



**ASOCIACIÓN DE PROFESORES
DE LITERATURA DEL URUGUAY**

Presidenta: *Gabriela Sosa*
Vicepresidenta: *Verónica Goroso*
Secretaria: *Victoria Diez*
Tesorero: *Néstor Sanguinetti*
Vocal: *Roxana Rüginitz*

Redacción responsable: *Gabriela Sosa*
Corrección: *María Emilia Souto*

BOLETÍN Nº 62
Año XV, agosto de 2010.
ISSN: 07979177
Reg. Pers. Juríd. M.E.C. Nº 6091

A.P.L.U.:
Av. 18 de Julio 1825, Ap. 401
C.P. 11.200
Montevideo, URUGUAY

Telefax: (598) 2403 6506
C.E.: aplu1992@gmail.com
Web: www.aplu.org.uy



Impreso en Tradinco S.A.
 Minas 1367 - Montevideo - Uruguay
 Tel. 2409 4463. Agosto de 2010
 D.L. 341-575 / 10.
 Edición amparada en el decreto 218/996
 (Comisión del Papel)
 www.tradinco.com.uy

En este número:

Editorial	2
Congreso.	5
Acercamientos a distintos enfoques críticos	
I.-Tertulia lunática a la luz de la ficcionalidad	
Roberto Appratto	8
II.-Julio Herrera y Reissig: looping the loop en el aeroplano de la imaginación	
Hugo Achugar.....	15
Hacia el Instituto Universitario de Educación (I.U.D.E.)	
La entrevista	
Los martirios de un poeta aristócrata	
Juan José Soiza Reilly	30
De los estudiantes de Literatura del I.P.A. a los profesores de todo el país	
Matías Rótulo	33
Adquisiciones de la biblioteca	
Actividades académicas	



EDITORIAL

Setiembre será un mes de intenso trabajo para la APLU. El VI Congreso Nacional y V Internacional a realizarse en el Ateneo de Montevideo los días 22, 23 y 24 ya se proyecta como una instancia de intercambio académico y gran valor cultural en nuestro medio, dada la talla de las figuras que nos acompañarán y las interesantes propuestas recibidas. Como invitados a destacar, agradecemos en primer lugar la participación de los Profesores Hebert Benítez y Luis Bravo, ambos referentes para quienes supimos ocupar sus clases en el Instituto de Profesores «Artigas». Y por supuesto también a la Dra. Marcela Caetano, al Dr. Roberto Echavarrén, y a quienes concurrirán para este evento desde el exterior del país: el Dr. Leonardo Rossiello de la Universidad de Uppsala (Suecia) y la Dra. Ana Cecilia Olmos, de la Universidad de San Pablo (Brasil). La temática del Congreso, *Fronteras en cuestión*, ha habilitado a que los enfoques elegidos por los distintos ponentes resulte variado e innovador.

En el mes de julio, la APLU finalizó las Jornadas de Actualización realizadas en coordinación con Formación Docente y la Inspección de Literatura. Los Centros de Formación Docente de Tacuarembó, Salto y Colonia, el Liceo N° 1 de Minas y el IPA de Montevideo fueron los lugares que cálidamente nos recibieron, contando en todos los casos con un número de colegas y estudiantes que con su interés por participar dieron sentido al esfuerzo de llevar adelante la iniciativa. El agradecimiento a las direcciones de dichos centros, a la Inspectora Susana Nieto y al Profesor Hebert Benítez, coorganizadores de este proyecto, y a todas las Profesoras de Didáctica que expusieron sus conocimientos en cada instancia.

En esta oportunidad, el Boletín está íntegramente dedicado al escritor Julio Herrera y Reissig, figura aún enigmática y compleja de nuestra Literatura, de culto para algunos lectores entusiastas de poesía. En el marco de las conmemoraciones por el centenario de su fallecimiento, les acercamos un trabajo inédito del Profesor Roberto Appratto, un material del Dr. Hugo Achugar y la famosa entrevista de Juan José Soiza Reilly, publicada en la revista *Caras y Caretas* en 1907.



Incluimos además, un breve documento realizado por la Profesora Silvia San Martín acerca de la implementación del IUDE, tema que nos convoca a todos como actores de un sistema educativo en proceso de cambio, y sobre el cual la APLU no puede dejar de informar. Así como también un texto redactado por el estudiante Matías Rótulo de la Sala de Estudiantes de Literatura del IPA en el que informan acerca de su organización y de las actividades que están desarrollando.

Por último, los invitamos a visitar la nueva página web de la Asociación www.aplu.org.uy. Deseamos que a través de las *Publicaciones digitales* que allí realizaremos, este espacio sea una herramienta para la divulgación de trabajos teóricos o propuestas didácticas de todos los colegas del país. Tenemos el gusto de inaugurar este espacio con un estudio del Profesor Gustavo Martínez sobre *Los ríos profundos* de José María Arguedas. Confiamos en que la página web contribuya al enriquecimiento y la profesionalización del conjunto de profesores de Literatura de nuestro país.

Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay

VI CONGRESO NACIONAL & V INTERNACIONAL

FLORENCIO SÁNCHEZ
"FRONTERAS EN CUESTIÓN"

ATENEO de MONTEVIDEO

22, 23 y 24 de SETIEMBRE de 2010

INVITADOS

HEBERT BENÍTEZ Instituto de Profesores Artigas, URUGUAY

LUIS BRAVO Instituto de Profesores Artigas, URUGUAY

MARCELA CAETANO Universidad Federal de Minas Gerais, BRASIL

ROBERTO ECHAVARREN New York University, ESTADOS UNIDOS

ANA CECILIA OLMOS Universidad de San Pablo, BRASIL

LEONARDO ROSSIELLO Universidad de Uppsala, SUECIA



Por informes e inscripciones: Av. 18 de julio 1825 ap. 401 - Tel. (02) 403 65 06 - aplu1992@gmail.com

ORGANIZA



CONGRESO

VI CONGRESO NACIONAL Y V INTERNACIONAL

FLORENCIO SÁNCHEZ

Ateneo de Montevideo, 22, 23 y 24 de setiembre de 2010

TEMA: *FRONTERAS EN CUESTIÓN*

La propuesta original de la sala de Mercedes y avalada por la de Colonia, suponía partir desde el concepto de *fronteras* en sus diversos alcances: geográfico, idiomático, generacional, genérico, relativo a otros lenguajes artísticos. Desde esta perspectiva, las ponencias podrán abarcar un amplio espectro de posibilidades temáticas, de autores, de enfoques, abordables desde la crítica literaria o la didáctica.

El Congreso llevará el nombre de *Florencio Sánchez* en homenaje al centenario de su muerte; más allá de las efemérides, es una invitación a revisar y reflexionar sobre la obra de uno de los dramaturgos más importantes de nuestras letras.

COMISIÓN ORGANIZADORA:

Profa. Gabriela Sosa, Profa. Verónica Goroso, Profa. Victoria Diez,
Prof. Néstor Sanguinetti.

INVITADOS

Hebert Benítez, Instituto de Profesores Artigas, Uruguay
Luis Bravo, Instituto de Profesores Artigas, Uruguay
Marcela Caetano, Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil
Roberto Echavarren, New York University, Estados Unidos
Ana Cecilia Olmos, Universidad de San Pablo, Brasil
Leonardo Rossiello, Universidad de Uppsala, Suecia

AUSPICIOS

Academia Nacional de Letras
Biblioteca Nacional
Consejo de Educación Técnico Profesional
Dirección de Formación y Perfeccionamiento Docente
Inspección de Literatura- Consejo de Educación Secundaria
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República



SELECCIÓN DE TRABAJOS

9. El **Comité Académico de Lectura** estará integrado por: Prof. Roberto Appratto, Prof. Ac. Jorge Arbeleche, Profa. Niobe Castelli, Profa. Margarita Carriquiry, Dr. Roberto Echavarren, Dr. Ac. Adolfo Elizaincín, Prof. Gustavo Martínez, Profa. Rosa Palermo, Prof. Ac. Ricardo Pallares, Prof. Enrique Palombo, Dr. Ac. Wilfredo Penco, Profa. Patricia Ormaechea, Profa. Mercedes Ramírez, Profa. Mary Vázquez. Los titulares de los resúmenes aprobados por el Comité deberán entregar el trabajo completo teniendo en cuenta los plazos estipulados. El Comité hará la selección final a partir de la lectura completa de las ponencias. La ponencia podrá ser aceptada o aprobada con correcciones (en cuyo caso se establecerán nuevos plazos de entrega) o rechazada. El fallo final del Comité será inapelable. Los materiales remitidos al Comité no incluirán ninguna información que permita identificar al aspirante.
10. No se leerán las ponencias cuyos autores no estén presentes, sí serán incluidas en el CD que se editará con la memoria del Congreso.

