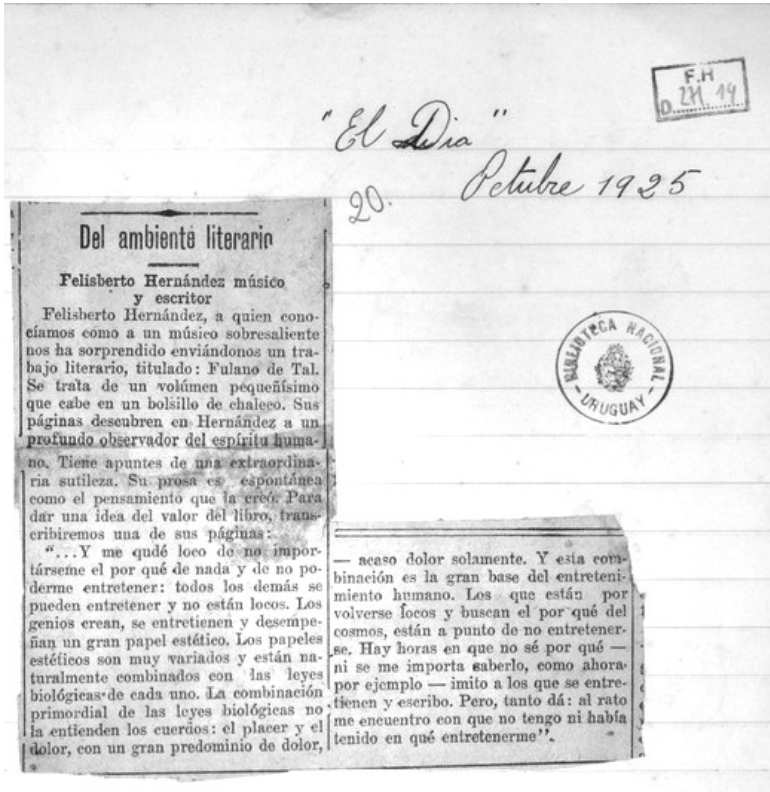


Fig. 2. Artículo de prensa en el que, por primera vez, se alude a Felisberto como escritor: «Del ambiente literario. Felisberto Hernández músico y escritor», en *El Día*, Montevideo, 12 de octubre de 1925. Colección Felisberto Hernández, bnu.

El 12 de octubre de 1925 salió un suelto en el diario *El Día*, titulado «Felisberto Hernández músico y escritor». El cronista cuenta la sorpresa de recibir «un trabajo literario» de quien era reputado como un «músico sobresaliente». Describe *Fulano de tal* por su apariencia exterior, «un volumen pequeñísimo que cabe en un bolsillo de chaleco», y el impacto de su lectura: «Sus páginas descubren en Hernández a un profundo observador del espíritu humano». Considera que «su prosa es espontánea como el pensamiento que la creó». La imagen de la «espontaneidad» de Felisberto fue tal vez una manera de dar cuenta del desconcierto que provocó su primera obra, inesperada para quienes empezaban a admirar al pianista. Sin la ingenuidad con que en principio se lo consideró, Felisberto trabajó la noción de lo espontáneo y alimentó su literatura de los juicios que su creación despertaba en sus contemporáneos. Con *Fulano de tal* comenzó a desmontar los códigos de la literatura conocida. Es el libro más transgresor de nuestro vanguardismo.

Referencias bibliográficas

- Colección Felisberto Hernández*. «Cuaderno 1920-1927», carpeta 11. Departamento de Investigaciones y Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- González, María del Carmen. *El palimpsesto intencionado: el proyecto literario de Felisberto Hernández*. Montevideo: Más Quiroga Ediciones, 2022.
- Hernández, Felisberto. *Obra incompleta* [sel. y pról. de Oscar Brando]. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2017.
- Olveira, Andrés. *Cuatro páginas arrancadas: la historia del humor escrito en Uruguay*. Montevideo: Tajante, 2023.

Anderssen Banchero (1925-1987): «Ese es un escritor»

En este 2025, cuando se cumplen cien años del nacimiento del escritor, la familia donó al Archivo Literario de la Biblioteca Nacional una serie de documentos, fotografías y los borradores a máquina de la novela *Territorio en calma*. Terminada en 1981, Banchero la dejó sin publicar, pero la narración fue la cantera —luego de sucesivas reelaboraciones— de algunas de sus obras. Heber Raviolo, que editó la totalidad de sus libros y dialogó con el autor durante veinticinco años, señaló que la primera parte de ese inédito pasó a ser *Las orillas del mundo* (1980), y que fue «canibalizado» en *Ojos en la noche* (1985) y *Los regresos* (1989). En 2011, la editorial Irrupciones recopiló sus obras en tres tomos. Publicamos en su homenaje un extracto de la conferencia que dió Raviolo luego de la muerte del escritor y los primeros folios del borrador de *Territorio en calma*.¹

Conferencia de Heber Raviolo²

Cuando los compañeros del Club Banco de Seguros me propusieron este homenaje a Banchero, se me planteó el mismo dilema que, como enseguida lo confesaron, también se les había planteado a ellos: cuál habría sido la reacción de Juancito —como lo llamábamos— si hubiera podido opinar sobre el asunto. Y hubo opinión unánime al respecto: una carcajada sarcástica y alguna expresión irreproducible. También coincidimos todos en mandar al diablo a la opinión de Juancito y en no quedarnos con las ganas de expresar de alguna manera, públicamente, lo que realmente fue esa relación un tanto equívoca o contradictoria que durante más de treinta años

¹ Agradecemos al Archivo Literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay por el material que mostramos en las páginas que siguen a esta conferencia. El borrador de *Territorio en calma* consta de 166 folios mecanografiados con correcciones a mano (en bolígrafo); los seis últimos folios están enteramente manuscritos con bolígrafo.

² Tomamos el texto del libro *Escritos sobre literatura uruguaya* de Heber Raviolo (selección y prólogo de Oscar Brando. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Fundación Lolita Rubial, 2015, pp. 388-394). Allí se informa que la conferencia fue reproducida de una copia mecanografiada en once hojas tamaño carta.

Banchero mantuvo con la actividad administrativa y, sobre todo, con los compañeros que lo rodearon en esa actividad administrativa.

Cualquiera que haya leído sus cuentos, sobre todo los de sus últimos libros, sabe que Banchero fue mordaz, cruel, con muchos aspectos del mundo o cinesco que le tocó vivir, ese mundo donde, según escribió, «íbamos a fosilizar las infinitas posibilidades de la vida todos los semimongólicos del país».

Pero también sabemos que vivió en esas o cinas buena parte de su vida, que en ellas encontró a varios de sus amigos más entrañables y que, cuando se sintió impulsado a clavar el escarpelo en ese mundo, lo hizo clavándose también a sí mismo, sin adoptar poses de superioridad, sintiéndose copartícipe y corresponsable.

Conocimos personalmente a Banchero a principios de 1963. El encuentro, recuerdo, fue en un bolichito que quedaba en la entonces diagonal Agraciada, frente al Banco, y que no estoy del todo seguro si aún existe. Me lo presentó un querido amigo común: Hugo Cores, que días antes me había hablado con entusiasmo de los cuentos de ese compañero de oficina, medio reacio a buscarse por sí mismo un editor para un pequeño libro de relatos. Lo había titulado *Reducto-Montevideo* y —como resultado de una de nuestras primeras discusiones— se transformó en *Mientras amanece*.

En realidad, Banchero no era un desconocido para mí. A comienzos de la década del cincuenta había obtenido dos menciones en un concurso literario de la revista *Asir*, y entre los años 52 y 53 esos cuentos aparecieron en la revista.

Como él mismo dice en el texto de contratapa de la primera edición de *Mientras amanece*, durante mucho tiempo fue concurrente



Fig. 1. Colección Anderssen Banchero, bnu.

a las reuniones que el grupo *Asir* realizaba en la calle Coquimbo, es decir, en el domicilio de Domingo Bordoli, entrañable conductor de aquellas azarosas caóticas reuniones, que Banchemo re eja en *Los regresos*, la novela inédita que nos dejara poco antes de morir y que publicaremos próximamente.

Fue Bordoli, precisamente, amigo, profesor, discutidor, contradictorio, brillante, arbitrario, pero por encima de todo, poseedor de una insólita capacidad de contagiar su entusiasmo por las cosas, de hacernos descubrir, a los que entonces éramos sus alumnos, el lado cuasi mágico de las realidades más sencillas y cotidianas, el que nos habló un día de los cuentos de Banchemo. Era por 1962, Banda Oriental tenía un año y pico de vida y en ese lapso había publicado cinco pequeños libritos, lo cual no dejaba de ser una hazaña para la época. Y examinando y discutiendo posibles títulos para incorporar al catálogo de la novel editorial, en una de las noches que se alargaban hasta casi la madrugada en el Submarino Peral de Rivera y Joaquín Requena, Mingo nos habló de los cuentos de Banchemo, un personaje con más pinta de boxeador peso gallo que de escritor, que años atrás había sido concurrente asiduo a las reuniones de la calle Coquimbo. Recuerdo que sus palabras fueron más o menos estas:

De los nuevos, el que vale es Banchemo. No sé qué es de su vida. Está viviendo afuera. A veces mete la pata, pero tiene fuerza y cuando escribe se juega entero. Ese es un escritor. ¿Por qué no lo buscás, a ver si tiene algo?

No lo busqué, y en realidad no tuve necesidad, porque tres o cuatro meses después me lo trajo Hugo.

Y así, en agosto de 1963 Banda Oriental pudo poner en librerías su volumen número seis.

Después siguieron 25 años de amistad, durante los cuales publicó cuatro libros más, sin ningún apuro, porque nunca la posó de escritor profesional, pese a que realmente era pura, realmente y esencialmente *escritor* y ninguna otra cosa, y pese a que tenía muy clara conciencia de ello.

Ser escritor —decía en 1963— fue siempre mi aspiración más seria, y creo que esta tentativa es lo único que cuenta al n, lo único que puede interesar. Mientras fui viviendo —repartí pan con canasto,

trabajé en fábricas, cargué bolsas, jugué al fútbol— iba tomando nota de los ambientes, de los tipos, de eso tan superior a cualquier fantasía que es la vida, la realidad. Estoy siempre preocupado por ese propósito de llegar algún día a ser un escritor. Abandoné los estudios en segundo año de Secundaria, iba al Liceo Nocturno y me atraían irresistiblemente los cafés y las reuniones de los estudiantes de izquierda.

Por cierto que su ingenua preocupación se cumplió y sus cinco libros le alcanzaron y sobraron no solo para ser un escritor, sino para delimitar una obra absolutamente original en nuestra narrativa que, seguramente, el tiempo irá decantando e imponiendo, con la lentitud a la que parecen irremediabilmente condenados la mayoría de nuestros escritores más importantes, desde Morosoli hasta Onetti o Felisberto.

No es esta la ocasión de hablar de esa obra, así, en general, ya que le daríamos a esta charla un empaque que no queremos darle, pues de alguna manera la carcajada irónica de Juancito se nos aparece como un eco detrás de lo que hablamos. [...]

El tema político en sentido estricto no abunda en la obra de Banchemo. En realidad recién aparece en su último libro, *Ojos en la noche*, con algunas puntas en *Las orillas del mundo*. Decimos en sentido estricto —o limitado— porque, en realidad, desde el primer cuento de su primer libro, el patético «Hormiga negra», hay en toda su obra una preocupación por el tema social, que tiene un trasfondo político indudable, aunque Banchemo, desde su punto de vista cada vez más de nidadamente ácrata o libertario, nunca se preocupó por enmarcarla en fórmulas, en esquemas, nunca se preocupó por inventar soluciones de dudosa procedencia literaria para problemas, seres y con ictos que lo golpeaban como tales, sin que se sintiera inclinado al simplismo de encontrarle soluciones en el papel, tomando a sus relatos como pretexto, o haciendo de ellos un pretexto.

Pero los años de la dictadura lo marcaron a fuego como a tantos, y de esos años surgieron tres cuentos que incluyó en *Ojos en la noche* —el que comentamos, «Cartas de Nélica» y «Aquí yace insepulto»— y algunos otros que gurarán en su libro póstumo, en los que el tema político surge, más que como un propósito premeditado, como una imposición brutal de esa realidad que él mismo declaró

superior a cualquier fantasía y que, en esos casos, resultó ser una especie de fantasía pesadillesca.

«A Carlos Arévalo Arispe, desaparecido», dice la dedicatoria de «Ojos en la noche». Si la memoria no nos falla, en toda la obra editada de Banchemo hay solo tres relatos dedicados. Los otros son «Un breve verano», dedicado a la memoria de su padre —maravilloso personaje de *Las orillas del mundo*— y «Transguración de un gato», con una dedicatoria que puede parecer irreverente mencionar junto a estas otras dos, pero que no lo es: «Al gato del que fui amigo una vez, allá en la infancia». Y no lo es porque en ella asoma, a la cabeza de uno de sus cuentos más hermosos y más escépticos, toda su capacidad de amor volcándose por encima de la dureza de su cáscara, de sus desplantes y sus sarcasmos, de su decepcionada, rebelde e inconformista visión de la naturaleza humana.

Carlos Arévalo Arispe es uno de la triste lista de desaparecidos durante la dictadura, pero es también, para Banchemo, algo muy próximo: tío carnal, hermano de su madre.

Imposible, pues, un tema más cercano, una realidad más inmediata y más sentida. Ponerse a escribir en esas circunstancias es una situación en la que seguramente fracasaría el 90 % de los que lo intentarían. Es difícil no caer en el grito, en el exceso, y hasta en una solemnidad involuntaria, cuando alguien se mete en un tema como este, casi sin distanciamiento temporal, con las heridas aún a flor de piel.

Banchemo sortea todos esos peligros con una sencillez pasmosa y, sobre todo, sin caer en otro peligro, igualmente letal: eludir el melodrama o la simplificación en base a malabarismos técnicos, convertir una trágica historia de la vida —de vida y muerte— en un problema de hipotética y dudosa ciencia literaria.

Nada de eso. El relato se lee de corrido, el lector no tropieza con trampas ni con rebuscamientos técnicos de ninguna especie y, sin embargo, cuando uno lo releo —y es uno de esos cuentos que se pueden releer y releer sin peligro de que se agoten, por el contrario, descubriendo en cada relectura nuevos detalles, nuevos hallazgos— cuando uno lo releo y lo examina con detención, descubre que es una maravilla de técnica escondida, de técnica casi secreta, puesta al servicio de lo que se quiere decir y no encarada como un fin en sí misma o como una ostentación de recursos. [...]

1 1
Llegaron ya avanzada la noche rodando silenciosamente, en punto muerto y con las luces apagadas, por la bajada de adoquines. Quizás nadie los vió o quizás había miradas detrás de las ventanas, de los cercos.

- Esa es la casa- dijo, cloqueó el flaco hombre esposado.

Se detuvieron junto a la vereda de enfrente un poco más abajo uno detrás de otro con una suavidad casi de nube. Cesó el ronroneo de los motores y se apagaron las luces de los tableros.

Al fondo de la casa señalada había luces encendidas y humo.

- ¿Hay reunión? - preguntó el tipo corpulento de perfil, sin volverse a mirar al flaco, hablando roncamente por el costado de la boca.

- No se - puchereó el esposado. - De veras no lo se.

- Hijueputa- dijo el otro ocupante del asiento hundiéndole un puño en las costillas.

Esperaron un rato, tratando de esconder ~~los cigarrillos~~ en el hueco de las manos las luciérnagas de los cigarrillos que revoloteaban detrás de los parabrisas y los vidrios levantados de las ventanillas.

Por fin el corpulento, el jefe evidentemente, levantó un brazo y miró su reloj pulsera a la pálida luz de las estrellas.

- Es casi medianoche. Vamos- dijo.- Vos ^{quedate} ~~quedate~~ con este hijueputa.

- ¡No quiero verlos!- lloró el hombre flaco.- ¡Por Dios, no quiero verlos! ¡No los traigan aquí!

Escondió la cara entre las manos espesadas, la nuez le temblaba lastimosamente en el pezcuezo delgado, mal afeitado y

tenso como el de un viejo gallo de riña.

- Hijueputa- dijo el otro volviéndole a hundir el puño en las costillas.

Las puertas de los autos se abrieron y volvieron a cerrarse en silencio. El corpulento, el jefe, miró a su alrededor respirando profundamente el aire de la noche. Nadie los veía o quizás había miradas escondidas a lo largo de la calle.

- ¡Vamos!- ordenó roncamente.

Una decena de hombres cruzó la calle silenciosa en tropel, empuñando las armas.

Eran nada más que tres, un viejo, un hombre y un muchacho, casi un chiquilín, rodeando la fogata de un asado. Entre el humo y ~~entre~~ ^{enfumadas} el fondo negro de la noche las gruesas hojas de una higuera estaban suspendidas sobre el brocal de un pezo.

- ¡Quietos, hijos de puta!- bramó el jefe. Los otros se despararon en semicírculo apuntando a las cabezas, a los ojos asombrados.

El viejo se puso de ~~de~~ pie, se incorporó lenta, trabajosamente, con un ruido como de ramitas secas quebrándose en sus articulaciones. Tenía un mate en la mano temblorosa. Los miró de frente, paseó sus ojos, dos rendijas sin color entre un nido de arrugas, sobre aquellos invasores.

- Muchachos...- balbució.- Muchachos: ¿qué pasa?;

- ¿Dónde están las armas, viejo de mierda?- rugió el jefe.

- ¡Las armas tedigo! ¡No me entendés!.

De golpe el rostro envejeció más aún, los ojos ya no miraron nada. Quiso llevarse el mate a la boca pero la bombilla le quedó temblando a la altura del pecho, sus labios parecían querer

succionar hundiendo sus mejillas en el hueco de la boca desdentada, un gesto de infinito desamparo como el de un cadáver.

-¿Las armas?- preguntó temblequeando.

El muchacho, el chiquilín, se asió a su costado saltando por sobre la fogata.

-¡Abuelo!- gritó.-¡Abuelo!

Uno de los tipos le descargó una patada en el culo.

-¡Gaminá guacho de mierda!- ¡Gaminá carajo!

El chiquilín recuperó el equilibrio con dificultad unos pasos más allá, el viejo se tambaleó dejando caer el mate.

- Muchachos...- volvió a decir.

Entonces aparecieron con el hombre esposado, el flaco ^{galle} de riña semiafeitado empujándolo, tirándolo casi a sus pies.

-¿Conocés a este hijueputa?- preguntó el jefe, la voz triunfante, feroz.

El otro tenía la cara hundida entre las manos y las manos semihundidas en la tierra entre las cenizas de la fogata.

- Muchachos...- dijo, suplicó el hombre viejo.

4

Dobló ~~el~~ la esquina del barrio y curda ya de recuerdos buscó, sin darse cuenta, un perfume de glicinas inexistentes en el quieto aire azul de la calle. Allí habían sido jóvenes el y el mundo.

Habían sido cuatro hermanos y sólo ~~el~~ ^{Carlos} se había quedado viviendo en la misma casita, ~~mas de medio siglo hacia~~ ^{hoy, casi medio siglo ya}. Las parras y las enredaderas la habían ido abrazando desde el suelo, como las algas abrazan a una vieja barca hundida en las profundidades marinas, y adentro de la casa y en el corredor emparado el aire era verde como el agua del mar.

Todo había sido arrancado y deshecho. La ventanita desquiciada, con los vidrios rotos, asomaba a la calle una mirada muerta desde la pared pelada; en el parral se marchitaban algunos sarmientos.

Se quedó parado en la vereda con la estúpida, inmemorial expresión humana ante las catástrofes impresa en el rostro. Por fin se decidió a pasar el cerco de madreselvas, lo único que habían respetado, pisando el portoncito de alambre tumbado. Se asomó puerta por puerta al sobrecolector silencio de las piezas; los pisos habían sido arrancados, el reveque yacía al pie de las paredes en confusos montones polverientos dejando al descubierto los cariaños, ^{ennegrecidos} ladrillos. Ni un mueble. Nada. Sólo polvo y silencio flotando en una luz ahora desnuda, en la cruda luminosidad que entraba por los huecos ^{en} ~~de~~ ^{venidos} las puertas y ~~las~~ ventanas.

Caminó hasta el fondo y se sentó en cuclillas cerca del brocal. Habían cavado todo el terreno abriendo unas fosas profundas. Miró un rato las hojas de la higuera meciéndose

sobre el peze y al fin se asomó por el brocal. En el agua negra, revuelta, flotaban maderas, patas de sillas, restos de muebles y un retrato, uno de aquellos viejos retratos al lápiz, con ^{tan muertos} ropas y peinados antiguos y rostros ~~intemperados~~ como los de las estatuas de los cementerios. Estiró una mano y los dedos alcanzaron a tocar la cartulina empapada que empezó a hundirse lentamente; los ojos ^{al retrato} lo miraron un instante desde un doble más allá. Entonces salió a la calle y se puso a caminar como un berracho.

- ¡Don Emilio! ¡Don Emilio! - susurró una vez detrás de un cerco, *cuando hubo dado unos pocos pasos*

- ¡Don Emilio! - repitió la mujer y entre las hojas ^{de una arboleda} el vió girar los ojos asustados mirando a lo largo de la calle.-

-Estuvieron la otra noche...

-¿Quiénes?...

- Ellos...- la mujer bajó la voz más aún.- Las conjuntas...

Yo le ví todo, se los llevaron a golpes y empujones, Don ^{Carlos} ~~Carlos~~ se cayó al suelo y lo hicieron levantar a patadas. Después vinieron otros y rompieron todo.

- ¡Yo lo ví, dios mío! - repitió la mujer y se santiguó.

una ampliación en fotos sepias de algunas fotografías de principios de siglo

ENSAYOS

¿Malos tiempos para la normatividad jurídica?*

Oscar Sarlo

Academia Nacional de Letras

1. Introducción

1.1 Propósito

En esta conferencia reflexiono sobre el futuro de la normatividad jurídica. No hablo de un futuro inmediato, pero tampoco de un futuro tan lejano que nos exima de cierta responsabilidad actual.

Por cierto, la actual coyuntura global ha planteado o, mejor dicho, ha puesto de mani esto problemas de gobernanza de la pandemia por el covid-19. Pero ese episodio por sí solo no implica el planteamiento que quisiera compartir con ustedes, aunque no descarto que pueda tener que ver con él. Eso podremos verlo al ñal.

Lo que motiva mi preocupación proviene del notable desarrollo de tres campos disciplinarios ajenos al derecho, pero que interactúan de manera relevante con el campo jurídico. Por cierto, esta interacción no se originó con la pandemia de covid-19, aun cuando es posible que su protagonismo haya aumentado con ella, como veremos al ñal. Los tres campos a los cuales hago referencia son: la informática, la neurociencia y la ética. Dejo de lado cualquier discusión acerca de si son campos disciplinarios autónomos, interdisciplinarios, básicos, aplicados, etcétera. Y tampoco estoy a rmando que sean los únicos relevantes para el asunto.

Solo me interesa motivar la reflexión sobre el punto, entendiendo que los juristas debemos estar permanentemente atentos al desarrollo del conocimiento en otras áreas, porque el derecho no es

* El presente texto es la reconstrucción de la conferencia de clausura de la edición 2019/2020 del Máster de Legaltech y Gestión Digital de la Abogacía y del Máster de Abogacía Digital y Nuevas Tecnologías, organizados por la Universidad de Salamanca y fiadi, titulada «25 minutos para inquietar a juristas amantes de la informática. El futuro de la normatividad jurídica ante el asedio de la informática, la ética y la neurociencia», dictada a distancia el día 30 de junio de 2020. A los efectos de esta publicación, se ha cambiado el título.

un saber totalmente autónomo del contexto. El problema siempre será darnos cuenta cómo inciden los demás campos del saber sobre el nuestro.

Repasemos, pues, muy sintéticamente, algunos resultados muy genéricos provenientes de esos campos disciplinarios, bastante independientes entre sí, y sus implicaciones posibles con nuestro tema: la normatividad del derecho.

1.2 La normatividad de los sistemas jurídicos

Precisemos un poco nuestro concepto central: *la normatividad del derecho*. Aquí voy a entender y circunscribir la cuestión a la función normativa de los sistemas jurídicos, y no tanto a la cuestión de «¿por qué debo obedecer al derecho?». Esta última cuestión nos remitiría directamente al campo moral o ético, lo cual suele llevarnos, en última instancia, a una cuestión práctica personal, a nuestra conciencia.

Aquí, en cambio, me interesa la normatividad como una función (producto, resultado) de los sistemas jurídicos en un plano institucional, social.

Alguien podrá pensar que eso es «sociología» u otra cosa ajena al derecho. Pero allí debo señalar que, sea lo que sea, es el tono en que se mueve la teoría del derecho contemporánea desde Kelsen en adelante, pasando por Ross, Hart, MacCormick, Raz, etcétera, etcétera. Yo resumiría esta primera distinción de abordajes (análogamente a como hacen los economistas) entre teorías «macro jurídicas» y teorías «micro jurídicas». Las teorías macro jurídicas, necesariamente (si no quieren quedarse en un idealismo radical), adoptan una perspectiva institucional, desde las más estructurales (Kelsen), pasando por las pragmático-discursivas (Ross, Hart, MacCormick, Habermas) y las que destacan más los aspectos morales (Raz, Finnis, etcétera). Hoy en día, ninguna teoría del derecho (*legal theory*) que se precie puede evitar una perspectiva institucional, esto es, que el derecho tiene una dimensión social que condiciona su funcionamiento.¹

¹ Nuestra reflexión va por el camino que recorre el profesor Leslie Green (2004).

1.3 Función y relevancia de la normatividad jurídica

Vista de esta manera, que no es la que suele adoptar la dogmática jurídica como punto de vista interno que más interesa a los prácticos del derecho, la normatividad del derecho está asociada con un gran proyecto civilizatorio en Occidente y, antes todavía, en una antropología losó ca. Para decirlo breve, nuestra concepción de la normatividad del derecho parte de:

- a) el supuesto antropológico de la libertad de los individuos basada en la capacidad de su conciencia para comprender el mundo y decidir;
- b) la convicción de que esa capacidad es valiosa y debe ser resguardada con valores como la dignidad personal o autonomía moral;
- c) la evidencia de que las pulsiones agresivas entre los seres humanos hacen necesario regular los con ictos entre individuos mediante mecanismos de control lo más respetuosos de esa dignidad y autonomía, lo cual quedó plasmado en el ideal de «ser gobernados por leyes y no por hombres», y que el siglo xx vio desarrollarse en los tipos ideales de «estado de derecho», «rule of law», etcétera. Para esto, Occidente elaboró trabajosamente la técnica de la normatividad jurídica, caracterizada por institucionalizar pautas de comportamiento y resolución de con ictos (procesos judiciales) que guardaran una razonable autonomía frente a los hechos puros (violencia, mayorías, temor) y la moral pura (idealismo abstracto o fantasioso). Una civilización, una cultura o un ambiente jurídico, haría posible una convivencia más razonable, menos riesgosa.

Un orden meramente fáctico no sería sustentable, simplemente porque ninguna circunstancia fáctica puede satisfacer a todos, todo el tiempo, ni mantenerse en el tiempo. La pandemia es solo un caso extremo, pero los ciclos económicos son un visitante más frecuente. Se requiere generar un mundo de expectativas, imágenes, ideologías, valores; en de nitiva, normas que trasciendan la coyuntura y nos ligen al pasado (la solidez de pertenecer a una tradición) y al futuro (apertura al cambio).

Un orden basado en una moral racional implicaría condiciones de angelidad emocional, claridad epistémica y habilidad pragmática

que no están distribuidas con carácter universal e igualitario (o, para decir algo menos exigente: sobre lo cual no hay consenso en cómo distribuir).

De manera que, ante este panorama, en Occidente desarrollamos una tecnología maravillosa: transformar la política en normatividad jurídica, esto es, institucionalizando espacios de motivación y decisión razonablemente imparciales, que nos alejen de la lucha y decisión por violencia física (guerra), o del conflicto y decisión por imposición parcial o partidaria (dominación política).

Este gran proyecto civilizatorio occidental europeo es el que veo asediado por las creencias subyacentes en los tres campos disciplinarios que mencioné anteriormente. A los efectos de orientar una reflexión al respecto —ya que no pretendo tener ni certezas ni soluciones—, me limitaré a presentar, respecto a cada uno de dichas disciplinas, el supuesto o creencia subyacente, algunos resultados ya observables y los desafíos, paradojas o perplejidades que nos plantean a los juristas.

2. La informática, la IA y su aplicación al derecho

2.1 Algunos resultados conocidos

La informática —nacida hace ya muchas décadas— viene interactuando efectivamente en el campo jurídico desde hace más de sesenta años.² El interés siempre fue reproducir o simular aspectos de la inteligencia humana que se supone operan en el campo jurídico: la memoria, el reconocimiento de lenguajes, el sentido común, los contextos, las deducciones, etcétera.

Pero el desarrollo notable que ha tenido la inteligencia artificial (ia), sumado a los avances teórico-analíticos sobre el razonamiento jurídico, las demandas sociales en torno al costo, lentitud o falta de

² Todo se ha logrado analizar y reproducir de manera sorprendentemente análoga y eficaz. Yo mismo viví distintas fases de entusiasmo en la materia. Recuerdo perfectamente cuando, hacia 1988, el profesor Antonio A. Martino, por entonces al frente del Istituto per la Documentazione Giuridica (Florenca, Italia), visitó Montevideo y nos deslumbró con un programa que resolvía problemas de aplicación de normas vinculadas al riego en Italia. Pero, antes de eso, algunos teóricos alemanes habían visitado Buenos Aires y Montevideo, como Viehweg (1961) o Klug (1964), comentando la existencia de experiencias exitosas en la materia para el tratamiento de casos judiciales simples.

imparcialidad de los sistemas judiciales y administrativos, ha alentado notablemente la exploración de herramientas informáticas capaces de resolver contratos,³ decisiones judiciales (como sucede hoy en Estonia, México,⁴ Argentina,⁵ Colombia,⁶ Australia⁷), el registro

³ A mediados de los noventa, el jurista y científico informático Nick Szabo analizó el fenómeno de las máquinas expendedoras de productos (bebidas, cigarrillos, bocadillos, etcétera) existentes desde muchas décadas atrás, y acuñó la expresión «contratos inteligentes», caracterizados por la implementación y ejecución automática de cláusulas contractuales mediante software, con lo cual se evitaría el incumplimiento de las obligaciones o cualquier disposición contractual. Para Szabo, los *contratos inteligentes* son protocolos de transacción computarizados que ejecutan los términos de un contrato. Quería extender la funcionalidad de los métodos de transacción electrónica, como pos (punto de venta), al ámbito digital. Un *smart contract* es el contrato que, con garanto a partir de datos computacionales, tiene la capacidad de ejecutarse por sí mismo, sin la necesidad de intermediarios centralizados.

