

I. LA INCOHERENCIA

Un puñado de apuntes filosóficos a los que se agregan, como complementos o soportes, una infinidad de páginas desordenadas de poesías juveniles, un tratado de psicología social, algunos cuentos, textos teatrales y borradores de crítica literaria: obviamente, asimismo un libro, una gran colección poética, *Los Peregrinos de Piedra*, en la que Herrera y Reissig trabaja durante toda la primera década del siglo xx y que será publicada solo póstuma e inconclusa, en 1910, el año de su muerte. Junto a todo esto, están los múltiples recorridos de su correspondencia: una proliferación de cartas sobre la exclusión y la autoexclusión cultural y estética; cartas sobre la vida política uruguaya y sobre las degeneraciones intelectuales, sin olvidar esa serie de líneas escritas que Herrera y Reissig dirige a sus corresponsales para condenar, a modo suyo, las deformaciones de la vida moderna montevideana. En este último caso, la incoherencia se vuelve prismática y da origen a un movimiento centrípeto y multiplicador; así, las cartas privadas, su contenido culturalmente excéntrico, se transforman en artículos periodísticos, como es el caso de la serie de los seis cuadros que componen *Del Bulevar*, publicados en las páginas de *El Uruguay* entre noviembre y diciembre de 1905. Sin embargo, los artículos y sus argumentos se transforman de nuevo en los fundamentos de un imaginario que será capaz de convertirse en poesía, en palabra, al mismo tiempo lírica y polémica, y siempre cercana a la atípica psicología del *Tratado*. De todas maneras, la vertiginosa variedad herreriana no se detiene en este punto: siguen páginas de apuntes y variantes que van a integrar un archivo de aspecto monstruoso, listas de sustantivos y adjetivos que, desquiciados por nerviosas tachaduras, atraviesan, complicándola y desestabilizándola, la “severidad” de su método poético¹.

¹ Es lo que Herrera y Reissig escribe a Francisco Villaespesa entre 1909 y 1910: “Soy franco como un salvaje. Mi severidad en cuestiones estéticas no tiene límites. Es

Bajo cualquier punto de vista, la escritura herreriana resalta, en primer lugar, por su explícita incoherencia. ¿Cómo es posible que en el interior de una misma trayectoria convivan, cercanas y entrelazadas, las páginas del *Tratado de la imbecilidad del país* y los sonetos bucólicos de *Los Éxtasis de la Montaña*? ¿De qué modo se articulan las teorías del símbolo y del hecho poético mostradas en *Syllabus*, que en el Herrera y Reissig crítico literario son grandes deudoras del neoplatonismo romántico, con el empuje vanguardista que caracteriza, por ejemplo, las décimas de *La Torre de las Esfinges*, en el momento más maduro de su poesía? Por cierto, en Herrera y Reissig cada categoría –sea filosófica, poética o política– rechaza desde el inicio los recorridos de la sedimentación para preferir, en cambio, los movimientos del conflicto y la deflagración, del contrapunto y la hibridación.

En este sentido, el monstruoso y proteico organismo verbal herreriano pareciera acoger dentro de sí, reproduciendo formas y pulsiones, las contradicciones de la modernidad periférica latinoamericana, una modernidad híbrida, “de mezcla”, como la definiría Beatriz Sarlo (2003: 9), que una y otra vez se afirma no tanto por la indeterminación de su fisonomía, sino más bien por su condición de inestabilidad y posibilidad de búsqueda incesante.

La escritura herreriana es un territorio accidentado, plural, incongruente. Una problemática implícita ya en algunos de los breves comentarios de Roberto Ibáñez a *Los Peregrinos de Piedra*, cuando el crítico, a finales de los sesenta, intenta retomar, en un importante pero infructuoso ejercicio de taxonomía poética, la multiforme producción poética herreriana buscando encontrar una regularidad que fundamente los procesos de escritura (1998: 1256-1259). Las “series privativas” descritas por Ibáñez, justificadas de modo más o menos arbitrario sobre la base de constantes alternativamente estilísticas o temáticas, e incluso de un “clima intelectual y afectivo” ideal que habría determinado desde el comienzo las diversas formas de la poesía, conducen la heterogeneidad de la escritura herreriana a un campo de plena y transparente legibilidad. Ibáñez, en pocas palabras, trata de poner orden en el caos de una escritura íntimamente contradictoria, ocultando hasta incluso eliminarlo, el principio de desorden del que,

impertinente, soberbia casi pedantesca. No conozco las condescendencias en arte. Las transacciones, las medias tintas, me repugnan. Será por esto por lo que no me quieren mis colegas y jamás me consultan... Aunque, a decir verdad, me admiran y respetan como a bárbaro antiguo pertrechado de mazas” (2011: II, 318).

desde siempre, esa palabra había bebido como de su fuente privilegiada.

