

LITERATURAS COMPARTIDAS

▣ Teresa Basile y Enrique Foffani (coordinadores)



LITERATURAS COMPARTIDAS

Teresa Basile y Enrique Foffani
coordinadores

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

2014

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Colectivo crítico. Colección digital del Centro de Teoría y Crítica Literarias. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales. (UNLP CONICET)

Directora de la colección: Miriam Chiani.

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Arte de tapa: D.G. Leandra Larrosa

Corrección: Samanta Rodríguez

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

©2014 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1139-1

Serie Colectivo Crítico, 1



Licencia Creative Commons 2.5 a menos que se indique lo contrario

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decano

Dr. Aníbal Viguera

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Ana Julia Ramírez

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Susana Ortale

Secretario de Extensión Universitaria

Mg. Jerónimo Pinedo

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
(UNLP-CONICET)

Directora

Dra. Gloria Chicote

Vicedirector

Dr. Antonio Camou

Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias

Dra. Miriam Chiani

Índice

Literaturas compartidas <i>Teresa Basile y Enrique Foffani</i>	7
¿Por qué hay literatura y no más bien nada? <i>Néstor García Canclini</i>	11
Sublimes tributos: la teoría y la crítica <i>Fabrizio Forastelli</i>	26
La dimensión poética de la subjetividad: un problema filosófico del siglo XX <i>Dardo Scavino</i>	42
Musigramas: el alcance y el valor de las inscripciones musicales en la poética de Marcelo Cohen <i>Miriam Chiani</i>	59
Julio Herrera y Reissig: modernismo, folclore y fronteras payadorescas <i>Hebert Benítez Pezzolano</i>	83
Adolfo Bioy Casares. Ciudades y experiencia: fotografía, literatura y cine <i>Adriana Mancini</i>	101
Películas de papel: cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte <i>Miriam V. Gárate</i>	108

El ensayo teatral: reflexión y autorreflexión sobre la práctica escénica <i>Beatriz Trastoy</i>	<u>128</u>
Con la espada, con la pluma y la palabra <i>Apátrida, doscientos años y unos meses</i> , de Rafael Spregelburd <i>Luz Rodríguez Carranza</i>	<u>137</u>
Transpacífico: continentes invisibles y archipiélagos de la visibilidad en las literaturas entre Asia y América <i>Ottmar Ette</i>	<u>149</u>
Cv. coordinadores	<u>179</u>
Cv. autores	<u>180</u>

Literaturas compartidas

Teresa Basile
Enrique Foffani

En este volumen reunimos una serie de trabajos enfocados en el eje de las “literaturas compartidas”, es decir, en la propuesta central de la convocatoria del *VIII Congreso Orbis Tertius* que se llevó a cabo en la ciudad de La Plata desde el 7 al 9 de mayo de 2012¹. *Literaturas compartidas* supone indagar en los modos de pensar la literatura en su situación de “presente”, las formas en que la literatura entra en relación con la historicidad del ahora, con esa dimensión de lo inédito que surge imprevisible, pero sin dejar de mostrar las líneas de continuidad que toda Tradición traza desde el pasado. Con *literaturas compartidas* hemos intentado nominar y describir las condiciones, de que se valen las literaturas, para poner y ponerse en relación.

Desde esta problemática, una de las más relevantes de la crítica actual y de su objeto-literatura, podemos por tanto interpelar sobre el estado actual de la literatura, sobre sus efectivas condiciones de existencia, sobre esa dimensión proteiforme, irruptora, que no se resiste a ser tan sólo la sombra del pasado, aun cuando, como lo sabemos, la repetición no deje de ser creativa y varíe, según pretendía Marx, a veces como tragedia y otras como comedia. Ni tampoco creemos, como reza una *doxa* archicitada, que las literaturas del presente estén condenadas a ser remedos, reiteraciones más o menos burdas, versiones que disimulan su calco, quitándoles sus excrecencias, su dimensión

¹ El *VIII Congreso Orbis Tertius* (del 7 al 9 de mayo de 2012) fue organizado por el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)/ Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) de la Universidad Nacional de La Plata.

incalculada, el destello de no tener un parecido evidente. Sabemos que ellas no pueden cortar el hilo de la tradición pero hay algo inasimilable, un comportamiento díscolo, una discontinuidad, una puesta en acto de los nuevos instructivos que jalonan el juego creador y crítico de los diversos abordajes analíticos e interpretativos.

De eso se trata: de cómo abordar la literatura del presente o, a la inversa, el presente de la literatura, su puesta al día, su urgencia, su fugacidad del instante, su *ahoridad*, esa noción de Walter Benjamin rasgada del documento de la cultura y con la cual se empecinaba en abrir una puerta hacia un futuro de redención desde el cual interpretar más comprensivamente el mundo.

Literaturas compartidas no significa la mera salida de la literatura en busca de los otros saberes y discursos sino más bien el acto de indagar cómo la literatura se pone en relación y describir ese vínculo que es también la manera de entender la conjunción y (lo que señala la figura retórica de la endíadís): la literatura y el cine, la literatura y el teatro, la literatura y la filosofía, la literatura y la música, la literatura y la plástica, etc. Este ponerse en relación es una modalidad que registramos ya, sin ir más lejos, en la literatura de nuestra tradición griega y latina o en la Edad Media; pero nuestra mirada está puesta ahora en discernir su particularidad de las últimas décadas. Lo sabemos: la conjunción y organizó los debates críticos en los 60 y en los 70: en esas décadas la crítica se conectaba con aquellos saberes que garantizaban el método y trazaban un recorrido epistemológico fiable: literatura y marxismo, literatura y lingüística, literatura y psicoanálisis, literatura y sociología, literatura y estructuralismo. Carlos Altamirano describió este impulso de época bajo la figura de “ciencia piloto”, pues, mirado desde hoy, tenemos el registro de los modos de leer la literatura, esto es, el archivo crítico de la literatura, la matriz teórica que la sustenta. Sin embargo, no se trata de esto cuando hablamos de *literaturas compartidas*.

No queremos dejar de recordar, en esta ocasión, a un crítico como Ángel Rama que estuvo dispuesto a sumergirse en el estudio de la antropología y el quechua, una figura paradigmática en América Latina de la incursión crítica en otros saberes, todo lo cual habrá significado, sin lugar a dudas, para el uruguayo, un reto, un desafío como los tantos que debe enfrentar el crítico de nuestra contemporaneidad. De todos modos, estamos persuadidos de que en el paisaje actual de nuestras literaturas, ese desafío implica otra dirección:

leer al lado de, codo a codo con los otros saberes y las otras artes, en el sentido en que hay un lugar compartido con todos ellos. No es, entonces, entender las relaciones entre literatura y crítica bajo la figura de la “ciencia piloto”; no se trata de guarecerse en la tranquilidad de que hay un saber-fundamento al alcance de la mano ni tampoco de volver a la crítica-bricolage, ni a la teoría discursiva de la impregnación ni a captar aquellos conceptos que flotan en el aire de una época. Esta territorialidad compartida es uno de los signos más elocuentes de lo que quisiéramos indagar.

Pensamos que el uso de la conjunción, en el presente, es por lo menos reveladora, puesto que plantea una acción (una intervención) copartícipe, donde ningún saber se impone sobre el otro, en todo caso habría algo así como un condominio de la verdad para una experiencia de la literatura lanzada a la posibilidad compatible de los restos, de las fronteras, de las zonas liminares, de las fisuras del discurso, de la negatividad de la literatura. *Literaturas compartidas*: partidas y repartidas en múltiples relaciones abiertas y por ello mismo preñadas de inminencias y posibilidades. *Literaturas compartidas*: más literaturas de partidas que de llegadas. Leemos en verdad una inversión a partir de la conjunción y: no tanto literatura y cultura sino a la inversa: cultura y literatura, que (nos) permite plantear no una crítica cultural de la literatura sino *una crítica literaria de la cultura*: ¿acaso de este último modo no es más factible leer pero también escuchar lo que le pasa a la literatura en relación con la crítica y la cultura?