COSTOS

Socios hasta el 30 de julio: \$600; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$1000.

No socios hasta el 30 de julio: \$1000; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$1400.

Estudiantes socios hasta el 30 de julio: \$250; después de esta fecha y hasta el 17 de setiembre: \$500.

El pago de la inscripción podrá realizarse:

- personalmente en la sede de la A.P.L.U. en los horarios de atención al público.
- realizando el depósito en la cuenta corriente de la A.P.L.U. en el BROU, n° **188-001916-7**. Es imprescindible enviar por fax a la Asociación la copia del recibo **con el nombre y el monto abonado**.

Notas

- 1) Recordamos que para gozar de los beneficios estipulados, en este caso la inscripción al Congreso, los socios deben estar al día con la cuota y tener una antigüedad mínima de seis meses.
- 2) Los ponentes abonan por persona, no por ponencia.



La A.P.L.U. ha averiguado tarifas de hoteles próximos al Ateneo. A continuación detallamos la información que hemos recibido, les pedimos que se comuniquen directamente con los hoteles.

HOTEL AUSTRAL ***

Habitación básica single U\$S 40
Habitación básica doble U\$S 50
Habitación standard single U\$S 55
Habitación standard doble U\$S 62
Habitación superior single U\$S 70
Habitación superior doble U\$S 74
Habitación superior triple U\$S 81

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno.

Estas tarifas son especiales para los asistentes al Congreso.

Héctor Gutiérrez Ruiz 1296. Tel. 902 01 08

info@iguazuhotel.com.uy - www.capitalhoteles.com

BALMORAL PLAZA HOTEL

Single superior U\$S 65
Doble superior U\$S 75
Triple superior U\$S 95
Single ejecutiva U\$S 85
Doble ejecutiva U\$S 95

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno buffet tipo americano.

Plaza Cagancha 1126. Tel. 902 2393
comercial@balmoral.com.uy - www.balmoral.com.uy

HOTEL EUROPA ***

Habitación single standard U\$S 49
Habitación doble standard U\$S 62
Habitación single superior U\$S 57
Habitación doble superior U\$S 79
Habitación triple standard U\$S 81

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno buffet.

Colonia 1341 esq. Ejido. Tel. 902 00 45

info@hoteleuropa.com.uy - <http://www.hoteleuropa.com.uy>

HOTEL LANCASTER ***

Habitación básica single U\$S 35
Habitación básica doble U\$S 42
Habitación básica triple U\$S 57

Habitación clásica single U\$S 39
Habitación clásica doble U\$S 46

Habitación standard single U\$S 46
Habitación standard doble U\$S 52

Habitación superior single U\$S 50
Habitación superior doble U\$S 58

Las tarifas indicadas son en dólares americanos, por habitación, por noche de alojamiento e incluyen desayuno.

Estas tarifas son especiales para los asistentes al Congreso.

Plaza de Cagancha 1334. Tel. 902 10 54

info@lancasterhotel.com.uy - www.capitalhoteles.com



ACERCAMIENTOS A DISTINTOS ENFOQUES CRÍTICOS I

Tertulia lunática a la luz de la ficcionalidad¹

Roberto Appratto



Para empezar, a título de descripción: *Tertulia lunática* es un texto extenso, escrito en décima espinela: siete partes compuestas por números variables de estrofas de diez versos octosílabos, con pausa entre el cuarto y el quinto marcada por puntos suspensivos. La décima espinela provee uno de los datos del trabajo formal de JH, que no es novedad, como no lo era para sus contemporáneos. A lo largo de este trabajo expondré el valor de ese trabajo formal, pero no en sí mismo sino en relación con una variable fundamental para la apreciación no sólo de este poema sino de toda la creación lírica: la ficcionalidad. En primer lugar, se hace necesario atender al aspecto general del

poema. Si se tiene en cuenta el uso de la estrofa, la composición de las partes, y además el trabajo formal en cada una de ellas, la impresión que produce es doble: por un lado, la especulación permanente y variable con las posibilidades de la sonoridad y del emparejamiento de partes del texto, de un modo que sigue, cien años después, pareciendo «extremo». Por otro, si se considera el sentido de la historia, o de la puesta en escena, que se expone a lo largo de las 41 estrofas del poema, la segunda impresión es la de la incomprendibilidad o, como se la ha llamado también, ilegibilidad. Una manera de juntar las dos impresiones es señalar que lo incomprendible o ilegible está, muy probablemente, en función del modo, extremo, en que se ha trabajado la sonoridad: la estructuración de la estrofa, la repetición de palabras entre primeros y cuartos versos de cada una, el hallazgo de rimas en sonidos extraños, casi imposibles; y, por otro lado, no menos importante, el léxico y los nombres de los referentes empleados (Marizápalo, Cartujas, Mefistófela, Melisendra, Danaida, Hada Parí-Banú, por ejemplo) contribuyen a esa impresión de extrañeza general que rodea al poema y dificulta su lectura.



En 1963, Diego Pérez Pintos intentó desentrañar el texto como texto, es decir, no sólo como resultado de una u otra actitud cultural que pudiera explicarlo. Para ello se aplicó a la interpretación del sentido tal como iba apareciendo, casi verso por verso, y a las modulaciones que le imprimían las distintas dislocaciones sintácticas, los nombres empleados, la deriva temática: es decir, razonó, con paciencia y sin miedo, desde la propia lengua de Julio Herrera; por así decirlo, se tomó en serio lo que se dice allí para explicar el texto como resultado de una serie de operaciones **sobre el sentido**. Ese trabajo, brillante, sin duda, se encontró, a pesar del intento, varias veces, ante callejones sin salida: como si fuera imposible seguir *Tertulia lunática* paso a paso, o como si la prevalencia del juego significante la sumiera en el reconocimiento de la inutilidad exhibida del trato con el lenguaje. De un modo u otro, la actitud de Pérez Pintos de tomarse en serio el poema parece colidir con juicios más bien generales, de actitud y no de trabajo. Para Octavio Paz, por ejemplo, la *Tertulia* no es más que «la amplificación caricaturesca de las delicuescencias del modernismo», con lo cual se intenta explicar por la vía de situar en un molde, en el del modernismo hispanoamericano, y en una actitud, la de caricaturizar lo peor del modernismo.

Es por ese lado, y a modo de rescate, no solamente de este texto sino de todo el último Julio Herrera, que se convierte la «caricaturización» involuntaria en parodia voluntaria:

Julio Herrera estaría situándose al borde, en el punto final del modernismo, y desde ahí se burlaría de las ideas de poesía vigentes en su tiempo, y también de las no vigentes, pero que de todos modos permanecen en el imaginario poético; y finalmente de modos culturales, no necesariamente poéticos, que también hacen a su tiempo. Una recorrida por los datos mencionados, de manera directa o indirecta; por todo aquello que se presenta o sugiere a lo largo del poema, podría avalar esa lectura. Y también la subsiguiente: parodiar lo que está puede ser anunciar lo que viene, y de ahí la proclamación de Julio Herrera como precursor de las vanguardias hispanoamericanas.

Pero quedémonos en el primer punto, el de la parodia. Si el rasgo fundamental de la parodia es la exacerbación de rasgos visibles de lo parodiado para hacerlos más visibles, una deformación de lectura que se aplica a su objeto, *Tertulia Lunática* puede funcionar como parodia. De un modo de concebir la poesía, de los intentos de captar las complejidades del mundo y del hombre por medio de la poesía y del arte en general. El hecho de que se sitúe en un espacio dramático no disminuye esa carga, cuyas evidencias serían dos factores de la ilegibilidad: la desmesura y la multiplicación. Lo que puede considerarse un desplante formal, al situarse en el terreno de la parodia, y para este caso en particular, vale como lectura de una tradición, como irrisión de una tradición. Pero, como señalara ya Hebert Benítez



en su artículo dedicado a Julio Herrera en *Eclipses del sentido*, la postulación de la parodia no implica una clausura, es decir, una limitación de las posibilidades del poema a ser solamente una parodia. Para empezar, la parodia acá es, notoriamente, de carácter formal y no temática. Para seguir, la parodia como tal puede considerarse un uso, un trabajo con los restos de un repertorio, y no solamente un gesto «cultural» sino formal. Si se sigue ese camino, avalado por la desmesura, la multiplicación, la ambigüedad, *Tertulia Lunática* hace de la parodia un paso hacia su configuración como texto poético, y un tipo muy especial de texto poético.