Esta experiencia de desorden, con la consecuente búsqueda de un orden íntimo de la escritura, ha caracterizado desde el comienzo las lecturas de la obra herreriana. De hecho, ya Rubén Darío, en una conferencia en el Teatro Solís de Montevideo en 1912, fue el primero que intentó reducir substancialmente la incoherencia herreriana:

La historia del movimiento de ideas que cambiara el modo de pensar y los procedimientos en la poesía castellana en estos últimos tiempos, y cuyo primer impulso partió de América, está por escribirse. [...] Ese movimiento de ideas tuvo en cada una de nuestras repúblicas y en España, entre sus mantenedores, un representante principal. En el Uruguay, no hay duda de que fue el angélico y visionario soñador de sangre patricia, quien pudo más que ningún otro antes los anhelos de una de las juventudes más ardientes y animales de claridad de todo el continente (1998: 1173).

Para Darío, el Modernismo poético uruguayo coincide, más que con Rodó, mejor filósofo que literato, con esa, al fin de cuentas, escasa selección de textos que Herrera y Reissig decide de incluir en *Los Peregrinos de Piedra*. En el interior de un esfuerzo cultural que se concibe explícitamente dirigido a la creación de un canon de la poesía moderna hispanoamericana y que en Darío habría encontrado el propio fundamento en un libro de 1896, *Los raros*, la pluralidad discursiva herreriana se ve reducida a la homogeneidad de una experiencia histórica particular, el Modernismo, con el que el uruguayo había mantenido, por lo demás, relaciones del todo ambiguas.

En este sentido, la única dirección crítica practicable parece ser la de la borradura y la selección. Tanto Rubén Darío como Roberto Ibáñez separan, con un gesto crítico completamente arbitrario, la poesía de la compleja máquina significativa de la escritura y, en consecuencia, la escritura de la vida. La obra herreriana acaba por ser exclusivamente escritura en versos, cancelando esencialmente aquellos procedimientos (la colisión, la contradicción, la hibridación discursiva) que habían signado su trayectoria a lo largo de la primera década del siglo xx. Las facetas de lo múltiple se resuelven en la superficie lisa de la unidad estética.

Pero entonces, ¿cómo leer desde este punto de vista esas páginas herrerianas, híbridas por excelencia, que constituyen el *Tratado*

de la imbecilidad del país? Una página como la siguiente, sacada del ensayo “Los nuevos charrúas”, complica e invalida todas aquellas lecturas que reenviaban la escritura de Herrera y Reissig a un principio de orden esencial –alternativamente histórico, cultural y estético–:

De igual modo la prosapia congénita del charrúa. Los colaboradores de su historia y de su fiera intelectualidad no son otros que el pampero, desmedidamente salvaje, vandálico y traidor; la cafeta de arbolejos venenosos y erizados de púas de esta comarca misérrima; la fauna parvífica, estólida y miserable que habita sobre un suelo intermino, sobre un párvulo geológico digno de conmiseración; la peñasquería friática, brutal y tosca, que levanta sus ásperas pezuñas por todos lados del territorio; la versatilidad lunática de las estaciones, y otros generadores mezquinos de la belicosa estulticia de los vasallos de Zapicán (2006, CD-ROM: 107).

Aldo Mazzucchelli (2010) ha intuido la potencialidad subversiva de un discurso –como el del *Tratado*– que, balanceándose entre esa conceptualidad positivista que Herrera y Reissig hereda de una, si bien parcial, lectura de Spencer y algunos de los procedimientos formales más característicos del Modernismo hispanoamericano, opta explícitamente por no resolver el conflicto entre esas dos áreas culturales, privilegiando, en cambio, el movimiento textual de la colisión.