⁴ Expertus es un sistema experto de apoyo a la toma de decisiones judiciales en el dominio del juicio de alimentos. Ha sido desarrollado por el Departamento de Inteligencia Artificial Aplicada al Derecho del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la unam, financiado por el conacyt (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México) y la colaboración del Tribunal Superior de Justicia del estado de Tabasco y el Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal. El conocimiento experto adquirido de los funcionarios judiciales adscritos a esos órganos jurisdiccionales, en conjunción con las bases lógicas y metodológicas diseñadas para este proyecto, constituye uno de los aspectos esenciales del sistema. Ver Martínez Bahena (2012).

⁵ El programa Prometea, desarrollado por un equipo dirigido por Juan G. Corvalán en el Laboratorio de Innovación e Inteligencia Artificial (uba), con gran repercusión a nivel mundial, interesando al Banco Interamericano de Desarrollo, a la revista *Bloomberg*, la Organización de Estados Americanos, la Oficina de las Naciones Unidas de Viena, el Consejo de Estado Francés, la Agencia de Derechos Fundamentales de la Unión Europea, el Tribunal Administrativo de Lombardía (Italia), la Corte Constitucional de Colombia, el Ministerio Público Fiscal de la Ciudad de Buenos Aires, la Corte Interamericana de Derechos Humanos, el Ministerio de Justicia y Seguridad de la Ciudad de Buenos Aires, la Asociación de Mujeres Jueces de Argentina, y distintas instituciones administrativas y oficinas judiciales, nacionales y extranjeras, vinculadas a la protección de los derechos (Corvalán, 2018).

⁶ El Sistema Experto Jurídico Talión, en Colombia, destinado a recomendar y explicar la pena en materia penal hasta el año 2015, fue desarrollado en 2010 por Jair Sanclemente Castro y la empresa Solinix, recomendaba y explicaba la pena para los delitos basados en la ley 1153 de 2007.

⁷ El sistema desarrollado en el estado de Queensland (Australia) hacia 2005, que implementó una decisión estratégica empleando las ventajas de las tic en la administración de justicia, para atender la demanda de justicia de los ciudadanos, garantizando la seguridad y confiabilidad de toda la información recibida o generada en el curso de un proceso judicial. Este estado cuenta con 160 jueces para atender un volumen judicial de alrededor de 600.000 nuevos casos cada año.

inmobiliario o la escrituración pública, y hasta la emisión monetaria, con la promesa de una total seguridad, imparcialidad y eficacia. Esa promesa de la IA aplicada al derecho, hoy se presenta bajo atractivos nombres: *smart contracts*, *blockchain*, jueces-robots.

2.2 Supuestos o creencias de base

Todo este deslumbrante desarrollo de la informática jurídica se ha venido cumpliendo, en muchos casos, bajo el supuesto de que nuestra agencia puede reproducirse mediante algoritmos matemáticos.

Todos ellos prometen superar la veleidosa voluntad de los individuos, su limitado saber y, en definitiva, toda posible traza de maldad, deshonestidad o ignorancia. Regla y realidad serían perfectamente simétricas, con lo cual la esencia de la normatividad (posibilidad de violación de la regla) desaparece.

2.3 Desafíos, paradojas o perplejidades

Mientras esos experimentos y artefactos sean pensados y utilizados como auxiliares de los agentes humanos, no hay inconveniente. El problema, la perplejidad y las paradojas surgen cuando se quiere trascendentalizar el supuesto de que toda nuestra inteligencia puede reproducirse.

Un algoritmo puede, ciertamente, reconocer lenguajes, reglas y recoger e intercambiar toda la información disponible, pero lo que no veo en este campo es la posibilidad de remplazar algo que en el mundo humano es fundamental: la interacción emocional, la empatía, la solidaridad.

Debemos recordar que la historia, y dentro de ella el derecho, es el resultado de la interacción simbólica de los individuos y las comunidades de individuos.

Uno de los equipos más avanzados en la temática reconoce que

existen diversas limitaciones para los sistemas expertos legales basados en reglas. En primer lugar, consumen mucho tiempo para poder construirlos, son costosos y muy difíciles de mantener. Cualquier cambio en las leyes, hace que sea necesario reprogramarlos; sin embargo, las nuevas tecnologías y técnicas de programación van minimizando este problema. Por otra parte, tienen como limitante

la incapacidad de simular el razonamiento analógico. Esta forma de pensar es la que se utiliza cuando se pueden identificar las reglas a aplicar en base a los casos similares. Los sistemas expertos legales basados en reglas de producción, están basados únicamente en razonamiento deductivo. A nivel teórico, existen críticas a los sistemas expertos legales, argumentando que estos fallan en reconocer la complejidad de las leyes y la jurisprudencia, y no pueden reflejar adecuadamente el contexto social sobre el cual operan dichas leyes (Gómez, Perichinsky y García, 2001).

En algunos casos, las limitaciones que aparecen al intentar automatizar el razonamiento legal han llevado a cambiar de objetivo, pasando de construir sistemas expertos legales a la creación de sistemas basados en conocimiento. Dichos sistemas no proveen autónomamente una solución a los problemas legales, sino que incorporan conocimiento legal y estrategias de razonamiento para hacer que los sistemas —en este caso abogados— que realizan esas tareas, lo hagan en forma más productiva.

La profesión legal utiliza tres clases de premisas o estándares normativos, en conjunción unos con otros. Los jueces justifican sus decisiones en casos particulares, usando doctrinas legales. Cuando se cita jurisprudencia para una conclusión legal, la justificación doctrinal está implícita, ya que se presupone que fueron aplicadas al caso las bases doctrinales. Por otro lado, no se puede decir que un caso es más relevante que otro sin invocar consideraciones políticas o teleológicas.

Las doctrinas legales, jurisprudencia y políticas no son las únicas normas, y las justificaciones doctrinales, en base a jurisprudencia o en base a políticas racionales, no son las únicas formas de razonamiento. El razonamiento en base a jurisprudencia es una forma de razonamiento basado en casos. El razonamiento doctrinal es una forma especializada del razonamiento basado en reglas. La argumentación en base a políticas racionales es una forma de razonamiento basado en metas, también conocido como razonamiento práctico. Lo que es único en el contexto legal es la complejidad de las argumentaciones y la interacción entre estas tres clases de normas.

Por otra parte, algunos gobiernos, quizás temiendo que la tecnología informática termine corriendo el velo de la «caja negra» de la

imparcialidad judicial, han ido directamente a la prohibición de la trazabilidad de la función de los magistrados.⁸

3. Las neurociencias y la acción humana

3.1 Algunos ejemplos

Como ustedes seguramente conozcan, en el caso Herbert Weinstein (Nueva York, 1992),⁹ el abogado de este señor —que había dado muerte por estrangulamiento a su esposa— planteó que su cliente no podría ser responsabilizado del homicidio, en tanto mantenía un quiste alojado en la membrana aracnoidea de su estructura cerebral, la cual habría provocado en él un actuar violento más allá de su propia voluntad. La evidencia aportada por imágenes cerebrales, si bien no lo exoneró totalmente, llevó al fiscal a ofrecer una considerable reducción de la pena, que el acusado aceptó gustosamente. Comenzó así una nueva forma de discutir la responsabilidad penal: apelando a evidencia médica de los problemas orgánico-cerebrales que serían determinantes en el comportamiento violento que habría antecedido al delito.

Otros desarrollos apuntan a *lie-detection technologies* (lit) basadas en la neurociencia, como la llamada «huella digital del cerebro»¹⁰

⁸ Artículo 33 [...] II. El título preliminar del código de justicia administrativa queda así modificado: 1.º Los párrafos segundo y tercero del artículo L. 10 se sustituyen por tres párrafos redactados de la siguiente manera: «Sujeto a las disposiciones específicas que rigen el acceso a las decisiones judiciales y su publicación, las sentencias se ponen a disposición del público de forma gratuita en formato electrónico». [...] «Los datos de identidad de los magistrados y miembros del registro no pueden reutilizarse con el propósito o efecto de evaluar, analizar, comparar o predecir sus prácticas profesionales reales o supuestas. La violación de esta prohibición se castiga con las sanciones previstas en los artículos 226-18, 226-24 y 226-31 del código penal, sin perjuicio de las medidas y sanciones previstas por la ley n.º 78-17 del 6 de enero de 1978 relativas al procesamiento de datos, archivos y libertades».

⁹ *The People of the State of New York, Plaintiff, v. Herbert Weinstein, Defendant*. Supreme Court, Nueva York, 8 de octubre de 1992. Recuperado de <<https://www.leagle.com/decision/1992190156misc2d341186>>.

¹⁰ Desarrollada por Lawrence Farwell en la década del ochenta, consiste en que los sujetos se pongan un casco lleno de electrodos que mide una onda cerebral llamada P300. Según Farwell, esta cambia su frecuencia cuando las personas reconocen imágenes, palabras y olores. Después de mostrar imágenes sospechosas de lugares conocidos y medir sus patrones de activación de P300, los

o *guilty knowledge* (conocimiento de la culpabilidad).¹¹ Estas tecnologías se proponen reemplazar a los conocidos polígrafos (detectores de mentira), considerados altamente inexactos.

3.2 Supuestos o creencias de base

Los supuestos subyacentes a estos programas de investigación y desarrollo van desde la negación de nuestra condición de seres libres (recordemos que era uno de los supuestos de la civilización jurídica) hasta la conveniencia de transparentar nuestros pensamientos, nuestra mente a los demás (quizás el indicador más genuino de lo que hemos considerado siempre como dignidad humana).

Más allá de lo incipiente del problema, es evidente que lo que está socavándose son algunos de los supuestos fundamentales de la normatividad del derecho: aquella idea referida al comienzo de que nuestras acciones, y en general nuestro comportamiento, está determinado por la conciencia de normas que usamos para orientarnos, comprometernos, juzgar, etcétera.

Si la ia se propone reproducir o simular algunas funciones de la mente humana (su inteligencia), la filosofía de la mente y la neurociencia trabajan directamente sobre la comprensión de la naturaleza y el funcionamiento de la mente. Esto ya lo venían haciendo filósofos y pensadores desde hace más de dos mil años, que estudiaron el problema de la cognición humana desde una perspectiva predominantemente especulativa.

A fines del siglo xix,¹² la mente comienza a ser estudiada con el método científico empírico; y a partir del año 1960, el enfoque cognitivo surgió como un paradigma importante, proponiendo

funcionarios del gobierno podrían, al menos en teoría, mostrar imágenes sospechosas de lugares que pudo o no haber visto antes.

¹¹ Desarrollada por Daniel Langleben (Universidad de Pennsylvania, 2001), experimentando con sujetos a quienes se les pedía que mintieran deliberadamente mientras eran controlados por una resonancia magnética. Langleben y sus colegas descubrieron que ciertas áreas del cerebro se iluminaban cuando la gente mentía. Por cierto, esta teoría ha sido criticada pues en puridad no estaría midiendo *la* mentira, sino solo el aumento de la actividad cerebral que se produce *a*l mentir.

¹² Algunos autores señalan 1879, concretamente, como la fecha precisa de creación del laboratorio de psicología experimental en Leipzig.

alternativas convincentes frente a las insuficiencias teóricas y epistemológicas del conductismo. En ese sentido, muchos investigadores de esa época se interesaron por el estudio de la mente, concordando con la idea de que el paradigma cognitivo posee el marco teórico y metodológico más adecuado para formular y analizar el problema de la naturaleza de la cognición humana.

La definición del modelo cognitivo fue una contribución de la ciencia cognitiva, que es conocida como un movimiento interdisciplinar que nació como producto del simposio sobre teoría de la información, realizado en 1956 por el Instituto de Tecnología de Massachusetts (Massachusetts Institute of Technology, mit).¹³

3.3 Una conexión interesante: el modelo de John Searle

La intuición de este mundo social como independiente de la naturaleza ya estaba presente en el neokantismo y en la hermenéutica de fines del siglo xix. La actual concepción institucional del derecho avanza sobre esta intuición, estableciendo categorías analíticas más precisas en torno a esta clase de objetos. Una de las propuestas más importantes es la del filósofo norteamericano John Searle (1997), quien entre los objetos naturales y los ideales introduce la categoría de los hechos institucionales, que a mi juicio guardan un gran parentesco con los objetos culturales mentados por los neokantianos.

Las indagaciones teóricas de Searle parten de un postulado: las conductas humanas presentes en la comunicación, y en otras formas de interacción social, son conductas gobernadas por reglas (Searle, 1997), para lo cual parte del entendimiento de que «seguir una regla» es una práctica», siguiendo a Wittgenstein (1988). Las reglas originan el tipo de estructuras y realidades sociales resultado de la interacción (Bouveresse, 1995). En consecuencia, el interés de este filósofo nor-

¹³ En ese simposio se reunieron investigadores de diversas disciplinas, con el propósito de intercambiar ideas sobre comunicación y ciencias humanas. Según Medler (1998), en esa reunión destacaron tres conferencias que dieron origen al movimiento de la ciencia cognitiva: «The magical number seven», de George A. Miller; «Three models of language», de Noam Chomsky, y «The logic theory machine», de Allen Newell y Herbert Simon. Basada en esas conferencias, comenzó a surgir la idea que consideró a las contribuciones de la psicología experimental humana, la lingüística teórica y la simulación de los procesos cognitivos mediante la computadora como elementos constituyentes de un gran conjunto.

teamericano está centrado en hacer explícitas las reglas de la conducta lingüística, como las que se presentan en el discurso indirecto o las que acarrear obligaciones o fundan instituciones sociales.

La construcción social de la realidad hace parte central de la literatura actual sobre la institucionalidad y el papel mediador del lenguaje y la intencionalidad en las relaciones sociales.

3.4 Desafíos, paradojas o perplejidades

Más allá de los episodios y aplicaciones puntuales, siempre alentadas y legitimadas por la necesidad de una justicia segura, imparcial y eficiente, existe la tentación y la posibilidad de que el uso de esas tecnologías se naturalice y pase paulatinamente a ser usada como sistema de control social.

Ya mismo nos enfrentamos a algunas paradojas. ¿Cómo podemos justificar el castigo de un sujeto a quien la ciencia caracterice como determinado causalmente por procesos químicos de su cerebro y, por consiguiente, carente de libre albedrío? ¿Cómo podemos evitar que la defensa de cualquier imputado condicione el dictado de un fallo legítimo, a la realización de una pericia neuronal, sin la cual nunca podríamos estar seguros de su responsabilidad jurídica? ¿Cuál sería el tiempo y el costo que demandaría el procesamiento de cualquier denuncia penal? Sin descartar que tales circunstancias pudieran extenderse también al campo civil, si pudiera demostrarse su incidencia en comportamientos incumplidores o contra la buena fe en negocios jurídicos de todo tipo.

Peor aún, una vez que las demandas de la ciudadanía —aterrada por epidemias y delincuencia— haya legitimado el empleo de técnicas de geolocalización y trazabilidad humana (pulseras electrónicas, chips, videovigilancia, etcétera), ¿cuánto demorarán los gobiernos en ceder a la tentación de utilizarlos más allá, o simplemente generando deliberadamente las condiciones de su utilización?

En tal caso, ¿seguiremos reconociendo eso como un sistema normativo, o será lisa y llanamente un sistema de control mecánico, opresivo y absoluto, donde las normas han sido sustituidas por algoritmos y los supuestos de hecho por la identificación de procesos neuronales? Más aún, ¿qué sentido tendrán las profesiones jurídicas formadas en la competencia para interpretar y argumentar como instrumentos de interacción?

4. La ética y su persistente pretensión individualista

4.1 Algunos resultados alcanzados: *observaciones políticamente incorrectas*

Otra línea de investigación ha estado impactando fuertemente en el desarrollo de los sistemas jurídicos contemporáneos. Esta proviene ya no del campo de las ciencias empíricas duras, como los anteriores, sino de un campo muy distinto: el de la filosofía moral, la ética.

Aquella autonomización relativa de la normatividad jurídica, tan funcional para generar un control social compatible con la diversidad moral y cultural de las sociedades contemporáneas (complejas, cambiantes y abiertas a los intercambios globales), se ha visto cuestionada por la introducción aquí y allá de *disruptores morales* de la normatividad esperable de los sistemas jurídicos.

Ejemplos de ello encontramos en la objeción de conciencia, los reclamos basados en la emotividad del cuidado, la preeminencia de valores morales por sobre reglas formales, el derecho al reconocimiento de la diversidad, etcétera. Todo ello está jugando un papel cada vez más fuerte, como excepción o freno, a las expectativas normativas sólidamente asentadas en las dogmáticas establecidas, elaboradas sobre la base de una justicia basada en la igualdad y en el seguimiento de reglas. Lo singular de estos procesos es que no provienen de unos intercambios de argumentos abiertos y generales en la sociedad, sino que operan de manera encubierta, ajena a los procesos de debate democrático.¹⁴ En el campo jurídico, esto es muy evidente: muchas veces se instalan cambios de paradigma a partir de doctrinas académicas¹⁵ y de su recepción por algunas autoridades con poder institucional, como son los tribunales supremos, o inclusive jueces de instancias subordinadas, erigidos en árbitros del valor moral de las convicciones personales y las exigencias normativas.

¹⁴ Entre otros, ver Bunz (2017). Recientemente, ha generado una gran conmoción el experimento bibliográfico atribuido al filósofo chino Jianwei Xun (personalidad ficticia generada por un escritor italiano) con su teoría de la «hipnocracia», que describe un programa de gobernanza global (en realidad, manipulación perceptiva) que obra directamente sobre nuestras mentes sin apelar a nuestra conciencia o voluntad (Jianwei Xun, 2025).

¹⁵ En este sentido, es luminoso el libro de Bernd Ruthers (2020), el cual describe claramente cómo el tribunal constitucional alemán modificó de manera imperceptible la Constitución alemana, bajo la óptica de los valores morales de una élite judicial, sin necesidad de ninguna reforma constitucional.

4.2 Supuestos o creencias de base

Luego de una cierta hegemonía ejercida por las corrientes positivistas y analíticas del derecho, en su propósito de reconocer una autonomía relativa de los sistemas jurídicos frente a las pretensiones de las concepciones morales (iusnaturalismo), vemos ahora resurgir diversas concepciones que buscan la legitimidad de los sistemas jurídicos en concepciones de una ética individual.

En efecto, como señalé al comienzo, el éxito de las concepciones positivistas, básicamente orientadas a entender los sistemas jurídicos como sistemas institucionales (actuados por seres humanos), se impuso en todas las orientaciones, pasando a integrar un sentido común compartido por todos, incluyendo a muchos iusnaturalistas.¹⁶

Pero el supuesto que aparece aquí introducido subrepticamente, es que nuestra moralidad tiene una base individual, nuestra conciencia moral libre y soberana. Y, por consiguiente, la legitimidad de los sistemas normativos jurídicos debe construirse desde la moral individual, debidamente fundada en modelos racionales, administrados por expertos.

4.3 Desafíos, paradojas o perplejidades

Esta estrategia nos plantea varios problemas. En primer lugar, la validez o no del individualismo epistemológico para construir el mundo social e institucional. No deberíamos perder de vista que existe un razonable debate acerca de cómo se forman nuestras creencias y actitudes y, por consiguiente, cómo podemos favorecer su desarrollo.

Pero, por otra parte, da la impresión de que regresamos al punto de partida: de aquel proyecto civilizatorio de la Modernidad, que buscaba que fuéramos gobernados por leyes y no por hombres, estamos regresando paulatinamente al ideal de las autoridades sabias

¹⁶ Siempre menciono que uno de los máximos referentes del iusnaturalismo cristiano, como John Finnis, parte de la base de asumir que el derecho tiene una base institucional innegable; solo que él no se quedará con esto, sino que exigirá otras condiciones en ciertas circunstancias.

y justas. Es como que el Hércules dworkiniano¹⁷ está captando más creyentes que críticos.

De aquella racionalidad formal observada por Max Weber como característica del derecho occidental, hemos emprendido un proceso de desformalización que nos está llevando a una materialización del derecho. Y esto supone, necesariamente, un retorno, un religar, del derecho a convicciones densas, morales, políticas.¹⁸ Con lo cual, quizás, terminemos perdiendo las ventajas de la normatividad funcional de los sistemas jurídicos que hemos desarrollado hasta ahora.

No a rmo que así haya de ser, pero advierto —me advierto— que esto debe ser pensado, antes de ceder a la tentación de un derecho re-moralizado en extremo.

La serpiente se morderá la cola cuando se termine aceptando que un juez pueda exonerarse de cumplir el deber de fallar (piedra de toque de toda la tecnología jurídica) ante la invocación de una objeción de conciencia para hacerlo. No se comprende fácilmente por qué un médico puede eximirse de cumplir con un servicio médico y no lo pueda hacer un juez.¹⁹

¹⁷ Hago referencia a la metáfora utilizada por el teórico norteamericano Ronald Dworkin (1977) para generar un ideal regulativo en torno a la gura de un juez que llama Hércules, el cual tiene la capacidad de comprender todos los casos decididos históricamente, y de conocer todas las reglas y principios aplicables en una comunidad jurídica, para tomar una decisión del caso acorde con el sistema jurídico como *integridad*.

¹⁸ Una de las manifestaciones más preocupantes de esta tendencia es, quizás, la reciente iniciativa de reforma constitucional mexicana de hacer que los tribunales de justicia sean electos por voto popular.

¹⁹ El tema ya se ha planteado en España, sin éxito, pero es solo cuestión de tiempo. Sentencia del Tribunal Constitucional (tc) 161/1987, de 27-10-1987. A juicio del tc lo que habría es un reconocimiento del derecho constitucional a la objeción de conciencia ante concretos deberes legales. Esto es importante porque de no sancionarse legalmente derechos a la desobediencia civil o a la objeción de conciencia de los jueces y otros funcionarios, tales pretensiones serían inviables. Más interesante aún: la Sentencia 388/09 del 28-5-2009 resolvió una demanda de amparo para abortar promovida por una madre, cuando el juez que debía decidir no lo hizo, amparándose en una objeción de conciencia. Ante esto, la Corte resolvió: *a*) rechazar el impedimento, considerando que las causales de impedimento deben estar consagradas expresamente en la ley; *b*) que debiendo fundarse en íntimas e irrenunciables convicciones morales, losó cas o religiosas, tal cosa está excluida en las personas jurídicas. *c*) Las personas que ostentan voluntariamente la calidad de autoridades judiciales no

Quizás, el origen de todo este malentendido provenga del pudor semántico exhibido por quienes redactaron la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano en 1948, que para evitar cualquier reminiscencia de las dictaduras recién derrotadas evitaron incluir cualquier referencia a deberes. De ahí en más, el derecho (como sistema) se ha ido limitando a establecer derechos (subjetivos) y garantías (formales), lo que aparece como un camino seguro a la disfuncionalidad, y quizás a su incapacidad para cumplir tantas expectativas.

5. ¿Y entonces?

Como decía al comienzo, no traigo aquí certezas ni respuestas, o soluciones a todos los problemas que enfrentaremos los juristas ante el asedio señalado. Me limito a plantear observaciones inquietantes para mí. De todas maneras, si logro inquietarlos, ello será un buen comienzo, porque las inquietudes nos ponen en el camino de las preguntas, y estas son la motivación indispensable para buscar respuestas, estudiando, reflexionando, investigando, dialogando. Puedo sí contarles qué trato de hacer yo en estas circunstancias.

5.1 Conocer la teorización del campo jurídico

Debemos asumir que, así como hay investigación y avance en todas las ciencias, también hay una comunidad de investigadores que teorizan acerca del campo del derecho. Y que, como todo campo de investigación, hay avances y problemas nuevos. Por consiguiente, aun cuando nuestro trabajo se refiere a la ciencia aplicada del derecho (por ejemplo, la dogmática, o técnicas específicas como la legislativa, la notarial o la argumentación forense), debemos mantenernos en contacto con el nivel más elevado y actual de la teorización del derecho, porque toda esa tecnología y esas técnicas se retroalimentan con la teoría. No estoy diciendo que se hagan teóricos, pero

pueden excusarse en la objeción de conciencia para dejar de cumplir una norma que ha sido adoptada en armonía con los preceptos constitucionales y que goza, en consecuencia, de legitimidad y validez pues ello supone desconocer el cometido estatal de «garantizar la efectividad de los principios, derechos y deberes consagrados en la Constitución» así como proteger a todas las personas. Tal cosa significaría convalidar una denegación injustificada de justicia y una seria, arbitraria y desproporcionada restricción de derechos constitucionales fundamentales. Al respecto, puede verse Sarlo (2017).

todos debemos articular intercambios periódicos con la teorización en el campo. Del mismo modo que de hecho la necesidad de que los teóricos del derecho interactúen con quienes hacen dogmática y técnicas en el campo jurídico.

Así sucede en todos los campos del saber, y el jurídico no es una excepción.

5.2 Conectar interdisciplinariamente el conocimiento del derecho

Naturalmente, no basta conocer nuestro campo disciplinario, porque todos los fenómenos sociales están interconectados. Para ello, es preciso familiarizarse con el *estado del arte* en otros campos que inciden, interactúan o conectan con el derecho.

5.3 Comprender el sentido del derecho

El conocimiento teórico (siempre analítico, metodológico, condicionado por la evidencia lógica o empírica) tampoco es suficiente. Es necesario escrutar (indagar, explorar, examinar cuidadosamente) nuestra experiencia histórica: de dónde venimos, en dónde estamos en este momento, qué queremos ser, cuáles son nuestros propósitos e ideales, etcétera. Esto sería hacer una hermenéutica de nuestra civilización jurídica o, más específicamente, el sentido del derecho para nuestra circunstancia histórica.

Es probable que el comportamiento humano termine viéndose como una instancia más en el determinismo total de la naturaleza, como sugieren o suponen algunos resultados científicos mencionados.

También es posible que eso no sea más que una ideología destinada a ensayar nuevas tecnologías destinadas al control social.

Quizás, para ciudadanía atemorizada por epidemias, delincuentes y poderes ocultos, sea una alternativa atractiva renunciar a su humanidad con tal de vivir en sociedades seguras y tranquilizadoras. Solo que siempre cabe la sospecha —al fin la hermenéutica viene en auxilio de nuestra humanidad— de que seguirá habiendo sistemas de dominación y control, y que esos sistemas habrán zafado la tecnología desarrollada en Occidente para controlar razonablemente esos fenómenos. Esa tecnología, maravillosa, ha recibido

varias denominaciones, pero todas aluden a los mismo: república, democracia, estado de derecho, en suma, todo lo que descansa en la normatividad jurídica.

Y no olvidemos que la preservación y desarrollo de esa tecnología depende únicamente de los juristas: de todos los juristas en la medida que actúen, re exionen e investiguen críticamente.

Referencias bibliográficas

- Bouveresse, Jacques. «Règles, dispositions et habitus», en *Critique*, vol. 51, n.º 579-580, París, 1995, pp. 573-594.
- Bunz, Mercedes. *La revolución silenciosa. Cómo los algoritmos transforman el conocimiento, el trabajo, la opinión pública y la política sin hacer mucho ruido*. Buenos Aires: El Cruce Ediciones, 2017.
- Corvalán, Juan G. «Presentación Prometea: Inteligencia Artificial al servicio de “más derechos para más gente”». Consejo Permanente de la Organización de Estados Americanos, 22 de agosto de 2018. Recuperado de <<http://scm.oas.org/pdfs/2018/CP-PRES-CORV.pdf>>.
- Dworkin, Ronald. *Taking Rights Seriously*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.
- Gómez, Leopoldo; Gregorio Perichinsky y Ramón García Martínez. «Un sistema experto legal para la individualización y acuerdos sobre la pena», 2001. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/251380007_Un_Sistema_Experto_Legal_para_la_Individualizacion_y_Acuerdos_sobre_la_Pena>.
- Green, Leslie. «The Normativity of Law: What is the Problem?», en Shapiro, Scott y Jules Coleman (Eds.), *Oxford Handbook of Jurisprudence and Legal Philosophy*. Oxford: oup, 2004.
- Martínez Bahena, Goretty Carolina. «Inteligencia Artificial y su Aplicación al Derecho», en *Alegatos. Revista Jurídica de la Universidad Autónoma Metropolitana*, setiembre-diciembre de 2012, pp. 827-846.
- Medler, David A. «A brief History of Connectionism», en *Neural Computing Survey*, vol. 1, n.º 2, 1988, pp. 18-72.
- Ruthers, Bernd. *La revolución secreta: del Estado de Derecho al Estado judicial. Un ensayo sobre Constitución y método*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones Jurídicas y Sociales, 2020.
- Sarlo, Oscar. «Objeción de conciencia y funcionalidad del derecho», en *Ruptura*, año 7, n.º 8, Montevideo, 2017, pp. 97-106.
- Searle, John. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica, 1988.
- Xun, Jianwei. *Hipnocracia. Trump, Musk y la nueva arquitectura de la realidad*. Barcelona: Rosamerón, 2025.

Soportar, encontrarse, excederse, anonadarse: ¿por qué beben los personajes de Onetti?

María de los Ángeles González Briz

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República

El vino, y el beber en general, tienen un lugar distinguido en la literatura y la filosofía, tanto en el tratamiento literal como en sus alcances simbólicos, que solemos relacionar con la distensión, el bienestar, el alivio. Los tratados terapéuticos lo asocian con el calor y lo dulce. En el mundo clásico, y después también, los manuales del buen beber aconsejan en general la moderación y ponderan los beneficios del vino para el alma (Harto Trujillo, 1996).

En sus grados más intensos, que incluyen el *vino alegre* tanto como el *vino triste* y la posible caída en la melancolía, el beber es asociado a las experiencias de pasaje y los estados de trance, el escape de lo inmediato, la posibilidad de superar la angustia de las limitaciones humanas (Nancy, 2014). Por el vino se procura tanto distraerse, entretenerse, como encontrarse consigo mismo y con el otro, hasta el extremo de buscarlo para anular la conciencia (Slingerland, 2022).

Como ángulos para explorar algunos pasajes en la narrativa de Onetti, consideraremos distintas formas de beber que promueven la apertura y contacto con la interioridad, de las que puede resultar el encuentro con los otros desde un lugar privilegiado, o el arrebató que produce la salida de sí, lo desaforado, lo fuera de control y, eventualmente, el sumirse, una saturación que llega al aniquilamiento.

Partimos de un principio general que enuncia el doctor Díaz Grey —uno de los principales personajes de Onetti— en *Juntacadáveres* (1964), cuando dice intuir la «teoría del miedo» que rige todas las conductas y relaciones humanas. Así propone su teoría:

Aceptó demostrar que cada uno es la sensación y el instante, que la continuidad aparente está vigilada por presiones, por rutinas, por inercias, por la debilidad y la cobardía que nos hacen indignos de la libertad. *El hombre es la disipación, postulo, y el miedo a la disipación* (Onetti, 2005: 439).