Otra perspectiva que ofició como eje temático del *Congreso Orbis Tertius*, otra vía en la que opera la voluntad de conjunción, otra dimensión de las *literaturas compartidas* se encuentra en las actuales propuestas teóricas y críticas que rediseñan los ya caducos anaqueles de las literaturas nacionales ante los sacudones y desacomodos que la actual ola de la globalización –la cuarta según varios– propina en la antigua congruencia entre un territorio, una lengua y una cultura que sostenía el imaginario nacional, y en cuyo movimiento huracanado y centrífugo se licúan las viejas categorías espaciales, territoriales y culturales.

Desde este foco se indagan las culturas híbridas (Néstor García Canclini), las nuevas identidades en tránsito, sus memorias migrantes (Abril Trigo) y sus raíces portátiles (Julio Ramos); se exploran las territorialidades de la frontera con sus bordes y sus *borderland* (Gloria Anzaldúa) así como las lite-

raturas transatlánticas (Julio Ortega); se examinan las posibilidades de apertura inscriptas en las poéticas de la relación y de lo diverso (Édouard Glissant); se inquieren los multilingüismos y las nuevas lenguas mixturadas como las de las literaturas chicanas y niuyorriqueñas. Configuran perspectivas teóricas ancladas en imágenes más atentas a las aguas o al aire que a la tierra, más oceánicas que continentales, que prefieren el archipiélago a la isla; los viajes, las diásporas, las errancias y las fugas a la raíz y al árbol; la relación y la apertura al “otro” en lugar de lo atávico o nativo; la contaminación a la pureza; el movimiento a la *stasis* (Žižek). Constituyen un desafío ineludible para volver a interrogar la arquitectura, siempre precaria y conjetural, de la “literatura latinoamericana”.

Julio Herrera y Reissig: modernismo, folclore y fronteras payadorescas

Hebert Benítez Pezzolano

Entre las diversas deudas que la crítica literaria especializada mantiene con la obra de Julio Herrera y Reissig, una de las que me ha resultado significativa es la correspondiente al asombroso empleo que el autor de *Los peregrinos de piedra* hiciera de la décima, particularmente en sus poemas “Desolación absurda” (1903) y “Tertulia lunática” (1909). Aunque las alusiones al tema ya existieron desde temprano, dentro de las cuales quiero recordar que Rubén Darío fue lúcido pionero (1912), y, por cierto, que una parte de la crítica no ha obviado la cuestión (Oribe, 1930; Bula Píriz, 1952; Pérez Pintos, 1963; Rama, 1973; Sábat Pebet, 1975; Blengio Brito, 1978, entre otros), es ostensible que sus referencias han tenido un carácter más bien tangencial, a veces parcialmente anecdótico, en otras ocasiones mediante observaciones hermenéuticas productivas, pero que casi siempre han quedado limitadas a un esbozado campo de sugerencias, por lo general subordinado a otros justificables centros de atención crítica. En lo que me concierne, en un trabajo que originariamente titulé “Julio Herrera y Reissig: las fronteras lunáticas del modernismo” (1996) y que más tarde volví a publicar con modificaciones (2000), me referí circunstancialmente a las connotaciones gauchescas de la décima espinela a propósito de su empleo en el poema “Tertulia lunática”.

De aquí en más, intentaré trazar un punto de partida que, por cierto, irá tomando en cuenta varios de estos antecedentes, para entonces avanzar especulativamente en un esbozo de las razones que condujeron al poeta de *Los éxtasis de la montaña* a escribir en décimas sus célebres poemas más “oscu-

ros”, autorreferenciales y de ruptura mimética. Se trata, en efecto, de las dos composiciones en las que, como señalé en otra parte, Julio Herrera y Reissig asume un riesgo radical, internándose en

[...] zonas de una experiencia fronteriza y de un despliegue “alucinatorio” tal que [...] ha hecho volver a los lectores (y a la crítica) los talones más hacia atrás que hacia delante. Su exacerbación de la analogía, la impertinencia de las asociaciones verbales y, naturalmente, una irrefrenable metafóricidad alejada de los pactos de lectura aceptados en su época, lo colocan en un estado de soledad simultáneo con la estupefacción de la lectura (Benítez Pezzolano, 2008: 49-50).

Aunque no es este el lugar apropiado para presentar una historia de la décima, estrofa cuya génesis se remonta a la lírica trovadoresca, pero que en rigor obtiene su forma moderna por obra del poeta y vihuelista español Vicente Espinel en el siglo XVII, conviene señalar que la décima espinela, tal como se la conoce desde ese momento, es una de las estrofas poéticas que obtuvo mayor extensión y arraigo en América, especialmente en las culturas populares de origen rural, tal como se verifica en el cultivo que de la misma se produce hasta el día de hoy en países como Venezuela, Cuba y Puerto Rico. Por lo demás, resulta inocultable y de especial relevancia para nuestro interés, el fuerte protagonismo de esta estrofa en la poesía gauchesca y criollista rioplatenses, incluida la de Rio Grande do Sul. Sucintamente, digamos que se trata de una estrofa de diez versos octosílabos de rima consonante con una estructura distributiva ABBAACDDC; es decir que el primer verso rima con el cuarto y el quinto, el segundo con el tercero, el sexto y séptimo con el décimo, y el octavo con el noveno. Así, por ejemplo, y para establecer una primera aproximación, vaya la primera décima de “Amor criollo”, del poeta Alcides de María, fundador de la sociedad *La criolla* y de la revista *El fogón*, figura a quien homenajea Herrera y Reissig en 1908, en ocasión de su muerte:

En un pingo pangaré,
con un freno coscojero,
buen herraje y buen apero,

en dirección al Pigüé,
va el paisano Cruz Montiel
orillando una cañada,
con camisa bien planchada,
un clavel rojo retinto,
puñal de plata en el cinto
y bota fuerte lustrada.

Desde un punto de vista comparativo, el carácter fuertemente contrastante en varios niveles del discurso del primer movimiento de “Desolación absurda”, con esa “nota oscura” y el paisaje distorsionado a los que se ha referido Magda Olivieri (1963: 90), no impide, sin embargo, verificar la cuidadosa observancia de la décima espinela por parte de Herrera y Reissig, incluso en el detalle de la necesaria pausa posterior al cuarto verso, que en Herrera es de empleo estricto:

Noche de tenues suspiros
Platónicamente ilesos:
Vuelan bandadas de besos
Y parejas de suspiros.
Ebrios de amor los cefiros
Hinchan su leve plumón,
Y los sauces en montón
Obseden los camalotes
Como torvos hugonotes
De una muda emigración.

Con un movimiento de entrada y salida de la lírica letrada, la décima espinela atraviesa, en España y América, desde el barroco, el neoclasicismo y el romanticismo, hasta el modernismo, las vanguardias y diferentes expresiones poéticas de la modernidad tardía. Sólo basta pensar, si nos situamos en el Uruguay del siglo XIX, que las décimas burlescas que componen el poema “La metromanía”, de Francisco Acuña de Figueroa, seguramente coexisten con desarrollos más o menos estabilizados de la décimas payadorescas de cantores sensiblemente ajenos a la ciudad letrada.

Mi interés radica en identificar el prestigio de la décima en esa etapa de la poesía gauchesca que Ángel Rama denominó de “la gauchesca domesticada” (1982), vale decir en el período criollista del 900, como condición de existencia para la experimentación decisiva cuasi paródica que emprendió Julio Herrera y Reissig en los poemas referidos. Efectivamente, los poetas de la revista *El Fogón*, fundada en 1895, procuraron otorgarle a la poesía criolla, como ha señalado Daniel Vidart, “un espaldarazo literario que revitalizara las proyecciones estéticas del folclore” (1968: 357). Dicho movimiento fue prácticamente contemporáneo con la introducción de la estética modernista en el Uruguay, y, en lo que concierne a Herrera y Reissig, no resultó ajeno a sus años de formación literaria. Pese a que puede pensarse que unas y otras poéticas equivalieron a paralelas que no se tocaron, las líneas de contacto y de penetración recíproca existieron, por lo que el recurso a la décima en la poesía herreriana debe ser considerado muy especialmente en ese contexto, fenómeno que, junto con otros, permite describir la complejidad del sistema literario uruguayo de la época.