Por lo tanto, es necesario preguntarse cuál es la mejor manera para encarar una escritura por cierto rizomática que, habiendo nacido dentro de la psicología social spenceriana y, por lo tanto, abiertamente de acuerdo con los parámetros epistemológicos de una disciplina que se concibe ya desde el principio como ciencia, discernimiento, separación y clasificación, acoge dentro de sí los procedimientos de la poesía en los vértigos de la adjetivación y del choque semántico, para configurar la entidad del todo abstracta e incluso monstruosa de una cultura –esa “peñasquería friática” que aparece en las últimas líneas citadas– reflejo de la mudable lunaticidad de las propias inclinaciones en una escritura irregular y básicamente indefinible.

De todos modos, como Borges pudo afirmar en su breve inquisición herreriana, Julio Herrera y Reissig “cumple largamente su diseño” (2011: 143). Pero ¿de qué diseño se trata? Es muy probable que Borges haya percibido, en el magma verbal herreriano, la manifestación de algo similar a ese “libro de arena” total y laberíntico, inescrí-

bible pero posible, que Letizia Álvarez de Toledo había ya imaginado en “La Biblioteca de Babel”. Pero ¿de qué labor se encarga una obra manifiestamente deforme e incoherente, caracterizada por la simultaneidad de las direcciones más que por el desarrollo ordenado y lineal de la práctica de la escritura? Preguntarse de qué modo el principio que subyace en la rizomática escritura de Herrera y Reissig puede ser entendido como diseño y proyecto será el objetivo de las páginas que siguen. Pero tentar una respuesta a estas preguntas significa, además, una redefinición de la práctica cultural (y específicamente verbal, discursiva) de la modernidad periférica latinoamericana en los umbrales del siglo xx.

Penetrar en el magma de la incoherencia herreriana requiere, en primer lugar, atestiguar la multiplicidad de inscripciones históricas sobre las que se funda. Fotografiar la trayectoria escritural de Herrera y Reissig significa, de hecho y en primer lugar, asistir a la yuxtaposición aparentemente incontrolada de épocas, estilos, pensamientos. Si el *Tratado de la imbecilidad del país* encarna lo que se ha definido como la incoherencia visceral de la máquina de la escritura herreriana, en este sentido es solo el ejemplo menos evidente. Sin lugar a dudas, en esas páginas se cotejan, enfrentan y mezclan, en modos muy peculiares, esas dos caras complementarias de la modernidad burguesa occidental que Hauser había tipificado en la pareja Voltaire-Rousseau². La tradición idealista, heredera del pensamiento romántico y cristalizada estilísticamente en ciertos procedimientos lexicales o de adjetivación de clara ascendencia modernista, como ha sido visto, se yuxtapone efectivamente a la otra cara de la modernidad americana, ese materia-

² “No se comprende al burgués francés —se ha afirmado— si no se conoce a Voltaire, al cual he tomado por modelo; pero no se conoce tampoco a Voltaire si no se tiene en cuenta cuán profundamente está arraigado en la clase media, a pesar de sus coronados amigos, de sus aires señoriales y de su enorme fortuna, y no sólo por razón de su origen, sino también por su manera de pensar. Su sobrio clasicismo, su renuncia a la solución de los grandes problemas metafísicos, su desconfianza de todo aquel que los explica, su espíritu agudo, agresivo y, sin embargo, tan urbano, su religiosidad anticlerical negadora de todo misticismo, su antirromanticismo, su repulsa contra todo lo opaco, lo inexplicado y lo inexplicable, su confianza en sí mismo, su convicción de que todo se puede comprender, resolver y decidir con el poder de la razón, su escepticismo discreto, su razonable conformidad con lo próximo, lo accesible, su comprensión para la ‘exigencia del día’, su ‘*mais il faut cultiver notre jardin*’, todo esto es burgués, profundamente burgués, aunque no agote la burguesía, y aunque el subjetivismo y el sentimentalismo que Rousseau anunciará sean la otra cara, probablemente de igual importancia, del espíritu burgués” (Hauser 1993: 163-164).

lismo positivista que ya algunas décadas antes había ocupado el centro de la invectiva de Manuel Gutiérrez Nájera en su célebre ensayo sobre *El arte y el materialismo* de 1867, ofreciendo una primera base teórico-cultural que el Modernismo habría profundizado y aprovechado ampliamente más tarde³. Pero este juego de dobles, desde el *spleen et idéal* baudeleriano en adelante, caracteriza simultánea y visceralmente la experiencia de la modernidad y si constituye una incoherencia de pensamiento y de direcciones culturales, por cierto, no exhibe una incoherencia histórica.