El anegamiento en el alcohol es una de las manifestaciones de esa entrega al instante y esa búsqueda del anonadamiento en la disipación: el deseo de desvanecerse. Por otra parte, el control y la vigilancia se proponen como respuesta a ese miedo basal.

En su libro sobre la *Embriaguez*, Jean Luc Nancy afirma que esta «se consideró sagrada en todas las culturas, en la mayor parte de los cultos y de las conductas místicas» (2014: 33); relaciona el beber con el entusiasmo de «lo poseído por un elemento divino» (2014: 33). El término «entusiasmo» porta el trasfondo etimológico y teológico de estar «lleno de Dios», «poseído por Dios» (Gómez de Silva, 2016: 258).

En castellano, santa Teresa de Jesús explicaba los júbilos del éxtasis en el *Libro de la vida* como un «emborrachar y gustar de aquel vino divino» (Nancy, 2014: 33). Es un descanso, una pérdida momentánea de sí, que logra fundirse en algo que parece exceder a lo humano. En *Las moradas*, Teresa dirá que en el momento en que el alma se embriaga de Dios se pierden los sentidos y se siente brevemente la fusión mística. Entonces, «anda el alma como uno que ha bebido mucho» (Nancy, 2014: 33).

En definitiva, el beber conforta y proporciona un placer que, siendo físico, tiene efectos que van más allá de lo material. También Nancy recuerda que pan y vino, elementos centrales del rito cristiano, están presentes en muchas otras culturas que le preceden. El pan se transforma en cuerpo y el vino en sangre. La sangre, como líquido, está más cerca del espíritu. Por algo también le llamamos «espirituosas» a las bebidas de mayor graduación, en los que se revelan «los espíritus del vino» (Nancy, 2014: 22).¹

Como el vino, el amor y la poesía serían vías de transformación y acceso a lo divino. Además de que el vino es propiciador de amores (Harto Trujillo, 1996: 278). Hasta los tratadistas más severos admiten lo bueno de pasar alguna vez la línea del beber sensato o los beneficios de la borrachera, entre los que está el soltar la lengua

¹ Esta conexión con el espíritu se aprovecha argumentalmente en la película *La parte de los ángeles* (2012), de Ken Loach. Al parecer, durante el proceso de elaboración del whisky, mientras descansa en barriles de roble sellados para su añejamiento, se pierde —se volatiliza— alrededor de un tercio del contenido, por hermético que sea el recipiente. A esa se llama la «parte de los ángeles»: sería el precio que debe pagarse para que una materia común pueda convertirse en algo superior, espirituoso.

(*in vino disertus*), por ejemplo, para comunicar amores: «El vino desata la lengua y franquea el corazón», dijo Kant (citado en Rodríguez Marciel y De la Higuera, 2014: 14).

El alcohol ayudará al enamorado tímido (Harto Trujillo, 1996: 278) o a consolidar una amistad. Contribuye a deponer las desconfianzas y conocer, a lograr acuerdos y sellar tratos. Es aliado de la diplomacia y no falta en algunas reuniones políticas o familiares difíciles. La palabra liberada por el vino propicia las confesiones, y de eso se nutre muy buena literatura. De las confesiones resulta muchas veces la verdad del personaje (*in vino veritas*) (Harto Trujillo, 1996: 283) y puede llegar el caso de que la trama se apoye en el decir de más que conlleva el beber (más de lo que se quiere decir, o de una manera más vehemente o belicosa que redunde en un perjuicio).

Un debate de los tratadistas es si *somos nosotros* en el vino o somos poseídos por el vino y llevados hacia un lugar en que *no somos nosotros* o nos desconocemos (Slingerland, 2022). En todo caso, una recomendación común es el aprender a tomar y hacerlo en un ambiente de confianza. Como rito social debe iniciarse con otros más experimentados, en una escuela, como la del «Cafetín de Buenos Aires», en el tango de Discépolo, en donde se aprende, con el beber, la búsqueda del anegamiento o anonadamiento («la poesía cruel de no pensar más en mí»)² Para el aprendizaje y para tomar en confianza resultan más propicios los espacios cerrados, espacios *caverna*, porque funcionan como refugios (el bar, el café, el boliche). El mejor momento es la noche, que también es un refugio y un intervalo, la vida pospuesta o suspendida, el tiempo del diálogo, las ideas, las teorías, los proyectos.

Luego, puede haber gran diferencia entre beber solo y beber en compañía (Slingerland, 2022). Cada uno de los casos con guira formas diferentes de sobrellevar la «carga del tiempo», que sería —según señalan Rodríguez Marciel y De la Higuera—, la causa principal de la compulsión a beber como gran mito romántico. Son conocidas las máximas de Baudelaire en *El spleen de París* (1869).

Il faut être toujours ivre, tout est là; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous

² Disponible en <<https://www.musixmatch.com/es/letras/Enrique-Santos-Discepolo/Cafetin-de-Buenos-Aires>>.

penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve. Mais de quoi?
De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous!
(1869: 106).³

Tengamos presente lo planteado hasta aquí, y en especial los versos de Baudelaire —la consigna de beber para contrarrestar los efectos del tiempo, que nos va doblegando—, como nudos para repasar los modos de beber en la narrativa de Juan Carlos Onetti, que bien podría servir, además, como base para un catálogo de recintos, tragos y costumbres rioplatenses relacionadas con el alcohol en buena parte del siglo xx.

Los efectos compensatorios y confesionales del alcohol se potencian —aunque no necesariamente alcancen el punto de la comunicación— en conversaciones de dos o en la charla de varios en el café, en la cervecería, en lugares preponderantemente masculinos. Pero no es en esos sitios donde cuajan el amor y la amistad: los destellos de estos sentimientos más hondos se revelan en espacios liminares, o en los abiertos y naturales, lo que ocurre en *La vida breve* (1950), *La casa en la arena*, *La cara de la desgracia* (1960), incluso en la primigenia *Tiempo de abrazar* (1934).⁴

Pero hay muchos bebedores en sus relatos y los espacios cerrados resultan los más apropiados para el desarrollo de las pasiones movidas por el alcohol. Hay también una gran variedad de cálices (jarras, vasos largos, copas, copitas) y todo tipo de alcoholes. El vino es una presencia de fondo, como el whisky, del que se ofrecen más especi caciones; puede ser tanto Edinburg 15 años, como un JB o, en caso de que las opciones sean peores, «el menos venenoso» (*Dejemos hablar al viento*, Onetti, 2007: 760). Se bebe abundantemente cerveza, caña y ginebra, cada bebida según la ocasión, pero también aparecen variantes de tragos y combinaciones, como la caña con soda, el brandy, el vermut. Si no hay otra cosa, hasta una «inmunda caña» puede cumplir su cometido, como ocurre con la que favorece las confesiones de Stern a Brausen en *La vida breve* (Onetti, 2005: 464).

³ «Es necesario estar siempre borracho, todo está ahí; es la única cuestión. Para no sentir el horrible fardo del tiempo, que destroza los hombros y encoge hacia la tierra, debes emborracharte sin tregua. ¿De qué? De vino, de poesía, o de virtud según te guste, pero emborráchate».

⁴ Onetti fecha la escritura de *Tiempo de abrazar* en 1934. Fragmentos de esta fueron publicados por Dionisio Trillo Pays en *Marcha*, en 1943. Jorge Ru nelli publicó en 1974 una versión recuperada, también inconclusa («Notas a *Tiempo de abrazar*», en Onetti, 2005, p. 967).

En ocasiones, las bebidas se identi can incluso por las marcas: se menciona el anís Pernod (en *El astillero*), el Moët Chandon y el bitter Campari (en *El perro tendrá su día*, Onetti, 2009: 225), «la caña Ombú, de origen nacional» (*Dejemos hablar al viento*, Onetti, 2007: 743), el Martini seco (*Juntacadáveres*, Onetti, 2009: 429). No faltan las referencias a escenarios típicos de los bares rioplatenses de otras épocas, como la composición que hace «el mostrador, la cabeza del gallego y los estantes con botellas» (*La vida breve*, Onetti, 2005: 464), o la evocación de las antes tan comunes «botellas de chianti» en los estantes de un bar cualquiera. En lo particular, algunos establecimientos eran célebres por las especialidades que ofrecían, como el gin *fizz* del bar Ricky de la Colonia (en Santa María) o del bar El Jauja (en la Ciudad Vieja de Montevideo).⁵ Otros se asocian con experiencias intensas y más extremas, como el «vodka con cocaína» que le inducen a beber a una muchacha ingenua en El Trocadero de El Rosario (*Juntacadáveres*, Onetti, 2009: 435).

El encuentro a solas con la bebida, el encuentro con otros ayudados por unas copas, o el encuentro de uno consigo mismo en la comunión o en la disidencia con los otros se dan por regla general en espacios interiores como la casa, el cuarto de pensión, la pieza de hotel, y en espacios públicos cerrados. Los más concurridos son los bares céntricos de Santa María (el Plaza y el Berna), pero pueden frecuentarse la con tería Las Brisas (*Juntacadáveres*, Onetti, 2009: 563),⁶ los bares de Buenos Aires en *La vida breve*, los de Montevideo en *Dejemos hablar al viento* (1976), así como de Colonia Suiza o de Rosario. Una gran cantidad de establecimientos de venta de alcohol y café en los que la cción emerge, como una mezcla de nombres de lugares inexistentes con otros que existieron fuera de los relatos en las distintas ciudades que se mani estan a lo largo de la narrativa onettiana. Variados cabarets y bares se despliegan como centro de los diálogos y ambientes en los que emergen las conspiraciones, teorías y re exiones nocturnas, como los «Armenonville, Casanova, Suisse, Boulevard»

⁵ «El bar El Jauja fue uno de los café y bar más tradicionales de Montevideo, estaba ubicado en la calle Bartolomé Mitre n.º 1367, entre Sarandí y Rincón. [...] Daba de frente al callejón de Policía Vieja [...] El gin *fizz* fue su bebida más típica. Durante décadas se identi có como reducto de intelectuales, artistas y políticos; en realidad de casi todos los montevideanos que, cada tanto, recalábamos en sus mesas. Incluso supo acuñar personajes de novela, como en la obra de Juan Carlos Onetti». Varese, Juan Antonio, «Bar El Jauja». Disponible en <https://www.raicesuruguay.com/raices/varese_bar_eljauja.html>.

⁶ Quizás alusión a Brisas del Plata, zona de Colonia Suiza, Uruguay.

(*La vida breve*, 2007: 464), el Metro y el Tupí en «Las mellizas» (2009: 214), así como el «El dorado» y el «No name» en *Cuando entonces* (1987), y el persistente «Chamamé», desde *El astillero* (1961) hasta *Cuando ya no importe* (1993),⁷ entre tantos otros.

Los bares se discriminan por las bebidas, pero también pueden elegirse por los horarios. En *Dejemos hablar al viento*, el grupo de exiliados sanmarianos andan encontrándose, moviéndose y perdiéndose «en la noche, de un cafetín a otro». Se hace referencia a uno que no cierra nunca. «Dos cuadras, a espaldas del Solís». Pueden quedarse en cierto bar «alimentándose» con vino (2007: 744) hasta las 12 de la noche «hora en que el bar llega a su boberío» (746). «Ir [después] al yot club del Buceo y esperar la madrugada en el espigón» (747), para finalmente coincidir «en la no culpa y entra[r] en un desesperado boliche, allá por La Mondiola» (749), donde beber «jubiloso y resignado la caña (que no se llamaba Ombú)» (749).

El alcohol y las sufrientes

Las mujeres aparecen ocasionalmente en los bares de Onetti. Grupos mixtos comparten momentos de camaradería en *Tiempo de abrazar* y en *La vida breve*, pero las mujeres que beben no aparecen tan expuestas, y cuando lo están, dejan muy en evidencia las huellas de sufrimiento, maltrato o explotación sexual. La figura más estelar del conjunto es la polifacética Frieda von Kliestein,⁸ quien frecuenta los bares y es impenitente bebedora y consumidora de drogas. Incluso llega a ser dueña de un bar y cabaret en Santa María, el Casanova, donde también canta (*Dejemos hablar al viento*, Onetti, 2007: 781).

⁷ El «Chama», «así se permitían llamarlo los clientes de toda la vida» (Onetti, 2007, p. 991). Se servía «una botella virgen de whisky» cuando «Autoridad» (Medina) o «el Juez» visitaba el Chamamé (*Dejemos hablar al viento*, Onetti, 2007, pp. 991-992).

⁸ Muchos de los nombres y apellidos sanmarianos tienen origen germánico, como los Bergner, ya que hay en el pueblo o ciudad una colonia de descendientes de suizos alemanes. Uno de los bares tradicionales de Santa María es el Berna. Varias sugerencias hacen pensar en Nueva Helvecia como ciudad correlativa a este aspecto de la acción. También hay una ciudad Helvecia cercana a Paraná (Entre Ríos) y podría seguirse ese rón para más averiguaciones, ya que Onetti ha dicho que concibió Santa María en una única visita de una tarde a la ciudad de Paraná. «Era consciente de que me era imposible situar mi novela en Montevideo por falta de información. Entonces busqué un *intermezzo*, recuerdo de un viaje que hice a la provincia de Entre Ríos. Allí estuve dos o tres días en Paraná, que tiene su rambla, como Santa María» (Prego y Petit, 1981, pp. 231-232).



Fig. 1. Jean Piere Cousté en su almacén Cavalieri (zona de Melilla), circa 1920-1930. Centro de Fotografía de Montevideo.

Hay una escena de *Juntacadáveres* en la que participa una mujer, en una tensa conversación entre varones en el bar Plaza de Santa María. Se trata de Ana María, la pareja de Marcos Bergner, quien ya está borracho cuando comienza el intercambio narrado por Díaz Grey. Merece atención esta figura femenina avejentada, atrapada, quebrada y sometida, a la que el lector tiene acceso únicamente en el bar. Al momento de poner el foco en la mujer, el relato incorpora brevemente el punto de vista del personaje e ingresa en su lenguaje y su intimidad:

Ana María examinaba crecer y atenuarse una repentina gana de vomitar; imaginaba el resto de la noche con Marcos, las probabilidades de ser golpeada, los orígenes posibles de aquel impulso, ahora frecuente, que la obligaba a provocar los golpes. Los golpes significaban un final, una pausa, un anonadamiento; la sustitución de sí misma, del mundo entero, por el llanto y la autocompasión. Significaban la corta libertad del odio, prometían un efímero, parcial regreso de la ternura: su boca temblorosa, abierta, taponada por el hombro de Marcos dormido (Onetti, 2007: 435).

En la misma novela, Julita —hermana de Marcos— mantiene un vínculo secreto con Jorge Malabia, hermano, a su vez, de su esposo muerto. El relato de un encuentro íntimo entre ellos se apoya, en este caso, en el beber femenino. Como la sexualidad de una viuda, la bebida también se esconde: Julita guarda el coñac «entre

las bombachas y cosas del ropero» (Onetti, 2007: 538). El narrador hace evidente que ella toma demasiado, hasta balbucear «idioteces, sonriendo, los ojos cerrados» (539). El lector podrá inferir que toma para olvidar, para darse ánimo, para entusiasmarse. Pero la perspectiva del joven Malabia, como ocurre en otros pasajes de Onetti y con otros de sus narradores, está dada por la distancia y rechazo: «Oigo con asco el ruido de los tragos» (538).

Este punto de vista es ejemplo de una configuración recurrente en cuentos y novelas de Onetti, en que las formas de narrar la atracción sexual y de poner en escena el cuerpo de la mujer deseada y deseante se caracterizan por la ambivalencia. La admiración, la ternura y aun el amor se manifiestan en detalles mínimos, en medio de párrafos de descripción más bien cruda y desangelada, que cargan las escenas eróticas de asco, culpa o vergüenza. La perspectiva con que el narrador masculino considera el consumo de alcohol va en la misma dirección: el desprecio por la vulnerabilidad es la contracara de la compasión, y estos dos tipos de apreciación coexisten en la presentación de la mujer que abusa del coñac.

En esa zona ambivalente —explícita en la composición del personaje de Frieda y en las valoraciones que los narradores masculinos hacen de ella— las fronteras entre la atracción y la repulsión se tensan hasta desdibujarse, o el arrebato de entusiasmo es refrenado por alguna forma de rebajamiento y a veces consiguiente commiseración, haciendo lugar a lo que podemos llamar un «eros piadoso».⁹

Una versión suave, declinante o decadente de ese erotismo, reanimado en sesiones regadas por el alcohol y sostenido por evocaciones melancólicas del pasado ocurre en *La vida breve*, en los encuentros semanales entre Stein y Mimí (Mami), prostituta ya retirada que ha mantenido al hombre en el pasado y de quien recibe, ya veterana, una devota exclusividad afectiva.

Y una de las versiones más descarnadas de esa erótica constrictiva e insatisfactoria se expresa en el duro relato «Las mellizas» (Onetti, 2009: 213-219). En ese caso, la sufriente es apenas una adolescente, hija de una «aca pero tenaz corriente migratoria», de gentes que

⁹ Desarrollé esta idea del «eros piadoso» de Onetti en la lectura de *La cara de la desgracia* en su posible relación con el cuento «Nueve de julio» (González Briz, 2025, p. 22).

«bajan a la capital», «primero hacia la changa y la prostitución, después veremos» (219). Al igual que en *La cara de la desgracia*, la muchacha no es siquiera especí camente atractiva. Es la carencia y el desvalimiento lo que «enamoran» al narrador a partir de la piedad, más la conciencia de que el desafío de pretendida entrega absoluta, juvenil no sobrevivirá al emporcamiento de la edad adulta sin contaminarse. Se impone una renuncia o un sacri cio, o ambas cosas. En «Las mellizas», el narrador acepta «con sorpresa» la oportunidad —también el delito y la inmoralidad— de llevarse a la melliza borracha a dormir a «una amueblada sucia» (218),¹⁰ para ser testigo de sus pesadillas en las que se reitera el miedo a las redadas policiales, «hasta que la piedad deriva en la resolución, casi desconocida, dentro del insomnio in nito, de teparle la boca, la cara, el pasado y el nunca con la almohada más gruesa que pudiera manotear» (219).¹¹

La asimetría de género y clase social que marca la forma del vínculo íntimo en «Las mellizas» no opera en la malavenida relación de pareja que componen Frieda y Medina (jefe de Policía devenido pintor en *Dejemos hablar al viento*).¹² Porque Frieda es la oveja negra de una familia rica de Santa María, porque ejerce poder sobre otros y no es joven o inexperta, ni una víctima evidente de un sistema social, como la mayoría de las mujeres que en los mundos onettianos suscitan el amor-piedad. Sin embargo, en sus borracheras se vislumbran sufrimientos juveniles, incomprensiones y diferencias que sustentaron su rebeldía y continúan horadándola y arrastrándola a un abismo interminable.

Como Frieda, la historia de Julita acaba mal. *Juntacadáveres* se cierra con su suicidio, que con rma la condición de víctima propiciatoria para la continuidad de la precaria y siempre cíclica estabilidad

¹⁰ Queda explícitamente aclarado por qué toma esa opción, que evidencia el conocimiento de la dimensión legal del asunto: porque «una menor no puede quedarse a dormir en un hotel» (Onetti, 2009: 218). También se sugiere, como en *La cara de la desgracia*, que la muchacha es virgen, lo que refuerza la idea de algo «sacri cado».

¹¹ Los deseos de pegar a una mujer, de teparle la cara y hasta de cometer femicidio aparece en otras oportunidades expresados por parte de narradores onettianos, como en *La cara de la desgracia*, *Dejemos hablar al viento*, *Cuando ya no importe*. Ver también González Briz (2025).

¹² El vínculo enfermizo de esta pareja aparece ya presentado en todos sus términos en la publicación del cuento «Justo el 31» (1964), que será luego incluido como capítulo de la novela *Dejemos hablar al viento*, de 1979.

sanmariana.¹³ Los hermanos Julita y Marcos son bebedores, aunque a ella el alcohol la induce, como a Frieda, a un viaje regresivo al pasado y hace posible que en ese trance emerja una niña inocente y solitaria. Esto sin desmedro de que el recuerdo libere, como en las borracheras de Frieda, fantasmas que esconden injusticias y rencores. La Julita adulta recuerda con aspereza la gura paterna:

La cara hosca y envejecida [...] dando las gracias como prólogo de las comidas y predicándonos la obediencia, en voz alta y lenta, como sin apuro, como si no tuviéramos hambre. Enorme, enlutado, sin agradecer nunca los litros de vino que se tomaba, solo o con los amigos, invariable, desprovisto de alegría (Onetti, 2007: 541).

El juicio, el reproche, puede darnos una pista de discriminación sobre las formas del beber y la censura de esa práctica cuando está «desprovista de alegría». O se trata de niveles, una escala cuyos grados son sutiles y resbaladizos. No se pauta únicamente la distinción entre beber solo o acompañado, sino que también se diferencia entre hacerlo con tristeza o con alegría.

Tomar entre hombres

Es casi innegable que hay una forma del beber tradicionalmente prestigiada y sacralizada que es la que promueve comunión en clímax de instantes únicos, de borracheras excepcionales. Onetti lo tiene presente como horizonte utópico, y algunos de sus personajes se acercan por instantes a esa posibilidad de unión, pero también suele dejarse un margen de escepticismo irónico con respecto a ese mito, porque la mayor parte de los encuentros masculinos revelan un punto de disonancia, incomunicación y, en definitiva, de soledad inevitable. Una expresión quintaesenciada de esa distancia es la propuesta que hace Stein a Brausen en *La vida breve*, de «beber juntos y repartirnos el pan» (Onetti, 2005: 438), cuando el vínculo entre ellos está atravesado de suspicacias y traiciones.

Los encuentros nocturnos de los mayores protagonistas en los espacios interiores promueven diálogos, construcción e intercambio

¹³ Rita, como ser también vulnerable por género y por clase, es otra víctima que se presenta en *Juntacadáveres*, aunque el desarrollo de su personaje y el de su historia trágica se habían narrado en *Para una tumba sin nombre* (1959).



Fig. 2. Café Independencia, plaza Independencia, década del veinte.
Centro de Fotografía de Montevideo.

de historias y, sobre todo, confesiones. En *El pozo*, obra iniciática, la confesión es un asunto trascendental y defrauda absolutamente: quedan a la vista la falta de conciencia, de reciprocidad y sentido de la oportunidad, y predominan los desencuentros.¹⁴

En obras posteriores se abren otros caminos: la amistad juvenil entre Jorge Malabia y Tito se construye, por ejemplo, en el andar juntos, en el deambular, indagar, descubrir, juzgar e ir aprendiendo la vida («El álbum» y *Para una tumba sin nombre*). Hay momentos de complicidad fundada en el conocimiento mutuo entre pares, como Stein y Brausen, hombres decepcionados y escépticos de *La vida breve*, así como entre Capurro y Arturo en «La larga historia»/*La cara de la desgracia*. Pero la mayoría de los vínculos entre adultos masculinos son más complejos, están atravesados de rivalidades, sospechas mutuas en que concurren la

¹⁴ La amistad —apenas deseada o vislumbrada en *El pozo*— es, como el amor, algo excepcional que involucra la admiración y que implica a la vez el dejarse llevar y una voluntad consciente de ceder, lo que «hace que insensiblemente dos personas vayan apartando malezas y retorciendo caminos para poder coincidir y festejarlo con una sonrisa» (Onetti, 2005, p. 27).

cercanía y el enigma, el relato, el chisme, el trá co de versiones y la circulación del alcohol.¹⁵

Otro tipo paradigmático de vínculo onettiano es el que se da entre un viejo y un joven, en el encuentro de dos generaciones: Jorge Malabia y Díaz Grey, por ejemplo, conversan largamente en varias novelas. En *La muerte y la niña*, pasan «varias madrugadas con una botella de JB y la dicha inseparable de todo paraíso de tontos» (Onetti, 2007: 630).

Una conversación entre Jorge Malabia y el viejo Lanza, añoso exiliado español y periodista, ilustra una forma de relación intergeneracional de admiraciones recíprocas en *Juntacadáveres* (Onetti, 2007: 443). Si Lanza asume que el joven es más honesto e idealista, y que ambiciona los absolutos del arte y la perfección creativa a los que él ha renunciado, Malabia encuentra en el veterano una solidez moral y una dignidad ejemplar: «No me molesta mover un gesto de derrota porque estaba sobrentendido, está, que la verdad le pertenece, frente a mí, en esa clase de cosas [los libros, la literatura]. Discutimos por su bondad, para su placer y el mío» (445).

En *Cuando entonces*, la historia se produce a partir de la confesión de Lamas al narrador, su jefe en el periódico para el que trabajan, en la cervecería Munich, en Lavanda.¹⁶ El hombre mayor es el que tiene algo para contar y el más joven es el que presta la fe bajo la forma de la escucha con unas copas de por medio, el que luego registra y escribe (como en *Para una tumba sin nombre* o en *Cuando entonces*).

La relación entre el narrador y Bob, en «Bienvenido, Bob», es un caso de confrontación entre juventud y vejez. En ese caso, el alcohol marca pautas bastante nítidas: la pureza e idealismo juvenil están representados en el Bob «que tomaba cerveza, dos vasos solamente en la más larga de las noches [...], casi siempre solo [o] [con algún otro muchacho, los sábados, tan rabiosamente joven como él], escuchando jazz, la cara soñolienta, dichosa y pálida» (Onetti, 2005: 65). Mientras tanto, el narrador (diez o veinte años mayor) toma «copas» o whisky.

¹⁵ Pongamos por casos, además de los mencionados, los de Díaz Grey y Medina, así como Medina y Junta en *Dejemos hablar al viento*; Carr y Díaz Grey en *Cuando ya no importe*.

¹⁶ Hubo en Montevideo una cervecería Munich, en el barrio Atahualpa, cuyos camareros vestían trajes típicos alemanes.

El enfrentamiento entre Bob y el narrador —que está enamorado de Inés, hermana de Bob— se da por las posiciones determinadas por la edad.¹⁷ Las marcas de lo vivido hacen que el narrador sienta hacia Bob —además del odio por su rechazo— un «vergonzante respeto» (66) por su pureza y desearía poder «pedir tolerancia y comprensión a su juventud implacable» (67). Busca inútilmente ser reconocido por lo «fundamental» suyo, por «un viejo pasado de limpieza» (68), sintiéndose en el fondo «tan limpio y tan joven» como él (69).

Diez años después, cuando se encuentran a diario en el bar, el tiempo ha corrompido más a Bob, que ahora se llama Roberto y «se emborracha con cualquier cosa» (65), mientras el narrador «habla, sonríe, fuma, toma café» (71), regodeándose en la ruindad del otro. Entonces, más allá de las muchas consideraciones que el cuento ha tenido, hay un sustento que se expresa en las formas del beber, en el sentido que exploramos aquí, de sobrellevar la carga del tiempo y negociarla consigo mismo.

El narrador conforta a Roberto «como una madre», de forma similar a lo que ocurre en *Jacob y el otro* cuando Orsini arropa al luchador Van Oppen, cantando sus canciones preferidas, e incluso lo induce a ahogar sus fracasos y dolores en la caña o la ginebra (en «alcohol violento», dice el narrador) (Onetti, 2007: 115). Orsini bebe, en cambio, moderadamente, usando el alcohol solo para sus fines sociales y comerciales (124).

Otra versión de la ambivalencia expresada en el cuidado paterno-materno del otro se da en el vínculo entre Medina (comisario de Santa María, pintor, como se dijo, y exiliado en Lavanda) y Julián Seoane, un joven que puede ser su hijo. Hay una vigilancia a distancia, una preocupación y torpes intentos de acercamiento que resultan fallidos, porque solo logran con rmar la imposibilidad de comunicación y las soledades individuales.¹⁸ Me detengo en este vínculo para intentar cerrar con una hipótesis.

¹⁷ La gura del doble especular en este cuento ha sido recordada por Turner (1986), quien atiende incluso a las guras lingüísticas con que estas oposiciones se expresan.

¹⁸ Si bien el trato entre ellos es violento y cínico, dicen cultivar o respetar la importancia de la amistad («son muy escasos los verdaderos amigos», Onetti, 2007, pp. 778-779) y «el sentimiento de lo sagrado [...] Lo sagrado es algo superior, incondicional e inevitable» (p. 780). La sacralización de la amistad

Como Orsini a Van Oppem en *Jacob y el otro*, también Medina da de beber a Seoane, le ofrece una botella de vino para que pueda levantarse después de una noche de drogas y borrachera mayúscula. «Lo miró desde arriba, beber sediento [...] la boca que mamaba con furia del gollete, las dos rayas de vino que bajaban por la piel del cuello, las crispadas posesión y entrega», para luego volver a beber «más lentamente ahora, adormeciéndose» (Onetti, 2007: 780). Luego de esto, lo golpea en la mandíbula y una vez que cae «desparrado», le coloca en la muñeca izquierda un reloj «que había sido un regalo de cumpleaños» (783). Resulta sugerente esta metáfora del reloj como tiempo, y como medida y control del tiempo.

Los distintos diálogos entre Medina y Seoane en *Dejemos hablar al viento* ofrecen claves para esbozar una teoría de los afectos y hasta una moral esencial: «Hubo una noche en que [Seoane] aceptó una copa de la caña de contrabando, nada más que una» (Onetti, 2007: 811). La concesión de este único trago signi cará para él la oportunidad de enfrentar a su padre reivindicando la pureza de la pequeñez y la ignorancia: «Yo soy mejor, después de todo y antes, porque reconozco no entender nada y admito todas las posibilidades que no entiendo. Acaso es [o sea] la virtud» (811).¹⁹ Esa virtud implica, entonces, aceptar las variedades y las diferencias sin perder la propia fe (821).²⁰

A partir de estos casos se perciben distintos tipos de vínculos con y por el alcohol, que pueden signi car también dos modos de lo que Seoane llama *virtud*. En los extremos podemos considerar los consejos de Baudelaire de emborracharse (saturarse) por medio de sustancias o bien gracias a la fe, la virtud, el entusiasmo. A esto añadimos todos los matices que la narrativa de Onetti presenta entre

merece explorarse más en Onetti, aunque en esta oportunidad puede quedar la duda de si lo sagrado no es ese otro vínculo «inevitable»: el de padre e hijo.

¹⁹ «Acaso esta virtud (en el fondo, la indiferencia que creés tener y hasta confundís con la comprensión y la tolerancia; la indiferencia que no sos capaz de tener) se me haya desarrollado en las tardes en el muelle» (Onetti, 2007, p. 811).

²⁰ A su vez, en esa escena se dice lo que piensa Medina, como posible padre «implicado» en el asunto: «No se trata de amistad, no es solo que quiera salvarlo de la borrachera y la droga [...]. Salvarlo de la humillación y el sufrimiento. En realidad, no he querido nunca de veras a nadie. No se puede, no es posible llegar más allá de la necesidad de actuar como ser humano entre otros. Hay algo más, una cosa más fuerte y más limpia que el cariño; no sé que es, pero debe parecerse a la dignidad y al orgullo» (Onetti, 2007, p. 807).

lo que Díaz Grey llama «disipación» y «miedo a la disipación», que mencionamos al inicio.