En primer lugar, importa tener en cuenta que tanto el lirismo criollista como el modernista constituyeron, aunque fuere mediante propósitos, signos y consecuencias diferentes, actividades letradas de fuerte idealización y estetización¹ de la realidad, al tiempo que co-participaron en forma disímil de una contradictoria ideología de rechazo a una modernidad vinculada con el mundo inmigratorio.

En segundo lugar, el empleo de la décima como significante gauchesco fue, para los criollistas, parte de un proceso mimético que coexistió con el apogeo de la misma en el canto payadoresco. Este último no integró, vale la pena subrayarlo, un campo de poesía letrada, pese a que por una dinámica permeable en varios casos se produjeron absorciones culturales recíprocas y desiguales. La poesía payadoresca, quiero insistir, no fue, *strictu sensu*, poesía gauchesca, por lo menos en la medida en que buena parte de sus creadores, unos apenas alfabetizados, otros célebres payadores analfabetos, no formaron parte del universo de la ciudad letrada sino de una tradición folclórica que hace pensar en una descendencia más clara del repertorio gauchó y

¹ Hugo Achugar ha subrayado que el criollismo representó “más exaltación de un mito, mitificación de la misma exaltación, que expresión de un tipo social” (1980: 141).

de sus procesos.²

De manera que, en tercer lugar, debe situarse a Julio Herrera y Reissig dentro de un entorno rioplatense en el que se articulan fuertes inflexiones de la tradición popular mimetizadas por el universo letrado, particularmente del lirismo criollo novecentista, con el cual tanto el espacio contiguo de la poesía payadoresca como en menor y diferente medida el del lirismo modernista, guardan continuidades y tensiones.³

Desde un punto de vista biográfico, y en el contexto de la contemporaneidad de criollismo y modernismo, no es un hecho menor el que Herrera y Reissig mantuviera cercanía con varios de los integrantes del movimiento, como es el caso de una dilatada y sostenida amistad con el anarquista Francisco Caracciolo Aratta, quien llegó a ser director de la revista *El fogón*, tal como oportunamente señalara Aldo Mazzucchelli en su biografía fundamental (2010: 446-447). En cuanto al probado vínculo con Alcides de María, uno de los más célebres y popularizados autores de décimas espinelas criollas, la admiración que Herrera le prodigó en su discurso fúnebre de 1909 –el mismo año en que escribió “Tertulia lunática”– no fue tan paródica como estetizada por un repertorio preciosista a la vez interferido por el léxico criollista, lo que al fin de cuentas dejaba en evidencia cuán friccionado podía llegar a ser el diálogo entre ambas poéticas contemporáneas, irreductible a eventuales voluntarismos. En dicho pomposo y exaltado discurso –una suerte de inventario ecléctico de acumulación barroca⁴– De María es designado y elevado a través

² Pablo Rocca observa, con acierto, que el caso del “gaúcho” riograndense es diferente en la medida en que tempranamente se consiguió una documentada recolección de textos gauchos tradicionales (2003: 104-105).

³ Resultan importantes las apreciaciones de Lauro Ayestarán a propósito de los límites que la tradición ejerce sobre la novedad en las creaciones payadorescas. Ello contribuye a una explicación de las necesarias distancias folclóricas con respecto a la poesía letrada del 900, pues la permeabilidad dialógica que aquí postulo, ofrece siempre una resistencia de acuerdo con la hipercodificación del género payadoresco. Efectivamente, como bien afirma el destacado musicólogo y folclorista uruguayo, “un payador novedoso es insufrible”, mientras que “un payador original [es] admirable”, pues el primero resulta rechazado por romper “la cadena de lo tradicional”, y el segundo “es el que arma de manera diferente lo por todos conocido” (1968: 54).

⁴ Pedro Henríquez Ureña observó que, dentro de un proceso de radicalización de la poesía modernista hispanoamericana, “la tendencia barroca creció con Herrera y Reissig, cuyo juego de imágenes no tardó en hacerse alarmante, y aun delirante en ocasiones” (1969: 193).

de expresiones que en varios casos se resuelven mediante elaboraciones oximorónicas, tal como se percibe en algunos momentos de los siguientes pasajes:

[...] saludo al Homero criollo de nuestra Odisea desmelenada, de nuestra Odisea con labios púrpuras de margarita y mejillas de aterciopelado laurel-rosa [...] que es la lira de nuestro Olimpo y la ronca cigarra de nuestra Arcadia cimarrona, saludo al bardo de las sabrosas Bucólicas a la intemperie [...] de las bucólicas del churrasco gordo y de los chicharrones dorados, de las tortas fritas y de las empanadas de fruta, del mate amargo y de la succulenta mazamorra [...] saludo al Virgilida de las pastoriles hirsutas, de chiripá cribado y nazarenas estridentes (Herrera y Reissig, 1999: 621-622).

Es significativo, por otro lado, recordar que tres años antes de este discurso, Herrera y Reissig publicó en *El Fogón* (23/VIII/1906) varios de sus sonetos más identificatorios⁵ de la serie de *Los éxtasis de la montaña*, a la sazón dedicados, precisamente, a Alcides de María con las siguientes palabras: “Al caballeresco trovador nativo don Alcides De-María, lealmente” (Herrera y Reissig, 1999: 103).

Parece capital, sin embargo, no caer en la creencia de que Herrera participó de la idealización del gaucho y del paisano contemporáneo. Todo lo contrario. Tal como lo demuestra en su *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer* escrito entre 1900 y 1902 (Herrera y Reising, 2006), su reprobación de la figura del gaucho como elemento social primitivo y retrógrado es terminante y alcanza ribetes cáusticos. En uno de sus pasajes hay una clara impugnación del criollismo, que es el asunto que nos interesa ahora, lo cual redescrive su relación contradictoria con dicho movimiento: “¿Por qué el gaucho, al revés de los que afirman los idealistas de la *literatura criolla*, no es ni puede ser inteligente, tendiendo a la estupidez, que se estratifica día a día en su cerebro mecánico?” (370).

Un acontecimiento temprano en la vida de Julio Herrera y Reissig es el de su relación con la guitarra, instrumento que comenzó a tocar a los dieci-

⁵ Entre ellos figuran composiciones tan representativas como “El despertar”, “La vuelta de los campos” y “La siesta”, entre otras.

séis años de edad. No es un dato menor el que aporta Aldo Mazzucchelli al precisar lo siguiente:

Aprende con un músico que era también comandante del ejército, de nombre Domingo Cruz, aparentemente, adicto al repertorio criollo en el instrumento, con lo que Herrera se instruyó primero en los consabidos cielitos, estilos y aun en las milongas que parecen estar en el trasfondo de las payadas alucinatorias de la “Tertulia lunática” o de “Desolación absurda” (2010: 51).