Ese tipo de texto poético que es la *Tertulia* está caracterizado por remitir a su propia condición de texto poético, y no como despliegue de oropeles fácilmente descartable como ejemplo de decadentismo o, en el caso particular de Julio Herrera, de delirio producido por el consumo de morfina o de opio, sino como producción de sentido. Lo ilegible del texto vale como un recurso, inicial, a la opacidad de los significantes. Si Julio Herrera se aplica, en la parodia, a trabajar sobre la lengua poética en uso en su tiempo, incluye en ese trabajo su modo de lectura de ese repertorio: dicho modo de lectura es un acto, prolongado a lo largo de todo el texto, de representación, y ése es uno de los puntos que ayuda a situar a la *Tertulia* en su ficcionalidad.

La condición del texto lírico como ficcional es un tema que la teoría

literaria ha dejado de lado durante mucho tiempo. El trabajo de José María Pozuelo Ivancos, *Lírica y ficción* (1991) contribuyó al desexilio de la lírica, tal como la conocemos, del reino de la pura expresividad, y por consiguiente de la remisión inmediata al yo emisor en clave autobiográfica, y volvió a situarla (con los antecedentes teóricos de Cascales y Batteux en los siglos XVII y XVIII respectivamente) como un género literario capaz de mimetizar su objeto, al mismo título que el narrativo o el dramático. En esa mimesis está, en su peculiar modo de actuación, la creación de una realidad imaginaria, y también la creación de un habla imaginaria. En esos dos terrenos, necesarios para atender a la ficcionalidad en cualquier tipo de texto (y con esto salimos del debatido problema de los géneros) radica el funcionamiento de un poema, y de ahí la aplicación de este enfoque a *Tertulia lunática*.

En primer lugar: el mundo creado, lo imaginario en sentido lato, que puede entenderse como la objetivación de un mundo interior, pero también como la producción de un referente. Parodia o no, la producción de faquires, osos polares, el joyel de Salammbó, miasmas de fulguración, caries sórdida, panteón de bruma o arlequín tarambana pertenecen a un universo construido, tan ficcional como el argumento de una novela, y con su propio significado. El carácter exótico, o lúdico, de esos elementos no los sustrae a este razonamiento. Pues bien: la particularidad del discurso poético





es que la construcción textual es interdependiente y simultánea a la construcción del referente, es decir: el valor de presente de la escritura convierte al referente en parte de su proceso y no en algo «anterior» que haya que representar. La representación funciona de otra manera, que tiene que ver con lo que sigue.

En segundo lugar, el otro componente de la ficcionalidad, es la figura del yo como hablante ficticio o imaginario (el equivalente al narrador en narrativa), que no corresponde en sus funciones a la tradicional, y supuestamente única, expresivo-simbólica de la poesía; corresponde más bien, y eso se ve con claridad en este caso, a la creación de un espacio de habla, y por consiguiente de un modo de comunicar que se inventa en el momento de la escritura. En *Tertulia lunática*, como en muchos ejemplos de la poesía de Julio Herrera, no es una voz «personal» sino una voz orquestadora, que

simula (dentro mismo del pacto de ficcionalidad) un monólogo (al que llama «tertulia») como un modo de justificar la presentación del texto. Una de las claves de la ficcionalidad de enunciación, dentro y fuera de la lírica, es la constitución de un espacio de diálogo desde el sujeto, una figura ficcional, construida en ocasión del texto: desde esa figura se establece un trato, a la vez con el lector y con los materiales.

Ese trato es la verdadera puesta en escena del espacio ficcional: es lo que se presenta al lector para que reciba lo que se hace con los materiales como un acto de comunicación, condicionado a su vez por las particularidades del lenguaje a emplear. Pero, en primera instancia, lo que se presenta es una actitud, un punto de vista desde el cual se iniciará el diálogo. Así entendido el acto ficcional, la parodia en *Tertulia lunática* pasa a ser, a la vez, el marco y el modo de comunicar: lo que se dice, entonces, corresponde a una actitud paródica respecto del repertorio poético, pero, por otra parte, también genera consecuencias textuales. Si se acepta al habla imaginaria del yo como configuradora de la parodia, también se acepta la misma configuración textual del poema, volcada hacia «adentro» del texto, como ejercicio directo de las posibilidades que brinda el lenguaje poético. La ficcionalidad del escenario, de los términos de comunicación, del habla del sujeto, funciona aquí como mecanismo intensificador de la poeticidad.

Es así que aparece la opacidad, la



extrema significancia de *Tertulia lunática*. El universo del poema permite, amparado a su vez por la ficcionalidad del discurso, el uso, por ejemplo, de la sonoridad como un valor constructivo. Las repeticiones de palabras (sin ir más lejos, la última del primer verso y la última del cuarto de cada estrofa), las rimas en sonidos inhabituales, los juegos acústicos de distintos tipos, más los nombres propios, que parecen, de entrada, utilizados más por el sonido que por su función referencial. A eso se agregan las imágenes sin correlato visual, sólo de lenguaje, y la misma ambigüedad que, siguiendo las pautas creadas por el universo imaginario, es la especulación con la libertad asociativa de entidades y con sus significados liberados por el discurso. El uso de lo poético, como tal, y en toda la extensión que el término permite en este caso, parece situarse en la ambigüedad como en un espacio de indeterminación enunciativa: en última instancia, la comunicación desde ese ejercicio verbal se entiende en crisis, se asume esa crisis como parte fundamental de los términos del diálogo con el lector. No es necesario remitirse a la relación de Julio Herrera con el «público» uruguayo de su época para entender esa opción: simplemente se trata de seguir el trámite de un discurso que no renuncia a sus cualidades de fabricación. En ese sentido, y como oposición a la lectura del poema como juego, puede entenderse más bien como un trabajo. Como señala el crítico argentino Nicolás Magaril, se trata

de la «organización del extravío», si se entiende «extravío» como algo correspondiente a «lunático». Lo lunático, como tal, debe organizarse para que se convierta en un texto. Parte de esa organización está en el ritmo que se imprime al material verbal por medio de las pausas. La propia estructura de la décima impone (entre el cuarto y el quinto verso de cada estrofa, y seguida de puntos suspensivos) una pausa, un corte de montaje que supone un recomenzar en el medio mismo de la estrofa, un momento de enganche entre lo que se acaba de decir y lo que sigue. Ese mismo mecanismo, de razonamiento interno, que corre por adentro del texto y parece pensarlo en voz alta, aparece las veces que se estiman necesarias para cortar el flujo respiratorio, la continuidad imparable de la tertulia.

Y detengámonos, precisamente, en el título «tertulia». Ya fue señalado que se anunciaba como tertulia algo que era un soliloquio: agregó que la simulación, parte básica del pacto ficcional, está presente desde allí: se simula una tertulia como marco explicatorio del poema, como el modo en que debe entenderse aunque en los hechos no lo sea. Pero también hay que notar que esa tertulia, ese diálogo, toma un valor narrativo y escénico, de representación de una historia. Se habla con alguien, ausente o presente, y presente de manera ambigua, por intervalos, y se le refieren sucesos, en presente y en pasado, por medio de verbos de acción que parecen atestiguar, en medio de lo lunático, la concreción



de acciones y de hechos que suceden en alguna parte; y eso da al hablar ficticio un aspecto testimonial. Hacer «como si», naturalmente, forma parte de la puesta en escena ficcional del texto. Y dentro de ese marco aparecen las designaciones, el modo particular de nombrar entidades y sucesos exhibido en *Tertulia lunática*.