Aun cuando no puede salvar a su propio hijo del «alcohol y las drogas», o sea, de la «humillación y sufrimiento», y pese a su pasado o futuro crapuloso, Medina representaría, en esta fase y en este modo vincular, una moral de la responsabilidad social y el cuidado, la moderación como condición viril y como entereza (es jefe de Policía, su nombre signi ca «cuidad», pero también contiene la raíz semítica «dyn», que en árabe y en hebreo signi ca «juzgar»).

Por su parte, como he visto antes (González Briz, 2025), Julián tiene su origen en el latino *Iulius*, contracción de *Iouilios*, por derivación de *dius* (Zeus) en griego, *diaus* en sánscrito, «cielo», y, por extensión, «dios» (Tibón, 2002: 142). La elección, que cabe también a otros Julios, Julias y Julianes de Onetti, haría suponer que Dios se mani esta en el sacri cio, en los puntos más extremos del mal y el dolor. Julián Seoane encarnaría el entusiasmo, la entrega, la embriaguez como desmesura, abandono y pérdida de sí hasta la fundición en un absoluto sobrehumano, hasta devenir divino por la vía de la autodestrucción.

Consideraciones finales

La teoría del miedo propuesta por Onetti a través de Díaz Grey parte de la base de que, más allá de unos escasísimos instantes de plenitud e intuición de libertad —una mínima parte digna de la vida—, el ser humano vive constreñido por imposiciones, arrastrado por la debilidad y la cobardía que suponen la supervivencia y la adaptación al devenir personal y social.

En los textos que recorrimos, el anegamiento en el alcohol aparece como una de las formas de entrega al instante y como apuesta al alivio por medio de la disipación y el desvanecimiento.

Por otra parte, el control y la moderación se presentan como condiciones fundamentalmente masculinas o, al menos, a las que debería aspirar el varón adulto, el *vir* (¿el virtuoso?). Esto supone también el valor de mirar de frente el misterio, asumir la angustia y la provisoriedad de la existencia sin coartadas, sin permitirse desahogos ni paliativos.

Otra posible forma de la virtud es la persistencia en la búsqueda del bien y de la totalidad (entusiasmo, pureza, extremo), algo que es asociado a la juventud, a la debilidad o a lo femenino. En cualquiera de los dos casos, la soledad es la norma y la comunión sucede como extraña excepción. El alcohol es solo una ayuda para que emerja lo importante de entre la fruslería cotidiana: suele traer consigo el miedo a la muerte, la confrontación a los estragos del tiempo, la tristeza de lo único y de lo irreparable. Pero hay, sin embargo, situaciones extraordinarias en que permite al hombre o a la mujer alzarse por encima del miedo, cuando da como resultado inesperado el instante de gracia, de amistad, de amor.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, Charles. *Petits poèmes en prose*. París: La Librairie Nouvelle, 1869.
- Gómez de Silva, Guido. *Diccionario etimológico de la lengua española*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- González Briz, María de los Ángeles. «Onetti y el eros piadoso: *La cara de la desgracia*», en *Hispanérica*, n.º 160, 2025, pp. 15-24.
- Harto Trujillo, María Luisa. «Vino y amor en la literatura latina», en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 19, 1996, pp. 277-288.
- Nancy, Jean Luc. *Embriaguez*. Granada: Universidad de Granada, 2014.
- Onetti, Juan Carlos. *Obras completas. Novelas 1 (1939-1954)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- . *Obras completas. Novelas 2 (1959-1993)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.
- . *Obras completas. Cuentos, artículos y miscelánea*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.
- Prego, Omar y María Angélica Petit. *Juan Carlos Onetti o la salvación por la escritura*. Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1981.
- Rodríguez Marciel, Cristina y Javier de la Higuera Espín. «Beber desata la lengua (*in vino veritas*)», en Nancy, Jean Luc. *Embriaguez*. Granada: Universidad de Granada, 2014, pp. 7-32.
- Slingerland, Edward. *Borrachos. Cómo bebimos, bailamos y tropezamos en nuestro camino hacia la civilización*. Barcelona: Deusto, 2022.
- Tibón, Gutierre. *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de persona*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Turner, Harriet S. «Dinámica re-exiva en dos cuentos de Onetti», en *Actas del octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, celebrado en Brown University, Providence Rhode Island, del 22 al 27 de agosto de 1983. Volumen II*. Madrid: Ediciones Istmo, 1986, pp. 645-652. Recuperado de <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp28w2>>.

The Purple Land y la lectura de relatos de viaje*

Rodrigo Luaces

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República*

Retorno al hogar

«I had taken my passage “home”», dirá William Henry Hudson sobre su partida de Buenos Aires rumbo a Inglaterra a bordo del Ebro, el 1.º de abril de 1874 (Hudson, 1918: 338). Llamarla «hogar» causaba diversión en su hermano Albert, quien lo fue a despedir en el puerto bonaerense.¹ William Henry tenía treinta y tres años y veía el viaje a Inglaterra como un retorno al hogar de sus ancestros. Sus padres —Daniel Hudson y Caroline Kimble—, ambos estadounidenses, habían llegado al sur del continente americano para trabajar con el ganado ovino y vacuno entre los años 1833 y 1835. En 1837 se establecieron en un humilde rancho en Quilmes, que le compraron al cuñado de Juan Manuel de Rosas. Allí, en Los Veinticinco Ombúes, el autor que nos convoca pasó sus primeros años de infancia en contacto directo con la naturaleza y la vida silvestre circundante. Cuando contaba cinco años de edad la familia se mudó a una zona rural de Chascomús, donde pusieron un almacén con variada oferta (aceite, tabaco, jabón, ataúdes) que no dio su cientos ganancias. Los Hudson volverían a Los Veinticinco Ombúes diez años después. En todo momento, William Henry y sus hermanos (Albert, Edwin, Luisa y Mary Ellen) fueron criados siguiendo las costumbres de su raíz anglosajona: tomaban café en lugar de mate, comían papa, alimento poco común en los nativos de la zona, y hablaban inglés entre ellos. A Hudson lo impulsa el deseo de volver a esa tradición transmitida por sus padres, que localiza en Inglaterra. Años después,

* Este trabajo es producto de mi tesina de grado de la Licenciatura en Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en 2021. Le agradezco a mi tutor, el profesor Pablo Rocca, por sus correcciones y su siempre buena disposición. Agradezco también a mi amigo Shubert Silveira, quien leyó este trabajo e hizo sugerencias.

¹ Ver Hudson, William. *Diario de su viaje a bordo del Ebro* [trad. Virginia Brown y Ana Inés Larre Borges]. Montevideo: Cal y Canto, 2017.

en 1920, en la introducción de *Birds of La Plata*, Hudson recordará la insistencia de su hermano Edwin de que volviese a Argentina. Pero ya había tomado la decisión y no volvería al Río de la Plata; no podía sino vivir en Inglaterra, «this country of my ancestors, which has become mine» (Hudson, 1920: 12). Un país que *se había vuelto suyo* y que hoy erige una escultura en el Hyde Park en su memoria, gracias a las gestiones de su amigo Robert Cunninghame Graham tras su fallecimiento en 1922.²

Viajar y establecerse en Gran Bretaña fue para Hudson «equivalente a la muerte o una muda de la piel con que se rejuvenece», dice Ezequiel Martínez Estrada (1951: 43). Al igual que las aves, que le fascinaban y estudiaba desde su niñez, buscó peregrinar. Pero el viaje implicó, naturalmente, desprenderse de algo, salirse de un lugar. En un trabajo imprescindible, y sobre el que volveremos, Van Den Abbeele (1992) estudia la metafísica del viaje y plantea que su lógica económica (no en términos monetarios, sino de ganancia y pérdida de *algo*) implica que exista tanto una propiedad, es decir algo que se pierde o gana, como una referencia estable. Este punto de referencia es el hogar, el *oikos*, con respecto al cual el viaje puede comprenderse, el punto de salida y de posible retorno. El viaje como tal rompe con el hogar y, a la vez, es necesario para pensarlo. Es por ello que Abbeele plantea: «the concept of home is needed (and in fact it can only be thought) only *after* the home has already been left behind»³ (1992: 18-19). Hudson buscaba su hogar cuando dejó el puerto de Buenos Aires, y el mismo movimiento de traslado le permitió recordar y, sobre todo, reconocer el hogar que dejaba. «La real pérdida del hogar fue el abandono de la naturaleza salvaje que, como en un mito antiguo, lo había amamantado», nota con lucidez Martínez Estrada (1951: 44).

En 1918, Hudson publicará sus recuerdos de infancia en *Far away and long ago*, estampas nostálgicas de su vida en el campo bonaerense. Pero mucho antes, y ya establecido en Inglaterra, creará a un viajero ficticio con el que recorrerá *The Purple Land that England Lost*.

² Ver <<https://www.londonremembers.com/memorials/w-h-hudson-memorial>>.

³ «El concepto de hogar es necesario (y de hecho puede pensarse solamente) *después* de que ya se ha dejado el hogar». La cursiva está en el original. A menos que se indique lo contrario, las traducciones en nota al pie —en citas extensas o cuando sea imprescindible— corresponden a quien suscribe.

Introducción

Este 2025, se cumplen ciento cuarenta años de la primera publicación de *The Purple Land*. Apareció en 1885 en dos tomos, en Londres, publicada por la editorial Sampson Low, Marston & Co., con el título *The Purple Land that England Lost: Travels and Adventures in the Banda Oriental, South America*.⁴ Tras casarse clandestinamente, el narrador-protagonista inglés, Richard Lamb, escapa de Buenos Aires con su amada Romola y se interna en el mundo «bárbaro» del gaucho, que Hudson conocía bien.

En una conversación con Jorge Keen, Hudson con esa:

You see. I loved the Gauchos. As a boy I looked up to them as heroes and used to hang around with them all day long [...] accompanied them on endless marches and would sit around the re, sipping *mate*, listening to their tales and sad ballads⁵ (Wilson, 2016: pos. 3.224).⁶

El lugar elegido para el escape de Lamb será la Banda Oriental, lo que, según Borges, «le permite enriquecer el destino [...] con el azar y con la variedad de la guerra» (2004: 113). Luis Costa Herrera (1952) trazó el preciso recorrido de Lamb en un mapa de Uruguay de 1868, lo que evidencia que Hudson tenía un claro conocimiento

⁴ El escritor y crítico literario inglés Edward Garnett, amigo de Hudson, fue una pieza clave para la publicación de la segunda edición de *The Purple Land*, en 1904. Las alteraciones en el texto aparecen desde el título, que pasa a ser: *The Purple Land: Being the Narrative of one Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental, in South America, as told by Himself*. Otro cambio fue el quite de la «tedious introduction» de la edición de 1885, en la que el autor le brindaba un marco histórico. En la de 1904, Hudson empieza directamente con la narración del viajero y envía a un apéndice al final una breve historia de la Banda Oriental. A su vez, en el primer capítulo se nos brinda más información del narrador-protagonista, Richard Lamb, sobre los infortunios que padeció después de volver a Buenos Aires y enfrentar el castigo de su suegro, quien termina falleciendo al igual que su amada Romola. También se suprime el capítulo «Story of a Piebald Horse». Del intercambio epistolar que tuvieron Hudson y Garnett solo se publicaron las cartas del primero en: Hudson, William. *153 letters from W. H. Hudson*. Edward Garnett (Ed.). Londres: e Nonesuch Press, 1923.

⁵ «Verá. Amaba a los Gauchos. De niño los veía como héroes y solía andar con ellos durante el día [...] los acompañaba en largas caminatas y me sentaba alrededor de la fogata, tomando *mate* y escuchando sus historias y tristes baladas». La cursiva está en el original.

⁶ El formato *e-book* del dispositivo de lectura Kindle no tiene números de página sino posiciones (pos.).

de lugares y distancias en el territorio oriental.⁷ Si tomamos como referencia lo dicho por Ruben Cotelo (1985) y Felipe Arocena (2000), Hudson parecería haber estado en Uruguay entre mediados de 1868 y marzo de 1869, visitando la estancia La Virgen de los Dolores, en el departamento de Durazno. No obstante, no se sabe con certeza si cruzó al este del Plata, y bien podría haberlo conocido por relatos de viajeros o cartografía.⁸

Desde 1864, Hudson había tenido contacto con la Smithsonian Institution de Washington, a donde envió una gran cantidad de pieles de aves.⁹ Gracias a esto, y con recomendaciones de por medio, logró vincularse con la London Zoological Society, que recibió cartas de aquel lejano argentino desde 1868 hasta 1871.¹⁰ Fue *Corresponding member of Zoological Society* y criticó duramente la teoría de la selección natural de Charles Darwin. Hudson tomó contacto con esta literatura científica, con textos de viajeros que recorrían estos territorios y buscaban ordenarlo todo según el sistema clasificatorio taxonómico del naturalista sueco Carl Nilsson Linnæus. A su vez, también conocía y admiraba el trabajo de la empresa editora John Murray que, desde sus comienzos en 1768, había publicado, entre otros géneros, literatura de viajes y luego sería reconocida por

⁷ Ver Costa Herrera, Luis. *Un viaje por «La tierra purpúrea»*. Montevideo: Ediciones M, 1952.

⁸ El pasaje de Hudson por Uruguay continúa siendo un misterio. Encontramos dos veces el apellido Hudson en los registros del Archivo General de la Nación. En ambos casos no figura el año, pero está archivado en los registros de la década de 1860. Consiste en dos entradas de «Mr. Hudson» en el Hotel Oriental: uno, «inglés», estuvo en el hotel entre el 3 y el 11 de enero; el otro, «americano», entre el 23 y el 25 de marzo. Ver Archivo General de la Nación. *Policía de Montevideo. Registro de pasajeros*. Libro n.º 1072, Montevideo, (s/f), pp. 2-3, 6-7.

⁹ Hemos leído las cartas que Hudson envió a la Smithsonian Institution gracias a la archivóloga Deborah Shapiro. Las cartas comprenden el período entre 1864 y 1869. Hudson escribe sobre las aves e insectos que encuentra en Buenos Aires, la «Ensenada de Barragán», Conchitas, pero no hay ninguna referencia a Uruguay o la Banda Oriental o Montevideo. No hubo ningún envío de cartas entre mediados de 1868 y marzo de 1869, el período de su supuesto viaje a Uruguay.

¹⁰ La bibliotecaria de la Zoological Society of London, Ann Sylph, nos facilitó el acceso a las cartas de Hudson publicadas en los *Proceedings*. En dichas comunicaciones, Hudson menciona los animales que encuentra y clasifica en Buenos Aires y en la Patagonia, pero no se nombra a nuestro país.

los «Manuales para viajeros». ¹¹ «A reverential sentiment, which is almost religious in character, connects itself in our minds with the very name of Murray», dirá Hudson en *Afoot in England* (1911: 3). La editorial John Murray publicó, por ejemplo, *Letters on Paraguay* (1838) y *Letters on South América* (1843), de los hermanos John y William Robertson, quienes anduvieron en el Río de la Plata entre 1807 y 1834. ¹²

Tal como señala Rocca (2020), «sin los viajeros y su imaginario escrito, como reacción más que como continuidad, [Hudson] no hubiera hecho *The Purple Land*». ¹³ Gracias al profesor Rocca leímos los relatos de dos viajeros británicos que desembarcaron en estas orillas casi en la misma época que el supuesto pasaje de Hudson: el reverendo John Hale Murray y el viajero naturalista David Christison, cuyos relatos de viaje serán referencias en nuestro análisis. El reverendo Murray pisó territorio oriental el 7 de febrero de 1868, estuvo unos días, se fue a Buenos Aires y el 4 de marzo cruzó a Colonia, donde fue capellán. En su relato de viaje, *Travels in Uruguay, South America* (1871), predomina la narración de la propia experiencia del viajero, sus recorridos y, en menor medida, descripciones científicas del entorno. David Christison, por su parte, visitó la estancia de su amigo Thomas Fair, en Durazno, en otoño de 1867. En «A Journey to Central Uruguay», leído y publicado en la *Royal Geographical Society* en 1880, Christison relata su recorrido rumbo a La Estancia de San Jorge, pasando por Canelones, Florida, Durazno y acercándose a la parte más al sur de Tacuarembó. El relato está cargado de un fuerte rigor científico, en el que destacan las descripciones geográficas del terreno. Los relatos de estos viajeros británicos representan,

¹¹ Ver Walton, Sarah Schaefer. «Manual de Murray para viajeros: Guía de la serie de viajes innovadores de John Murray III», en Franco Felluga, Dino (Ed.), *BRANCH: Gran Bretaña, representación e historia del siglo XIX*. Extensión del Romanticismo y el Victorianismo en la red, 2024.

¹² Lectores de Banda Oriental publicó pasajes de las cartas de los Robertson en: Robertson, John y Robertson, William. *Los Artigueros. Aventuras de dos ingleses en las Provincias del Plata* (pról. de Heber Raviolo). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.

¹³ En 2020, en un curso panorámico de Literatura Uruguaya en la Licenciatura en Letras, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, el profesor Rocca nos envió notas sobre la unidad 5 del programa titulada «Narrar en inglés», en la que se estudió *The Purple Land* en relación con los viajeros británicos.

a su manera, las dos tendencias predominantes del relato de viaje en la época victoriana: la comercial y la cientí ca.¹⁴

Estos discursos son los que buscará combatir Hudson en *The Purple Land*, por medio de su viajero Richard Lamb. Mediante la acción, la novela toma el relato de viaje que conocía el lector victoriano de la época y rompe con él. Fue por este motivo, seguramente, que los primeros lectores británicos la rechazaron. Según dice el propio Hudson en la segunda edición, de 1904, algunas revistas literarias la criticaron «not favourably» y la encasillaron como «Travels and Geography» (1904: 5). Felipe Arocena rescató una de las primeras críticas en el *Saturday Review*, en la que se dice que «nunca hubo un título tan equivocado para un libro. *La tierra purpúrea* no es un genuino libro de viajes escrito por un verdadero viajero, sino una historia muy tonta acerca de un imaginario Mr. Lamb» (2000: 73). Es claro: cuando apareció, la novela se leyó y criticó según las exigencias de la literatura de viajes.

Proponemos volver sobre la primera edición de la novela y estudiar cómo se derriban esos esquemas que pautaban los relatos de los viajeros británicos de la época. Se comenzará con el título. Luego, el tipo de viaje de Richard Lamb y el relato de sus encuentros con gauchos y con un atípico escocés. Por último, nos centraremos en el lector que se construye en el texto y daremos un salto hacia un relato posterior de Hudson, en el que expone sus ideas sobre la lectura de literatura de viajes. Se buscará ampliar, en lo posible, lo estudiado por Landau (2005), Uriarte (2019) y Rocca (2020).¹⁵

¹⁴ El relato del reverendo Murray fue traducido y difundido, en 1978, por José Pedro Barrán y Benjamín Nahum: *Viajes por el Uruguay, 1868-1870*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, [1871] 1978. En 1977, Juan E. Pivel Devoto publicó la traducción sin rma del texto de David Christison: «Viaje al interior del Uruguay realizado por el Dr. D. Christison en 1867», en *Revista Histórica*, Tomo L, n.ºs 148-150. Montevideo: Museo Histórico Nacional, [1880] 1977, pp. 673-719. Años después, Pablo Rocca incluyó un pasaje en la antología *De la Patria Vieja al Centenario. La vida social y las costumbres*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992, pp. 32-36.

¹⁵ Contamos con las traducciones de *The Purple Land* de Eduardo Hillman (Buenos Aires: Agencia General de Librería y Publicaciones, 1928); traducción sin rma de la editorial Guillermo Kraft (Buenos Aires, 1956); Idea Vilariño (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980); y la más reciente de Miguel Temprano García (Barcelona: Acantilado, 2005). En todos estos casos el texto de partida fue la segunda edición de la novela, de 1904, que presenta alteraciones. Es por ello que se citará la primera edición, en inglés, y se agregará en nota al pie el texto

The Purple Land como relato de viaje

Sobre el título

Como se vio, la primera edición de la novela se titula *The Purple Land that England Lost: Travels and Adventures in the Banda Oriental, South America*. La metáfora inicial y la subordinada que la acompaña parecen otorgarle cierta fuerza mítica al título. Solo después nos dirá el narrador-protagonista que «tierra purpúrea» refiere a la sangre de los orientales derramada por las interminables batallas. El subtítulo, «viajes y aventuras en la Banda Oriental, América del Sur», localiza geográficamente el relato y le brinda al sintagma «que Inglaterra perdió» una connotación histórica específica. Naturalmente, el autor se está refiriendo a las frustradas invasiones militares del Imperio británico en el Virreinato del Río de la Plata en 1806 y 1807. El ajuste a un referente en el discurso histórico podría pensarse en el caso de *The Purple Land* con base en las precisiones geográficas e históricas. En el preámbulo se nos dice que «this rambles take us back a quarter of a century» (Hudson, 1885a: 8). Es decir, se está hablando de principios de la década de 1860.¹⁶ Es el Uruguay posterior a la Guerra Grande y anterior a la culminación de lo que Barrán y Nahum llamaron el «proceso de modernización de las estructuras agrarias», que llevó a la desaparición del modo de vida del gaucho (2002: 5). El viajero Richard Lamb se encuentra con personajes *tipo* de la época: gauchos, caudillos, ingleses residentes, nativos orientales; y se nombran personajes históricos, como el general «Frutos [Fructuoso] Rivera», aunque de forma periférica (Hudson, 1885b: 175). Pero de Lamb no tenemos prueba alguna de que haya existido realmente, si bien a su manera representa a viajeros como John Hale Murray o David Christison, aunque con una historia distinta.

de 1904 en la traducción de Idea Vilariño en pasajes extensos o cuando se considere indispensable. Se tomará la traducción de Vilariño publicada en 1992 por Ediciones de la Banda Oriental. El autor de este artículo realizó, junto con dos colegas, un proyecto de investigación sobre las distintas traducciones de *The Purple Land*: Bonaudi, Damián; González, Diego y Luaces, Rodrigo. «¿Quién lee *The Purple Land*? Encuentros y desencuentros en la traducción de *La tierra purpúrea*». Proyecto csic-paie, Resp. Pablo Rocca, en *Barro*, 2025. Recuperado de <<https://www.barrorevistauy.com/>>.

¹⁶ En el apéndice final que coloca en la segunda edición, el autor realiza una leve alteración en los años y señala que el viaje de Lamb ocurrió en los años de la década del sesenta y principios de los setenta del siglo xix (Hudson, 1904, p. 355).

El sintagma «that England Lost» entra en diálogo directamente con el lector británico de la época victoriana, ya que la idea de «pérdida» de algo le era completamente ajena. Al respecto, Robin Jarvis cita el trabajo de William St. Clair sobre la lectura en Inglaterra en el período romántico y muestra cómo las «“reading elites” of the age [...] “took all geography and all history into their consciousness” and that there was “nothing in the world which the British did not feel was partly their own”»¹⁷ (2016: pos. 2.898). Este impulso siguió presente en los viajeros y lectores victorianos, marcados fundamentalmente por la conquista y el comercio. Los británicos de la época escribían —y leían— pensando en lo que ya poseían o podían poseer a futuro. El reverendo John Hale Murray es un ejemplo claro de esto. Pero Hudson los enfrenta con un título que sugiere que algo se les escapó de las manos, un territorio que perdieron en un episodio sobre el que posiblemente no consideraran escribir, dado que, como dice Hudson en el preámbulo: «It is of her gains and not of her losses she [Inglaterra] keeps count» (1885a: 1). A su vez, la idea de «pérdida» nos dispara hacia el pasado, a la inversa del movimiento hacia el futuro, el progreso, que impulsaba al típico viajero británico de la época.

English wanderer

El viaje de Richard Lamb por el campo oriental está impulsado, en principio, por una fuerza de escape. En Montevideo, Lamb debe conseguir dinero, por lo que es recomendado por doña Isidora, tía de Romola,¹⁸ para obtener trabajo en la Estancia de la Virgen de los Desamparados, en Paysandú. Richard Lamb altera el nombre del lugar y lo traduce al inglés como «*Vagabonds’ Rest*» (Hudson, 1885a: 82).¹⁹ No hay virgen y no hay desamparo, sino «descanso del vagabundo».²⁰

¹⁷ «La “élites lectoras” de la época [...] “tomaron en su conciencia toda la geografía y la historia” y no había “nada en el mundo que los británicos no pensarán que no era al menos parcialmente suyo”».

¹⁸ Romola pasará a llamarse Paquita en la segunda edición.

¹⁹ La cursiva nos corresponde.

²⁰ El diccionario de Cambridge de *vagabond* como: «A person who has no home and usually no job, and who travels from place to place». Recuperado de <<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/vagabond>>.

El vagabundeo es un tipo de viaje que desliga al viajero de cualquier atadura, anula la posibilidad de establecerse en un lugar determinado. Richard Lamb parece ser un viajero nómada, un paseante o caminante, un *wanderer*. En el preámbulo, el autor señala que el lector seguirá «my author's *wanderings*» (1885a: 2).²¹ En los relatos de Murray y Christison no encontramos palabras derivadas del verbo «to wander». Difícilmente las ansias de conquista, exploración e inversión que llevaban consigo los viajeros que partían de la Gran Bretaña victoriana tuvieran espacio para el vagabundeo. Por un lado, el afán de estos era explorar los territorios como posibilidades de inversión, como bien ilustra Murray; por otro, buscaron investigar y clasificar lo que allí encontraban, como Christison. Tanto establecerse e invertir como clasificar y ordenar son formas de la conquista. Murray y Christison se valen de términos como «travel» o «journey» para definir su viaje. Hudson parece querer romper con esto al introducir el término «wandering» para distinguir el tipo de viaje que realiza Richard Lamb, quien se define a sí mismo continuamente como «wandering Englishman» (1885a: 132) o «wanderer from England» (1885a: 196). Mientras que «travel» o «journey» implica la vuelta, el retorno, Lamb pasea, deambula, es un «wanderer» que parece no tener una dirección fija.

Sobre el tipo de viaje en Lamb, Uriarte (2019) plantea que está marcado por la *desviación*, por la continua postergación del retorno a Montevideo (pos. 2.757). Las desviaciones del viajero muestran un quiebre con respecto a la concepción del viaje en términos de partida y arribo, «*nomadifying it*» (pos. 2.767). Al romper con la lógica del viaje marcado y pautado, Lamb rompe, a su vez, con «the logic of movements controlled by the state» (pos. 2.771). En la perspectiva de Uriarte, hay una oposición entre el viaje controlado por el Estado, que harían los británicos con su pasaporte en mano, y el viaje entendido como posibilidad de escape de ese mismo control. Pero, más allá de la permanente postergación del retorno, Lamb busca regresar. Es decir, los *wanderings* de Lamb están metidos dentro de la lógica económica de viaje que implica ganancia o pérdida de algo con respecto a un punto de referencia, como hemos visto con Van Den Abbeele (1992). Este punto de referencia funciona

²¹ La cursiva nos corresponde.

permanentemente como indicador del hogar, el *oikos*, la marca identitaria del personaje.²²

Silvia Rosman sostiene que *The Purple Land* rompe con el esquema de los viajeros, dado que exige la «imposibilidad de una vuelta al hogar entendido como operador de identidad del punto de origen y de destino» (2005: 45). A medida que avanza en sus «errancias incasantes», Lamb se encuentra «más y más lejos de su hogar» (2005: 45). A diferencia de Rosman, creemos que la vuelta al hogar es necesaria para que el viajero relate sus recorridos y experiencias. El retorno, así sea como posibilidad, ilumina el viaje y permite entender los cambios que operan con respecto al punto de partida. Si no hay ganancia y pérdida con respecto a *algo*, habría un viaje interminable o no habría viaje, como se verá que sucede con otro personaje. Por lo tanto, el regreso de Richard Lamb no es imposible sino necesario, y se cifra en un objeto-símbolo.

Paradójicamente, los desvíos de Lamb, el quiebre con respecto a la lógica del viaje tradicional, involucra la búsqueda del pasaporte británico que le permita el retorno al hogar. Este cumple al menos una doble función. En primer lugar, permanentemente se resalta que su ausencia es peligrosa, dado que deambular por el territorio oriental sin él es ser blanco fácil, tanto de gauchos violentos como del control estatal. Por otro lado, y ya subyacente en la primera función, su obtención brinda seguridad al viajero, la seguridad del hogar. El pasaporte como la posibilidad del retorno y de identificación con el lector inglés, destinatario implícito de la novela. En el primer tomo, Lamb es continuamente cuestionado por su falta de pasaporte. Mientras se encuentra con Marcos Marcó (disfraz del caudillo Santa Coloma), un comandante le pide el documento legal que certi que su nacionalidad inglesa. Lamb contesta: «I carry no passport [...] My nationality is a su cient protection, for I am an

²² Si el hogar como punto de referencia pauta el retorno, estamos ante lo que Adolfo Prieto llamó «perspectiva de regreso» en la literatura de viaje, que en el caso de los viajeros ingleses que llegaron a Argentina en el primer tercio del siglo xix contribuía «a privilegiar en esos testimonios la visión metropolitana, más o menos definida por una audiencia cuyas expectativas el viajero busca satisfacer con el uso de términos e imágenes familiarizadoras». Ver Prieto, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996, p. 21.

Englishman as you can see» (Hudson, 1885a: 164).²³ El comandante le señala que con la palabra no alcanza, por lo que debe ir al consulado inglés en Montevideo para proveerse de un pasaporte que lo proteja en el país. Luego será el señor Alday, dueño del rancho en el que Lamb pasa unos días, quien le dirá, ante las intenciones del viajero de continuar con su recorrido y no ir a El Molino: «You will, if you leave us now, infallibly fall into the hands of some *partida*, who, finding you without a passport, will take you to El Molino or to some other centre» (1885a: 246).²⁴

En el segundo tomo se deja de remarcar la falta y se pasa a la obtención del pasaporte. En el capítulo XIX, el general Santa Coloma le señala a Lamb que debe ir a «Lomas de Rocha», donde un tal Florentino Blanco podrá procurarle un pasaporte inglés desde la capital, «after which it will be safe for you to go to Montevideo» (Hudson, 1885b: 37). El pasaporte es para Lamb «a sacred document», que lo identificará como «subject of her Britannic Majesty Queen Victoria» (1885b: 160). A la vez, poseerlo llevaría a la desaparición de «all fears and hesitation» de la mente del viajero (160). Es, en definitiva, la seguridad del *oikos*.