Es en ese contexto que el joven Herrera iba a ir integrando, cuando ya había leído, entre otros, a Victor Hugo y a Lamartine, pero también a José Hernández y a Estanislao del Campo –poco antes de conocer la poesía de Baudelaire y de Samain, a quienes tradujo–, un repertorio criollo que de una u otra forma jamás desaparecería del horizonte de su sensibilidad. Las “Vidalitas” (Garet, 2002), de tema amoroso, que compuso en octubre de 1898, fueron estrictamente contemporáneas de su todavía romántico *Canto a Lamartine*, cuya publicación ocurrió en el mismo año. También en 1898 dio a conocer sus primeras décimas espinelas, aunque no con asunto criollo, como es el caso del poema “Ideal”, publicado en el periódico *La Razón*. Por lo pronto, cabe subrayar que el empleo de la décima se dio en los comienzos de su obra, antes de que se convirtiera en un poeta modernista. Esto tiene singular relevancia ya que el recurso a la estrofa precede al momento de cambio y luego se mantiene, paradójicamente, en poemas “oscuros” de condición extrema, aquellos que sitúan a Herrera en las fronteras críticas del modernismo, concepto planteado por Guillermo Sucre (1975: 40-50), expuesto en nuevos términos por Saúl Yurkiévich (1976: 75-98), luego retomado y desarrollado por Emir Rodríguez Monegal (1980: 199-215) y más tarde por nosotros mismos (1996).

En su artículo titulado “La décimas de Herrera y Reissig”, Juan Carlos Sábat Pebet retoma una inquietud planteada en un trabajo suyo de 1960, y que trata, precisamente, sobre el uso de la décima “en sus dos poemas de más indescifrable misterio” (1975: 31). Sábat Pebet reproduce la copia autógrafa de una carta que Herrera envió en 1901 al escribano Pedro José Saralegui, acompañada de unas décimas que este le había pedido para una composición

musical. La queja de Herrera en la breve misiva es sintomática de una conciencia conflictiva entre la estrofa tradicional y un poeta ya inmerso en la estética modernista:

Querido amigo: Siento en el alma no poder cumplir con mi palabra. He compuesto unas décimas imposibles [subrayado en el original], porque me han resultado absurdas para mi estilo de su música. Son unas décimas nada sencillas –de género moderno–. Yo no podría aunque quisiera hacer poesía sencilla, de esa preciosa sencillez poética que reclama el bellissimo estilo suyo. Ruegue a Constancio Vigil, que arranque de su lira sentida algunas estrofas dignas de su página. Él, si quiere, puede hacerlo mejor que yo.

Lo saluda aff. Julio Herrera y Reissig (Sábat Pebet, 1975: 31).

La subrayada imposibilidad de Herrera, originada en una resistencia más fuerte que la buena intención, habla a las claras de la internalización de un proyecto poético complejo y de su clara conciencia. Sin embargo, en las dos décimas enviadas bajo el título “Para mi querido Perico”, introduce, tal como afirman Madelaine y Arcadio Pardo, “la novedad de repetir la misma palabra en fin de los versos 1 y 4”, para constituirse así, “en la décima verdaderamente herreriana”, fenómeno que, en opinión de estos autores, “confiere a la décima cierta calidad de letanía que contribuye a incrementar la musicalidad de la estrofa” (Pardo & Pardo, 1999: 1112). Por su parte, Roberto Bula Píriz (1952: 56) sostiene que Herrera podría haber tomado este procedimiento del poeta parnasiano brasileño Bernardino Da Costa Lopes, en cuyo poemario de 1900, *Val de lirios*, aparecen octavas (no décimas) construidas de esa forma, incluso con una nueva repetición de palabra en el verso séptimo, que Julio Herrera en ese caso no adoptó.

Ahora bien, el sentido que esta novedad obtiene en las décimas de sus dos grandes poemas es conjeturable y no necesariamente hay que compartir el beneficio de la musicalidad, argüido por M.y A. Pardo (y quizás más aplicable a poetas como el propio Lopes), especialmente si se piensa en los términos de un Herrera y Reissig modernista crítico, que son los que suscribo en el presente trabajo. En todo caso, comparto más la visión de Blengio Brito, para quien semejante “reiteración carga a la estrofa de un tono ligeramente

obsesivo” (1978: 108).

Si retornamos al inicio, cabe confirmar que los poemas en los que se asiste a una mayor suspensión de la referencia son aquellos en los que, precisamente recurre a la décima espinela, con la variante indicada. ¿Por qué Herrera y Reissig ha apostado a ello? ¿Por qué es justamente en las décimas y en su contemporánea resonancia criollista que el poeta resuelve sus conversaciones lunáticas y el absurdo de la desolación? Ya Diego Pérez Pintos, en su magnífico acercamiento a *La Torre de las Esfinges*, advertía que “[...] con ritmo de romance, octosílabos, a menudo con rima aguda [...] el cuarteto bien subrayado [...], la dureza de la rima y el ritmo [...] hace recordar el carácter vulgar de la forma estrófica, y entonces sorprende su elección para el contenido exótico, erudito y desaforado (1963: 123).

En esta suerte de hipótesis interpretativa quisiera señalar, primeramente, que el empleo de la décima es antifrástico en la medida en que las tradiciones de la estrofa –tanto criollistas como payadorescas– y su discurso impertinente entran en un conflicto inédito, en una potencia equivalente a la que se produce en sus potentes metáforas arbitrarias. El autor de “Desolación absurda” y de “Tertulia lunática” empleó la estrofa dilecta de un espacio poético que consideraba arcaico, pero que no obstante conocía, a los efectos de pulsar, calladamente, una cuerda cultural que tocaba subterráneamente una zona de su sensibilidad *aunque no de su proyecto poético*. De ahí la posibilidad de una lectura parcialmente paródica en el empleo de la décima; de ahí, también, que la noción de parodia no resulte suficiente, tal como señalé en otra oportunidad (2000: 46). En una sintonía crítica semejante, José Luis Castillo afirma que, si bien el discurso autorreferencial de “Desolación absurda” y “Tertulia lunática” “descubre inmediatamente su índole irónica o metapoética” (1999: 249), cuya “desenfrenada exuberancia [...] implica una desconfianza de las capacidades comunicativas del lenguaje [...], el exceso revela angustia, no entusiasmo, y se manifiesta en un proyecto desesperado para colmar las posibilidades (todas las posibilidades infinitas) del significante” (259). Años antes, Roberto Ibáñez identificaba “lo lunático o lo oblicuo en La Torre de las Esfinges”, con la angustia del *yo* que encuadra en el universo el testimonio de su propio caos” (cursiva en el original, 1967: 29).

Con esa estrofa arcaica, no preparada para una revolución poética urbana, pero ajena a las dominantes darianas del modernismo, Herrera emprendió

su mayor osadía crítica del movimiento. Por lo demás, esto puede ser leído, siguiendo a Noé Jitrik (1978), en los términos de una poética modernista que resultó expresión cultural de la fabricación en serie dentro del campo industrial. En consonancia con dicho campo (digamos, de modo funcional y estructuralmente homólogo), el modernismo literario, además de no haber rechazado ningún resto, fue un multiplicador de las series, por lo que no solo produjo más, sino que produjo objetos diferentes, lo cual explica la cantidad exorbitante de versos distintos, de medidas inesperadas, de estrofas y metáforas novedosas, de rimas insólitas, de interferencias diastráticas y diatópicas impensables, etc. Así, el conjunto de la desbordante proliferación herreriana —en sus más variados niveles— se dejaría interpretar en esa medida. En mi concepto, también la décima espinela se constituyó en estrofa inesperada para su poesía, desplazada incluso de la evocación culto-criollista de la barbarie, algo parecido a las resonancias de una vihuela en el decorado kitsch y arcádico-versallesco; las exacerbaciones del decadentismo se conjugan con la mano curtida (y ahora enrarecida hasta el paroxismo) de la gauchesca.