«Fedra, Molocha, Caína», «la Babilonia interior», «gato de Angola», «un don Quijote en la liza», «funambulesca Danaida», a modo de ejemplo, ¿qué son en el texto? El recurso a la metaforización explica, pero sólo en parte, el lugar que ocupan, o más bien la razón de ser de su inclusión como partes de la misma tertulia. Son, a mi entender, derivados del punto de vista, también por supuesto ficcional, que se asume, y desde el cual se nombran las cosas con la carga connotativa que tienen, no siempre, sino en el momento en que se pronuncian y se usan, también desde el punto de vista acústico, en el poema. Hay, en ese punto, un modo de relación, oculta, con el universo ficcional: un modo por el cual los nombres funcionan como adjetivos que se atribuyen a un «tú», o a un «yo» móviles y ambiguos; pero el espesor de lo connotativo queda reducido a eso, al nombre inmediato. Llamar a algo «Congo» y no «del Congo» implica sustraerse a la lógica de la denominación para ir directo a lo que significa, en general y para ese punto de vista, «Congo». Eso (el espectro connotativo tal como se usa, y que aquí incluiría, por lo ya expuesto, el repertorio modernista entero, más otros signos de poesía,



como la gauchesca) es lo que se deja en el aire para que circule en la lectura del poema. La multiplicación de ejemplos acentúa la opacidad del texto, envía la percepción a varios lados a la vez y vuelve a hacerlo a cada paso. Pero demos un paso más. La designación es un modo, poético, aunque encarnado aquí desde una variante del género muy alejada de lo expresivo, de representar.

Esto es, de producir un texto que funcione, en sus partes y en su totalidad, como una versión de otra cosa; como una mimesis de otra cosa. Este problema, planteado por Aristóteles en relación con la tragedia, se ha extendido sin duda a la narrativa, pero también atañe a la poesía: esa capacidad de representar algo, que por supuesto se incluye en la operación simuladora de la

ficcionalidad, ¿cómo funciona en el caso de *Tertulia lunática*? Por cierto, con su propia lógica, la lógica instaurada en la misma construcción del texto: no como representación de algo existente en la realidad, sino de algo que se proclama como existente en la realidad del universo creado. Es decir, de algo inapresable, que figura como una totalidad situada más allá de la diégesis del discurso: es la opción del discurso poético por un doble plano de designación, por el cual lo que se dice está en lugar de otra cosa, pero también el hecho mismo de decir «toca» en varios planos semánticos posibles al mismo tiempo. Con ello, la referencia se amplía en su ambigüedad y se convierte en irrastreable desde el punto de vista denotativo: es decir, obliga a otro tipo de lectura, el

mismo que hemos señalado desde el principio: el que atiende al proceso del significante organizado, liberado para manipular sus materiales para que a la vez expresen y representen al mundo en su totalidad, desde el propio texto. Ése era el proyecto de Julio Herrera, ése es el valor de su poesía como modelo mucho más allá de su tiempo: el de tomarse la poesía en serio, el de tomar a la poesía como un arte capaz de leer su tradición y de leerse a sí misma, como un trabajo, en definitiva, heroico.

Notas

1 Conferencia dictada en el *Coloquio Julio Herrera y Reissig* el 27 de mayo de 2010 en el Instituto de Profesores Artigas.



la lupa
más que libros

Lunes a Viernes 9 a 20⁻³⁰ hrs. - Sábados 10 a 23 hrs.
Tel.: 9168574 - lalupalibros@hotmail.com
www.lalupalibros.com.uy
Bacacay 1318 bis - Montevideo - Uruguay.

15% de descuento a socios de la APLU
Consulte por envíos al interior

ACERCAMIENTOS A DISTINTOS ENFOQUES CRÍTICOS II

Julio Herrera y Reissig: looping the loop en el aeroplano de la imaginación¹

Hugo Achugar



Julio Herrera y Reissig muere en 1910 cuando preparaba la edición de su primer libro **Los Peregrinos de Piedra**. Había publicado algunos textos de **El Parnaso Oriental**, en periódicos y revistas y había sido cabeza de grupo, «Emperador Julio», en **La Torre de los Panoramas**. Hay mucho de leyenda en su vida y no poco de burla y extravagancia en las hazañas que realizó en aquel Montevideo de principios de siglo; el Tontovideo que él y Roberto de las Carreras escandalizaron con sus desplantes y sus «audacias».

Hijo de una familia «distinguida» –como se suele decir- y sobrino del presidente Julio Herrera y Obes, se desempeñó hasta el final del siglo como «vate» cívico y patriótico. Tuvo actuación política fugaz y entre 1900 y 1902 se retiró de ella con una violenta requisitoria contra el país, *Epílogo wagneriano a la Política de Fusión*. Antes de este pregonado «corte» con el país, Julio Herrera había producido una serie de textos donde «el pedestre versificador...a partir de 1898 (recogía)...todo lo que en la extinción del siglo XIX representaba la escoria literaria» ⁽¹⁾ Es cierto; entre 1899 y 1900 el poeta escribe algunos textos que evidencian su transformación modernista. ⁽²⁾Muy lejos de nuestra intención sugerir una relación causal entre el cambio poético y el abandono de la política; creemos que el fenómeno es más complejo y que no termina de resolverse hasta 1903 luego de la redacción del poema *La Vida* ⁽³⁾ De ser válidas las observaciones e hipótesis manejadas por críticos, biógrafos, historiadores de las ideas e, incluso, por la autoconciencia el propio poeta ⁽⁴⁾, lo que ocurre en este lapso constituiría una suerte de corte epistemológico que alcanza las proposiciones filosóficas, políticas y estéticas. La propuesta estético-ideológica implícita que será dejada de lado en este momento es, sin lugar a dudas, la del neo-romanticismo impulsado por los miembros del Ateneo ⁽⁵⁾. De ahí que a los efectos de nuestro trabajo la producción que nos interese sea la posterior a 1900, más aún la posterior a 1903,⁽⁶⁾ y muy en especial **Los peregrinos de Piedra**.



La respuesta lírica que representa la obra de Julio Herrera no es única y se integra a la que da su fracción letrada del sector social que venimos considerando. Aunque proveniente del patriciado empobrecido el poeta hará algo más que dar una respuesta notálgica. La riqueza, la ambigüedad y, por momentos, oblicuidad de su producción, revela la asimilación de la norma estética vigente del modernismo esteticista, pero además su personal acento. Este énfasis peculiar de su obra ha sido analizado desde perspectivas estéticas y/o estilísticas y ha dado como resultado estudios de su lírica entendida como anticipación de la vanguardia ⁽⁷⁾. En este sentido Yurkievich precisará: «Es justamente el furor metafórico y neológico de Herrera y Reissig lo que va a seducir a los ultraístas e influirá sobre ellos» ⁽⁸⁾. Y otros afirman que acaso la influencia parnasiana «retuvo a Herrera muchas veces cuando cedía a su estrábica y enajenada visión de cubista **avant la lettre**». ⁽⁹⁾ Estas imágenes del poeta de **La Torre de los Panoramas** tienden a llamar la atención sobre lo que es uno de los rasgos fundamentales de su lírica como procedimiento de la composición, o sea, lo que Anderson Imbert llamó, con expresión feliz, la «ametralladora metafórica» ⁽¹⁰⁾; pero no la agotan o no la explican en su totalidad. Lujo y vértigo verbal la poesía de Julio Herrera es, además, buril, imaginación –estética y exótica-, ironía, burla y parodia. Lo realmente curioso de ella es que no siguió una evolución indicadora de etapas y eventuales superaciones. Toda ella, claro está, luego de abandonada la retórica neoromántica, es simultánea. Incluso, como lo señalara Sabar Ercasty ⁽¹¹⁾, *Tertulia lunática* corresponde en tiempo de composición a su contrapartida *La Berceuse Blanca*. Ello nos habilita la consideración de **Los Peregrinos de Piedra** como una muestra cabal de todo su registro. Registro que llamamos modos de imaginación y que constituyen su polifacética y rica respuesta al proceso de modernización uruguayo. Esos **looping the loop** de que habla Carlos Roxlo en 1916 ⁽¹²⁾, son los modos imaginativos de Julio Herrera y cubren tres zonas: la imaginación bucólica, la nostálgica y la metafísica. Estos tres elementos aunan ese universo complejo en el que Julio Herrera instaló su voz para desde allí responder a una realidad singular. En todos ellos está presente el esteticismo que, por otra parte, abre el poemario con esa introducción o celebración que es *El Laurel Rosa. Apoteosis* la subtitula el poeta y el hablante celebra al parnasiano Sully-Prudhomme con el arsenal mitológico de la tradición occidental. Pero más que una celebración del poeta Sully-Prudhomme se trata de la celebración del Poeta. El mismo hecho de que la versión anterior del texto, la de 1903, estuviera dirigida al uruguayo Alberto Nin Frías y que en la versión final se le haya sustituido por el francés indica que lo permanente no era la individualidad sino la condición genérica. Celebración del Poeta, celebración mitológica que describe una alteración del Parnaso: «en los Imperios acústicos / rueda el soberbio desorden», y que establece de una vez los límites del universo que regirá **Los Peregrinos de Piedra**. El espacio será el del Arte y los convocados serán las