Si hay en el viaje de Lamb una «deriva», como plantea Rosman (2005), o una «desviación», según Uriarte (2019), también encontramos la necesidad de volver, lo que se materializa en la obtención del pasaporte. Uriarte sostiene que «even if the protagonist obtains his passport, he increasingly rejects what Britain stands for» (pos. 2.924). No son mutuamente excluyentes la obtención del pasaporte y el rechazo de las formas de vida de los británicos, sino más bien son complementarios. Dice Abbeele que para lograr entender el viaje «a Home(land) must be posited from which one leaves on the journey and to which one hopes to return —whether one actually makes it back home changes nothing, from this perspective—»²⁵ (1992: 18). Lamb parte de Buenos Aires, pero su *oikos* es Inglaterra. Para comprender el viaje como tal, el regreso es necesario, aunque

²³ «No llevo pasaporte [...] Mi nacionalidad es protección suficiente, porque soy inglés, como usted puede ver» (Hudson, 1992, p. 68).

²⁴ «Si nos deja ahora, caerá indefectiblemente en manos de alguna *partida*, que, al ver que usted no tiene pasaporte, lo prenderá y lo llevará a El Molino, o a alguna otra población» (Hudson, 1992, p. 96). La cursiva está en el original.

²⁵ «Una tierra natal debe existir, desde la que se parte y a la que uno espera volver —si uno vuelve o no al hogar no cambia nada, desde esta perspectiva—».

sea como posibilidad materializada en el pasaporte. Al obtenerlo, Lamb se identifica plenamente con el viajero británico de la época y, gracias a ello, podemos entender los cambios que operan con respecto a él. De modo que Lamb es un *wanderer* que, no obstante, y paradójicamente, busca el pasaporte para retornar.

Historias maravillosas

John Hale Murray dice que los viajeros suelen relatar historias maravillosas: «Travellers' stories are allowed on all hands to be wonderful; that is, they will bear being interpreted *cum grano*», es decir, con cierto escepticismo (1871: 58-59). No obstante, para el reverendo es imposible «to live in such a wild country as the South American continent without meeting with things and occurrences that are almost incredible» (59).²⁶ Para lograr la conciencia del lector al relatar historias sobre territorios lejanos para el europeo, los viajeros se han presentado a sí mismos como testigos oculares, lo que Daniel Carey distingue como «repetitive emphasis in travel accounts on *eyewitnessing as criterion of truth*» (2016: 496).²⁷ Es por ello que Murray dice: «I do not for a moment receive as true many marvellous things I was told [...] But I am prepared to believe from *ocular demonstration* much that I would never have believed had I not seen it» (1871: 59).²⁸ El reverendo debe impedir que el lector deseche su relato por considerarlo fantástico o increíble y, en última instancia, pone en el centro la experiencia como única forma de corroborar realmente lo que los viajeros cuentan.

En «Tales of the Purple Land», Richard Lamb, luego de su participación en el bando blanco de Santa Coloma, en la Batalla de San Paulo, se interna con otros gauchos en el departamento de Minas. Allí, sentados alrededor de una fogata, toman mate y se ponen a conversar. Luego de un rato en que se dice que tratan sobre los temas comunes de la Banda Oriental, la conversación deriva hacia el relato de historias extraordinarias: desde la lampalagua que puede

²⁶ «Vivir en un territorio tan salvaje como el continente sudamericano sin encontrarse con cosas y situaciones que son prácticamente increíbles».

²⁷ La cursiva nos corresponde.

²⁸ «No creo ni por un momento que sean verdaderas muchas cosas maravillosas que se me contaron [...] Pero sí estoy preparado para creer por *mi propia vista* mucho que no habría creído si no lo hubiera visto». La cursiva nos corresponde.

pasarle sus poderes al hombre que logre vencerla hasta la aparición de fantasmas o escenas de brujería. Frente a estas historias, la reacción de Lamb es ambigua.

Ante el relato de la aparición fantasmagórica de Mula, el adolescente que muere en la historia que cuenta el gaucho Mariano, Lamb parece caer intencionadamente en el error que plantea Murray y, por lo tanto, jugar con el lector. Así, la minuciosa y grá ca descripción que hace Mariano genera en Lamb «no sceptical remark, and did not even shake my head [...] it was impossible not to believe his story» (Hudson, 1885b: 73). No hay interpretación *cum grano* en Lamb. De modo que no corrobora con sus ojos lo que se le cuenta, sino que gracias a las virtudes de la narración del gaucho *cree* en la historia increíble del fantasma. A la vez, irónicamente, des Cree y considera absurdos algunos aspectos de la historia que no cierran, pero que no hacen a la veracidad de la misma:

Yet some things in it afterwards struck me as somewhat absurd; that straw hat, for instance, and it also seemed strange that a person of Mula's dispositions should have been so much improved in temper by his sojourn in a warmer place (Hudson, 1885b: 73).²⁹

Lamb se concentra en elementos incongruentes en la elaboración de la trama, pero no en su ajuste a lo «real». El viajero oscila continuamente entre considerar las historias de los gauchos como verdaderas y asombrarse ante ellas o sentirse ingenuo por creerlas, «feeling half stupid with amazement» (79). Mientras que la ironía se le ofrece como recurso discursivo mediante el que invierte las pretensiones de verdad de los relatos de viaje: «It went against my conscience to be the only liar amongst these exceedingly veracious Orientals» (79).³⁰ El viajero, en este caso e inversamente a Murray, se declara él mismo como mentiroso.

²⁹ «Con todo, había en ella algunas cosas que después me resultaron bastante absurdas; por ejemplo, ese sombrero de paja, y también parecía raro que una persona del carácter de Mula hubiera mejorado tanto su temperamento por su estadía en un lugar más caliente» (Hudson, 1992, p. 134).

³⁰ «Iba contra mi conciencia ser el único mentiroso entre estos orientales extraordinariamente veraces y, por lo tanto, no podía pensar en inventar nada» (Hudson, 1992, p. 137).

El escocés orientalizado

En el capítulo «Liberty and Dirt», Richard Lamb narra su encuentro con el escocés John Carrickfurgus.³¹ Este le cuenta al viajero su temprana fascinación por la literatura de viaje cuando era niño en Escocia: «My only pleasure was to get a book of travels in some savage country, skulk into my room, throw off my boots, light a pipe and lie on the floor reading —locked up from every one»³² (Hudson, 1885b: 109). Por sus lecturas, y por su rechazo a las formas de vida civilizada, se embarca a los quince años rumbo al territorio oriental para vivir el mundo representado en los relatos de viajeros que leyó. Al menos desde el siglo xviii, encontramos registros sobre el peligro que conlleva la lectura de relatos de viaje. Matthew Day coloca el ejemplo del Earl of Shaftesbury, quien en 1701 advertía sobre las transformaciones en las que podía desembocar la lectura de «Barbarian customs, Savage Manners, Indian wars and Wonder of the Terra Incognita» (2016: pos. 4.938). La literatura de viaje corrompe a Carrickfurgus, quien materializa en sí mismo la inversión de la dicotomía civilización y barbarie, que en el plano discursivo también se dará en Lamb en sus reflexiones desde el Cerro. Pero, a diferencia de este, el escocés no regresa de su viaje, en todo sentido.

Como su padre era librero, Carrickfurgus había crecido rodeado de libros. No obstante, su establecimiento en la Banda Oriental y su metamorfosis excluye la lectura, esa misma actividad que lo llevó a conocerla. Así, ante la pregunta de Lamb por sus lecturas en la Banda Oriental le contesta: «Read! What! I would soon think of wearing trousers. No, no, my friend never never read» (Hudson, 1885b: 108).³³ La práctica de la lectura proviene de la cultura europea civilizada, y su rechazo es necesario para lograr transformarse en un nativo oriental. Es por ello que Carrickfurgus no cría a sus hijos entre libros. En principio, Lamb asume que algo les enseña, pero queda sorprendido cuando aquel rotundamente le contesta:

³¹ Así la grafía en la primera edición de la novela; cambia a Carrickfergus en la segunda.

³² «Mi único placer era conseguir algún libro que tratase de viajes por algún país salvaje, encerrarme en mi habitación, arrancarme los botines, encender una pipa y tirarme en el suelo a leer... fuera del alcance de todos» (Hudson, 1992, p. 147).

³³ «¡Leer! ¡Bah! Sería como si se me ocurriera usar pantalones. No, no, amigo, nunca lea» (Hudson, 1992, p. 147).

Teach 'em nothing [...] All we think about in the old country are books, cleanliness, clothes; what's good for souls, brain, stomach and we make 'em miserable. Liberty for every one —that's my rule. Dirty children are healthy, happy children (110).³⁴

El modo en el que Carrickfurgus cría a sus hijos es un ejemplo de lo que David Christison refiere sobre los hijos de los pocos británicos que se establecen en forma permanente en tierras orientales, quienes se vuelven «more native than the natives» (1880: 687). La idea de que terminan siendo «más nativos que los nativos» implica un exceso. Por lo tanto, se sigue estando en la dicotomía del rechazo y la fascinación que, en muchos casos, atravesaba el discurso del viajero europeo de la época. Inclinarsse más por uno que por otro es simplemente una contingencia, pero no se sale de la misma lógica binaria. Uno de los peligros de la lectura de relatos de viaje es, en efecto, ser absorbido enteramente por la fascinación, cuyo correlato es el completo rechazo de la vida civilizada, como bien representa Carrickfurgus.

Lector implícito

En el capítulo XXVIII, «Night and Flight», Richard Lamb se encuentra en Rocha, a punto de emprender su regreso a Montevideo y reencontrarse con su amada Romola. Pero antes debe rescatar a la bella Demetria de los brazos del temible don Hilario. Mientras se dirige con ella a Canelones, donde la dejará por unos días en la casa de un conocido llamado Barker, le con esa lo siguiente:

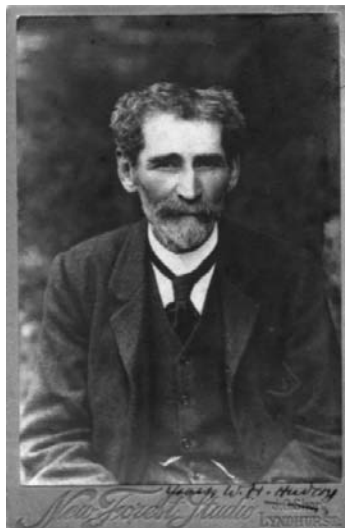


Fig. 1. William Henry Hudson.

³⁴ «No les enseño nada [...] En nuestra vieja tierra no pensamos más que en libros, limpieza, ropas, en todo lo que sea bueno para el alma, el cerebro, el estómago; y los hacemos desgraciados. Libertad para todos... esa es mi norma. Los niños sucios son niños sanos y felices» (Hudson, 1992, p. 147).

«Do you know, Demetria», I said, «when the long winter evenings come, and I have plenty of leisure, I intend writing a history of my wanderings in the Banda Oriental, and I will call my book *Adventures in the Purple Land*; for what more suitable name can one find for a country so stained with the blood of her children? You will never read it, of course, for I shall write it in English and only for the pleasure it will give to my own children —if I ever have any— at some distant date, when their little moral and intellectual stomachs are prepared for other food than milk» (Hudson, 1885b: 216-217).³⁵

Por medio de Lamb, el autor nos está indicando el destinatario implícito de la novela, el lector inglés, más precisamente sus hijos, quienes lo leerán por mero placer. Si pensamos en el personaje Carrickfurgus, podemos decir que Lamb veladamente quiere que sus hijos sean como este pintoresco escocés, que transiten la metamorfosis. A su vez, el narrador-personaje está cortando con el requisito del relato de viaje de la época, que si bien podía entretener, también debía informar e instruir al lector. Sobre esto escribe el reverendo Murray, que espera que su relato «may prove not only amusing but instructive to those who seek either a new field of investigation, or who wish to emigrate» (4).

Si Lamb busca entretener a sus futuros lectores, también procurará no extenderse en largas descripciones del paisaje, según reflexiona en uno de sus recorridos en Durazno:

I might fill dozens of pages with descriptions of pretty bits of country I passed that day, but *must plead guilty of an unconquerable aversion to this kind of writing* [...] Bid me discourse of lowly valley, lofty height, of barren waste, shady wood, or cooling stream where I have drank and been refreshed; but all these places, pleasant or dreary, *must be in the kingdom called the heart* (Hudson, 1885b: 196).³⁶

³⁵ «“Sabe, Demetria” —le dije—, “cuando lleguen las largas noches de invierno, y yo tenga mucho tiempo de ocio, pienso escribir una narración de mis vagabundeos por la Banda Oriental, y voy a llamar a mi libro *La tierra purpúrea*; porque ¡qué nombre más conveniente puede encontrarse para un país tan manchado con la sangre de sus hijos? [sic] Usted nunca va a leerlo, por supuesto, porque lo escribiré en inglés y pensando solo en el placer que va a dar a mis propios hijos —si alguna vez los tengo— en algún tiempo lejano, cuando sus pequeños estómagos morales e intelectuales estén listos para otro alimento que no sea la leche”» (Hudson, 1992, pp. 183-184). La cursiva está en el original.

³⁶ «Podría llenar docenas de páginas con descripciones de hermosos tramos de esa región por los cuales pasé aquel día, pero debo declararme culpable de una

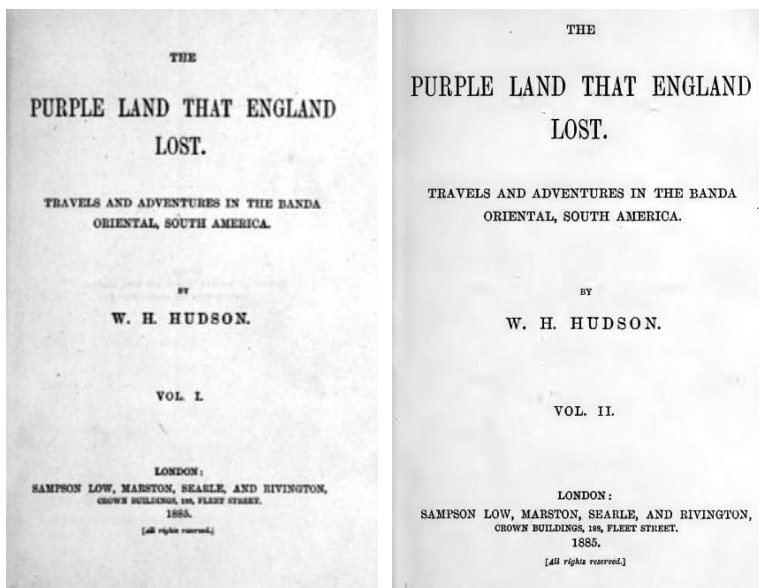


Fig. 2. Portada de los dos tomos de la primera edición de *The Purple Land*, 1885.

Parece rechazar el discurso del relato de viaje de Christison, quien le brinda información científica y geográfica al lector, y no evita explayarse en detalles del paisaje en el territorio oriental. Pero más allá de este movimiento de ruptura de ciertos esquemas, Hudson nos muestra una forma de entender el viaje que imposibilita su relato y, por lo tanto, su lectura. A esta idea le dará forma veinticinco años después de la primera edición de *The Purple Land*.

A pie por Inglaterra

En 1909, Hudson publicó un libro de relatos de viaje por distintos pueblos o *villages* de Inglaterra bajo el título *Afoot in England (A pie por Inglaterra)*. En el prefacio se dirige hacia la lectura de lo que llama *guidebooks*, un tipo de relato que en español conocemos como «guías de viaje». Estos, según plantea Scott Laderman, comenzaron

insuperable aversión por ese tipo de escritura [...] Háganme discursar sobre valles profundos, encumbradas alturas, sobre tierras áridas, o bosques umbríos, o frescos cursos de agua donde bebí y me refresqué; pero todos esos lugares, agradables o lóbregos, deben pertenecer al reino llamado corazón» (Hudson, 1992, pp. 78-79).

a circular desde el siglo xix, utilizados como información sobre los lugares que el viajero visitaba, fundamentalmente con el surgimiento del turismo internacional tal como lo conocemos hoy. Su función fundamental consistió, y consiste, en señalar «certain places as worth visiting, attributing to them some special significance or meaning» (Laderman, 2016: pos. 7.498). Más allá de la arbitrariedad en la selección de los lugares, se ha visto a los *guidebooks* como relatos o información objetiva sobre lo que hay en determinado lugar. Hudson identifica dos tipos de lectores de guías de viaje: por un lado, aquel que busca información, para quien «the knowledge may be useful» y «pleasure is with him a secondary object» (1911: 4). Por otro, se encuentra el lector que busca placer, «the most exquisite enjoyment to be experienced amidst novel scenes» (1911: 3). Este segundo debe, según Hudson, tener la experiencia misma del viaje y recorrer y experimentar el lugar por él mismo, sin libro, y «discover what old Fuller called the “observables” for himself» (3).³⁷ Por su contacto cercano cuando niño con otros viajeros, posiblemente Hudson tuviera presente el lugar del *otro*, quien recibe al viajero, lo que muchos años después Mary Louise Pratt formulará en la idea de «viajados» en *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (2011). Hudson conocía esa otra perspectiva del viaje, y es por ello que identifica las carencias de los *guidebooks* para quienes busquen algo más que mera información útil. Los que aprecian la felicidad por sobre la utilidad, y las imágenes que viven en la memoria por sobre las fotografías, no deben ir directamente al libro, sino tener la experiencia del viaje, vivirlo. Así como el discurso de Lamb en Durazno, Hudson nos muestra en *Afoot in England* la insalvable distancia entre la experiencia del viaje y el relato posterior que posibilita, por lo que parece romper con el acto mismo de lectura, como él mismo dice cerca del final de la introducción de su libro de viajes:

And if I have a purpose in this book, which is without a purpose, a message to deliver and a lesson to teach, it is only this —the charm of the unknown, and the infinitely greater pleasure in discovering the interesting things for ourselves than in informing ourselves of them reading (Hudson, 1911: 11-12).³⁸

³⁷ «Descubrir por él mismo lo que el viejo Fuller llamaba los “observables”».

³⁸ «Y si tengo un propósito en este libro, que no tiene propósito, un mensaje para dar o una lección que enseñar, es solamente esto: el encanto de lo desconocido, y el mayor placer en descubrir las cosas interesantes por nosotros mismos y no informándonos en la lectura».

Conclusiones

En *Afoot in England* se encuentra lo que ya había esbozado, por medio de Richard Lamb, en *The Purple Land*. Como se buscó mostrar a lo largo de este artículo, Hudson cuestiona algunos esquemas que pautaron la escritura y lectura de relatos de viajeros británicos de la segunda mitad del siglo xix. Trabaja desde y sobre este discurso, y rompe con él, y con ello se cifra una clave de lectura para comprender la gura del viaje y el relato que posibilita en Hudson. Esto es, la imposibilidad de hacer llegar al lector aquello que permanece en el reino llamado corazón.

Referencias bibliográficas

- Arocena, Felipe. *De Quilmes a Hyde Park: las fronteras culturales en la vida y la obra de W. H. Hudson*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2000.
- Barrán, José Pedro y Benjamín Nahum. *Historia política e historia económica*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2002.
- Borges, Jorge Luis. «Sobre “ e Purple Land”», en *Obras completas, 1952-1972*, tomo 2. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004, pp. 111-114.
- Carey, Daniel. «Truth, Lies and Travel Writing», en *The Routledge Companion to Travel Writing [e-book]*. Londres: Routledge, 2016, pos. 460-810.
- Christison, Robert. «A Journey to Central Uruguay», en *Proceedings of the Royal Geographical Society and Monthly Record of Geography*, vol. 2, n.º 11, Londres, 1880, pp. 663-689. Recuperado de <<https://www.jstor.org/stable/1800008>>.
- Cotelo, Ruben. «El libro que Inglaterra perdió» [1985], en *Crítica activa: letras (y vidas) uruguayas y otras notas* [sel. y pról. de Pablo Rocca]. Colección de Clásicos Uruguayos, n.º 209. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2018, pp. 7-30.
- Day, Matthew. «Western Travel Writing, 1450-1750», en *The Routledge Companion to Travel Writing [e-book]*. Londres: Routledge, 2016.
- Hudson, William Henry. *The Purple Land that England Lost: Travels and Adventures in the Banda Oriental, South America*, vol. 1. Londres: Sampson Low, 1885a. Recuperado de <<https://archive.org/details/purplelandthat-en01huds>>.
- . *The Purple Land that England Lost: Travels and Adventures in the Banda Oriental, South America*, vol. 2. Londres: Sampson Low, 1885b. Recuperado de <<https://archive.org/details/purplelandthat-en02huds/page/n71/mode/2up>>.
- . *The Purple Land: Being One of Richard Lamb's Adventures in the Banda Oriental, in South America, as told by himself*. Londres: Duckworth & Company, 1904. Recuperado de <<https://autores.uy/obra/8596>>.
- . *Afoot in England*. Londres: Hutchinson & Company, [1909] 1911.

- . *Far away and long ago*. Nueva York: E. P. Dutton & Company, 1918.
- . *Birds of La Plata*, vol. 1. Londres: J. M. Dent & Sons, 1920.
- . *La tierra purpúrea* [trad. Idea Vilariño; pról. Ruben Cotelo]. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1992.
- Jarvis, Robin. «Travel Writing: Reception and Readership», en *The Routledge Companion to Travel Writing [e-book]*. Londres: Routledge, 2016.
- Laderman, Scott. «Guidebooks», en *The Routledge Companion to Travel Writing [e-book]*. Londres: Routledge, 2016.
- Landau, Aaron. «Decolonizing Travel in W. H. Hudson's *The Purple Land*», en *William Henry Hudson y La tierra purpúrea: reflexiones desde Montevideo*. Montevideo: Linardi y Risso, 2005, pp. 55-68.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Murray, John Hale. *Travels in Uruguay, South America; together with an account of the present state of Sheep-Farming and Emigration to that country*. Londres: Longmans & Company, 1871.
- Rocca, Pablo. «Decimotercera comunicación», sobre unidad 5, tema «Narrar en inglés». Curso de Literatura Uruguaya. Recibida por correo electrónico el 19 de mayo de 2020.
- Rosman, Silvia. «Las vueltas de William Henry Hudson: errancias de la crítica y desplazamientos de la memoria», en *William Henry Hudson y La tierra purpúrea: reflexiones desde Montevideo*. Montevideo: Linardi y Risso, 2005, pp. 41-54.
- Uriarte, Javier. *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America [e-book]*. Nueva York: Routledge, 2019.
- Van Den Abbeele, Georges. *Travels as Metaphor From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Wilson, Jason. *Living in the Sound of the Wind: A Personal Quest for W.H. Hudson, Naturalist and Writer from the River Plate [e-book]*. Londres: Constable & Robinson, 2016.

INGRESOS A LA ACADEMIA

Escrituras de la mirada*

Tatiana Oroño

Para mirar hay que poner en marcha el corazón.

Luis PERICO Pérez Aguirre

Agradezco el honor de integrar esta prestigiosa corporación a todos y cada uno de los miembros de la Academia Nacional de Letras, y a la Dr.^a Elena Romiti por sus palabras de bienvenida. También a quienes nos acompañan en esta jornada, así como a los dueños de casa. Que sea la poesía quien me abre las puertas de la Academia, cuya sede fue domicilio de Julio Herrera y Reissig y baluarte de su emblemático altillo con mirador —la desa ante Torre de los Panoramas—, emociona. Y obliga a volver la mirada a la obra y gura, contestataria e inconformista, de aquel poeta único.

Dedico a la memoria del profesor Enrique Palombo este texto, escrito con la esperanza de que nos acompañara hoy.

La distinción que me concede la Academia Nacional de Letras al invitarme a ocupar el sillón María Eugenia Vaz Ferreira llega en un momento que asumo como cierre de un ciclo personal, y también al son del orquestado n del ciclo histórico que acompañó mi vida. Un período en el que estamos presenciando sucesos que no concebíamos posibles. Asistimos a un período de transición hegemónica que demanda la invención de rótulos: «feudalismo tecnológico», «capitalismo caníbal», «caída de Occidente», «tecnofeudalismo», «colapso de un mundo exhausto», son formulaciones que buscan nombrar lo que pasa. En uno de sus posteos en Instagram, la cineasta y documentalista gazatí Bisan Owda, con cinco millones de seguidores, declaró hace varios meses: «No podemos inventar un nuevo vocabulario para describir lo que están haciendo». En setiembre de 2025, las madres palestinas sobrevivientes se preguntan con qué lágrimas han de llorar.

* Discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras, leído el 29 de octubre de 2025 en la Fundación Mario Benedetti.

He llamado a esta intervención «Escrituras de la mirada», aunque pensé en otras posibilidades como «La lengua de la mirada», «Quehaceres de la mirada» o «Defensa de la mirada», porque a ella —la letrada— le cabe la tarea específica de convertir en letra, o sea en memoria, el acontecer cotidiano. «Lo importante es abrir la mirada», expresaba Martin Heidegger en *El origen de la obra de arte* (1973).

La poesía es un ejemplo conspicuo del quehacer escritural de la mirada, así procuré expresarlo hace unos años:

la poesía no ocasiona daños colaterales
 no derrama petróleo
 no genera deuda pública
 no establece bases militares
 no levanta alambradas
 no divide países
 no abre fosas comunes
 no disemina minas personales
 no expulsa población civil
 no genera campos de refugiados
 la poesía no daña
 la poesía no
 daña
 la poesía acobija la grey de las palabras.

«Porque escribí, porque escribí, estoy vivo», escribió Enrique Lihn (2024). Porque escribí profeso el culto al bien de la mirada. Desde muy temprano me vi movida a mirar, a mirar para descubrir, para intentar saber. En *Libro de horas* relaté que

cuando el mundo se dividió, al mundo de los hombres se llegaba en motoneta los domingos de mañana. Casi todos vivían en piezas con olor a aguarrás y trementina. [...] Entusiasmados, los hombres sacaban lienzos y cartones de atrás de otros lienzos y cartones, trasladaban alguno hasta apoyarlo en un ángulo del piso, se volvían a sentar, se volvían a parar para trasladar el bastidor y apoyarlo contra otra pared, en otro ángulo del piso. Lo ponían de frente a la ventana pero se agachaban enfrente para evitar que el ojo fuera engañado por un rebrillo: buscaban la luz de afuera pero solo para hacerle esquives. [...] Una de las casas de los hombres quedaba en el Cerro. El dueño de casa, Galperaiter le decían, salía a recibirnos. Lo seguíamos con el gusto de la aventura en el cuerpo. [...] Las paredes eran blancas.

En ellas él había escrito cosas que le gustaban, como si las paredes fueran páginas y la casa un libro o un cuaderno sin rayas. «Y si la mar no llega a tu galera», había escrito con lápiz. Yo miraba para afuera y pensaba que a su vera había llegado ya el mar, aunque no fuera a su galera, y aunque él no se hubiera dado cuenta. La playa estaba a la vista. Al entrar en la casa de Gurvich uno sentía que se embarcaba, como si dijéramos, a un mar abierto (2017: 11-12, 16-17).

Ya desde un principio había pensado en abordar el asunto de la mirada, en tanto adecuación del punto de vista a distintas tareas vinculadas al repertorio de actividades con las que he convivido. Me re ero a la escritura, la consideración de obras visuales, al ejercicio de la docencia. Y también al ejercicio de la ciudadanía, una práctica que no remite solo al país, sino también —y hoy más que nunca— al mundo. A una realidad internacional que impone la búsqueda de una mirada ante lo que no existía en estas dimensiones catastró cas.

De ahí recordar aquello que Juan Fló llamó hace décadas «el amorfo cotidiano», re riéndose al quehacer literario como práctica autocognoscente que organiza la experiencia global cotidiana: «La experiencia subjetiva solamente se constituye como objeto [...] cuando se lo construye, es decir se lo menciona, se lo dice. El objeto literario coagula el uir inasible [hoy estremecedor, agregó yo] de la experiencia global» (1967: 50-51). Esa es la mirada que la poesía necesita encontrar. «Poesía es reducción a claridad», escribió



Fig. 1. Gerardo Caetano, Tatiana Oroño y Elena Romiti, en el acto de ingreso de Oroño a la Academia Nacional de Letras. Fundación Mario Benedetti, 29 de octubre de 2025.

Cesare Pavese. Esa es la tarea ineludible para o ciantes de la poesía, de la docencia, del arte, de la lectura en todos sus soportes y para observadores del acontecer global que hoy toma por asalto la mirada, por entrenada que esté.

La mirada tomada por asalto

1.

Partiré del diálogo mantenido con uno de mis nietos cuando el niño tenía unos cinco años. En mi memoria, aquel diálogo ha sido prueba de la comunión de miradas al cosmos, al planeta, a nuestras vidas de abuela y nieto, suscitada por una pregunta que no pude responder. Habíamos dejado el libro de ciencias que databa la vida del Sol calculando cuánto faltaba para que su luz trastabillara y cediendo al peso de la edad, él, como todo, muriera. Él, con la espectacularidad astral de agigantarse primero y devorarnos, antes de desaparecer. Tras cerrar el libro habíamos salido a la luz del sol de la tarde a sentarnos en el pasto.

«Entonces... ¿qué va a pasar con todas nuestras invenciones...?», preguntó.

En la suspensión de las palabras de aquel diálogo, en el hueco del silencio que sobrevino ante la revelación científica de la futura desaparición de la Tierra, que sería tragada por la explosión del Sol cuando ya no existiéramos, en su quiebre, en el ángulo de su fractura, percibí el eco de mi propia voz, la de mi vocación y mi ocio, la que ordena los cuidados con que aventuro la eventualidad de la muerte y los usos de la vida. El hueco del silencio urdía un nacimiento. Nacíamos prójimos ante el pronóstico de la catástrofe futura. Dos seres absortos en la representación inimaginable de la destrucción fatal para otros, para otros ojos, para otros prójimos que serían consumidos sin dejar rastro millones de años después de nosotros y de nuestra absorta y rústica eucaristía.

Que la industria bélica desplegaría una muestra de aniquilación de la vida y las obras humanas, hoy, como anticipo de la destrucción cósmica prevista por la ciencia, no era previsible entonces. Por eso aquel diálogo silencioso, con las imágenes inasibles de la futura destrucción para otros, ocho años atrás, me parece necesario punto de partida.

La pregunta del niño es la misma que ha desvelado al arte y a la ciencia. A ella, mi mirada desde la poesía se había respondido décadas atrás. «Poesía es / cuando no le hago sombra / cuando Itra / porosa persuadida // no yo: / este comportamiento / esta manera dada sostenida / de dar forma / adentro/afuera». Pero ante la visión de Gaza y lo informe del adentro/afuera del etnocidio palestino la mirada, inválida, no da forma, no informa: enmudece. Lo visible ciega, desangra la mirada.

2.

La incorporación a la Academia Nacional de Letras me impone dar dos pasos. Uno dirigido al reconocimiento de las dos guras que sellan el compromiso que asumo: la poeta epónima del sillón académico —María Eugenia Vaz Ferreira— y el profesor y poeta que me antecedió en él, Ricardo Pallares, mi antiguo profesor, director e inspector, mi compañero de trabajo a cuyo ingreso a esta corporación asistí conmovida. El segundo refiere a lo que adelanté: el drama que barrena la mirada ante la visión de lo insostenible: criaturas que miran a la cámara, el parpadeo indefenso, de pie en los escombros.