Semejante descontextualización de las resonancias “bárbaras” —pues así podía ser leída por el universo letrado, sobre todo teniendo en cuenta el fantasma reciente de la guerra civil de 1904— asumía una función sorprendente que materializaba el fetiche moderno, precisamente, de la sorpresa, paralelo en otro nivel discursivo a la desmitificación de la metáfora analógica por la metáfora arbitraria. Herrera generaba así una crítica doble: al propio criollismo (que a su vez fungía como crítica de la gauchesca epigonal) y al modernismo triunfante, identificable con el proceso triunfante de Rubén Darío. El montevideano apeló a los connotadores de *El fogón* —artificio mimético de una gauchesca ilusoriamente más “gaucha” que la poesía gauchesca del cantar opinando—, para así construir un repentino giro payadresco, oximóricamente letrado y hermético, amasado en la más plena arbitrariedad, desde el momento en que hizo uso de una estrofa propia de las *tenidas* con guitarra. Hay una suerte de apelación asordinada del aire libre del folclore, el cual asume, irónicamente, funciones de impugnación de los límites del sistema letrado. Irónicamente, porque se trata de potentes resonancias de la lira popular por parte de un enemigo explícito de la cultura que podemos identificar con esa denominación (su rechazo al carnaval es sintomático al respecto).

Son estos poemas, especialmente, una “tenida” con el Modernismo y

sus estabilidades, para la que Julio Herrera y Reissig escogió a la décima como interferencia entre popular y vulgar. El poema largo, cuya tradición romántica tiene varios puntos de referencia, asume en estos casos una clara y distorsionada evocación de cantos payadorescos, sea en compuestos o en payadas de contrapunto, forma esta última que tradicionalmente está basada en la intensa réplica del otro, que en Herrera se volverá, más profundamente, en réplica de *lo otro*. Pero en cuanto a un “otro” en particular no puede resultar indiferente el episodio de la polémica en que Herrera replicó a Roberto de las Carreras mediante una décima titulada “Palabras del buen ladrón”, no recogida en la edición de Orsini Bertani. La misma mantiene la forma de denuncia y desafío típicas de las payadas de contrapunto, lo que revela un puente cultural firme con el empleo folclórico de la estrofa.

Por otra parte, quiero detenerme un tanto en esa réplica de *lo otro* a la que acabo de aludir. Para criticar al modernismo desde dentro se precisa una estructura desde fuera de su sistema literario, un elemento extraño que fisure desde su propio principio constructivo la idea de poema. Este elemento cuasi “bárbaro” es la décima espinela, estrofa que cabalgaba en una doble condición: gauchesco-criolla (letrada) y payadoresca. Sus notas fundamentales se mantienen y se resignifican en la poderosa dislocación herreriana. La proliferación replicante, el coraje del desafío frente a las realidades y a sus mimesis, cierto virtuosismo “repentinista”, la fractura de la representación, la puesta en suspenso de todo un repertorio “decadente” a través de esa estrofa incalculable, portadora de una tradición gauchesca “argumental” (tanto en el sentido de argumentación como eventualmente en el de *shiuzet* de los formalistas rusos) y tan ajena al devenir, en ese sentido, de las estrofas lunáticas, sitúan un capítulo extremo del ser moderno-crítico de Herrera y Reissig. Desde las décimas aunque no sólo con ellas, el poeta amenaza las certezas de los sistemas literarios y sus vasos comunicantes. La memoria criolla y su negación, el modernismo y las fronteras de su desgaste terminan expuestos, la una y el otro, por esas milongas distorsionadas que son, en cierto modo, “Desolación absurda” y “Tertulia Lunática”.

Si por un lado concedo razón a Carmen Ruiz Barrionuevo, cuando observa que este último poema recoge tradiciones diversas, las cuales se materializan en “parte del lenguaje y la simbología barroca [...], elementos de trazo romántico, simbolismo y modernismo que se alían con una poderosa

experiencia subjetiva” (1991: 137), quisiera anotar el carácter restrictivo de su visión de un Herrera y Reissig cuya polifonía es el resultado que va directamente de una tradición específica *de* la literatura a la creación literaria. Por supuesto que la tradición es un poderoso acontecimiento cuya profundidad activa resultaría tonto negar, aun cuando se haga en términos de cierta crítica post-colonial, de un culturalismo de bandera post-occidental, o, si también se quiere, “post-literario”. Sin embargo, más allá de esto, conviene recordar que cada momento de la tradición literaria se constituyó sobre la compleja relación histórica con discursos y textos sociales múltiples, procedentes —en términos bajtinianos— de la cultura oficial y de la cultura popular, los cuales, unos y otros, se situaron, como resulta evidente, tanto en el adentro como en el ostensible afuera del archivo literario de sus épocas. De hecho, lo que solemos entender por literatura ha constituido su resbalosa y dinámica especificidad mediante procesos semióticos generados gracias a la interpenetración de discursos y textos, por así llamarles, “ajenos” y “propios”. En consecuencia, lo ajeno y lo propio de la literatura terminan por descategorizarse y disolverse en un espacio nuevo. Este es, al contrario de lo que pudiera pensarse, el que define los precisos modos de ser y de transformarse de la literatura. No existe literatura sin estas relaciones adentro/afuera; tampoco existe si no se las concibe en tanto que correlaciones, es decir según el contexto de un mundo de normas y valores literarios históricamente construidos, los cuales asumen determinados lugares de poder.

Efectivamente, si todo texto literario es una creación “habitada” (no sólo por otros textos, como parece haber querido Julia Kristeva, sino por varios diálogos, como sostuvo Bajtin), no todo texto expone ostensiblemente ese diálogo en que se produce. Y lo que es más: muchas veces ese texto “no lo sabe”, pero a decir verdad, siempre “lo hace”. Ahora bien, hay textos y, por así decirlo, momentos históricos de autores en los que los tejidos dialógicos que hacen a la génesis de toda literatura adoptan una visibilidad de excepción. Las razones son históricas, de diversa significación, y no resultan reductibles a una posición homogénea.

En las décimas herrerianas de “Desolación absurda” y de “Tertulia lunática” resuenan alteridades múltiples: los criollistas letrados, que se nutren de la gauchesca y de los payadores; los payadores, que se nutren de tradiciones folclóricas que a su vez son el producto de la hibridez con la gauchesca (poe-

sía letrada) precedente; el modernista, que entra en ese juego de apropiaciones y resignificaciones, para asimismo ofrecer parte de su indumentaria a los criollistas del 900, que en efecto la toman y a su vez también resignifican. Conviene insistir que en las payadas de Ezeiza, de Nava y Bettinoti resuena tanto la tradición folclórica como la impregnación que la gauchesca ha producido sobre ella, a tal punto que establecer una franja fronteriza entre poesía payadoresca y gauchesca solo hace retornar una serie de problemas.

Juan Pedro López (1885, Etcheverría, Canelones-1945, Montevideo), discípulo de Ezeiza y amigo de Bettinoti, fue el más célebre payador uruguayo de la época, quien vivió y cantó compuestos y payadas en la Ciudad Vieja de Montevideo hacia 1908. Se desempeñó, entre otras cosas, primero como obrero en un frigorífico del Cerro, hacia 1905, y unos tres años después como estibador del puerto de Montevideo. Luego, pasa a Buenos Aires, para probar suerte primero como boxeador y luego como cantor, obteniendo un reconocimiento cada vez mayor en el medio porteño, llegando incluso a trabar un vínculo de reconocimiento recíproco y de amistad con Carlos Gardel. El célebre autor de “La leyenda del mojón” fue discípulo de Gabino Ezeiza, con quien cantó y continuó aprendiendo el arte de la payada y del compuesto, se convirtió, al igual que su maestro y los demás payadores de la época, en un repentista y creador volcado intensamente sobre el virtuosismo de la composición. Acerca de esto conviene detenerse en una importante sugerencia de Raúl Dorra (2007: 123), para quien el arte del payador es

el arte de la felicidad verbal, o, lo que vendría a ser más menos lo mismo, la palabra convertida en espectáculo. La capacidad de improvisar, y sobre todo improvisar con rapidez, audacia y sentido de la oportunidad, es el atributo que define al buen payador. A quien se lo reconoció como dotado de esta capacidad en grado insuperable fue a Gabino Ezeiza, razón por la cual se lo recuerda como el payador por excelencia.