Almas amigas y bellos
gimnastas, liras asones
de la orquesta de Pitágoras
venusinos Sacerdotes
de la hembra Arquitectura
y taumaturgos del bloque,
príncipes doctos del Cromos,
panidas trasnochadas,
bajo la vinos lámpara
del sátiro Anacreonte,
navegantes espectrales
del Océano Aristóteles (RBP, p.101)*.

o sea una sociedad armónica y afin al hablante, una sociedad restringida –fundamentalmente helénica- que pueda gozar la curiosa rima en o-e, los múltiples esdrújulos, en fin, las elegantes sonoridades, pues «un corazón es su verso/ eufónico de alma doble». Una sociedad paradisiaca ya que para el Poeta:

...colmaron su cuerno
de fresas y tiernos brotes,
de mieles y de avellanas,
los prometidos pastores
y trenzaron sus cabellos
con tilos y caracoles; (p. 106)

El Poeta y la Poesía –siempre así, con mayúsculas- como centro de un «Imperio acústico» que ya en el pórtico del poemario establecen, aparentemente, la «hegemonía de lo imaginativo y musical sobre lo idológico»⁽¹³⁾. La preeminencia del sonido eufónico sobre toda realidad, la construcción de una torre de los panoramas musicales desde donde el hablante desplegará sus construcciones imaginarias, sus **looping the loop**. Construcciones que no son estrictas fugas como se las ha querido catalogar, sino modos imaginarios ligados al proceso social «*Los éxtasis de la montaña* o *Eglogánimas* resume ese modo bucólico del que *Ciles alucinada* no parece ser más que el ensayo general. Estos éxtasis que parecen provenir de la montaña o ser experimentados por la misma montaña están ligados de hecho a la mitología. ¿No es esta montaña: Mélanus, el habitat de Pan, donde se localizaba la Arcadia? Y ¿no son entonces estos textos de *Eglogánimas* un intento de filiar literariamente dichos éxtasis?⁽¹⁴⁾ Cuadros, imágenes plásticas, nitidez estatuaría, visualización pomposa: visiones de éxtasis, visiones arcádicas.

* Todas las citas corresponden a *Poesías completas y páginas en prosa de Julio Herrera y Reissig*, Madrid, Aguilar, 1961, con estudio preliminar de Roberto Bula Píriz



Oscurece. Una mística Majestad unge el dedo
pensativo en los labios de la noche sin miedo...
no llega un sólo eco, de lo que al mundo asombra,
a la almohada de rosas en que sueña la huerta... (p.113)

Es un mundo mítico donde lo pomposo y ceremonial, la plenitud de la Dicha. «Y de la misma hortera comen higos y fresas, / manjares que la Dicha sazona en sus rodillas», la paz idílica, la comunión pura, el éxtasis y el sueño o la quimera se unen para delinear, dibujar o diseñar un proceso de irrealidad o mitificación. Visiones arcádicas:

Zapatos claveteados y báculos y chales...
Dos mozas con sus cátaros se deslizan apenas.
Huye el vuelo sonámbulo de las horas serenas
Un suspiro de Arcadia peina los matorrales... (p. 112)

«Un suspiro de Arcadia» y «la almohada de rosas en que sueña la huerta», esa es la apoteosis de la naturaleza. El universo libre del mundanal ruido, el sueño, y la quimera apropiándose de todo y la literatura como su realización más perfecta. No se trata de la Arcadia infernal del **Quijote**: más juego pastoril de ociosos cortesanos que fingimiento estecista de un hiperestésica sensibilidad. Pero también es cierto que esta Arcadia de Alisia y Cloris, de Damócaris y Hebe, de Foloe, Safo, Loth, David, Ruth y Fanor es una síntesis greco-judea, pagano-cristiana, donde a los idílicos pastores se suma «la sotana/ del cura (que) se pasea gravemente en la huerta...». Una Arcadia moderna con escuela, botica y burgueses enriquecidos, *El labrador*, que permite la entrada del ventarrón de la sátira. En fin, una parodia de la Arcadia canónica, de la Arcadia virgiliana. Donde al tiempo que se le construye –entroniza- por otra parte se la destruye, en un doble movimiento de entronización y desentronización que termina por desvirtuar el carácter arcádico del universo bucólico. Así, los tercetos finales de *El guardabosque*



Los domingos visita la cocina del noble,
y el entrar, en la puerta deja el palo de roble.
De jamón y pan duro y de lástimas toscas

cuelga al hombro un surtido y echa a andar taciturno;
del cual comen, durante la semana, por turnos:
él, los gatos y el perro, la consorte y las moscas. (p. 126-7)

con cuya ironía levanta el velo sobre una Arcadia donde todo no es tan paradisíaco ni la edad de oro tan equitativa.

Cual si pluguiera al Diablo –vaya un decir- engorda
el granero vecino con la triple cosecha...
Y aunque él jura y zuequea, esta arcilla maltrecha
sigue siendo madrastra o que realmente es sorda.

Mas con todo: «¡Aires rubios!» –tesonero barbecha
y bien que el medro es esquivo no es una vaca gorda,
a Dios gracias la era patrimonial desborda...
cuanto para ir capeando la estación contrahecha.

Y mientras el probable rendimiento calcula,
con un pan de la víspera entretiene su gula...
Sabe un gusto a consorte en la mesa hartó linda,

por lo cual en domésticas bendiciones se arroba...
Y con ojos de humilde Lázaro, el Terranova
atisba las migajas que a intervalos le brinda. (p. 127-8)

Una Arcadia de burgueses labradores -¿**farmers** de «¡Aires rubios!»?- cuya dualidad o duplicidad queda al descubierto en el ataque irónico que el materialismo plutocrático recibe. Progreso, «medro esquivo», que concentra los factores de corrosión de la Arcadia mitificante y que se emparenta a la vana ciencia positivista del Astrónomo en *La Cátedra*. Rechazo entonces de la autoridad del dómine, aceptación del cura que es humano y tiene «sobrino», de la norma y consecuente exaltación de la libertad, de la pureza y de una utópica y ucrónica Arcadia realizada e irrealizada en el poemario. Arcadia estética sólo posible en el espacio estético

¡Jardín de rosa angélico, la tierra guipuzcoana!
Edén que un Fra Doménico soñara en acuarelas
Los hombres tienen rostros vírgenes de manzanas,
y son las frescas mozas óleos de antiguas telas. (p.124)

Por esto mismo *Los Éxtasis de la Montaña* se cierra con ese exquisito soneto que es *Iluminación campesina* donde los personajes músicos dan el «candor de sus prosas» y mediante cítara y «oboe de aterciopelamientos» tocan «augustos momentos». Músicos inermes que «ante el genio enigmático de la hora» no pueden hacer otra cosa que sonar sus instrumentos. Pues



«sedientos/de imposible quimera» y habitantes de Arcadia sólo pueden soñar con la música, «la eterna música de las cosas». La música que resulta ser, iluminación mágica de las cumbres mediante, el fuego puede intuir la belleza quimérica e imposible en una hora, en un mundo de «genio enigmático». En *Ciles alucinada* la Arcadia aparecía infernalizada pero la naturaleza proveía una experiencia superior: la inconciencia, el «sueño, luna y misterio». El sueño, pues, salva. La quimera es más poderosa que el sufrimiento y con ella se alcanza la paz; la verdadera paz arcádica, el éxtasis montañoso, sólo posible en la ensoñación artística. ¿Escapismo? No, imagen o facsímil de una realidad plutocrática que habilita sólo al sueño o a la ironía. La Arcadia de Herrera es una divinidad jánica que satiriza y celebra tanto el motivo literario mismo como la modernidad. Esa modernidad de medro o ciencia vana, que se escurre por los intersticios de sus iluminaciones –en el sentido que Rimbaud da al término- y desmonta el sueño. ¿Triunfo final de la quimera? Apuesta, más bien, a su poder balsámico a pesar de la autoconciencia de saber que se trata de un juego más en esta vida para poder «en divinos transportes disfrutar(la) soñando!».