Mi mirada fue tomada por asalto. Por eso interrogo su naturaleza. Y también porque, acostumbrada al ejercicio de mirar, venía re exionando sobre sus poderes y deberes durante los últimos años. Respecto a este ejercicio llevo editado algo que contribuye a explicarme:

Hay misterios en la vida que son de la vida común. Yo llevo los míos a la cama y me levanto con ellos. Convivimos. ¿Qué sé de ellos? Malamente sé que hay una niña que zozobró en mi cuerpo. Hay retratos de ella rmados por su padre. Y otros con rúbricas distintas de grafos y pinceles de trazo suelto, ilegible. Siento cierto amor por esa niña desaparecida en mi cuerpo. ¿Y amor por qué? De repente porque las telas donde fue pintada retienen la mirada del padre. Algo tan inestable y episódico como el amor dado por cierto del padre, en ellas es cierto. Está espatulado. Lo vio rascar, aglomerar la pasta arrastrada con la espátula en el vano de la paleta, limpiar los sobrantes en un trapo cualquiera. Aunque unida en perfecta inmovilidad a la silla, ella emergía dentro del marco a la super cie de la pintura. Fueron trasladados sus ojos, sus manos. También las trenzas pasaron a los óleos. El taller las trasmataba. Como si volvieran a ser trenzadas para no ser despeinadas nunca. De noche

la madre destrenzaba y cepillaba, rascando la nuca, el pelo suelto que había quedado dividido en dos trenzas brillantes dentro del taller a oscuras, donde ya no había nadie. A la duplicación vivida mientras posaba venía a sumarse otra, nocturna, durante la cual se extraviaban los paralelismos, se dissociaban las semejanzas. Eso era un misterio. Otro es lo que ha pasado tras la desaparición de la niña del pelo suelto en los golfos del cuerpo joven que tuve. Con este cuerpo de ahora que ha adquirido tropismos de topo, excavo. Eso sí que es otro misterio. Pero hay que aclarar que lo que este cuerpo excava es un puñado de secretos. Apretados bajo las raíces de las cosas hechas y pensadas, así como de las no hechas y no pensadas. Todo el cuerpo quiere llegar a lo que nunca pudo. Y tocar, destrenzar los secretos, llegar a mirarlos (2012: 96-98).

Cuando, unos meses atrás, descubrí que mi libro entonces en proceso —*Andenes* (2022-2024), hoy aún inédito— tenía como eslabón profundo la huella de una correspondencia de miradas, quedó echada la suerte de esta intervención. Un texto del volumen *Andenes* lo exploró así:

El andén fue lugar
de la mirada su hogar
bajo amenaza.
En ese no lugar la mirada moró
y en su impalpable duración perdurada
hizo morada. Andén fue
habitación
fue negación de tránsito de adiós
de distancia, porfía de presencia
fue antítesis de sí
reversibilidad del hecho a hechura trastrocada
alquímica inversión del acaecer
restauración del bien de la mirada.

El bien de la mirada

A la secreta y discreta complejidad de la tarea de mediación de la mirada en el texto poético se re- rió lípidamente Circe Maia:

De las distintas tareas que puede emprender un poeta una de las más difíciles es aparentemente la más fácil: traducir en palabras la mirada, cambiar la percepción en poesía. Las di- cultades de este propósito

son en realidad inmensas. Se trata, nada menos que hacer contacto entre el que mira y lo mirado y entre el lenguaje y aquello a lo que se refiere (2024: 83).

Cambiar la percepción en poesía, dice Circe —trocarla—, para enfatizar el pase transformador del adentro al afuera, del mí al nosotros. Jean Cohen ha expresado en qué consiste ese pase transformador, esa metamorfosis de la lengua y del pensamiento:

Todas las figuras tienen por fin provocar el proceso metafórico. La estrategia poética tiene por fin único el cambio de sentido. [...] Si el poema viola el código de la palabra, es para que la lengua lo restablezca al transformarse. Tal es el fin de toda poesía: obtener una mutación de la lengua, que al mismo tiempo es una metamorfosis mental (1977: 114).

Como ha escrito José Pedro Díaz a propósito «de los grandes escritores», se trata de «la mirada que descubre la entraña última del complejo de circunstancias a las que se enfrenta» (1997: 30).

Re riéndose a otro campo del arte que opera específicamente con la visualidad, John Berger, en *Modos de ver*,¹ reflexionó: «Toda imagen encarna un modo de ver». Es decir: toda representación visual es mediación de mirada. Amplió la cita: «La vista llega antes que las palabras. El niño mira y ve antes de hablar. Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo». En su artículo «John Berger nos enseñó a mirar»,² la historiadora de arte española Carmen Dalmau concluía:

Para Berger lo importante no es ver, sino cómo vemos. Lo importante para él son los modos de mirar. [...] Lo que trata de mostrar es que mirar es un acto consciente, un acto político, que exige un tempo lento, y que la mirada se altera por la experiencia [...] y por el contexto social en el que se inscribe la imagen.

¹ Recuperado de <<http://comprenderparticipando.com/wp-content/uploads/2017/05/Modos-de-ver-John-Berger.pdf>>.

² Recuperado de <<https://clavoardiendo-magazine.com/mundofoto/panorama/john-berger-nos-enseno-mirar/>>.

También Ricardo Pallares, en su discurso de incorporación a la Academia, se re ríó a ella como logro de un bien interpersonal al evocar los versos del primer texto de *Proverbios y cantares*, de Antonio Machado: «El ojo que ves no es / ojo porque tú lo veas; / es ojo porque te ve».

Asimismo, para Octavio Paz en sus ensayos sobre obras pictóricas, recogidos en *Los privilegios de la vista*, mirar no es ver, ya que «la realidad no es lo que vemos sino lo que descubrimos» (1987: 341). Según él, se trata de descubrir la mirada personal aprendiendo a ver con y a través de ella. O como también lo a rmaba Joaquín Torres García a propósito de ese campo contiguo al de la lengua poética, el alcance de la mirada del arte se juega en la posibilidad de descubrir en lo visible, lo invisible.³ Y en lo efímero, lo duradero.

No quiero dejar afuera de esta introducción de miradas sobre la mirada el pensamiento de Tomás de Mattos expuesto en el prólogo a *La mirada escrita*, libro en el cual tuve el privilegio de colaborar: «*La mirada escrita* es un sentido homenaje simultáneo a la imagen y a la palabra [...]. En realidad, toda imagen encierra incontables textos implícitos y en todo texto transcurre una sucesión de imágenes que la palabra se afana por recrear» (2005: 14).

En la poesía también se cumple como aspiración la tentativa de ver más allá del caos cotidiano. La mirada es opción receptiva y apropiación constructiva. En el soneto «A la retina», de Rafael Alberti,⁴ el ojo es balcón abierto a todas las posibilidades de aprehensión del mundo. Es un ojo entrenado «donde mora / de par en par pintada la belleza». Es agencia de recepción y construcción. Es re nado instrumento cultural. Mirar es apropiarse, es construir. Es resultado intersubjetivo, resultado de aprendizajes. Intenté expresarlo en poesía:

³ «Y bien: si ahora nos preguntamos qué puede despertar la emoción o el sentimiento del artista, yo diría que es el descubrimiento de ese divino hallazgo, la perfecta fusión, en su obra, del mundo visible e invisible. Y esto es la creación», *La tradición del hombre abstracto* (1938).

⁴ «A ti, jardín redondo, donde mora / de par en par pintada la belleza [...] A ti, profundo espejo que atesora / todo el sinfin de la naturaleza [...] A ti, siempre vivaz, aunque dormida / torre del homenaje de la vida / ajimez a la mar de la ventura // A ti, fuente inmortal de la Pintura» (1948, p. 29).

Mirada

es lo que resta de admirar.

Quehacer que cali ca lo que ves.

Madre de dioptrías selectivas

endereza el trabajo del ojo, ese espongiario
vítreo permeado por imágenes. Ella deslinda.

Madura el ver. Lo socorre en aprietos y emboscadas.

La mirada es memoria que navega en su arca
su cáscara de nuez, asida a su matriz a su resto
o vestigio. Su prestigio en vaivén se pierde
o gana

en la acción de mirar. No a fuer de él, no basta.

Memoria puesta a prueba es la mirada.

A mirar se aprende. Ella se forja con el aprendizaje (y su etimología da testimonio).⁵ Quienes han educado la mirada, han mirado mirar. Es diáfano el espíritu aleccionador del poema machadiano citado por Pallares. Y porque la mirada es fruto de aprendizajes es también zona de inestabilidad.

Quiero citar a Paulo Freire y a Daniel Pennac a propósito de la construcción de mirada pedagógica sostenida por educadores tan distantes y, a la vez, tan prójimos:

Vuelvo a insistir —subraya el primero— en que formar es mucho más que puramente entrenar en el desempeño de destrezas. [...] De ahí mi desinterés en asumir un aire de observador imparcial, objetivo. Quien observa lo hace desde cierto punto de vista [...]. El error no es tener un punto de vista, sino desconocer que aun en el acierto es posible que la razón ética no siempre esté de su lado (Freire, 1997: 14-16).

Daniel Pennac, novelista y profesor de Lengua y Literatura nacido en Marruecos, conoció el fracaso escolar en su etapa formativa. El prestigioso escritor aborda el tema de educación desde el punto de vista del sentimiento de exclusión padecido por *los malos alumnos*:

Nuestros «malos alumnos» nunca van solos a la escuela. Lo que entra en clase es una cebolla: unas capas de pesadumbre, de miedo, de

⁵ «mirar, h. 1140. del lat. mirari 'admirar' [...]. Primero signi có en cast. ant. lo mismo que en latín, después 'contemplar', h. 1250; nalmente 'mirar', s. xv» (Corominas, 1996, p. 396).

inquietud, de cólera, de deseos insatisfechos, de futuro condenado. Miradlos, aquí llegan, con el cuerpo a medio hacer y su familia a cuestras en la mochila. [...] Es difícil de explicar, pero a menudo solo basta una mirada, una palabra, para disolver esos pesares. [...] La cebolla se recompondrá a la salida y mañana habrá que empezar de nuevo. Pero enseñar es eso: volver a empezar (2007: 10).

Mirar también es volver a empezar

Aunque hoy malherida, mi mirada fue cultivada en la cercanía de personas entre quienes están algunas de las que nombraré al abordar las *guras* de María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) —poeta fundadora, como lo demuestra Elena Romiti (2019), del género de la poesía *losó ca* en el continente, en cuya obra «no podrá encontrarse ni un solo verso irregular»— y Ricardo Pallares, académico emérito, profesor, ensayista y poeta, quien me precedió en esta silla y a cuyo memorable discurso de incorporación asistí hace veinticinco años. «Literatura y futuro» constituye una pieza oratoria magistral: leyendo el texto de su discurso en estos días reviví la emoción experimentada el 20 de junio de aquel año 2000.

Conocí al profesor Pallares en un aula de Instituto de Filosofía Ciencias y Letras (ifcl) en 1980, al obtener una beca para el curso anual «Análisis de la estructura y de las *guras* poéticas», tras seis años de destitución, uno de cuyos resultados había sido el forzoso desplazamiento de Montevideo a las orillas de la ciudad de Canelones, donde vivía con mis tres hijos ocupada en tareas *zafrales* de subsistencia. Todo volvía a empezar y el mundo académico ofrecía el espectáculo deslumbrante de lo desconocido: estructuralismo, Roland Barthes, Greimas, la semántica estructural, los formalistas rusos, Gérard Genette, Foucault, así, en desorden, se reordenaba el mundo en el fondo del alma. Y Pallares era su *o ciente*. Pocos años después, el semanario *Jaque* publicó, con su *rma*, una reseña en dos números sucesivos de *El alfabeto verde* ([1979] 2019), mi primer libro. (Habíamos coincidido como colaboradores en aquel órgano donde yo hacía mis primeras armas como crítica de arte por decisión de Maneco Flores Mora, quien me incluyó en el cuerpo de redacción). Fue mi compañero de trabajo en el Instituto Crandon años después. Me concedió el honor de presentar dos libros míos y, a la recíproca, tuve el gusto de presentar dos volúmenes de su obra.

El poeta que albergaba aquel profesor sostuvo con convicción a lo largo de su producción que «nunca se sabe el fondo», estribillo clave en uno de los textos de *El lugar del vuelo* (2002), su primer libro de poesía. Empero, en *Anchas avenidas* (2024), su último *opus*, revela que «cada or sabe que debajo del ala / lleva su corazón marcado».

Once años antes —en 1969—, en un aula del liceo Miranda, uno de los poemas emblemáticos de *La isla de los cánticos* —«El regreso»— había signi cado mi nacimiento como profesora de aula con la guía de mi profesora de práctica docente, la inolvidable, generosa y docta Mercedes Ramírez, en compañía de los miembros de aquel tribunal de práctica docente: el profesor José Pedro Díaz, mi docente de Metodología y Didáctica y también de Literatura General III, junto con la profesora Olimpia Marcantonis, cuya biblioteca, legada a la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay (aplu), lleva su nombre. Debo aclarar que solo comprendí que aquel había sido mi nacimiento y bautismo áulico cuando, en abril/mayo de este año, fui noti cada del nombre del sillón que había de ocupar. Justamente en el año en que se conmemoran, junto al centenario de *La isla de los cánticos*, los ciento cincuenta del nacimiento de la poeta cuya fuerza de realización estética, condensación e intensidad ha destacado Pallares (2024: 158). La emoción fue comparable a una epifanía. «He de volver a ti», aquel primer hemistiquio del primer verso sumado al título del poema, donde susurraba el vaticinio, se cargó de un sentido imprevisto. Resonó predictivo, profético. Regresó el corazón a aquella aula de mis veintidós años cuando todo empezaba, y en su luz se hizo brusco el contraste con la torsión sufrida por el proyecto inaugural que acababa de recuperar, conmovido, el recuerdo. Cuatro años después, cuando acababa de recibirme, estaba despedida. El duelo de las aulas vivido y reprimido entonces se hizo consciente. Aquella desventura había dado al traste con la luminosa escena de asunción de destino. La dictadura cívico-militar había clausurado el porvenir, le había puesto llave. Reviví e interpreté el período de los once años siguientes a 1974. Una suerte de anagnórisis, pensé, salvo que no fue trágica sino conmovedora, liberadora. Pero había un pero: me asaltó el ingrato sentimiento de omisión por no haber vuelto a estudiar la obra de María Eugenia.

¿Qué signi ca releerla y acceder a sus inéditos ahora bajo la lupa de Elena Romiti y su metódica investigación? Signi ca rendirle el postergado homenaje a la voz poética que amadrinó mi nacimiento

como docente de Literatura. Significa recuperar el rastro de la figura que ahora, al final de mi jornada —poeta también yo— redescubro en sororidad y reconocimiento.

¿Cómo mirar lo que horroriza?

«La exigencia de que Auschwitz no se repita es la primera de todas en la educación», expresó Theodor Adorno en 1966. Pero en 1949 ya había lanzado al mundo el perturbador desafío: «¿Es posible hacer arte, un arte como máquina de la memoria, después de Auschwitz?».

Sobre el eje ardiente de esa pregunta, Gustavo Lespada inquiriere desde la vecina orilla, en el volumen *Una literatura en aflicción*:

¿Cómo poner en palabras la desmesura de un horror capaz de transformar cualquier adjetivo en eufemismo y en pueril entelequia toda disquisición lógica? ¿Cómo dar cuenta de ese quiebre existencial que llevara a Theodor Adorno a sostener que ya no podría haber poesía después de Auschwitz? (2018: 18).

Son preguntas que me asaltan porque tres poemas de *Andenes* referidos al martirio del pueblo palestino fueron escritos y reescritos muchas veces; porque procuraba esquivar el riesgo de usurpación de realidad, de identidad y hasta de existencia a las víctimas del horror en pantalla. Y porque supe que no lo había podido decir es que hice diagnóstico de crisis y me pregunté qué responder hoy al desafío lanzado por Adorno más de setenta años atrás, ante el horror del infanticidio —en el marco del genocidio— perpetrado en Gaza.

A la inquietante pregunta de Theodor Adorno que el presente actualiza, responden voces palestinas. Elijo una. No la del relevante Mahmud Darwish (1941-2008), el gran poeta ya legendario, ni las de los muy contemporáneos Najwan Darwish (1978), Marwan Makhoul (1979), Refaat Alareer (1979-2023) o Heba Abu Nada (1991-2023), estos dos últimos muertos bajo ataques aéreos en los primeros meses de bombardeo israelí. Elijo la voz de Hanan Mikha'il Ashrawi (1946) porque su mirada atraviesa sin lastimar, como la luz del láser, la mirada al mundo de una niña a la que un soldado le ha baleado un ojo.

Diario de alguien de casi cuatro años

Mañana los vendajes
 serán retirados. Me pregunto
 ¿veré media naranja,
 media manzana, medio rostro
 de mi madre
 con el ojo que me queda?
 No vi la bala
 pero sentí su dolor
 estallando en mi cabeza.
 Su imagen no
 desapareció, la del soldado
 con un arma grande, las manos
 temblorosas y una mirada en
 sus ojos
 que no pude entender.
 Lo veo tan claramente
 cuando cierro los ojos,
 podría ser que dentro de la cabeza
 cada uno de nosotros tenga un par
 de ojos de repuesto
 para compensar los que perdemos.
 El siguiente mes, en mi cumpleaños,
 tendré un ojo de vidrio nuevo,
 quizá las cosas se vean redondas
 y abultadas en el centro:
 he mirado a través de mis canicas,
 hacen que el mundo se vea extraño.
 Oí que alguien de nueve meses
 también perdió un ojo,
 me pregunto si mi soldado
 le disparó a ella también —un soldado
 en busca de niñas pequeñas que
 lo miren a los ojos—
 Soy bastante grande, casi cuatro años,
 he visto su ciento de la vida,
 pero ella es solo una bebé
 que no conocía nada mejor.

Hay dos proposiciones que releo: «una mirada en / sus ojos / que no pude entender» y «un soldado / en busca de niñas pequeñas que / lo miren a los ojos». En ellas se invierte la postulación humanizadora de Machado. En ellas, el funesto contacto ocular precede a la agresión inhumana: anuncia a la bestia.

Pero el despojado laconismo del poema repele la agresión y establece conmigo la correspondencia intersubjetiva postulada por el texto machadiano: entre su escritura y mi lectura se abre un canal que nos identifica. «La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro» (1973: 91), como explicaba Heidegger haciendo hincapié en la «manera de contemplar», que yo asumo como adecuación a la escritura de la mirada, como contemplación que instruye un saber compartido. Y, volviendo al pensador alemán, «precisamente porque la contemplación es un saber, [el] haber visto es estar dentro de la lucha que la obra ha encajado en la desgarradura» (1973: 91).

Con piadoso recato, la mirada del poema alcanza el vulnerado cuerpo infantil y en él explora la acción del pensamiento: el espacio donde la mirada incipiente se ejercita cobrando autonomía y definiendo un carácter, ejercitando el poder interpretativo que es llave maestra de la vida. La escritura de la mirada infantil define la forma y composición de la escritura poética que así, en amoroso palimpsesto y a dos voces, han compartido autoría. El pequeño cuerpo agredido y dañado —redimido por la escritura de la mirada— alberga las reservas preciosas de la inteligencia y resiliencia humanas.

Al igual que Homero demostraba que la poesía es capaz de ser mejor que los hechos, así Hanan Mikha'il Ashrawi, intelectual palestina de mi generación, busca restañar con su texto el daño infinito. Al igual que Homero demostraba que lo humano es capaz de superar la barbarie haciendo el bien con el instrumento de la lengua poética —como en la descripción de la muerte de Gorgitión, «hijo de Príamo y de la bella Castianira, oriunda de Esima», representante él de un pueblo, como sabemos, condenado a la derrota— con el recurso compasivo de la comparación («Como en un jardín inclina la amapola su tallo, combándose al peso del fruto o de los aguaceros

primaverales; de semejante modo inclinó el guerrero la cabeza»),⁶ sin ocultar por ello las verdades atroces en la voz de Agamenón: «Mueran todos los del Ilión sin que sepultura alcancen ni memoria dejen». Del mismo modo, Hanan Mikha'il Ashrawi, ante el espectáculo de hoy, que no es enfrentamiento entre ejércitos sino delito de exterminio de un pueblo y sus miles de niños mutilados, más los incontables cuerpos sepultados bajo escombros, restablece el código de la mirada humana que balas, drones y misiles desconocen, y revela el poder de la lengua que ennoblece, honrándolas, a todas las víctimas.

Mi mirada agredida agradece la cercanía —que es lección reparadora— de la poesía palestina.

Y agradece hondamente esta excepcional oportunidad de re-
reunión junto a ustedes, calificados miembros de la Academia Nacional de Letras, en la circunstancia bienhechora de mi ingreso a esta corporación que íntimamente siento auspiciada en la conjunción de dos nombres: Julio Herrera y Reissig, María Eugenia Vaz Ferreira.

Referencias bibliográficas

- Alberti, Rafael. «A la retina», en *A la pintura. Poema del color y la línea*. Buenos Aires: Losada, 1948.
- Cohen, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1977.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1996.
- De Mattos, Tomás. «Miradas conscientes», en *La mirada escrita. Cuentos y poesías desde las imágenes de un viaje*. Montevideo: Biblioteca Nacional, Universidad de la República, Facultad de Arquitectura, Grupo de viaje G99, 2005, pp. 13-14.
- Díaz, José Pedro, y Álvaro Díaz Berenguer. *Medicina y literatura*. Montevideo: Gra ti, 1997.
- Fló, Juan. «Notas para la teoría marxista de la literatura», en *Praxis*, n.º 1, Montevideo, diciembre 1967, pp. 36-61.
- Freire, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Río de Janeiro: Coleção Leitura, Editora Paz e Terra, 1997.
- Lespada, Gustavo. «Literatura y genocidio. El terrorismo de Estado en la narrativa argentina», en *Historia crítica de la literatura argentina 12. Una literatura en aflicción*. Buenos Aires: Emecé, 2018.

⁶ *La Iliada*, canto VIII.

- Lihn, Enrique. «Porque escribí», en *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*, año 17, n.º 890, Puebla, febrero 2024. Recuperado de <<https://circulodepoesia.com/2010/11/foja-de-poesia-no-090-enrique-lihn/>>.
- Maia, Circe. «Desde la percepción a la poesía. Tres poemas de William Carlos Williams», en *La casa de polvo sumeria. Sobre lecturas y traducciones*. Montevideo: Rebeca Linke, 2024, pp. 83-93.
- Oroño, Tatiana. *El alfabeto verde*. Montevideo: Ediciones de la Balanza, 1979; Buenos Aires: Editorial Lisboa, 2019.
- . «Ce qu'il faut dire a des ssures / Lo que hay que decir tiene grietas». París: L'Oreille du Loup, 2012, pp. 96-98.
- . *Estuario*. Montevideo: Estuario, 2014.
- . *Libro de horas*. Montevideo: Estuario, 2017.
- Pallares, Ricardo. «María Eugenia Vaz Ferreira y los cien años de su obra poética», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 17, n.º 20, Montevideo, 2024, pp. 157-162.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Pennac, Daniel. *Mal de escuela*. Barcelona: Random House Mondadori, 2007.
- Romiti, Elena. *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*. Montevideo: Biblioteca Nacional de Uruguay, 2019.
- . «El ave platónica de María Eugenia», en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, año 17, n.º 20, Montevideo, 2024, pp.147-156.

Carta a la Academia Nacional de Letras*

Mauricio Ubal

Montevideo, 21 de agosto de 2025.

Estimados miembros de la Academia Nacional de Letras, autoridades y compañeros de agadu, amigos, colegas, queridos familiares.

En primer lugar, deseo agradecer al profesor Gerardo Caetano sus palabras de bienvenida y a todos los miembros de la Academia por abrir la puerta de esta prestigiosa casa, cargada de simbologías, a un compositor de canciones. Paralelamente agradezco a la Asociación General de Autores del Uruguay (agadu) por brindarnos el espacio de la Sala Mario Benedetti, una guarida ideal para llevar adelante un recital, al que no por casualidad le asigné el nombre de «Cantando en casa». Por último, estoy profundamente agradecido por la presencia de ustedes aquí, esta noche.

Ha sido para mí un honor esta designación, absolutamente inesperada. Los músicos, los cantautores, no solemos considerar en el horizonte la posibilidad de pertenecer a una Academia de Letras. Nunca estuvo en nuestro radar. Así que, de pronto, este honor se nos transforma también en un desafío y una responsabilidad. En estas últimas semanas he recibido un aluvión de saludos y muestras de afecto, entre las que destaco íntimamente las de muchos de mis compañeros de oficio. Esto me alienta, me ilusiona a soñar entonces que, junto conmigo, adentro mío, entrarán también un poco todos ellos.

Es que pertenezco a esta *troupe* de desvelados que persiguen instintivamente el rastro de una melodía y se internan en su inconsciente para redondear un giro, un salto, un puente. Y con ese anzuelo salimos a pescar palabras, luego imágenes, metáforas o cuentos. La canción se nos vuelve a veces un animal desconocido, imprevisible, que no tiene el aspecto que pretendíamos al principio, un bicho mágico que nos sorprende, nos encanta y a veces nos hace llorar.

* Texto leído al realizarse el acto de ingreso a la Academia Nacional de Letras, con un espectáculo musical que tuvo lugar en agadu, el 21 de agosto de 2025.

Pertenezco a esta *troupe* de músicos, letristas, poetas y cancionistas que construyen sus «cajitas de viento» de tres minutos, armados, ya sea con una lapicera sobre cualquier papel o tecleando la computadora o digitando su celular. Todos urgidos por la síntesis, anhelando un gramo de in nito para cada palabra, pero sobre todo procurando que sea cantable, que cada sílaba pese sonoramente en el oído del escucha, que nuestra letra se prenda como un arpón (emulando la imagen de Pallares) en su memoria.

No puedo dejar de pensar en todos los autores que me han formado y que me continúan provocando. No puedo hoy nombrarlos a todos, confeccionar listados que serían absolutamente extensos y dentro de los cuales siempre habría una omisión, un olvido injusto. Solo voy a permitirme la licencia de mencionar a esa maravillosa «línea de cuatro» de nales de los años cincuenta, conformada por Osiris Rodríguez Castillos, Aníbal Sampayo, Rubén Lena y Víctor Lima. Antes de ellos: los cielitos rebeldes de don Bartolomé, la veta repentina de cada payador, los cantores criollos, los letristas del tango y de las *troupes*. Luego de ellos cuatro y su embrujo, maduró el trabajo de la generación dorada de cancionistas de los sesenta, artí- ce de múltiples corrientes y estilos dentro del folclore, lo rural y lo urbano, el candombe *beat* y el «primer rock» local. Esta creatividad crecerá después en el canto popular bajo la dictadura, en los murguistas y carnavaleros, en las nuevas camadas del rock y el pop, en los raperos de hoy. Con toda esta inmensa columna de creadores y compañeros metidos dentro del alma, con sus aportes y su permiso, es que puedo entrar hoy a esta casa.

Agradezco la oportunidad, y me comprometo a dar lo mejor de mí para continuar abriendo puertas y ventanas de esta Torre de los Panoramas, colaborando en robustecer y enriquecer el intercambio de los diferentes lenguajes y códigos de esta sociedad.

La canción y «el arte de decir las cosas»

Silvia Sabaj

Mauricio Ubal (Montevideo, 1959) es músico y cantor popular de larga trayectoria. Fue uno de los fundadores del grupo Rumbo y creador, junto con Rubén Olivera, de «A redoblar», canción que se convirtió en himno de resistencia cultural a la dictadura cívico-militar. Reinstaurada la democracia y disuelto Rumbo, en 1987 Ubal inició su carrera como solista. Desde 1983, es el coordinador general del sello discográfico Ayuí-Tacuabé y, desde 2004, preside la Cámara Uruguaya del Disco.

Fuiste elegido para ingresar a la Academia Nacional de Letras. ¿Qué reflexión te merece que un cantor popular ingrese como académico de número?

Más allá de la sorpresa, me pareció interesante la posibilidad de que la Academia se abra a recibir, a cobijar a la cancionística; en este caso soy yo, pero podría ser otro. Porque creo que en las últimas décadas ha sido muy importante el patrimonio cancionístico para nuestro acervo cultural. La voz de los cantores populares, la preocupación prioritaria de muchos de ellos en los textos, traza un piso letrístico que estimula y desafía a los que vienen después.

A mí me pasó que una de las primeras cosas que leí fue un cancionero que había en mi casa. Era un librito de Osiris Rodríguez Castillos, *Cantos del norte y del sur*. Me resultó fascinante la construcción, la manera cómo contaba, cómo describía los personajes. Y después la música, porque también vinieron los discos de Osiris; eso te despierta inconscientemente un interés. Pero luego, cuando fui más grande y me encontré en esto del hacer canciones, sentí que me pesaban mucho esos antecedentes de toda la década del sesenta. Arrancaban con Osiris, con Aníbal Sampayo, con Rubén Lena, con Víctor Lima, pero después estaba toda la camada muy pesada, letrísticamente hablando, de Zitarrosa, Carbajal, Viglietti, todo lo que hacía Numa Moraes con las cosas de Benavides, Darnauchans, Dino [Gastón Ciarlo]. Eran referentes que yo tomé desde muy chico. Y también Mateo, El Kinto, Rada, Vera Sienna, Psiglo, todo el candombe *beat*, que estaban preocupados por los textos. Algunos con

más fortuna, otros menos, unos más guerreros, otros más sencillos, más poéticos o no, pero siempre hubo una preocupación importante en lo que vas a decir. Y si vas más atrás, está la generación de los tangueros uruguayos, que también tuvieron su lugar importante, y hay canciones que han quedado metidas en el acervo popular.

Ya que hablaste de Osiris, Sampayo, Lena, Lima, Benavides, Zitarrosa, ¿considerás que esa generación construyó una identidad nacional?

Creo que sí, totalmente. Es más, el caso de Lena es muy particular, porque él, después de que fue a Venezuela, al congreso de maestros latinoamericanos, se dio cuenta de que Uruguay no tenía un cancionero propio y se dedicó a pensar cómo crear canciones propias, a inventar una cantidad de canciones. Claro, tenía el talento para hacerlo y tuvo la fortuna de contar con Los Olimareños como vehículo, eso terminó siendo una síntesis brutal de calidad. A su vez, un poquito antes de ese momento, están los textos de Osiris y los de Sampayo, y otros antecedentes. Yo te hablaba de los tangueros, pero también está toda la tradición del Loro Collazo, de la Troupe Ateniense, de Yamandú Rodríguez, de los payadores... Están también los poetas del veinte y del treinta que fueron incorporados en el cancionero: Serafín J. García, Fernán Silva Valdés, el Viejo Pancho o Romildo Risso, cuyos versos tomó Atahualpa Yupanqui. Es decir, encontrás que hay un montón de poetas aportando a la cancionística antes del sesenta. Después, la camada del sesenta vino como una locomotora.