Para Dorra, el proceso del arte payadoresco instala una prioridad estético-virtuosista que precede a la función de opinión y denuncia socio-política originada en las tradiciones de la gauchesca. A tal punto que si semejante dimensión estética tiene una manifestación innegable y antecedente en el mismo *Martín Fierro*, alcanza en tiempos de Ezeiza un giro virtuosista que explica

la espectacularidad de la composición mostrándose a sí misma como acontecimiento. La época de oro de la payada –fines del siglo XIX y comienzos del XX– coincide con el desarrollo de la modernización en ambas márgenes del Plata, dentro de cuyas expresiones culturales hay que constatar la creciente “profesionalización” del artista, dueño de un saber (y de un “don”) que constituyen su especialidad, su fuerza diferencial y su técnica, decantadas por los efectos sobre un público que lo dispone y al que a su vez el artista construye. El virtuosismo payadoresco tiene un momento vinculado, precisamente, con cierto esteticismo orgulloso de sus formas y procedimientos, cuyo principio de placer es analizado en los siguientes términos por Raúl Dorra (2007: 128):

¿Qué habría opinado José Hernández si hubiese llegado a imaginar que el payador, ese hombre encargado de utilizar su canto para alegar contra la injusticia y en términos generales para difundir una opinión sobre la organización social de la patria, terminaría por acordarle más valor a la ocurrente velocidad verbal que al pensamiento, como si dicho payador, en vez de leer su *Martín Fierro*, hubiera preferido leer el tratado sobre *Agudeza y arte de ingenio* de Baltazar Gracián? Para atenuar estas inverosimilitudes pensemos que no todos —y especialmente no todos los payadores— que asistieron al contrapunto entre Ezeiza y Vázquez estuvieron de acuerdo con el veredicto del jurado y pensemos también que el propio José Hernández había puesto en boca de su personaje multitud de estrofas en que este celebraba la felicidad del canto como una pura expresión del espíritu, y había mostrado un exaltado orgullo, porque a él las coplas le surgían “como agua de manantial”, lo que quiere decir que al canto y al cantor se le reconocieron desde el inicio una virtud intrínseca. Si esto es así, habría que reconocer que el cantor se mueve en realidad, y desde el origen, entre el deber y el placer, entre una ética y una estética, y que, mientras la gauchesca se inclinó sobre el primero de ambos términos, la literatura payadoresca se sintió más atraída por el segundo (Subrayados nuestros).

Es significativo, por lo demás, traer a colación la observación de Ángel Rama acerca de la prioridad del significante sobre el significado en cuanto proceso de una democratización literaria y cultural emprendida por los mo-

dermistas hispanoamericanos. Para el crítico uruguayo esta fue determinada por el “tránsito de la *cultura ilustrada* a la *cultura democratizada*”, en que la primera, identificada con el Romanticismo y su “reino de las ideas” (o del “significado”), dio lugar a una “poesía doctrinal que predicaba un discurso ideológico sobre el mundo”, mientras que la segunda, identificada con el Modernismo, trabajó sobre la faz sonora del lenguaje, ligada “al reino de las sensaciones, que obviamente era el patrimonio de los más y al que todos se sentían con derecho” (Cursivas en el original.) (Rama, 1985: 164). Pese a que no trataré aquí las limitaciones planteadas por el discutible planteo binario de Rama (1985: 166-167), justo es reconocer, según el mismo sostiene, que

[...] la vía de los poetas modernistas entregándose a la fluencia sonora, rítmica, melódica, de la lengua que hablaban todos los días, construyendo en el cauce de su sensualidad, resultaría extraordinariamente propicia, permitiría un democrático acceso por parte de muchos que hubieran sido vencidos en las lides intelectuales y, sobre todo, implicaría partir de una materia largamente nacionalizada, adaptada por una aportación secular a las peculiaridades regionales americanas.

Semejante giro sobre la elaboración de una sonoridad, sobre las virtudes de los significantes y la palpabilidad de la composición traza un puente que comprende tanto a los poetas modernistas y criollistas del campo letrado como a los payadores más populares y resonantes de la época, quienes guiados por las sonoridades de una tradición la reelaboraron con “agudeza y arte de ingenio”, reconcentrados en las virtudes poético-musicales, al tiempo que para ello procuraron cultivarse e incluso abreviar en los prestigios sonoros y “virtuosistas” de la lírica letrada de los modernistas, aunque sin confundirse con ella. Configura bastante más que una anécdota el testimonio de encuentros y tertulias compartidas en Buenos Aires por payadores y “hombres de letras”, según manifiesta Emilio Sisa López, cuando señala, apoyándose en testimonio de Ismael Moya, a José Ingenieros, Carlos Guido Spano, Rubén Darío, Evaristo Carriego, Ángel Falco y Otto Miguel Cione, entre otros (Sisa López, 1968: 19).

Así, las líneas divisorias entre las payadas iletradas o, si se quiere, desde el momento en que aparece un desarrollo del payador profesional, semi-

letradas, la neo-gauchesca de los criollistas y el refinado repertorio de la lírica modernista pierden ciertos contornos de homogeneidad en la medida de las mencionadas interpenetraciones. Las mismas, poniendo de relieve la movilización de “nuevas estructuras de sentimiento” –según la conocida formulación de Raymond Williams–, proponen una ineludible problematización de las fronteras, poniendo en juego una trama dialógica entre sistemas literarios que de ninguna forma permanecen cerrados. En ellos trasunta una sutil permeabilidad, tal como deja en evidencia no solo el Herrera y Reissig de las vidalitas de 1898, sino muy especialmente el autor de las décimas “oscuras” de “Desolación absurda” y “Tertulia lunática”, que es el mismo que hace publicar varios de sus sonetos del campo arcádico de *Los éxtasis de la montaña* en la revista *El fogón*.

Bibliografía

- Achugar, H. (1980). Modernización y mitificación: el lirismo criollista en el Uruguay entre 1890 y 1910. *Ideologies and Literature*, III(14).
- Ayestarán, L. (1968). *Teoría y práctica del folklore*. Montevideo: Arca.
- Benítez Pezzolano, H. (1996). Julio Herrera y Reissig: las fronteras lunáticas del modernismo. En H. Benítez Pezzolano. *Eclipses del Sentido. Cinco ensayos descentrados sobre literatura uruguaya*. Montevideo: Trazas.
- Benítez Pezzolano, H. (2000). Julio Herrera y Reissig: conversación lunática sin Darío. En H. Benítez Pezzolano. *Interpretación y eclipse. Ensayos sobre literatura uruguaya* (37-49). Montevideo: Linardi & Risso/Fundación BankBoston.
- Benítez Pezzolano, H. (2008). Lautréamont en las lecturas uruguayas del 900. En H. Benítez Pezzolano. *El sitio de Lautréamont* (pp. 39-52). Montevideo: Pirates.
- Benítez Pezzolano, H. (2011). Las décimas de Julio Herrera y Reissig: entre la gauchesca y el modernismo. En C. Blixen (Coord.). *Prosas herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (pp. 19-31). Montevideo: Biblioteca Nacional/Banda Oriental.
- Blengio Brito, R. (1978). *Herrera y Reissig: del Modernismo a la Vanguardia*. Montevideo: Universidad de la República.
- Bula Píriz, R. (1952). *Herrera y Reissig (1875-1910). Vida y obra-Bibliografía-Antología*. Nueva York: Hispanic Institute in the United State.