Si la realidad se escurre por medio del sueño en *Eglogánimas*, con *Tertulia lunática* el desmontaje de dicha realidad se exagera por medio de la «ametralladora metafórica» y los vuelos enloquecidos del «aeroplano de la imaginación». *Tertulia lunática*, y en cierto modo *Las Clepsidras* constituyen un intento deliberado por eliminar la función referencial del lenguaje y dejar en libertad la imaginación, dejando como únicos elementos válidos la música eufónica del verso y la libre asociación de las imágenes. Ese deslumbrante atractivo que la problemática metafísica va a ejercer sobre el poeta no está divorciado ni del exceso metafórico ni del grotesco, otra forma de exceso. Emir Rodríguez Monegal ha sostenido que el «pitagorismo (de Herrera) no es filosófico sino poético. Da paso a un sistema del cosmos si no a un sistema del verso»⁽¹⁵⁾, y Oscar Hahn ha caracterizado *La Torre de las Esfinges*, título de la sección que acoge la *Tertulia lunática*, como «indescifrable Torre de Babel, cuyo hermetismo se origina en la pulverización de los significados, como consecuencia de la proliferación escandalosa de los significantes, de la rimomanía y de la paranoia lexical».⁽¹⁶⁾ Desconfianza o rechazo de la realidad, entendida como objeto cuantificable, accesible y soberano, por medio de un aparato hiperbólico de rimas e imágenes que operan como un decodificante irónico de la función referencial del lenguaje.⁽¹⁷⁾ Y a la vez instauración del «reino interior» como entidad más verdadera que la exterior: «Del insonoro interior/ de mis oscuros naufragios/zumba, viva de presagios/ la Babilonia interior.» (p. 134); destacada por la particular estructura de la décima que marca el primer cuarteto con la palabra-rima «interior». Se procede así a una preeminencia de lo subjetivo y de la interiorización que acompaña la instauración de una «realidad espectral» producido por: «Las cosas se hacen facsímiles/de mis alucinaciones/ y son como asociaciones/



simbólicas de facsímiles.» (p.137) La mimesis opera pero no en relación a un referente empírico sino a alucinaciones o, como decía Huidobro, al sistema que es «el puente por el que pasan al yo o mundo subjetivo los elementos del mundo objetivo». ⁽¹⁸⁾ O para usar categorías de la semiótica, la mimesis –si es tal- opera en relación a una unidad ideológico-cultural que viene a ser el mediador entre realidad empírica y texto⁽¹⁹⁾: «Fuegos fatuos de exorcismo/ ilustran mi doble vista,/ como una malabarista/ mutilación de exorcismo...» (p.134); que gracias a la ironía –doble vista- iluminan el discurso y con él, el mundo desencantado, el universo apoltronado de los buenos burgueses y la parafernalia rubendariana consagrada o destruida según el caso, en algunos textos. Traducción, entonces, y no reflejo: la lírica de Herrera. Traducción y consecuente traición.

Tal como en una capilla
ardiente de hiperestesia,
entre grillos de anestesia,
tiembla la noxae en la capilla...
Un gato negro a la orilla
del cenador de bambú
telegrafía una **cu**
a Orión que le signa un guiño,
y al fin estrangula un niño
improntu hereje en **miaú!**
La luna de plafond chino
prestidigita en su riesgo,
la testa truncada en sesgo
de algún Cuasimodo chino... (p.143)

La ironía y el humor y, sobre todo, la rimomanía lleva al hablante lírico a un corte radical con el referente. Corte que también se encuentra en otros ejemplos de la producción de Herrera como el de *Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U*. Predominio de la música y de ese «sexto sentido, príncipe enigmático», de que habla en la simbolista *Psicología literaria* ⁽²⁰⁾, por el cual el Poeta «sueña y dice misa». Sueño irónico, grotesco y juguetón como el que el hablante lírico se divierte y previene de que «hay dos mundos: uno en masa y otro en espectro» (p. 350)

Tensamiento del arco hasta su punto de ruptura, tensamiento deliberado, vital, humorístico y no agónico que se erige como Verdad última, porque la Belleza es Verdad y en consecuencia se adscribe al Bien. Defensa de una forma de entender mundo y trasmundo que se apartaba de lo convencional y generaba recelos

En el concepto de los uruguayos el que varía en sus modos de pensar es un **miserable tráfuga**; un descarado traidor; o bien, dicen del hereje: «se ha enloquecido». Ellos no ven en el cambio la conquista



de una idea que antes no se tenía, el rayo fulgurante del camino de Damasco; la marcha hacia la Verdad por las estepas de la reflexión; (...); el abandono de los pesados arreos llenos de pátina convencional por el peplo modernista que abre sus pliegues soberbios al viento de las persuasiones. (p.779)

Con *Los Parques Abandonados*, su «poesía amatoria» según algunos ⁽²¹⁾, se pasa a la ópera. Esos sonetos endecasílabos, a diferencia de los alejandrinos de *Eglogánimas* están impostados por el gesto ceremonial y ritual en el tono hiperbólico y melodramático del género operístico ⁽²²⁾. Se trata, casi siempre, de situaciones límites. Todo parece ser postrero, infinito, consagratorio, superlativo, inigualable. Oscar Hahn señalaba algo semejante al analizar lo cursi en Julio Herrera ⁽²³⁾. Uno se pregunta si lo que Hahn llama cursi no será, a veces, simple burla del poeta. ¿Es posible un exceso tan notorio en Herrera? ¿Condice el aborrecimiento del lugar común que los críticos, como Blanco Bombona entre otros ⁽²⁴⁾, han señalado con esa colección de **clichés** que pueblan *Los Parques Abandonados*? Ventura García Calderón se preguntaba lo mismo a propósito de *La Torre de las Esfinges* y se respondía negativamente. ⁽²⁵⁾ Sin embargo, a diferencia de los sonetos de los *Crepúsculos del Jardín* de Lugones con los que están emparentados, e incluso ligados por la falaz polémica Herrera – Lugones hoy superada, estos textos sobrepasan la pose mórbida característica de lo que se llamó decadentismo y alcanza el nivel de la parodia. Parodia de la retórica y del mundo romántico traducido por una hiperbolización del código modernista que termina siendo, a su vez, burla del mismo código utilizado. ¿Cómo entender sinó esas imágenes reiteradas del tú –alma o amada- como cáliz, verdugo, emperatriz? En *Decoración heráldica* encontramos una concurrencia mórbida y morbosa de «terciopelo oscuro», «marfil más puro», «satánica inclemencia», «amor perjurio» y «amor dulce» -, para colmo comparado al inefable «triste corderito ciego»- culminando en ese «raso de tu pie verdugo» que oprime el masoquista «esclavo corazón de alfombra». ¿Es parodia, burla o simple cursilería? ¿La parafernalia de cenadores, quintas, ojeras lilas, pañuelos violetas, «paraguas de sedas cautelosas» son sólo la evocación de un mundo clausurado como quería Real de Azúa? Lo son pero además del intento de reconstrucción de un paraíso perdido:

Errando en la heredad yerma y desnuda,
donde añoramos horas tan distintas,
bajo el ciprés, nos remordía una aguda
crisis de cosas para siempre extintas...

Visitó la tarde soñadoras tintas,
a modo de romántica viuda;
¡y al grito de un piano entre las quintas
rompimos a llorar ebrios de duda!;



hay también la irrisión del mismo. El soneto termina con los siguientes tercetos:

Llorábamos los íntimos y aciagos
muertos, que han sido nuestros sueños vagos...
Por fin, a trueque de glacial reproche,

sembramos de ilusión aquel retiro;
¡y graves, con el último suspiro,
salimos de la noche, hacia la noche!...