Y ustedes surgen como puente con esa generación. Porque apenas instalada la dictadura cívico-militar en 1973, con los cantores populares del sesenta presos, exiliados o prohibidos, hubo unos años de silencio creativo. Recién en 1977 y 1978 surge esta segunda generación del canto popular, a la que pertenecés. ¿Cuál te parece que es el aporte que ustedes hicieron?

Mi generación tuvo un enlace con gente que era un poquito mayor —Jaime Roos, el Pájaro Canzani, Eduardo Darnauchans, Dino, Washington Carrasco, Carlos Benavides, el grupo Universo, entre otros— que ya habían grabado algunos discos o venían trabajando desde tiempo atrás. Pero Cabrera, Masliah, Montresvideo, Rubén Olivera, Los que iban cantando, Larbanois-Carrero, Juan Peyrou, Estela Magnone empezaron su trabajo potente en el 77, 78. Esas figuras fueron las más cercanas para mí de una generación que uno

identifica como el canto popular de resistencia. Si algo pudimos hacer, me parece, fue crear determinados códigos para poder sobrevivir a la censura. Nosotros nos habíamos hecho en dictadura. Siempre lo aclaro porque para mí es importante: yo no extrañaba nada porque no había vivido lo anterior, era muy chico. Entonces, cuando empecé a meterme en esto, el código era la censura. Uno tenía que hacer cosas sabiendo que eso existía.

¿Y qué papel jugó, entonces, el canto popular desde el punto de vista político?

A nosotros nos tocó jugar un papel de «punta de lanza», porque en definitiva no fue que nosotros nos propusiéramos, sino que la gente nos puso ahí. Al no haber posibilidades de reunión de ningún tipo, ni de asociación, ni de juntarte siquiera, en el 78, 79, 80, la música vino a ocupar ese lugar. Digamos que vino a ocupar un lugar de acción política, muy callada, todo sugerido, pero era ese el lugar. Los espectáculos eran como mítines, donde la gente iba a escuchar a los artistas y a sentir que se oxigenaba, que no estaba todo muerto.

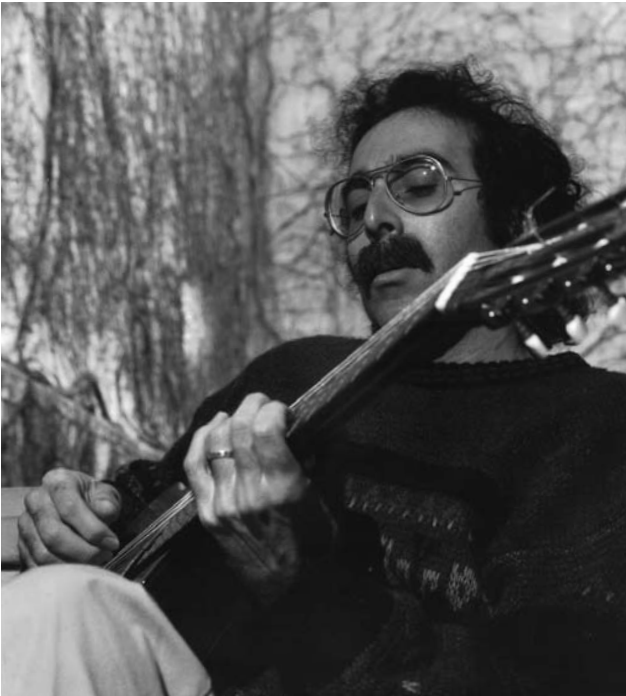


Fig. 1. Mauricio Ubal, circa 1991. © Guillermo Robles.

Desde el punto de vista literario, eso le dio gran riqueza a los textos, ya que había que sugerir «entre líneas». Dada la calidad poética que se logra, ¿consideras que hay diferencia entre poesía y texto canción?

Los músicos en general, creo yo, partimos de la música. Esa es tal vez la diferencia. Creo que un 98 % de los músicos tiene la música y después le va colocando la letra. Es un vehículo muy especial con el que contamos, a diferencia del papel en blanco que tiene el poeta. La canción (un todo de texto y música) nace para ser cantada. Es una «caja de viento» con formas, imágenes y sonidos cuya finalidad es sonora. Atada a un tiempo breve, tiene el desafío de emocionar y ser entendible a través de los oídos. Bien distinto a la experiencia de la lectura de un poema, básicamente visual y sin la urgencia del tiempo. Nuestras letras se adaptan a la música, a los giros melódicos y al ritmo que les impone. Y eso te obliga a escribir versos de determinada duración, te obliga a quebrar muchas veces, a adaptarte a un estribillo. Son las canciones las que me sugieren palabras, algún verso, y a partir de ahí empiezo a construir. Pero yo sigo viendo la canción, a dónde me va a llevar melódicamente para terminar poniéndole la letra. Hay una serie de cosas que tiene que ver con la construcción de la canción, que es bien diferente a la de la poesía.

Desde tu mirada de hoy, ¿qué significó Rumbo en ese contexto?

Rumbo jugó un papel importante, creo yo, por ejemplo, en la revalorización de lo murguero, de la canción carnalera como canción murguera. Porque cuando Rumbo empezó a trabajar, la murga no formaba parte del menú de los compositores, el ritmo de marcha camión era una rareza absoluta. Y nosotros con Rumbo —digo *nosotros* porque con Miguel López y con Gonzalo Moreira, que éramos las cabezas más compositoras de Rumbo— vimos la posibilidad, con las voces y la formación que teníamos, de conformar una especie de «murga de cámara». Era una manera de recuperar en plena dictadura una riqueza que la dictadura dejaba de lado. En general, la *intelligentsia* nacional también la dejaba de lado. La murga era un asunto del carnaval. En cambio, nosotros vimos que el carnaval tenía cosas con las que jugar y trabajar de otra manera, porque ya estaba el antecedente maravilloso de Los Olimareños con *Todos detrás de Momo* y con otras canciones que habían quedado ahí porque la gente no las entendió.

Todos detrás de Momo es un disco impresionante.

Es un disco impresionante, pero ahora lo valorizamos. Cuando salió, en el 71, fue un fracaso porque Los Olimareños venían de la milonga u otros estilos camperos y esto sonaba extraño. Sin embargo, hoy te das cuenta de lo desafiante que fue esa obra, de lo arriesgado, del salto que era para adelante. En ese momento nosotros con Rumbo lo percibimos, lo tuvimos en cuenta, y ahí pudimos ponernos a componer con esa tesitura para las voces, alguna guitarra, algún acompañamiento de percusión y con cierta atmósfera medio oscura que tenían «Para abrir la noche», «A redoblar» o «Viejo tablado».

Incluso la estructura era como un espectáculo de murga: «Para abrir la noche» es una especie de presentación y «A redoblar» una retirada.

Exacto. La idea era armar presentación, cuplé y retirada. Yo tenía lo primero, «Para abrir la noche», que es como una clarinada o, en realidad, como una presentación cortita. Y después empecé a trabajar con unas melodías murgueras, ahí surge el «volverá la alegría» y construí el final: «porque el corazón no quiere entonar más retiradas». Después me encuentro con Rubén, que venía en la misma línea, me muestra lo que tiene y ahí estaba el «a redoblar». Entonces lo ensamblamos.



Fig. 2. *Para abrir la noche* (Ayuí-Tacuabé, 1980).

Obviamente pasó algo mágico con «A redoblar». Ya la cantábamos antes de que saliera el disco en el 80.

Sí, sí. La canción corrió mucho por redes sociales —no virtuales—. Estuvo en el ciclo del Teatro Circular, la estuvimos cantando un año antes de grabarla. Esa conjunción se dio, justamente, porque nosotros decidimos probar con esto que pensamos que podía funcionar muy bien y fue un éxito. Había algún antecedente, estaba lo de Jaime con «Retirada», pero lo suyo era en otro plano, más pop. Y, además, nosotros éramos los que estábamos acá, estábamos trillando tres o cuatro veces por semana en cuanto escenario hubiera por ahí, cantando nuestras murgas. Eso propició que la gente se empezara a acostumbrar y los artistas a trabajar en eso también. Empezaron a orecer canciones murgueras, lo cual estuvo fenómeno.

El éxito de «A redoblar» está, también, en la densidad simbólica que encierra. El público supo leer el mensaje de libertad y esperanza. Se convirtió en «himno de resistencia».

Creo que tiene los códigos del momento, que es otro de los aportes que hace. Lleva ese código de sugerir, de decir con mucho cuidado, entre líneas. Y la complicidad de la gente que estaba esperando recibir eso y que te entendía. Entonces, uno seguía construyendo canciones dentro de esos códigos.

Cuando arranca tu etapa solista, ya habías dirigido un taller de letras en el Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP).¹ Fuiste periodista cultural en Brecha durante diez años, publicaste un libro de poesía: La línea torcida del óbol (Ediciones de Uno, 1985) y participaste en el libro colectivo Escrito en el césped (Ediciones de la Banda Oriental, 1998). Hay una fuerte veta poética en tus canciones, ¿qué lecturas te influyeron?

Siempre fui bastante lector, desde muy chico. Leía cosas de niños, novelas maravillosas de Julio Verne, Jack London, Mark Twain... Ya en el último año escolar y en los primeros del liceo leía mucha narrativa y también poesía de españoles como Machado, Lorca, Juan Ramón Jiménez o uruguayos como Falco. Alrededor del 72 o 73,

¹ El tump fue fundado en 1983 y a nes de la dictadura se convirtió en un espacio fundamental para el desarrollo de la cultura. Hoy sigue siendo una institución referente en la formación de músicos, educadores y críticos en el ámbito de la música popular.

recuerdo escuchar algunos programas de radio e interesarme por Darnauchans, que cargaba en sus canciones lo poético. En mi casa estaban los discos de Los Olimareños, estaba Zitarrosa, Viglietti con Capagorry, Marcos Velázquez, Osiris... Desde muy chico había cosas que ya me atraían mucho. También entraba Serrat. A mí, de manera inconsciente, me llamaba la atención lo que decían y cómo lo decían. En algún momento, siendo muy gurí, escribí algunas cancioncitas también. Pero al entrar en la adolescencia, empiezo con fuerza a escuchar lo que sería el *candombe beat*. Estaba muy metido con Tótem, Dino, Mateo, el Sindykato, Miguel y el Comité, esos grupos que eran decisivos. Todo eso me pegó mucho, empecé cantando esas cosas.

Además, estaba la forma de poetizar de determinados músicos como Viglietti o Darnauchans. Empiezo a buscar a Benavides, Borges, Falco, Megget, Tuñón, Benedetti. A partir de la música, esos nombres empiezan a serme familiares y los busco. Encontrar los *Poemas de la oficina* fue un sacudón: cómo convertir la cosa cotidiana en algo poético. Fue muy lindo encontrar eso. Después aparece Gelman, que me da vuelta la cabeza con su ruptura de las palabras, de la forma. Eso me encantó. Yo fui un lector atento a todo lo que me llegaba y tenía que ver con lo poético, aunque paralelamente me metía en *Un mundo feliz* de Huxley, *El miedo a la libertad* de Fromm, *Tierra de hombres* de Exupéry o *Demian* de Hesse.

Más tarde, cuando agarro la guitarra y empiezo a componer, intento escribir cosas que tuvieran un *jeito*, un sentido. En este punto, Elena, mi compañera de vida, a quien conocí tempranamente, fue fundamental. Ella me dijo, cuando vio que agarraba la guitarra: «Vos, un día, vas a estar haciendo y cantando tus propias canciones». Y ahí vislumbré que tal vez tenía un camino como cantautor, parado y consciente del tiempo que me tocó vivir.

Y ese camino se pobló, porque tu obra es extensa, tiene textos de gran densidad poética, recorre los tópicos universales: el amor, la muerte, la infancia, el hombre resistiendo, el paso del tiempo. Incluso tenés un texto que se llama «Un ladrón», que es una personificación del tiempo.

Sí, totalmente. El tiempo es un tema fundamental. Esa fue una canción importante para mí; me costó hacerla, pero —como todo— se trató de encontrar la forma de hablar de eso. ¿Cómo hablás del tiempo? Hay muchas maneras... Cuando encontré la melodía de la

primera línea, tenía ahí determinada música que me impulsaba a meter algo con dos sílabas y terminación aguda: «Hay un...» y aparece el *ladrón*. La gura del ladrón me da la pauta para seguir. No recuerdo si el tema del tiempo apareció antes o después.

Está muy patente el tempus fugit, el tópicus clásico del tiempo que se va.

Yo lo vi de atrás y ya se iba / [...] Hay un ladrón pesando los recuerdos que perdí / lleva los lentes de mi madre / lleva el sombrero de mi padre / [...] es un viejo astillero de novelas / una vieja ladrona de rayuelas / [...] va adelantando los relojes / el ladrón / va adelantando los adioses / ando tras él para mirarme en sus ojos / alguna vez.

Sí. Es el juego con la pérdida de las cosas cotidianas, la luz del mediodía, la moña de la escuela, las películas y la mención velada a dos novelas que me sedujeron por el tratamiento del tiempo... Es un tema que siempre me pega, está en muchas de mis canciones, a veces es más notorio, otras es más sutil, muchas veces aparecen relojes. El tiempo es una cuestión profunda que requiere un decir poético, no alcanza con nombrarlo.

En 1989 aparece Como el clavel del aire, tu primer disco solista. ¿La canción que da nombre al disco es una especie de arte poética?

No fue la intención, pero, mirada en perspectiva, si tiene mucho de eso. El motivo de la canción tiene que ver con la caída del muro, con la caída del socialismo. La referencia de «la raíz a la intemperie» viene por ahí. Y, como siempre, nunca es solamente eso. Pero la

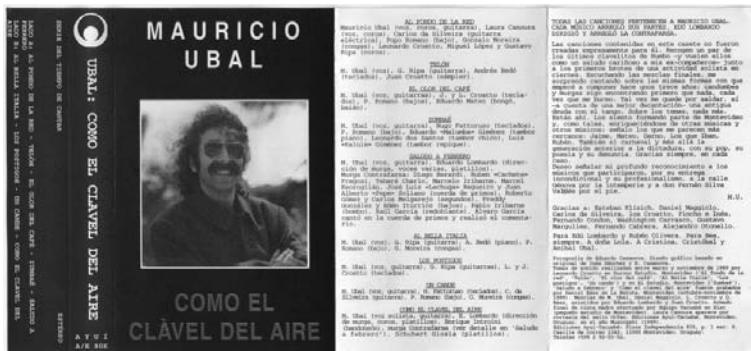


Fig. 3. Como el clavel del aire (Ayuí, 1989).

imagen se robusteció en la idea de seguir cantando, aunque sea con la raíz a la intemperie, venga lo que venga. Aparecen algunas referencias que también tienen que ver con esa idea porque eran muy recientes las desapariciones de Lazaro y de Zitarrosa.

Desde mi lectura, hay imágenes que muestran una intención estética, una ideología, un compromiso social, tus referentes y los temas por donde transitarán tus canciones: el amor, la infancia, el tiempo, el pensamiento artiguista...

Como el clavel del aire, cometa de mi corazón, en la copa de tus dedos vive prendida esta canción. [...]	a un país que no lo espera. [...] Cantando por la vida y por la vida, negando el destino de sufrir, cantando contra toda la mentira, la que le apuntaba a Artigas, la que apunta al porvenir.
Como el clavel del aire, en los amantes sin después, en la bolsita de candelas, y entre las manos con cedrón de mi madre. [...]	Cantando por la vida y por la vida, cantando por los Beatles y Gardel, cantando por lo nuevo que respira por el Zita que nos mira, por el Choncho y por usted.
Como el clavel del aire, mirando a ese muchacho que se va llevando lejos la voz murguera, que extrañará	Cantando, cantando, cantando.

Sí, es también una interpretación totalmente válida. «Como el clavel del aire» es una canción muy abierta, podés mirarla desde distintos cristales y están bien todos. Y creeme que no fue una cuestión que yo la buscara específicamente; es decir, yo coloqué cada palabra y busqué cada palabra, construyendo con mucho rigor a partir de la mirada crítica que siempre tuvo Elena, que se suma con la exigencia que yo había tenido en Rumbo. Rumbo era un grupo muy duro a la hora de juzgar los textos. Inconscientemente, eso te obliga siempre a tener un rigor estético muy importante. Si tiene varias lecturas es lo más lindo que le puede pasar a la canción.

Vayamos a la poesía de Montevideo. Las líneas temáticas y los estilos musicales que abarcás, murga, candombe, milonga y algunos aires

tangueros, te ubican como uno de los más importantes poetas de la canción urbana, pero «Una canción a Montevideo» te consagra como el poeta de esta ciudad.

Un cantor, uno de los que canta a Montevideo...

Lo interesante de la canción es que no hace referencias específicas. Es un caleidoscopio de metáforas donde se reconoce el espacio de nuestra ciudad, su memoria y eso —unido a un paisaje sonoro reconocible— va generando un tejido de imágenes sugerentes para que cada uno encuentre su propia Montevideo.

Sí, está bien lo que decís. Es un poco eso. Desde el principio entendí que no podía llenar de nombres, de lugares o de referencias. Tenía que hablar de todo Montevideo, no solamente la ciudad, también el Montevideo rural. Y no solamente el de hoy, sino el que había sido y el que podía ser más adelante: poner todo eso en una canción de tres, cuatro minutos era un desafío interesante. De hecho, me hice rápidamente con la música, pero estuve muy trancado con la letra. Construí la canción al límite del plazo. Fue al encontrar el hilo de decir «viene» —viene esto, viene lo otro— que surge el aluvión de imágenes. En ese «viene» que se repite empecé a entender

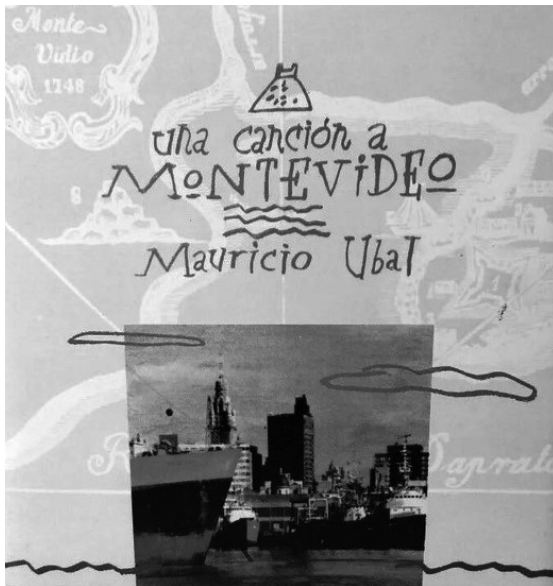


Fig. 4. *Una canción a Montevideo*
(Intendencia Municipal de Montevideo, 1994).

cómo podía hablar de Montevideo sin necesidad de nombrar o de pararme en lugares determinados.

Entre esas imágenes, es muy sugestivo cómo se visualiza el viejo Montevideo con las metáforas: «vienen los sombreros llenos de tranvías» y «viene un tango en un estuche de malvón / a llorar porque ha perdido una ciudad».

Cuando encontré esa metáfora me sentí bien. No quería escribir paisajes o escenas que podés ver en una foto. Era un desafío, ¿cómo planteás imágenes que no sean fotografías? El «tango en un estuche de malvón» lo entiende todo el mundo, porque el malvón está muy relacionado con el viejo tango y es algo familiar y, además, imposible que exista. En ese sugerir está un poco el quid de la cuestión, y no es menor la cuestión musical. ¿Por qué hago ese quiebre? Porque escribir sobre Montevideo me pedía algo relacionado con el tango. ¿Cómo menciono al tango y cómo recuerdo lo murguero de pasada, sin pararme en la murga? Que el sonido sea el que lo proyecte. Y el mar: el mar acompañando, el mar como eje, Montevideo ciudad-puerto. Y ciudad-puerto esclavista en su momento. Por eso también elijo el candombe, podría haber agarrado para el lado murguero, pero me decidí por el candombe como una suerte de reivindicación simbólica. Era una canción muy difícil, muy desafiante. Por suerte la gente la tomó muy bien.

El amor es otro tema de varias canciones, a veces en una hondura de introspección emotiva, otras con un deseo explícito que se acerca a lo erótico. Hay tres canciones, «Lugar de mí», «Con qué poco» y «Mucho», que en el libro La línea torcida del óbol tienen una nota al pie común: «Un mismo lugar». ¿Qué significa?

Es nuestro lugar con Elena Beatriz. Es una forma que teníamos de referirnos a nosotros. Escribí unas cuantas canciones de amor y la mayoría tiene que ver con ella. Es mi gran amor, lo ha sido y lo sigue siendo. A lo largo del tiempo nos hemos permanecido y está bueno, porque yo sigo cantando eso y me sigo reencontrando, lo puedo seguir cantando. Fijate que son canciones que tienen más de cuarenta años y se las sigo cantando de la misma manera, y eso no es poco. Además, para mí tiene el simbolismo que vos descubriste, es decir, «un lugar». Hay varias canciones más que refieren a ese lugar de amor que compartimos: «Colibrí», «Un cande» y «El olor del café» que, como decías, son más explícitas.



Fig. 5. *La línea torcida del óbol*
(Ediciones de Uno, 1985).

Me gustó un comentario que hace Darnauchans en la revista Posdata sobre «Colibrí». Dice que es un tema de una gran levedad y que «en literatura se llamaría un clásico del dulce stil nuovo».

El Darno fue muy cariñoso con esos comentarios de *Posdata*, que son geniales. Yo conocía al Darno por escucharlo, alguna vez nos cruzamos, pero no teníamos demasiada relación. Una vez le hacen un reportaje en el diario *El Día* y ahí señala (año 1983) que hay un compositor que escribió algo así como el «San Spencer de las Tabas». En su entrevista él me refería y para mí fue muy fuerte. También era de Peñarol y le gustaba el juego poético, por eso hace la referencia. A partir de ahí, naturalmente, tuvimos un vínculo mucho más cercano. El reconocimiento de alguien que para mí era muy importante fue muy signi cativo. Me impulsó a asentarme en lo que venía haciendo.

Esa metáfora aparece en una canción muy comprometida con la resistencia, «Los héroes de la pantalla».

El tema futbolero es otro de los ítems que explotó bastante Rumbo. Esa veta también fue a propósito, encontramos un modo para decir cosas entre líneas; y así Miguel compuso «Ya no quedan centrojás», con Gonzalo hicimos «Orséi» y yo hago «Los héroes de

la pantalla», donde pongo los versos «San Spencer de las Tabas / que aquí no pasan». Claro, en ese momento tenía todo un sentido que hoy es muy difícil extrapolar. Hoy queda como un juego, porque ya la gente no sabe quién era Spencer ni a qué me refero con «las tabas». Eso era de campito, de la jerga futbolera del campito. En la mezcla con la idolatría, se da el hallazgo poético que a veces uno descubre.

Entonces, sigamos con el fútbol, que te sirve como vehículo para decir otras cosas.

Excepto «Al fondo de la red». Cuando la compuse, ya casi en el 85, la hice como homenaje al fútbol, a lo lúdico del fútbol, pero no había ninguna «contralínea» ahí. Ya no era el tiempo del decir entre líneas, no hacía falta. Y entonces había colegas que no entendían la canción, porque veníamos de una costumbre de que cada cosa tenía algo oculto detrás. Es una canción a la belleza de lo que significa correr y jugar o ver jugar un lindo partido de fútbol.

Es muy interesante la construcción en secuencias hasta llegar al clímax: «Por la forma de pararse / para patear el penal / donde se lo juega todo / sin revancha ni replay». Aparece otra vez el tema de la fugacidad del tiempo y la del jugador.

Está bien eso que decís. La canción está festejando el juego, pero a su vez habla de otras cosas como la fugacidad, el tiempo breve del futbolista. Son temas que después retomé en otras canciones. En el disco *Once canciones en el área*, que grabé con Contrafarsa, hay varias en las que está el tema del tiempo y la fugacidad misma del juego. Podés festejar un resultado hoy, pero la semana que viene tenés que volver a pasar la prueba y, donde te vaya mal, ya no importa lo que hiciste bien la semana pasada. Esa cosa de circo romano que tiene el fútbol en el fondo es muy dramática. Es un tema que me apasiona e intenté escribirlo utilizando mucho el lenguaje de los relatores de fútbol.

Justamente quería llegar a ese tema: la épica del fútbol narrada por un relator-poeta. Hay tres canciones en las que el relator es un poeta. Una es «Al fondo de la red», de la que ya hablaste, y las otras son «El niño relator» y «Mazurkiewicz».

«El niño relator» parte de la experiencia personal. No podría haber escrito una canción así si no lo hubiera vivido. Había leído un

libro sobre el relato futbolístico en Uruguay de Joel Rosenberg,² me encantó lo que contaba de los relatores de fútbol. Ahí me acordé de lo que hacía de niño, subiéndome a una azotea (que transformé en árbol, porque era más poético) y en los momentos en que jugaban los más grandes, yo relataba como Solé, gritaba como Solé, a viva voz, con un palito a modo de micrófono: «Va, la lleva el Coco, se la pasa a fulanito...». Y los locos me escuchaban y se reían y miraban y seguían jugando. En la canción pude juntar la magia del relator con esa cuestión personal y la idea de que el niño relator vive en una especie de mundo irreal.

El paraíso perdido de la infancia.

Exacto. Ahí quedó retenido. Y la cuestión del tiempo otra vez, porque el gol de la historia quedó detenido ahí, en un tiempo que algunas veces lo hace volver. Y el deseo de retenerlo para siempre: «¿Quién pudiera detener el tiempo en este instante / quién pudiera prolongar el grito interminable?». El fútbol me ha permitido trabajar esas cosas cotidianas de una manera poética.

Hablemos de «Mazurkiewicz», que también es un texto de gran lirismo.

Para mí, Mazurkiewicz era el golero, sobre todo porque los jugadores, en esa época del sesenta, permanecían mucho tiempo en un mismo equipo. Por lo tanto, sentías una fuerte identificación. Era una gura como de gato extraño, maravilloso, ágil, que parecía una pantera. Me gustó mucho hacerle un homenaje. Se lo debía.

Creás un Mazurkiewicz poético. Al comienzo hay una descripción hiperbólica del golero: «Sigue volando irreal / la trayectoria adivina / salta y se estira / viajan sus manos / agazapado en la cal / fino perfil de pantera».

Me gustó encontrar esa imagen, «agazapado en la cal». Hay un guiño poético, son los relatores los que hablan de la línea de cal o directamente dicen «la cal» para referirse a la línea del arco. Me encantó mostrar esa actitud de animal agazapado, de estar en su lugar siempre; y mostrar su gura, era muy ágil con su cuerpo. Es una melodía que yo soñé: un día me desperté de madrugada con el

² Rosenberg, Joel. *Un grito de gol: la historia del relato de fútbol en la radio uruguaya*. Montevideo: Águilar, Fundación Banco de Boston, Universidad Católica del Uruguay, 1999.

«Mazurkaaa... vuela y atrapa», me levanté a oscuras, fui arriba y lo grabé. Y me volví a dormir.

Será por eso que te quedó una canción tan onírica. Musicalmente es muy extraña también.

Posiblemente. Yo tenía ese estribillo, y partiendo de ahí empecé a construir esa levedad; porque tiene una cuestión de levedad, de sueño también. Es la levedad de estar en el aire, porque era lo mágico de Mazurkiewicz. Podía con el aire, como volando siempre. Esa era la imagen que me interesaba darle.

Es muy interesante, desde lo literario, cómo mostrás el mundo del fútbol poéticamente.

Bueno, fue la intención. Sacarlo de la cuestión tan a piso que tiene el fútbol, volverlo una cuestión poética. Era el desafío, que empezó con el juego de sugerir, de tomar el lenguaje para sugerir otras cosas. Pero ¿cómo hacerlo y hacerlo volar? El tema siempre es la forma, porque podés tener una anécdota, pero lo importante es cómo la contás. Y a veces no tenés anécdota, como con «Mazurkiewicz», tenés una imagen. Entonces, la canción es un juego de palabras y musical.



Fig. 6. Mauricio Ubal en el Teatro Solís, 2021. © Andrés Fernández.

Tenés otras canciones que desarrollan anécdotas con la estructura narrativa propia del cuento.

Las canciones con intención netamente narrativa son poco frecuentes en mi repertorio, asunto común que nos ocurre a todos los cantautores. Hay que lidiar, en primer lugar, con el tiempo promedio de una canción, los desarrollos melódicos y cierto tipo de exigencias en la estructura musical del tema, como los estribillos, por ejemplo. Se necesita bastante dominio del oficio para manejar bien la línea del tiempo, delinear los personajes o administrar los elementos secundarios, además de contar con una anécdota o historia atractiva. Yo recién lo pude concretar con «El robo» en la época de Rumbo y en mi etapa solista con «Los postigos», «La rueda gigante», «El personaje» y «Doña Corina».

«La rueda gigante» es, para mí, un cuento perfecto con final sorpresivo.

Lo curioso fue que la empecé a escribir teniendo ya la música —como me pasa con casi todas las canciones— con la idea de una niña como protagonista. Pero a medida que iba armando las estrofas se fue transformando en una abuela, para mi asombro. La propia historia me fue llevando a una abuela jugando a ser niña otra vez. Y aquella niña de la idea original terminó siendo una nieta que la venía a acompañar.

La estructura narrativa de «El personaje» se fractura aproximándose al absurdo...

Sí. «El personaje» me atrae porque el relato empieza bastante realista y de pronto se dispara hacia lo fantástico, con un relator que quiebra el hilo narrativo y apoya esa locura. La voz del poeta Esmoris le aportó el tono musical justo.

«Doña Corina» es un cuento que podría incluirse en la literatura picaresca.

«Doña Corina» es una rareza dentro de mis trabajos. Es de las poquísimas ocasiones en que arranqué escribiendo enteramente la letra —a partir de una historia real— y después le compuse la música. Como el cuento era complejo, procuré de antemano armar versos largos, de dieciséis sílabas, que me permitieran espacio para desarrollar el relato, en tono realista, con toques de ironía.

Hay una canción, «Escenario Babalú», que es bien interesante por su experimentalismo formal.

Siempre sentí interés por las canciones con juegos formalistas, trabajando lo fonético, el valor sonoro de las palabras, la estructura del relato, por encima de lo netamente discursivo y racional. Algunas aventuras tuve en la etapa de Rumbo, como «Fotos últimas» y especialmente «Escenario Babalú», donde a partir de la primera estrofa de cuatro versos octosílabos armé otras siete con las mismas palabras, cambiando su significado según su ubicación en el verso. Allí hay influencias de Buarque, Caetano, Tom Zé y el tropicalismo brasileño.