Sin embargo, es dentro de un brevísimo texto que lleva por título *El Renacimiento en España*, publicado por primera vez póstumo en 1919⁴ y con frecuencia olvidado por la crítica, donde la escritura de Herrera y Reissig exaspera la propia vocación centrífuga y la propia conformación caótica, al bosquejar el espacio cultural y crítico de una literatura abiertamente plural porque es inscribible en el interior de una tradición que se quiere arrancada de cualquier idea lógica de sucesión. La operación que Herrera y Reissig ha emprendido en esas páginas (páginas esencialmente de historiografía literaria), consiste en un examen, más bien sumario, de la poesía española del Renacimiento. Pero si el texto ofrece la ocasión de rastrear algunas de las lecturas fundamentales que acompañaron la redacción de la obra más madura del montevideano, el recorrido histórico-analítico que el texto desarrolla revela una posición crítica mucho más relevante. Los nombres de Garcilaso, Lope de Vega y Calderón, entre los muchos que Herrera y Reissig cita repetidamente, junto con los de los italianos Dante y Petrarca hasta llegar a las experiencias de la época clásica, parecen, de golpe, evitar cualquier secuencialidad temporal.

La historia que Herrera y Reissig contempla entre líneas, una historia que se exhibe, aunque solo superficialmente, como historia literaria, no es otra cosa que una historia fracturada o, más precisamente,

³ Es una dialéctica esta que José Enrique Rodó bosqueja ya en ese texto, de tono abiertamente programático, que el uruguayo dedica a la escritura de Rubén Darío en 1899: “Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas” (1967: 191).

⁴ El texto se publica solo nueve años después de la muerte de Herrera y Reissig, en 1919, por la imprenta Fonseca y Moratorio de Montevideo, bajo la supervisión de la viuda del poeta, Julieta de la Fuente.

una historia deconstruida y del todo a-lógica. El espacio conceptual de la evolución, categoría fundamental de ese positivismo sobre el que el autor del *Tratado* erige gran parte de su ensayística en los años de coyuntura entre los siglos XIX y XX, se desarticula y deforma a tal punto que permite la contemplación, en las líneas conclusivas del texto, de un lugar ucrónico donde la voz del yo crítico y las experiencias de los autores tomados como ejemplo a lo largo del breve texto herreriano logran ser reunidas finalmente en la simultaneidad de una constelación.

Dentro de una operación radical de recolocación, Herrera y Reissig esboza una línea genealógica directa que va de las experiencias de la modernidad *fin de siècle* a la que él mismo pertenece, y esas otras voces consideradas todavía vivas y plenamente actuales, de los varios Calderón y Lope de Vega, Petrarca y Shakespeare, cuyas palabras y discursos se ven ahora arrancados del pasado para ser proyectados hacia un futuro y quedar, de improviso, cristalizados en la forma moderna por excelencia de la Torre Eiffel:

Es que España fue inmensa: Astro de un siglo inmenso, Pirámide de la Historia –y las grandezas para ser grandezas deben tener deformidades. El genio es desorden, como el océano es monstruo. El sol tiene manchas y la montaña jorobas. Solo las estatuas son perfectas y apacibles las medianías. Lope de Vega y Calderón son las deformidades –montaña de su nación– fantasma que dio gloria a un siglo también fantasma. Y España fue un monte coloso de la eterna Cordillera eterna que nace en Grecia, pasa por Roma y va a morir en la Torre Eiffel! (Herrera y Reissig 2014: 129).

No se trata, por cierto, de estructurar un canon, como en el caso de *Los raros* de Rubén Darío⁵ (en realidad, aquí faltan todos los modelos contemporáneos que Herrera utiliza abundantemente), ni de una colección de *exempla* a partir de la cual se vuelve posible modelar nuevamente el campo literario y emprender desde allí la operación de escritura. Lo que ciertamente entra en juego en la dialéctica de los modelos que actúan en el fondo de la escritura herreriana, es un proceso radical de dislocación de la voz, de extrañamiento incesante de la posición enunciativa. El problema que evidencia el texto herreriano no es tanto el de establecer históricamente una filiación poética, cuan-

⁵ Para una reflexión sobre la naturaleza del canon dariano se remite a Óscar Montero (1996).

to el de reflexionar sobre los modos de la historicidad de la palabra literaria.