El paraíso perdido gracias a la comparación con la «romántica viuda» se equipara al universo romántico. La sensibilidad evocadora –lo que antes llamábamos unidad ideológico-cultural o mediadora es la del decadentismo mórbido que se halla en ese «llorar ebrios de duda». La «enfermiza» –entre comillas- evocación se sabe inútil pues opera desde «una aguda/ crisis de cosas para siempre extintas». Evocación que se vuelve estéril, ritual, hiperbólica por extremación de la afectividad –sentimentalismo, se suele decir- y que permite desembocar en el verso altisonante y pomposo del «salimos de la noche, hacia la noche». Se sale, y hay que señalarlo, luego de sembrar de «ilusión aquel retiro» pues ilusión, ritual, **passatista** y operística –pero ilusión al fin- es lo que queda. Ilusión, quimera, ensueño, imaginación artística, refinamiento y «doble vista» que fascinan al hablante y al lector. Deleite de la palabra que evoca o simplemente goza –goce intelectual y no identificación afectiva- con «el menundo aprisco de tus dedos», con el «aneurisma determinativo» o con el espléndido terceto final de *La sombra dolorosa* «Manchó la soñadora transparencia/ de la tarde infinita el tren lejano,/ aullando de dolor hacia la ausencia.» (p.150) Ese aullido final resulta complementario de otro descrito en el *Epílogo wagneriano* y que por su interés citamos extensamente:



¿Qué otra cosa que la estrechez de una vida regimentada, que el temor a que las hijas no tengan dote, que la sub-división de una renta escasa, que la perspectiva del pauperismo aristócrata, determinan a que la madre no tenga más de un hijo, a que el placer egoísta, la cirugía secreta, la obstetricia galante y los filtros más refinados de la caprichosa Afrodita se hagan cómplices de una esterilidad funesta que podrá abrir el camino a la victoria de sus adversarios?
Reflexiona después de todo en la emigración latina, en las huelgas, en

los atentados, en las furias estentóreas de la bramadera proletaria, en las insólitas epilepsias del organismo social, y no hallarás en esos movimientos precursores de las hemorragias, sino la conspiración del hambre que aúlla por todos lados. (p.788-9)

Aullido «de dolor hacia la ausencia» que sueña como una irrisión, como un cuestionamiento hiperestésico de valores contrapuestos y desajustes un tanto más complejos que los de un universo afectivo clausurado. Imaginación, música y exceso como formas de construcción y destrucción de universos artísticos heridos con «satánica inclemencia» por el desencanto y la irremediable ironía de una nostálgica doble vista. Experiencia de lo agónico y de la decadencia que logra, sin embargo, espacios cristalinos y seráficos.

La muerte del pastor, único largo poema de la sección final de **Los Peregrinos de Piedra**, es, precisamente, un mundo transparente aunque plácidamente trágico. Rodríguez Monegal ha dicho que en *Las Campanas solariegas* «se vuelve irónicamente sobre un género fatigado: la pastoral»; lamentablemente lo dice sin ilustrarlo ⁽²⁶⁾. Pero ¿no será como decía García Calderón que «el complicado sabe tener divinas simplicidades» ⁽²⁷⁾ y para ilustración citaba unos versos de *La muerte del pastor*? Creemos con Giacovate que «The poeme is unique among Herrera's work for simplicity and serene beauty. Built around a symbolic «carreta» that appears several times, it is a moving elegy on the death of a shepherd». ⁽²⁷⁾ Estilizada elegía, *La muerte del pastor* parece ser un acorde final que restituye la armonía anunciada en *El Laurel Rosa* al universo paródico de **Los Peregrinos de Piedra**. El impresionismo pictórico de estos octosílabos tiene una gama que va del ópalo al amarillo donde resalta «el camino violeta» y «las lágrimas lilas». Parece una restitución del universo, al modo de cierto Puvis de Chavannes, que mezcla los ensueños opalinos y «el alma de las montañas» con la pandereta y el tocino ⁽²⁸⁾. Afirmación estética e idealista *La muerte del pastor* muestra que si bien ha tensado el arco del sistema poético hasta su punto de ruptura todavía se intenta salvar la palabra poética. ¿No es ésta la apuesta mayor de su poesía? La ironía de **Los Peregrinos de Piedra**, presente ya en el mismo título en su dialéctica móvil-inmóvil, constructora-destructora no permitía la sobrevivencia de una sencillez opalina como la de esta elegía.

Julio Herrera y Reissig fue testigo de la transformación y la modernización del país en el tránsito de un siglo a otro. Su producción lírica refiere a aquel mundo a través del «sistema» –según Huidobro- y/o de un universo imaginativo que selecciona y elimina fenómenos tanto discursivos como de la «realidad». Que sus hablantes ya se calcen los coturnos pomposos en *El Laurel Rosa*, ya ahuequen su voz para reír y llorar con *Eglogánimas*, con *Eufocardias* y con su lunática tertulia o ya aspiren seráficamente a la



placidez no revela otra cosa a no ser la creencia en la convencionalidad del arte, en su arbitrario y magnífico poder para que «lo inverosímil llegue a ser lo real» (p.350). Su pasión por el Arte, su estética adhesión y su recelo para con cierto modernismo canónico eran plenamente conscientes: «El gran Arte es el arte evocador, el arte emocional, que obra por sugestión; el que necesita, para ser sentido, de un receptor armonioso que sea un alma instrumentada y un clavicordio que sea un hombre» (p.349-350). Mallarmé y Darío, simbolismo sugeridor y modernismo esteticista. Herrera se une a ellos y exige un receptor armonioso. Receptor que parece no existir en los tiempos en que funda **La Revista** y que le permite comparar aquellos tiempos

no lejanos, en que todos los triunfos del orador y del poeta llenaban de aplausos las salas en que se verificaban los certámenes, forman raro contraste con estos días de enervamiento y de frivolidad, en que no existen centros literarios, y en que fundan footballs, presenciándose, al revés del triunfo de la cabeza, el triunfo de los pies; y mientras el Ateneo no es, en realidad, sino un bello cadáver de arquitectura, que luce su robusta mole frente a la estatua de Libertad. (p. 731)

Su producción lírica refirió y surgió de aquel mundo. Leerla en nuestro mundo de hoy no es rescatar arqueológicamente un universo ya de irremediable museo, sino destacar su amarga sonrisa, su mueca grotesca, ambiguamente profética de este hoy, como antes fue irónicamente testimonial de una sensibilidad y de un sector social en su preciso entonces.

El «receptor armonioso» que exige Julio Herrera en *Psicología Literaria* y el receptor social o receptor estético-ideológico exigido por el enunciador básico en **Los Peregrinos de Piedra** parecen ser semejantes. Las cuatro partes que configuran el poemario apuntan a la construcción de un universo y a su destrucción. *Eglogánimas* y *Tertulia lunática* son los extremos de ese proyecto constructor-destructor, de esa voluntad por establecer universos estéticos que es carcomida por la irrisión alucinada y alucinante de un lenguaje que todo lo somete a cuestionamiento y a mitificación. Entre uno y otro *Eufocordias* es el puente irónico que muestra y esconde, que esgrime la burla y la pérdida. Leer el poemario aisladamente, fragmentando sus partes sin percibir el diálogo establecido por su sintaxis general, es dejar de lado la apuesta de **Los Peregrinos de Piedra**. Ese tensamiento del arco poético-imaginativo que va de la apoteosis de *El Laurel Rosa* a la elegía plácida de *La muerte del pastor* presupone el diálogo entre el hombre-clavicordio y los paquidermos. Diálogo dramático que se nutre de la burla y el ensueño, tensamiento del arco poético-imaginativo que el enunciador básico propone como realidad alternativa a una sociedad que ha abandonado correr el riesgo de abandonar valores percibidos como centrales: Arte, Belleza y Espíritu.



El receptor armonioso, el hombre-clavicordio, podía percibir la parodia como también apreciar el juego alusivo de los **Laureles**, si no apolíneos grotescamente bellos, que configuraban **Los Peregrinos de Piedra**.

NOTAS

(1) Ángel Rama, *La estética de Julio Herrera y Reissig: el travestido de la muerte* **Río de Piedras**, 2, marzo de 1973, p. 23.

(2) El hecho constituye para muchos críticos evidencia suficiente como para señalar el fin de la primera época de Herrera. Pero también se agrega su segunda crisis cardíaca (febrero de 1900), el fin de **La Revista** (julio de 1900), el conocimiento de las Carreras y la instalación de su Cenáculo. Mucho de todo ello opera de modo convergente, incluso algunos de estos hechos (conocimiento de la producción y de las personas R. de las Carreras y de Vidal Belo) ha sido interpretado como origen de la transformación poética operada en el poeta.

(3) Ardao y Ángel Rama, sugieren este poema como ejemplo del cambio radical que opera en el poeta. Cambio que, según el primero, implicaría además del estilístico uno filosófico alcanzando Herrera y Reissig una difusa postura anti-positivista. Carlos Sabat Ercasty *Julio Herrera y Reissig*, **Historia Sintética...Vol. I** dice refiriéndose a *La vida*: «poema que su plano ideológico nos da la clave enigmática de Herrera y Reissig...», p. 33. Ver además B. Cicovate **Julio Herrera y Reissig and The Symbolists** (Los Ángeles: Universidad de California Press, 1957) p. 59.

(4) Julio Herrera y Reissig *Lírica invernal*, **Antología...**, p. 211-212.

(5) Ardao, «La juventud del 900 tuvo una aguda conciencia del cambio ideológico, por la quiebra de un sistema tradicional de pensamiento y sensibilidad; modernismo es el término en que resumían aquel cambio en todos sus órdenes», p. 291.