En muchas de tus canciones hay un ejercicio de rescate de la memoria asociado a nuestra identidad: la ciudad, el fútbol, los paisajes de la infancia. Por otra parte, en el disco Arena movediza, de 2014, aparece la canción «Tanto frío» dedicada al maestro Julio Castro y dos canciones, «Copla de exilios» y «Patria fugitiva» que, al igual que el poema «Mausoleo» (La línea torcida del óbol), toman la imagen de Artigas derrotado y del éxodo. Apelar a estas figuras es un rescate de la memoria colectiva. ¿Hay una intención de construir desde allí nuestra identidad?

A instancias de mi querida Elena empecé a ver el tema de Artigas; por supuesto que uno ya lo tenía, estaban las canciones que se habían hecho sobre Artigas en el sesenta, que eran muchas. Estando en Rumbo, sentí la inquietud de escribir sobre Artigas; y entonces empecé a leer y ahondar en el pensamiento artiguista, en lo que había hecho, en las distintas etapas que tuvo. Pero me di cuenta de que me quedaba grande; yo era muy joven, tenía veintialgo, no quería terminar haciendo una cosa que simplemente dijera «Artigas, qué valiente...». Quería encontrar, como siempre, la forma: de qué manera voy a hablar de esto. El poema que aparece en el libro tenía que ver con el mausoleo, no era Artigas el tema.

Sin embargo, hay una mirada sobre Artigas que es la misma que aparece años después en las canciones, especialmente el final: «Trotta imperturbable / provocando la intemperie / perseguido por los mismos latifundios / subvertiendo uruguayos para siempre».

¡Tenés razón! No me acordaba del texto. Ahí ya está la imagen del Artigas que me emociona. Es brutal todo lo que hizo y de quiénes se rodeó, porque el *Reglamento de tierras*, las *Instrucciones*, la *Carta de abril*, en fin... todo eso no lo escribía él directamente, lo escribían

sus secretarios, y los secretarios eran sumamente cultos. Hace unos años leí un libro de Mario Cayota sobre el cura Monterroso:³ a los veintipico ya daba cátedra en la Universidad de Córdoba, que era algo así como la Sorbona latinoamericana en ese momento. En esa universidad estaban al día con todo el pensamiento cristiano revolucionario que venía de dos siglos atrás. Él trabajó con Artigas, como otros curas y párrocos. En el resto de América, muchos salían de esa universidad y hacían lo mismo. Había un pensamiento común de libertad. ¿Cómo Artigas eligió a Monterroso? Su sensibilidad es brutal. ¿A quién pone a su lado para escribir algo como el *Reglamento de tierras*, que hasta hoy es subversivo? Porque se mete con la propiedad de la tierra, algo intocable, que hasta hoy no se le puede poner un impuesto porque lo tildan de inconstitucional. Se metió con eso, y le sacó la tierra al rico y se la dio al pobre: más revolucionario que eso en América no hay nada. Cuando empecé a comprenderlo te das cuenta de que era un temerario, no era político. Fue hasta lo último y se quedó con los indios; los que lo apoyaron y no lo traicionaron fueron los indios. Se escapa, se mete en el Paraguay y ahí lo meten preso, porque era tan peligroso que no sabían ni cómo iban a tratarlo. Lo respetaron, lo cuidaron, lo dejaron vivir, lo alimentaron, pero cuidándolo siempre, porque no se sabía qué podía hacer. Pero Artigas ya estaba cansado, estaba «de vuelta»; y además, él no tenía nada que ver con la idea de un Uruguay. Lo suyo era otra cosa. Entonces, por ahí me dio la oportunidad de poder hablar de los exilios, en «Copla de exilios», a partir de ese momento en que cruza el Paraná. Y luego lo fui montando, jugando con el tempo y con el tiempo, con los uruguayos que andan volando por el mundo y que podrían ser un Artigas también, arreando sus propias batallas personales, en el vaivén del tiempo. En la «Patria fugitiva» el tema es la Redota.

Es muy potente el comienzo, con un vértigo de imágenes enfatizadas por las aliteraciones: «Una carreta clavada en el barro del río / piernas y brazos moviendo la rueda y el sitio / a otro lugar de la historia con menos olvido...».

Para hacer «Patria fugitiva», leí todas las cartas que Artigas iba mandando a Buenos Aires durante la Redota. Las cosas que les dice

³ Cayota, Mario. *José Benito Monterroso: el inicuo destierro de un ilustre ciudadano*. Montevideo: Centro Franciscano de Documentación Histórica, 2011.

son muy fuertes: «Mándennos de comer porque yo le digo a esta gente que se quede, y queman las casas y vienen detrás de nosotros y no puedo con esto». Finalmente, Artigas acepta el reto y termina ordenándole a uno de los suyos: «Bueno, si al final usted ve que no le van a hacer caso, déjelos que nos sigan». Pero para él era un problema acarrear con tanta gente. Hacerse cargo de eso, de esa tropa de dieciséis mil personas andando a pie, es extraordinario.

Me parece importante destacar que, en estas canciones, al igual que en «Tanto frío», elegir esta dimensión de Artigas o hablar del maestro Julio Castro implica un posicionamiento político.

Absolutamente. Es la reivindicación de Artigas desde ese ángulo, desde esa dimensión. A mí me apasiona, me emociona esa gura; y obviamente se habla poco de ese Artigas. No se habla del pensamiento artiguista ni de lo revolucionario que era lo que planteó. Sí, es esa la intención, hablar de Artigas desde otro lugar.

En general, trato de huirle a las canciones «a propósito», pero en el caso de «Tanto frío» me pasó que empiezo a tocar, tengo la música, y aparece una palabrita, una frase, y de repente me doy cuenta de que se me aparece Julio Castro en la canción... y ahí sigo. Sigo y la termino, pero no tenía idea de que iba a escribir eso. ¿Cómo contar algo tan terrible? Ahí aparece nuevamente la cuestión de la forma que siempre, en definitiva, es buscar el arte de decir las cosas de un modo poético, pero comprensible, que perdure por encima de las circunstancias.

IN MEMORIAM
MARISA MALCUORI (1951-2024)



In memoriam Marisa Malcuori

Macarena González Zunini

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar
Comisión de Gramática, Academia Nacional de Letras*

Advertencia a quien lee

El título de esta comunicación figura como dedicatoria en el libro *Acá se habla así. Apuntes para conocer el español rioplatense* (Virginia Bertolotti [comp.], Academia Nacional de Letras, 2024), cuya presentación se realizó el 28 de marzo de 2025 en el Centro Cultural de España. Nos pareció natural en la Comisión de Gramática que esta instancia abriera con un amoroso homenaje a Marisa, quien acuñó tempranamente la idea de este libro colectivo. Así, las palabras en su honor estuvieron a cargo de Marcelo Taibo, Dina Wonsever y quien escribe, en tanto que la presentación del libro fue encargada al Dr. Ing. Guillermo Moncecchi, a la periodista Silvana Tanzi y al Dr. Oscar Sarlo, quien se hizo presente en la voz de Gerardo Caetano.

Parte del texto que sigue fue escrito junto con la Mag. Cecilia Bértola y abrió las Terceras Jornadas de Lengua y Gramática, organizadas por el Departamento de Teoría del Lenguaje y Lingüística General, del Instituto de Lingüística de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, celebradas el 13 de diciembre de 2024. Por haberse tratado de encuentros afortunadamente presenciales, quien lea advertirá una fuerte impronta de oralidad en estas palabras, apenas modificadas para su inclusión en esta edición de la *Revista de la Academia Nacional de Letras*.

Introducción

Queremos agradecer su presencia hoy aquí en esta presentación-homenaje tan grato como movilizador. Y bien digo «grato» porque es una grata noticia para quienes estamos interesados en la lengua la publicación de un libro bien nuestro, que pone a disposición de todos apuntes para conocer el español rioplatense, para ver cómo se habla acá. Parte de la labor de las academias —quizás no la labor tradicional o la esperada por los hablantes— es hacer carne el compromiso de «realizar buenas descripciones de los diversos fenómenos

que caracterizan nuestras variedades y de la valoración social de que son objeto por parte de los hablantes». El libro que hoy presentamos va en esta exacta dirección, y las palabras que acabo de citar son las de la amada Marisa en su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras en 2014, esa joyita titulada «Gramática: descripción y norma».

Agradecíamos, entonces, su presencia en esta presentación-homenaje que es tan grato como movilizador. Y vaya si lo será, ya que Marisa debería estar aquí con nosotros para disfrutar de este momento que se empezó a gestar al menos desde 2014, cuando me invitó a formar parte de la Comisión de Gramática, que presidió hasta el año pasado, cuando tempranamente se nos fue, el 20 de setiembre de 2024.

Con las breves palabras introductorias que siguen, queremos honrar su vida y homenajearla compartiendo nuestros gratos recuerdos en su compañía, tarea sobremanera movilizadora...

Su historia en Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Tuve el privilegio de tener a Marisa como docente en más de una oportunidad. Me dio el golpe de gracia gramatical, sin retorno, en el año 97 en su curso de Teoría Lingüística II, dedicado a la teoría generativa.

Sus clases eran en extremo disfrutables. Además de reparar en su rmeza respetuosa en la presentación y defensa de sus argumentos, y en su humor exquisito, Marisa tenía ese don, que poseen los grandes, de explicar temas complejísimos con una claridad abrumadora. Recuerdo en particular cuando se encargó de dictar un curso de Sintaxis, un curso salvador que dio para una cantidad inusitada de gente —compartimos el curso con la primera generación de correctores de estilo—. Me acuerdo que leía sus apuntes, sí, pero que ni nos dábamos cuenta gracias al manejo sublime de la escritura hecha oralidad; guardo esos apuntes en una carpeta titulada «Sintaxis oro».

Fue una docente sumamente generosa al compartir sus conocimientos: ante cada pedido de ayuda (¡tantísimos en mi caso!), Marisa siempre tenía la palabra justa y esclarecedora del camino a seguir. No solo nos transmitió su amor por la gramática, sino que nos hizo dimensionar la lengua como un bien propio y que, al conocerla profundamente, nos conocemos más a nosotros mismos.

Además de su docencia magistral, también nos imbuyó de toda su ética en la investigación. Fui testigo de su curiosidad intelectual infatigable y de su nísima intuición lingüística, que plasmó con rigurosidad y minuciosidad admirables en varios trabajos académicos, los más publicados con amigas lingüistas (Serrana Caviglia, Sylvia Costa, Mirta Groppi, por nombrar tan solo algunas).

Marisa abordó todos los niveles de lengua: tanto desde una perspectiva diacrónica (como los aspectos fónicos o la modificación nominal en el español de la Montevideo colonial) como desde una perspectiva sincrónica (desde el tratamiento del enunciado y la oración en la *Gramática...* de Alarcos, pasando por la tipología textual, la oposición pretérito simple/pretérito compuesto, el subjuntivo, y las oraciones de relativo en la interfaz gramática-pragmática). Y la lista sigue... ni siquiera estoy mencionando los corpus que confeccionó o toda su producción relacionada con el procesamiento del lenguaje natural; de hecho, completar esta lista y poner a disposición sus textos se transformó en un deber personal.

Su trayectoria académica

Marisa inició sus estudios en el Instituto de Profesores Artigas (ipa) en la carrera de Literatura, en una joven década del setenta. Este período de estudiante quedó interrumpido por el golpe de Estado de 1973 y que, bien sabemos, Marisa sufrió en carne propia. Parte de esa historia quedó plasmada en el libro *Maternidad en prisión política: Uruguay 1970-1980* (Graciela Jorge [coord.], Trilce, 2010), escrito en comunión con otras tres compañeras (Nibia Díaz, Silvia Fiori, Graciela Valdés).

Cuando el país se reabría a la democracia, ya en la década del ochenta, Marisa reinició sus estudios, esta vez en la Licenciatura en Lingüística, de la entonces Facultad de Humanidades y Ciencias —en la calle Tristán Narvaja, adonde había sido trasladada por la intervención desde su local inicial de la calle Cerrito 73, el ex Hotel de Inmigrantes, como nos recuerda Adolfo Elizaincín en su *Elogio de Marisa Malcuori con motivo de su ingreso a la Academia Nacional de Letras*—.

Marisa comenzó su carrera docente en nuestra facultad siendo estudiante y fue recorriendo los distintos grados del escalafón mediante los correspondientes concursos. En 1985 se integró al plantel como ayudante del curso Extensión de la Lengua Española, a

cargo de la profesora Alma Pedretti de Bolón, y se licenció como lingüista un año después, en 1986. En 1989 obtuvo un cargo interino como asistente del Departamento de Lingüística. En 1992 concursó por la efectividad de este cargo, que lo mantuvo hasta que, también por concurso, accedió al cargo de profesora adjunta del ya denominado Departamento de Teoría del Lenguaje y Lingüística General en régimen de dedicación total, en el que estuvo durante treinta largos y prolíficos años.

Y siguió, ya que desde que se jubiló en 2015 hasta su fallecimiento fue docente libre de ese departamento, no sin antes haber sido pieza fundamental, articuladora, en la comisión para el armado y con guración del primer plan de estudios, junto con Virginia Bertolotti, de la Tecnicatura en Corrección de Estilo en 2008, pensada varios años antes como titulación intermedia para Lingüística y Letras. De hecho, su última intervención académica fue en 2018, en el V Congreso Internacional de Correctores, en una conferencia magistral titulada «Algunas notas sobre el español del Uruguay».

Marisa no solo indagó en los entresijos gramaticales de la lengua real de los hablantes —cómo se habla acá—, sino que se ocupó, además, de su dimensión educativa —apasionada defensora que era de la necesidad del estudio gramatical de nuestra lengua materna— y de su posibilidad de procesamiento informático, dos facetas que también queremos recordar de la mano de Marcelo Taibo y de Dina Wonsever.

Antes de dar paso a los otros dos artículos que conforman este homenaje, me gustaría cerrar este texto recuperando las palabras de Virginia Bertolotti plasmadas en los «Prolegómenos (o algo que estaría bien leer antes de empezar a leer)», del libro *Acá se habla así*, que expresan con claridad lo que muchos sentimos:

Este libro —como señalaba al principio— se gestó en la Comisión de Gramática de la Academia Nacional de Letras, que presidía Marisa Malcuori. Ahora el libro es en su recuerdo. He dialogado real (y mentalmente) a lo largo de toda mi vida académica con Marisa. De ella aprendí a poner el placer intelectual entre los placeres de la vida, a darle un lugar importante a la enseñanza y a enseñar con cuidado, aprendí a apreciar el rigor intelectual a pesar de la burocratización del mundo académico de las últimas décadas. Estoy segura de que muchos de quienes escribimos en este libro también aprendieron las mismas cosas y muchas otras más, y también de que ella seguirá siempre formando parte de nuestras maneras de estar en el mundo y de nuestras maneras de disfrutar del trabajo con la lengua (2024: 30).

Una voz que sigue enseñando

Marcelo Taibo

Consejo de Formación en Educación

Facultad de Derecho, Universidad de la República

Comisión de Gramática, Academia Nacional de Letras

Todavía hoy, a varios meses del día en que Marisa nos dejó, resulta muy difícil hablar de ella sin emocionarse. Difícil poner en palabras todo lo que representó como colega, como investigadora, como maestra, como amiga, pero asumo este desafío como testimonio de mi profunda admiración y de mi gratitud por el privilegio de haber podido disfrutar de su cariño, de su generosidad y de su sabiduría.

La extensa trayectoria de Marisa ha conjugado la exigencia meticulosa sobre el sistema lingüístico, el compromiso con la descripción precisa del español que hablamos en Uruguay, una incansable labor orientada a la docencia y a la difusión del conocimiento gramatical, y una constante preocupación por la enseñanza de la lengua española en todos los niveles del sistema educativo. Es precisamente en estos últimos dos aspectos en los que me gustaría hacer foco en esta intervención.

Marisa no solo fue una investigadora rigurosa, sino también una docente profundamente comprometida con la realidad educativa de nuestro país. Entendía que la producción de conocimiento y la enseñanza, en todos sus niveles, no debían ser ámbitos separados, sino espacios de diálogo fecundo. Esta convicción quedó plasmada en una de sus obras fundamentales: *Gramática del español para maestros y profesores del Uruguay* (Di Tullio y Malcuori, 2012), un manual imprescindible elaborado en el marco del Programa de Lectura y Escritura del Español de la Administración Nacional de Educación Pública (anep). Con una exposición didáctica, pero sin caer en la simplificación ni en la superficialidad, la obra aborda los principales temas gramaticales y las relaciones entre las formas y los significados, con el objetivo de contribuir a la formación lingüística de los educadores y con la ilusión de asegurar la continuidad de la enseñanza de la gramática en los distintos niveles del sistema educativo. Así, ante el persistente discurso que cuestiona la utilidad de la gramática, Marisa reafirmaba, una y otra vez, su valor formativo y su

papel fundamental en el desarrollo de habilidades metalingüísticas esenciales para el control o el monitoreo de las actividades de producción y comprensión de textos. En el prólogo de esta obra, José Seoane, entonces presidente del Consejo Directivo Central de la anep, anticipaba que esta gramática se convertiría «en una obra de referencia para la enseñanza del español en ambos márgenes del Río de la Plata» (2012: 18). Hoy nos alegra comprobar que su impacto ha trascendido fronteras y que es un manual ampliamente recomendado, no solo en Uruguay y Argentina, sino también en Colombia, Chile, España y México.

Si bien esta gramática es una obra fundamental, que por sí sola bastaría para evidenciar la relevancia de Marisa en la educación pública de nuestro país, no fue un hecho aislado, sino la consecuencia natural de una trayectoria marcada por el compromiso con la enseñanza y por su inmensa generosidad para compartir el conocimiento. Desde la década del ochenta, venía tendiendo puentes entre la investigación y la docencia con su participación en espacios de desarrollo profesional para maestros y profesores. Las primeras de estas actividades tuvieron lugar en la Cátedra Alicia Goyena, que, como muchos de ustedes saben, es un espacio de actividades académicas dependiente de la Dirección General de Educación Secundaria. Con el tiempo, ella misma bautizó como «goyenas» a todas estas instancias de formación docente en las que participó, con ese ingenio y esa irreverencia tan suyos. Porque Marisa también tenía un sentido del humor muy agudo, capaz de iluminar incluso las situaciones más complejas.

Estas «goyenas» la llevaron a recorrer prácticamente todo el país y a encontrarse con maestros y profesores en liceos departamentales, en institutos de formación docente, en centros regionales de profesores, para hablar sobre diferentes aspectos de la morfología y de la sintaxis del español, pero también sobre la historia del español del Uruguay, la tipología textual, las variedades lingüísticas y las nociones de lengua histórica y lengua funcional de Coseriu, la teoría de prototipos, las dificultades en el manejo de la lengua escrita o el análisis crítico de los manuales de textos para los cursos de Español en educación secundaria.

Muchas de estas actividades fueron organizadas en conjunto con la Sociedad de Profesores de Español del Uruguay, con las Inspecciones de los distintos subsistemas de la anep, con el Consejo de

Formación en Educación o con el Servicio de Extensión de la Universidad de la República (Udelar). En cada uno de estos encuentros, Marisa demostraba su claridad conceptual, su capacidad para dar luz a temas complejos y su profunda solidaridad, sin estridencias, expresada en el deseo de contribuir a la formación de los otros, especialmente de los profesores más jóvenes, con la convicción de que el saber no se guarda, sino que se comparte y se multiplica. Todo esto no era más que la manifestación de un profundo amor por el conocimiento y por todos aquellos que la rodeaban, a quienes acompañaba con inteligencia, calidez y una entrega genuina.

Ese mismo compromiso con la construcción de un conocimiento accesible y riguroso, y con la formación de nuevas generaciones, la llevó a participar activamente en la creación de la Especialización y Maestría en Gramática del Español, un posgrado que nació como una iniciativa conjunta del Departamento Nacional de Español del Consejo de Formación en Educación (anep) y de su departamento, el Departamento de Teoría del Lenguaje y Lingüística General de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar). Marisa participó en el diseño original del plan de estudios, integró el comité académico desde su creación hasta febrero de 2023, fue parte de los equipos docentes de distintas unidades curriculares (Sintaxis I, Gramática y actividades lingüísticas, Enseñanza de la gramática) y guio como tutora varias tesis o trabajos finales. Como en todo lo que emprendía, se comprometió plenamente con el posgrado, aportando no solo todo su conocimiento, sino también su capacidad de trabajo y su disposición constante para acompañar a docentes y estudiantes, con inteligencia, mucha humildad y rigor. Eso sí, toda su sutileza y su brillantez en la argumentación gramatical contrastaba notoriamente con sus dificultades para entender, por ejemplo, el complejo organigrama de la anep, para orientarse en su laberinto de oficinas o para recordar la ruta que debía hacer un expediente. Todos sabemos que las burocracias nunca lograron interesarle demasiado.

Tuve el privilegio de integrar con Marisa el comité académico de este posgrado durante casi diez años, de dar clases juntos y de codirigir trabajos finales. Cada una de estas experiencias fue, para mí, una oportunidad de aprendizaje: aprender de su vasto conocimiento, de su claridad excepcional al explicar, de su honestidad y de su ética intachables, de su calidad humana y de su cercanía. Como a

muchos de los que estamos aquí, su ejemplo nos seguirá inspirando en el intento de alcanzar la mejor versión de nosotros mismos como docentes e investigadores.

Otro espacio que compartimos con Marisa, y que dejó especialmente para el final por su relación con la convocatoria que hoy nos reúne, fue la Comisión de Gramática de la Academia Nacional de Letras. Me integré a esta comisión en 2008 y recuerdo la calidez con la que me recibieron la académica Carolina Escudero, entonces presidenta, junto con Marisa y Serrana Caviglia. En aquel momento, el trabajo se centraba en una revisión crítica, capítulo por capítulo, de la primera edición de la *Nueva gramática de la lengua española* (rae y asale, 2009). Más adelante, bajo la presidencia de Marisa, abordamos el análisis de todas las entradas del *Glosario de términos gramaticales* (rae y asale, 2019) y, desde 2020, retomamos el estudio de la *Nueva gramática...* en preparación para su segunda edición.

Marisa supo convertir la Comisión de Gramática en un espacio de trabajo amigable, colaborativo y, al mismo tiempo, desafiante, que se enriqueció con la incorporación de nuevos miembros. Su agudeza para el análisis y su capacidad para detectar matices sutiles se reflejaban en la cantidad y en la profundidad de los comentarios de cada capítulo que estudiábamos, siempre impecablemente escritos. De hecho, además de su labor en la comisión, Marisa fue una de las dos consultoras principales de la edición revisada y ampliada de la *Nueva gramática...*, debió enviar informes minuciosos de cada capítulo, y luego le fue solicitada una lectura íntegra del texto debido tanto a su conocimiento de la gramática del español como a su experiencia en la enseñanza.

Finalizado este trabajo de revisión, la Comisión de Gramática retomó su proyecto de documentar y dar a conocer fenómenos gramaticales típicos del español coloquial del Río de la Plata. Así surgió la idea del libro *Acá se habla así. Apuntes para conocer el español rioplatense* (Bertolotti, 2024), una publicación con fines de divulgación, que ofrece un panorama de los conocimientos acumulados sobre nuestra variedad. A Marisa este proyecto le interesaba especialmente. Ya en su discurso de ingreso a la Academia Nacional de Letras, había expresado:

Si como sostiene Ignacio Bosque, el fundamento de la prescripción de la norma es la descripción del uso, los lingüistas, con más razón los que participamos de la labor de las academias, debemos comprometernos a realizar buenas descripciones de los diversos fenómenos que caracterizan nuestras variedades y de la valoración social de que son objeto por parte de los hablantes.

«Dentro de la comunidad del idioma», dice Borges, «el deber de cada uno es dar con su voz» y, me permito agregar, hacerla oír.

Lamentablemente, Marisa no pudo ver publicado este libro que hoy presentamos. En una de nuestras últimas conversaciones por WhatsApp, me alentaba con la escritura de mi capítulo, siempre generosa para impulsar a otros, y me aseguraba que el libro iba a quedar muy bien. Estoy seguro de que hoy estaría muy satisfecha con esta publicación y con el espacio de reflexión y encuentro que hemos construido en torno a ella.

Referencias bibliográficas

- Bertolotti, Virginia (Comp.). *Acá se habla así. Apuntes para conocer el español rioplatense*. Montevideo: Academia Nacional de Letras, 2024.
- Di Tullio, Ángela y Marisa Malcuori. *Gramática del español para maestros y profesores del Uruguay*. Montevideo: Administración Nacional de Educación Pública, 2012.
- rae y asale. *Nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa, 2009.
- . *Glosario de términos gramaticales*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2019.
- Seoane, José. «Prólogo», en Di Tullio, Ángela y Malcuori, Marisa, *Gramática del español para maestros y profesores del Uruguay*. Montevideo: Administración Nacional de Educación Pública, 2012, pp. 17-18.

Recordando a Marisa

Dina Wonsever

Academia Nacional de Letras

Conocí a Marisa hace ya unos cuantos años, en la primera década de los 2000. Yo era docente de la Facultad de Ingeniería e integraba el grupo Procesamiento de Lenguaje Natural, que habíamos «fundado» con un pequeño grupo de compañeros a mediados de la década del noventa. Tuvimos en el grupo una afinidad evidente con lo que se hacía en el Departamento de Teoría del Lenguaje y Lingüística General de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (fhce), y fuimos acercándonos para aprender y participar en distintas actividades.

Los contactos que tuvimos con Marisa, y con otras muy queridas docentes y estudiantes de Lingüística de aquella época, fueron muy estimulantes. Con Marisa, en particular, se fue desarrollando una relación muy cercana, salpicada de preguntas y análisis sobre ejemplos concretos, con el objetivo de profundizar en la validación de modelos lingüísticos. La tónica era la puesta en duda de las afirmaciones y la búsqueda no solo de ejemplos, sino también de contraejemplos.

Desde esos primeros contactos fue muy clara la solvencia y claridad con que Marisa hacía los análisis, y también muy evidente la pasión que la movía. También la curiosidad y el espíritu abierto con que recibió a todos los que se acercaban desde Ingeniería.

Se generó rápidamente una corriente de intercambio que se extendería por más de veinte años y que, de hecho, sigue existiendo. Hubo diversas actividades concretas en esa interacción. De nuestra parte, un cursillo sobre Semántica de Montague que se dio en Humanidades. También, nuestra concurrencia y la de algunos docentes y estudiantes a cursos de sintaxis y semántica en la fhce. Formalizamos esos contactos interdisciplinarios mediante una red temática en lingüística computacional. La red temática fue un instrumento para la vinculación entre disciplinas, precursor de lo que hoy es el espacio interdisciplinario en la Universidad de la República.

Repasando los datos relativos a esa época, podemos mencionar varios proyectos conjuntos: en particular, la segmentación en cláusulas y reconocimiento y categorización de expresiones temporales, de eventos y factividad en textos en español.

En los proyectos de eventos y de expresiones temporales, se diseñaron esquemas de anotación de textos que involucraban reconocer palabras o frases que expresaran eventos o intervalos de tiempo y categorizar estos segmentos textuales. Con la participación de Marisa, de nimos los criterios de anotación, o sea lo que llamamos el esquema de anotación, que de hecho juega el rol de modelo para la interpretación semántica. En el caso de los eventos, se anotaron textos de un corpus ya compilado por el Departamento de Teoría del Lenguaje y Lingüística General, el corpus Corín. Para la anotación se conformó un equipo con los proponentes y con dos estudiantes de Lingüística. Fue una actividad sumamente interesante, que puso a prueba el modelo propuesto y generó no pocas discusiones. Y Marisa, por supuesto, completamente a sus anchas, realizando sus muy buenos aportes en la discusión.

El hecho de que hubiera discusión no era solo un problema de los modelos que se propusieran, sino también de la naturaleza misma de la contraposición del lenguaje vivo, real, enfrentado a los modelos que lo describen.

Quisiera extenderme un poco más en este tema, que me parece revelador de la percepción que Marisa tenía sobre el lenguaje y de su visión sobre cómo debe ser estudiado, dándole siempre preeminencia a lo que es el lenguaje «real», el que la gente usa para hablar o escribir en una comunidad lingüística.

El corpus Corín, antes mencionado, había sido compilado ya en 2001, al menos de esa fecha es un artículo publicado en España que lleva la firma de Marisa, además de la de otros integrantes de nuestro grupo. Diez años después, sobre este mismo corpus se hicieron entonces tareas de anotación semántica con la participación muy activa de Marisa. Es interesante señalar que el uso de corpus anotados fue, en cierto momento de su desarrollo, un elemento clave en una nueva etapa de la inteligencia artificial no solo para textos, sino también para imágenes. A medida que se expandían los métodos de aprendizaje automático supervisado, los textos anotados eran el combustible imprescindible para dicho aprendizaje. En particular,

así se obtuvieron etiquetadores de categoría morfosintáctica, analizadores sintácticos y reconocedores de funciones semánticas, tal como en nuestro caso. El trabajo de anotación de textos realizado en nuestros proyectos conjuntos tuvo también su continuación en un sistema de reconocimiento de eventos en textos en español mediante aprendizaje automático, que ameritó la publicación de un artículo en una conferencia internacional y que incluía la firma de Marisa entre sus autores.

Después de todo lo dicho, debe quedar claro que Marisa, además de ser una destacada investigadora, era una persona de realizaciones. Los proyectos analizaban, los resultados se presentaban, y ella contribuía con constancia y entusiasmo al avance de los grupos en los que estaba.

Marisa realizó también tareas de docencia en la Facultad de Ingeniería, donde participó durante varios años en el curso Gramáticas Formales, un curso de cuarto y quinto año de la carrera de Ingeniería en Computación. Ha dejado una impronta, el material que armó se sigue utilizando, incluso en otros cursos de nuestra área. Por otra parte, fue nuestra consultora de lujo para cualquier caso que involucrara analizar el lenguaje. Ella era quien tenía la última palabra, quien zanjaba las discusiones.

Menciono otros momentos de la vida de Marisa en los que estuve cerca de ella. Recuerdo su alegría y entusiasmo al momento de ingresar a la Academia Nacional de Letras. También sus impresiones a la vuelta de una estadía de trabajo en la Real Academia Española, en Madrid, en la que había disfrutado mucho. Recuerdo también el orgullo con que hablaba de sus hijos y nietos. Y su generosidad y afecto al hacer la presentación de mi ingreso a la Academia, por la que le estoy muy agradecida.

Pasados ahora ya más de seis meses de su muerte —trágica, sin duda, por lo repentina y devastadora que fue su enfermedad—, en el recuerdo me han quedado hechos y momentos como los aquí transmitidos. Creo que tenemos que recordar con alegría a Marisa, una excelente lingüista e investigadora, y una gran compañera. Recordar sus aportes, su combatividad, el cómo se involucraba en las cuestiones en las que participaba, y su amplia sonrisa y empatía con la gente. La extrañamos y sabemos que nos va a hacer falta.



Diciembre, 2025. Depósito Legal Nº 366.216/25
www.tradinco.com.uy