Heidegger, entre otros, habría enfatizado este mismo aspecto en sus estudios sobre el tiempo y la historia. Justamente en este sentido hay que leer la afirmación que el filósofo alemán incluye en una de sus conferencias sobre el lenguaje: “toda habla es histórica” (1990: 239), se lee casi en la conclusión de “El camino al habla”. En qué sentido hay que entender la frase, Heidegger lo explica inmediatamente después, al aproximar la experiencia de la lengua a una inclinación que parece caracterizar en su totalidad toda la cultura contemporánea occidental: el lenguaje, por cierto, es histórico “según el sentido y dentro de los límites de la era presente, era que no inicia nada nuevo, sino que lleva a término lo antiguo, ya prefigurado de la Era Moderna, llevándolo al límite” (ibíd.). Completar lo antiguo, sin embargo, no se debe entender, ingenuamente, como un replicar acríticamente el pasado en el lugar del presente, sino más bien, llevar al extremo el contenido virtual, hacer que se exprese lo que había quedado bajo la forma de la potencialidad sin expresión. No se trata de una reproducción, una copia, sino, por el contrario, como se lee en *El ser y el tiempo*, una *repetición* completamente diferente que exalta la palabra repetida y se vuelve capaz de liberar la virtualidad como una *unicidad*, en el instante mismo en que se pronuncia: la repetición “ni se abandona a lo pasado, ni apunta a un progreso. Ambas cosas le son en la ‘mirada’ indiferentes” (Heidegger 1993: 416). Por lo tanto, la *repetición* de lo que ya ha sido no implica, para la voz que llega a pronunciarla en el presente, una pérdida relevante, un vaciamiento de contenidos, ni tampoco una disminución de su fuerza en la actualidad. Por el contrario, ella determina, volviéndose su factor esencial, la novedad del instante, el momento más alto en el que se permite a lo *nuevo* asumir una forma. En este sentido, Heidegger hablará de una “posibilidad heredada pero, sin embargo, elegida” (ibíd.: 414), configurando así el espacio de acción vuelto disponible gracias a esos “restos, monumentos y documentos aún ‘ante los ojos’”, que se convierten, así, en materiales posibles (ibíd.: 425).

Si el mecanismo de la repetición anacrónica evidentemente actúa en el plano conceptual, expuesta como está en las líneas que Herrera y Reissig usa como breviario de una personalísima estética moderna, el contenido de pluralidad (intrínseco en este modo de ver tanto el espacio estético como su incongruente y sustancialmente no identificable inscripción histórica) aparece reflejado estructuralmente en la forma misma de la palabra. Dicho de otro modo, Herrera y Reissig trata aquí de escribir y circunscribir lo inefable, es decir, el archivo de su propia

concepción de modernidad⁶, la condición misma de existencia y de legibilidad de la propia palabra, sea crítica que literaria. En este sentido, la incoherencia herreriana es, antes que nada, repetición. O mejor, simultaneidad de lo repetible, consonancia actual de una serie ilimitada de alteridades históricas. Como Carl Einstein habría afirmado pocos años después, reflexionando sobre el estatuto de la imagen en el arte europeo de vanguardia, una obra se dibuja a sí misma como actualidad del anacronismo (Didi-Huberman 2015: 256-273).

Un caso análogo al expuesto en las páginas de *El Renacimiento en España* pero que juega esta vez con el mecanismo perturbador de la adjetivación, una estrategia discursiva del todo usual no solo para el Herrera y Reissig crítico literario, sino transversal a toda su producción poética⁷, se encuentra en otro texto de crítica literaria, los *Conceptos de crítica* de 1899. En el interior de un recorrido laberíntico que se va tejiendo entre la Biblia y Shakespeare, entre el teatro griego, Leopardi y Lamartine, surge de improviso la figura del “cometa decadentista” (Herrera y Reissig 2011: I, 27) Luis de Góngora, en el que la modernidad del siglo XIX resuena simultáneamente con el culteranismo del Siglo de Oro español.