- Castillo, J. L. (1999). *El lenguaje y la poesía de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- Darío, R. (9 de enero de 1955). “Julio Herrera y Reissig”, conferencia leída el 11 de julio de 1912 en el Teatro Solís de Montevideo. *El País*. Montevideo.
- Dorra, R. (2007). El arte del payador. *Revista de Literaturas Populares VII*(1), enero-junio, 110-132.
- Garet, L. (2002). Vidalitas, de Julio Herrera y Reissig. *Hermes Criollo (Revista de crítica y de teoría literaria y cultural)*, 2, 87-92.
- Henríquez Ureña, P. (1969). *Las corrientes literarias en la América Hispánica* (1945). México: Fondo de Cultura Económica.
- Herrera y Reissig, J. (1999). *Poesía completa y prosas*, edición crítica. Á. Estévez (Coord). Madrid: Ediciones UNESCO/Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Colección Archivos (2ª ed.).
- Herrera y Reissig, J. (2006). *Tratado de la imbecilidad del país, por el sistema de Herbert Spencer*. A. Mazzucchelli, transcripción, edición, estudio preliminar, postfacio crítico y notas. Montevideo: Taurus/Biblioteca Nacional.
- Ibáñez, R. (10 de marzo de 1967). La Torre de los Panoramas (II). *Marcha*, pp. 28-30.
- Jitrik, N. (1978). *Las contradicciones del Modernismo*. México: El Colegio de México.
- Mazzucchelli, A. (2010). *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus.
- Olivieri, M. (1963). La poesía de Julio Herrera y Reissig a través del comentario de algunos de sus poemas representativos. En A. Seluja, M. Olivieri, D. Pérez Pintos. *Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (pp. 57-95). Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras.
- Oribe, E. (1930). Julio Herrera y Reissig, *La Cruz del Sur*, 28, 7-13. (Número de Homenaje a Julio Herrera y Reissig).
- Pardo, M. & Pardo, A. (1999). Sobre la métrica en la obra de Julio Herrera y Reissig. En: Á. Estevez (coord.). *Poesía completa y prosas* (pp. 1083-1162). Madrid: Ediciones UNESCO/Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores. Colección Arch. (2ª ed.).

- Pérez Pintos, D. (1963). Dos líneas fundamentales en la poesía de Julio Herrera y Reissig. En A. Seluja, M. Olivieri, D. Pérez Pintos. *Homenaje a Julio Herrera y Reissig* (pp. 97-151). Montevideo: Concejo Departamental de Montevideo, Dirección de Artes y Letras.
- Rama, Á. (1973). La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte. *Río Piedras*, 2, pp. 23-40.
- Rama, Á. (1982). *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Rama, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Rocca, P. (2003). *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rodríguez Monegal, E. (1980). El caso Herrera y Reissig. *Revista Eco*, XXXVII(224), 199-215.
- Ruiz Barrionuevo, C. (1991). *La mitificación poética de Julio Herrera y Reissig*. Salamanca: Universidad de Salamanca, Secretariado de Publicaciones.
- Sabat Pébet, J. C. (19 de junio de 1975). Las décimas de Herrera y Reissig. *El País*, p. 31. (Número extraordinario en homenaje a Julio Herrera y Reissig, fasc. III).
- Sisa López, E. (1968). *Juan Pedro López. Un payador de leyenda. Vida y éxitos*. La Paz (Uruguay): Cumbre.
- Sucre, G. (1975). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Vidart, D. (1968). Poesía y campo: del Nativismo a la protesta. En C. Maggi, C. Martínez Moreno & C. Real de Azúa (Dir.) *Capítulo Oriental N° 23. La historia de la literatura uruguaya* (pp. 353-368). Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- Yurkiévich, S. (1976). *Celebración del Modernismo*. Barcelona: Tusquets.

Cv. COORDINADORES

Teresa Basile

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora de Literatura Latinoamericana II, investigadora del Centro de Teoría y Crítica Literaria (CTCL) y miembro del Comité de la Maestría en Historia y Memoria (UNLP). Sus trabajos abordan los vínculos entre literatura, política y memoria en las literaturas de las últimas décadas. Dirige el proyecto de Investigación “Derrota, melancolía y desarme. Los años 90 en la narrativa latinoamericana”, 2011-2014. Ha publicado *La vigilia cubana. Sobre Antonio José Ponte* (Beatriz Viterbo, 2008), el posfacio a la edición de *Corazón de skitalietz* de Antonio José Ponte (Beatriz Viterbo, 2010); *Lezama: orígenes, revolución y después...* (Basile y Calomarde eds.), Ed. Corregidor, 2013; *Onetti fuera de sí* (Basile y Foffani eds.), Ed. Katatay, 2013; y junto con Ana María Amar Sánchez (eds.), *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas* (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Pittsburgh, 2014). Es directora, junto con E. Foffani, de la revista *Katatay. Revista crítica de Literatura latinoamericana*.

Enrique Foffani

Es Profesor en Letras de la Universidad Nacional de La Plata. Doctor en Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Especializado en poesía y literatura hispanoamericana. Docente de Literatura Latinoamericana siglos XX y XXI en las Universidades Nacionales de La Plata y de Rosario. Como profesor visitante ha dictado seminarios de Literatura Latinoamericana en México, Uruguay, Alemania, Francia, Bélgica, España y Holanda. Codirige *Katatay. Revista crítica de literatura Latinoamericana* y es Director del

Sello Katatay. Es autor de *Grabar lo que se desvanece (ensayos sobre literatura hispanoamericana)* (2010); co-autor y coordinador de: *La protesta de los cisnes* (2007); *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana* (2010); *Onetti fuera de sí* (2013). Es investigador del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET-UNLP) como director del proyecto “La literatura latinoamericana a partir de lo urbano, lo civil y lo político en el marco de los procesos de secularización. Aportes para una historiografía social y cultural de la literatura latinoamericana desde el siglo XIX a comienzos del XXI”. En 1989 fue Profesor invitado en Arizona State University (USA) y enseñó en la Universidad de Köln (Alemania) en el período 1990-1996.

Cv. AUTORES

Hebert Benítez Pezzolano

Es Doctor en Letras por la Universidad de Valladolid. Profesor Adjunto de Literatura Uruguaya en la Universidad de la República y profesor de Teoría Literaria y de Literatura Uruguaya en el Instituto de Profesores “Artigas”. Coordinador Nacional del Departamento de Literatura (Consejo de Formación en Educación). Investigador Asociado de la Academia Nacional de Letras. Máster en Investigación Literaria. Ponente y conferencista invitado en universidades de Argentina, Brasil, México, EEUU, Canadá, Francia, España y Japón. Dictó cursos de grado y posgrado en universidades de Brasil y México. Publicó numerosos estudios en revistas arbitradas y en libros colectivos uruguayos y extranjeros. Libros de crítica destacados: *Poetas uruguayos de los '60* (1997), *Interpretación y eclipse* (2000) y *El sitio de Lautréamont* (2008). Fundador y director de *Hermes Criollo*. Por su producción ensayística y poética recibió varias veces el premio nacional de literatura del Ministerio de Educación y Cultura. Último volumen de poesía: *Matrero* (2004). Fue colaborador de *El País Cultural* y de *Cuadernos de Marcha*. Su libro *Mundo, tiempo y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio* fue Premio Bartolomé Hidalgo 2013.

Miriam Chiani

Es Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Las áreas en las que se especializa son teoría literaria y literatura argentina contemporánea. Es Profesora Titular de Teoría Literaria I y Directora del Centro de Teoría y Crítica Literarias (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP). Ha publicado: “La recepción de *Sobre Héroes y tumbas* en el campo intelectual y literario argentino de los años sesenta” (con Enrique Foffani) en *Edición crítica de Sobre Héroes y tumbas*, Colección Archivos; “Musigramas. Sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen”, en *Revista Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (Universidad Nacional de Colombia); Dossier sobre narrativa argentina actual *Revista Katatay* (en prensa) entre otros artículos, y los volúmenes *Cuadernos de Teoría*, Ed. Al Margen, 2014 y *Escrituras compuestas (Letras, Ciencia, Artes)* Ed. Katatay (en prensa)..

Ottmar Ette

Es Doctor (1990) por la Universidad de Friburgo con una tesis sobre José Martí. En 1995 presentó una tesis de habilitación sobre Roland Barthes en la Universidad Católica de Eichstaett-Ingolstadt. Es Catedrático de Filología Románica y Literatura Comparada en la Universidad de Potsdam, Alemania desde 1995. Publicó: *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación – nuevas perspectivas transareales* (Guatemala: F&G Editores 2009), *ZusammenLebensWissen*. («Saber sobre el convivir / Saber convivir», 2010), *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. (Hamburg: Junius Verlag 2011), *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*. (Berlin 2012), *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. (Berlin, Boston 2012), *Viellologische Philologie. Die Literaturen der Welt und das Beispiel einer transarealen peruanischen Literatur* (Berlin, 2013) y *Roland Barthes: Landschaften der Theorie* (Paderborn 2013). Ha sido profesor invitado en diferentes universidades latinoamericanas, europeas y de los Estados Unidos. Fue investigador invitado del Wissenschaftskolleg zu Berlin (Institute for Advanced Study), del FRIAS (Freiburg Institute for Advanced Studies). Desde 2010 es miembro de la Academia Europæa. Desde 2012, es Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques («Caballero de las Palmas académicas», Francia).

Fabrizio Forastelli

Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y PhD por la Universidad de Nottingham. Ha publicado sobre literatura argentina, teoría literaria y cultural, y teoría *queer*. Es co-autor de: *Las marcas del género. Configuraciones de la diferencia en la cultura* (1999), *Medios de Comunicación y Discriminación: Desigualdad de Clase y Diferencias de Identidades y Expresiones de Géneros y Orientaciones Sexuales en los Medios de Comunicación* (2007), *Estudios Queer: Semióticas y políticas de la sexualidad* (2012). Investigador de carrera del CONICET y del Instituto de Filología Hispánica Dr. Amado Alonso de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En la actualidad investiga los protocolos críticos y estéticos para la configuración del tema de la pobreza en crisis de hegemonía e incorporación social respecto de sus regulaciones culturales, históricas y políticas desde el siglo XX.

Miriam Viviana Gárate

Es Licenciada y Profesora en Letras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina); Doctora en Letras (Universidade Estadual de Campinas, Brasil). Actúa en las áreas de teoría literaria y literatura comparada -especialmente Argentina, Brasil y México. Profesora asociada del Departamento de Teoría Literaria (Universidade Estadual de Campinas) responsable por disciplinas de Teoría narrativa, Tópicos de Literatura Hispanoamericana y Literatura y otros lenguajes. Autora de “Cine mudo y tradición letrada: en torno a algunas crónicas mexicanas de principios del siglo XX” (2010, capítulo); “Películas de papel/ crónicas de celuloide: entre João do Rio, Alcântara Machado e Alberto Cavalcanti” (2012, capítulo); “Soñar con Hollywood desde América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años veinte y treinta” (2013, artículo). Desarrolla investigación sobre literatura y cine en América Latina durante el período silente (Universidade Estadual de Campinas)

Néstor García Canclini

Es Doctor en Filosofía por la Universidad de París X-Nanterre. Es Profesor Distinguido en la Universidad Autónoma Metropolitana (Departamento de Antropología) e Investigador Emérito, designado por el Sistema Nacional de Investigadores, de México (2007). Entre sus publicaciones: *Epistemología*

e historia. La dialéctica entre sujeto y estructura en Merleau-Ponty, (México, UNAM, 1979) (Tesis de doctorado en la Universidad de París, dirigida por Paul Ricoeur); *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad* (2004), *Lectores, espectadores e internautas* (2007), *La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia* (2010). Recibió varias distinciones y Doctorados Honoris Causa como los de la Universidad Ricardo Palma en Lima, Perú; la Universidad de Puebla, Puebla; y por la Universidad de General San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Adriana Mancini

Es Licenciada en Letras. (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires - UBA). Doctora de la UBA. Área Letras. Especializada en Teoría Literaria y Literatura argentina contemporánea. Docente regular de la cátedra de Literatura Argentina II. Docente del Inst. Sup. de Profesorado Joaquín V. González. Publicaciones: *Silvina Ocampo. Escalas de pasión* (Norma, 2003. Corregidor, 2015) *Bioy va al cine* (Librería, 2014). *Walter Benjamin. Denkbilder* (Selección de textos, prólogo. El cuenco de plata, 2011). Investigadora del Instituto de Literatura Argentina Dr. Ricardo Rojas (F.F.y L.-UBA). Directora de UBACyT (Grupo en formación 2011-2013). Dirige y co-dirige doctorandos (Conicet y UNC). Dictado de seminarios y cursos de autores latinoamericanos en Universidades nacionales y europeas. Premios: A la Producción científica y tecnológica (UBA, 1994). Beca Nacional (Fondo de las Artes, 2006). Subsidio del Fondo de la cultura, artes y ciencias. (CABA, 2010)

Luz Rodríguez Carranza

Licenciada y Doctora en Letras por K. U. Leuven (Universidad de Lovaina). Literatura y Cultura Latinoamericanas Contemporáneas. Dicta actualmente: en grado, *Construcción y Deconstrucción de la Nación y Melodrama*; en postgrado El Lugar de lo Político. Catedrática de Lenguas y Literaturas de América Latina y Directora de los programas de Literatura, Lingüística y Lengua del Departamento de Estudios Latinoamericanos (Universidad de Leiden). Libros: *Un teatro de la memoria. Análisis semiótico de Terra Nostra, de Carlos Fuentes* (1991); *Literatura y poder* (1991); *Reescrituras*

(2004). Proyectos de investigación actuales: *Reframing Reality* (poder estético y político de la ficción y la imagen) y *Ocupar el Vacío* (obra de Rafael Spregelburd). Profesora en la K.U.Leuven (1985-1995) y en la U.C. Louvain (1996-7). Directora del Departamento de Estudios Latinoamericanos (U. Leiden 2001-2006); Consejo Directivo Instituto de Disciplinas Culturales (U. Leiden 2000-2011); y Escuela Nacional de Teoría Literaria, 2004-2011.

Dardo Scavino

Estudió Letras y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, donde ejerció la docencia hasta 1993. Desde entonces reside en Bordeaux, Francia. Es Doctor en Estudios Ibéricos y Latinoamericanos (1998) de la Universidad de Bordeaux 3 y obtuvo en 2006 su Habilitación (tesis post-doctoral) en la misma universidad. Es docente de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de Pau et des Pays de l'Adour, Francia. Publicó *Barcos sobre la pampa* (1993), *Recherches autour du genre policier dans la littérature argentine* (1998), *La filosofía actual* (1999), *La era de la desolación* (1999), *Saer y los nombres* (2004), *El señor, el amante y el poeta. Notas sobre la perennidad de la metafísica* (2009), *Narraciones de la independencia. Arqueología de un fervor contradictorio* (2010) y *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012). En colaboración con Miguel Benasayag: *Le pari amoureux* (1995) y *Pour une nouvelle radicalité* (1997). Fue anteriormente docente de literatura latinoamericana en las Universidades de Bourdeau y de Versailles-Saint-Quentin.

Beatriz Trastoy

Es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), en donde actualmente se desempeña como profesora titular de “Análisis y Crítica del Hecho Teatral” y profesora adjunta de “Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino”. Ex becaria de investigación del CONICET y de los gobiernos de Italia y Alemania. Dirige proyectos de investigación sobre temas teatrales en la Universidad de Buenos Aires e integra el equipo de estudio sobre teatro hispanoamericano del Instituto de Estudios Avanzados de la Comunicación Audiovisual de la Universidad de Castilla-La Mancha (España). Ha sido docente del Postítulo en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Rosario

y de la Maestría en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Fue profesora invitada en la Universidad de Colonia (Alemania), en donde dictó seminarios de grado y posgrado y numerosas conferencias. Publicó *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina* (2002), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino* (1997) y *Lenguajes escénicos* (2006) -estos dos últimos en colaboración con Perla Zayas de Lima-, como así también más de un centenar de estudios sobre teatro en libros y revistas universitarias de la especialidad. Es directora de *Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (www.telondefondo.org) primera publicación electrónica sobre temas teatrales de la Universidad de Buenos Aires.