La actividad crítica, que luego será capaz de volverse palabra literaria y práctica poética, consiste precisamente en esa acción de extrañamiento radical que vuelve a definir la tradición: y no lo hace como causalidad efectiva del presente, en el sentido de un historicismo positivista que sin embargo Herrera y Reissig parece incorporar en su trayectoria especulativa, sino más bien como la forma misma del instante, donde la redefinición histórica del objeto se reverbera directamente sobre la conformación del sujeto que mira y dice. Es el espacio de una

⁶ Retomamos aquí la noción de archivo propuesta por Michel Foucault, como condición de enunciabilidad de los discursos: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que erige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares. Pero el archivo es también lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas; lo cual hace que no retrocedan al mismo paso que el tiempo, sino que unas que brillan con gran intensidad como estrellas cercanas, nos vienen de hecho de muy lejos, en tanto que otras, contemporáneas, son ya de una extremada palidez. El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de su huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo *el sistema de su enunciabilidad*” (1970: 219-220).

⁷ Sobre las estrategias de adjetivación metafórica en Herrera y Reissig se remite al estudio de Allen W. Phillips (1950).

existencia histórica porosa que redefine los parámetros mismos de la observación, para alcanzar la contemplación de un estado intrínsecamente híbrido del ser histórico:

Disecar es sólo aplicar conocimientos. Detallar, ajustar, separar, es sólo emitir paciencia.

De ese modo considerada la crítica, es una forma mecánica y activa, una hormiga laboriosa que no se eleva un palmo de la tierra.

Imaginémonos que todo lo que existe tiene poros; pues bien, el talento del crítico debe penetrar por los poros de un libro y sorprenderlo, cual nuevo Judith a Holofernes, en su sueño de majestad; adivinar los secretos que flotan en sus páginas, sentirse en su presencia iluminado por intuiciones proféticas, interpretar los puntos suspensivos de las abstracciones y de los vuelos vagos que encierra, descifrar el revés de los pensamientos, tener el oído de un auscultador misterioso para oír lo que apenas suena en el alma de su autor, en una palabra, fraternizar y consustanciarse con la obra que quiere penetrar (ibíd.: I, 3).

Bajo esa mirada crítica que rehúye incesantemente la cronología para pensar en cambio la historia cultural en términos de constelación, la incoherencia se vuelve, por lo tanto, *collage*, mosaico, parafraseando el título de otro texto herreriano, y la visión histórico-crítica ofrece un punto de partida para volver a pensar desde el principio la posición misma de la práctica literaria en la modernidad. Con gran anticipación respecto al ambiente cultural del que procedía —esa modernidad periférica que busca incesantemente raíces y posiciones—, Herrera y Reissig llega a pensar el espacio de una escritura que se vuelve plural a través de la dilatación vertiginosa de la voz, por medio de una disolución substancial de la figura del autor que se afirma ahora solo como catalizador de la emergencia anacrónica de un repertorio potencialmente ilimitado de palabras, figuras, discursos, que de otro modo habrían quedado relegados en el espacio circunscripto del pasado tradicional.

En cualquier caso, la reflexión sobre el hacer literario es, en Herrera y Reissig, consustancial a una elucubración más general sobre el estado de la cultura moderna hispanoamericana. Ya en el artículo que abre el primer número de *La Revista*, que sale el 20 de agosto de 1899 en Montevideo, casi contemporáneamente a los textos leídos hasta este momento, un joven Julio Herrera y Reissig, que se esconde bajo la firma genérica de “La Dirección”⁸, presenta una lectura de la propia

⁸ Herrera y Reissig funda y dirige *La Revista* en el bienio de 1899-1900, en el cual se abre y cierra ese breve, pero sin duda significativo paréntesis editorial.

actualidad ciertamente cautivadora, condensada en una significativa reflexión sobre el estado de la literatura de su tiempo. La literatura, de hecho, que para Herrera y Reissig constituye el elemento fundamental “por lo que se mide la civilización de los pueblos”, encerrada como está en el círculo vicioso de la “apatía” –esa “dejadez turca”, como llega a definirla en esas páginas– que, en el umbral del nuevo siglo, “cloroformiza el ánimo intelectual”, es, según el uruguayo, “ó bien un feto que está por nacer, ó un pantano que se pudre en la más vergonzosa estagnación” (Herrera y Reissig 1899: 2).

Es importante lograr leer esta frase herreriana bajo la luz de la perspectiva histórica que anima sus textos de crítica literaria. Existe, efectivamente, una relación estrechísima –se ha aludido ya a este problema– entre la visión que Herrera y Reissig tiene de la historia cultural occidental y la peculiar interpretación que el montevideano ofrece del contexto moderno americano. Interrogar a las dos figuras que ocupan el centro del artículo de *La Revista*, disolver las funciones específicas liberadas de las imágenes complementarias pero opuestas del feto y del pantano (una refleja la otra como en un espejo deformante) significaría, si no ver borgesianamente el diseño cultural herreriano, por lo menos desentrañar los dispositivos esenciales que constituyen los motores de su práctica discursiva.

Las imágenes del feto y el pantano, si bien a primera vista parecen del todo inconciliables, comparten, en efecto, un núcleo conceptual común. Que se la lea bajo la luz germinal del nacimiento, o que se la interprete como organismo agonizante por medio de la imagen estéril y mortífera del pantano, en cualquier caso, la literatura americana contemplada por Herrera y Reissig –esa literatura moderna que ya desde décadas atrás animaba la búsqueda, los sueños y las utopías de la intelectualidad latinoamericana– se constituye solo en los términos de una manifestación retrasada. En otras palabras, la literatura moderna *no es*, es el vacío que ocupa el espacio vacante de una pura negación. Diagnósis, ésta, que deja entrever ya en los umbrales del siglo xx, el perfil de una posición cultural que lleva a Herrera y Reissig a redefinir radicalmente la práctica literaria de la modernidad.

Que esa negatividad sea interpretada según las dos imágenes especulares evocadas por Herrera y Reissig implica con toda probabilidad una cuestión de perspectiva que no cambia, sin embargo, el valor de esa fuerte conciencia que anima el hacer literario en el pasaje crucial de un siglo a otro. De acuerdo con el marcado mesianismo modernista cuya expresión más acabada es la de Rodó en las páginas de su *El que vendrá*, será justamente la iconología fetal la que prevalezca sobre la

mortífera, siempre bajo la luz sagrada de una futura redención, modulada bajo la semblanza de un profeta del que se espera la llegada o en las geometrías de esos “altares nuevos” (Martí 1989: 207) que José Martí, en el “Prólogo” al *Poema del Niágara* de Pérez Bonalde, logra tan solo entrever en una indeterminada y soñada lejanía⁹.

En la imagen bifronte del feto-pantano es posible, sin embargo, entrever los rasgos más profundos de una cuestión esencial que polariza las reflexiones intelectuales y la vida cultural latinoamericana entre los siglos XIX y XX. Si quisiéramos leer, de todas formas, las imágenes de irrealización que habitan la infinita galaxia de poesías y de escenas de novelas, de artículos críticos, notas y prólogos, así como las variadas diagnósticos culturales de sabor sociológico que se alternan en el continente a lo largo de los años, la modernidad coincide, antes que nada, con una forma de inactualidad. Amarre futuro de la cultura, como dejan ver las numerosas páginas del utopismo modernista, o bien espacio de lo irrealizable, como aparece en el contrapunto desencantado que Herrera y Reissig proyecta en imágenes bivalentes, en cualquier caso, lo moderno resuena como el gran ausente en la escena teatral de la actualidad. La modernidad se afirma, en este sentido, como el objetivo deseado de un “presente en construcción” (Dávila 2009: 364).

Esta es una posición del todo análoga a la que Agamben ha descrito a partir de algunas páginas de las *Consideraciones inactuales* de Nietzsche. Respecto del sueño moderno, la actualidad cultural americana se determina “en la forma de un ‘demasiado temprano’ que es, también, un ‘demasiado tarde’; de un ‘ya’ que es, también, un ‘no todavía’” (Agamben 2011: 24). Y será justamente a partir de la constatación de este hiato inalienable que separa la historia del deseo y que reitera a cada momento lo trágico del presente incompleto que Herrera y Reissig realiza en la articulación de su incoherente y compleja máquina de la escritura. Si la modernidad es algo prometido, como sostenía Marshall Berman (2011: 1), garantía de resolución del conflicto dirigida hacia una dimensión ordenada de la historia, la escritura herreriana opta, en cambio, por un neto rechazo de la utopía, aceptando la vitalidad de las contradicciones y la simultaneidad esquizofrénica de las posiciones. El desencanto del pantano no acabará de existir a favor de la ilusión de un renacimiento, empujando el discurso estético y cultural hacia esa frontera crítica que hará de la palabra el campo mismo del movimiento y de la colisión.

⁹ En esta misma perspectiva, Emir Rodríguez Monegal, intentando definir el período cultural de tránsito entre el siglo XIX y el XX en Uruguay, habla de aquella época histórico-cultural como de un “período de gestación” (1950: 54).