(6) Idea Vilariño sugiere esto en *Julio Herrera y Reissig. Seis años de poesía* Número, Año 2, No. 6-7-8, (1950), p. 118-161.

(7) J. L. Borges decía en 1925 «Fue siempre muy generoso de metáforas, dándoles tanto preeminencia que varios hoy lo quieren trasladar a precursor del creacionismo» *Inquisiciones* (Buenos Aires: Proa, 1925), p. 143.

(8) Saul Yurkievich *El áurico ensimismo, Celebración...*, p. 75.

(9) Hugo D. Barbagelata *Una Centuria Literaria (Poetas y Prosistas Uruguayos, 1880-1900)*, (París: Bib. Latino-americana, 1924), p. 104.

(10) Anderson Imbert *Historia de la literatura hispanoamericana*. Vol. II (México; F.C.E., 1954), p. 222.

(11) C. S. Ercasty, op. Cit., pp. 38-46

(12) Carlos Roxlo, *Historia crítica...*, Vol. VII. «Confesemos que esta manera de lucir el ingenio es una triste manera de malgastarlo. A nada conducen porque nada duradero crean, las excentricidades con caracteres de histeria o de vesania. La Poesía no se ha hecho para esos **Looping the loop** en el aeroplano de la imaginación...», p. 34.

(13) S. Yurkievich, *El áurico ensimismo*, p. 87.

(14) Diego Pérez Pintos en su artículo *Dos líneas fundamentales en la poesía de Julio Herrera y Reissig* señala varias referencias y conexiones literarias de *Eglogánimas* e incluso se refiere extensamente a Virgilio. Homenaje a Julio Herrera y Reissig (Montevideo: Consejo Dptal. de Montevideo, 1973), p. 99 y ss. C. Sabat Ercasty, ob. cit., dice: «¿Estamos en la Arcadia de las bucólicas griegas?: El campo es una fiesta donde el artificio del hombre de cuidad compone, idealizando sus cuadros con una felicidad con que contrapone a la voráGINE y el hastío de la ciudad, un júbilo que es nada más que el sueño del ciudadano escéptico. Se sabe demasiado. Se sufre demasiado. Se lucha demasiado. Pero el campo es la novedad y el descanso. Allí, en lo



alto de la montaña o en lo profundo del valle, están los únicos éxtasis que sobreviven al dolor del mundo. ¿Están? No, no están. Ya no están en ninguna parte; lo que ocurre es que la poesía crea el mito de la felicidad del campo, y entre la primitiva candidez y la panteísta decoración, se sueña en la edad de oro», p. 13-14.

(15) Rodríguez Monegal *La poesía modernista y la crítica* ponencia leída en el XVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en 1977, Gainesville, Florida.

(16) Oscar Hahn *Herrera y Reissig o el indiscreto encanto de lo cursi* **Texto Crítico**.

(17) Para una interpretación concurrente de este punto véase además de Rodríguez Monegal y Hahn, a Yurkievich y a Guillermo Sucre *La máscara / la transparencia* (Caracas: Monte Ávila, 1976). En una perspectiva diferente, si no opuesta, Diego Pérez Pintos, op. cit.

(18) Vicente Hidobro *La creación pura* Antología (Santiago de Chile: Zig-Zag, 1945), p.256.

(19) T. Lewis, *Notes toward a theory of the referent*, PMLA, 94, N. 3. 1979.

(20) Idea Vilariño, *Poesía completas y prosa...*, 343-351

(21) Raúl Blengio Brito, *Herrera y Reissig. Del romanticismo a la vanguardia* (Montevideo: Universidad de la República, 1978) y el pionero Yolando Pino Saavedra *La Poesía de Julio Herrera y Reissig* (Santiago de Chile: Imp. Universo, 1934).

(22) Angel Rama, ob. cit., señala la teatralidad de Julio Herrera.

(23) O. Hahn señala «Lo cursi se hace presente cuando la distancia que media entre la pretensión y el logro es tal, que el desajuste se hace relevante y se carga de significación. La frase cursi incorpora en su estructura la pretensión de y la ausencia de aquello que se intentaba lograr. El fracaso no proviene de que el hablante se haya quedado corto en la consecución de su objetivo, proviene de que ha pasado de largo: de que se ha sobrepasado en un fenómeno semejante al que los lingüistas denominan «ultracorrección». La frase cursi se sitúa más allá de lo que se proponía y puede ser descrita entonces como de mal gusto, sentimentaloides (cursi de origen romántico), filosofía a la violeta (racionalismo cursi) o como extravagancia, según exceda, retrospectivamente, lo elegante, lo emotivo, lo filosófico o lo raro», ob. cit., p. 120.

(24) Rufino Blanco Fombona *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid: Ed. Mundo Latino, 1929), p. 191-219.

(25) V. García Calderón *Semblanzas de América* (Madrid: La Revista hispanoamericana «Cervantes», 120), p. 86.

(26) Rodríguez Monegal *La poesía modernista...*, p. 14.

(27) V. García Calderón, ob. cit., p. 88.

(28) B. Gicovate, *Julio Herrera and...*, p. 82

(29) Aunque no estamos de acuerdo con lo que afirma Gicovate entendemos de interés transcribirlo ya que ha sido el único en señalarlo: «The use of the homely Vocabulary in a attempt to raise the prosaic reality of villaje life to the level of poetic wonder», ob. cit., p. 36.

Notas

1Achugar, Hugo.

Poesía y sociedad (Uruguay 1880 – 1911) Arca. 1985. Capítulo sexto:

Modernización, imaginación y cuestionamiento: El lirismo modernista canónico entre 1899 y 1910. Parte IV El lirismo modernista canónico esteticista: ensueño y parodia.



Hacia el Instituto Universitario de Educación (I.U.D.E.)

Transcribimos el Capítulo XII de la Ley de Educación:

CAPÍTULO XII INSTITUTO UNIVERSITARIO DE EDUCACIÓN

ARTÍCULO 84. (Creación).- Créase el Instituto Universitario de Educación (IUDE) en el ámbito del Sistema Nacional de Educación Pública que desarrollará actividades en enseñanza, investigación y extensión. Formará maestros, maestros técnicos, educadores sociales y profesores, y otorgará otras titulaciones que la educación nacional requiera.

ARTÍCULO 85. (Estructura y funcionamiento).- Constitúyese una Comisión de Implantación del Instituto Universitario de Educación (IUDE) integrada por un representante del Ministerio de Educación y Cultura, uno del Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay, uno de la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP) y uno de la Universidad de la República que cuenten con reconocida competencia y experiencia en la materia, cuyo cometido será:

A) Elaborar, antes del 30 de abril de 2010, una propuesta general para la estructura académica y curricular, la cuantía y características del personal, el patrimonio, el presupuesto y finanzas necesarios para la instalación y puesta en marcha, el marco legal, fines, organización y mecanismos de dirección del IUDE.

El órgano de conducción de esta nueva institución deberá incluir representantes electos por docentes, estudiantes y egresados, y representantes de la ANEP y la Universidad de la República.

La Comisión Coordinadora del Sistema Nacional de Educación Pública, con la información proporcionada por la Comisión de Implantación, decidirá los plazos de puesta en marcha del IUDE.

A partir de dicha propuesta, el Poder Ejecutivo elevará al Parlamento el Proyecto de Ley Orgánica del IUDE, en un plazo no mayor a ciento veinte días posteriores a la presentación del informe.

B) Proponer a la ANEP y a la Universidad de la República programas conjuntos para la formación de docentes de todos los niveles de la enseñanza pública.

ARTÍCULO 86. (Validación de títulos anteriores a la fecha de creación del Instituto Universitario de Educación).- El Instituto Universitario de Educación expedirá títulos universitarios y reglamentará en un plazo no mayor a los dieciocho meses de su constitución efectiva el procedimiento para revalidar los títulos docentes otorgados o habilitados por la educación pública con anterioridad a la fecha de su creación.

Tras extensos debates acerca de la necesaria condición universitaria de la formación de docentes y sus posibilidades institucionales y luego del período



de trabajo de la Dirección saliente de ese subsistema durante el cual se creó el S.U.N.F.D. (Sistema Único Nacional de Formación Docente que se proyectó desde los colectivos docentes y la mencionada Dirección como prolegómeno hacia una Universidad Nacional Autónoma de Educación que no prosperó en la confección de la Ley), el estado actual del proceso es el siguiente:

Actuó la Comisión «de Implantación» alcanzando algunos acuerdos y sin zanjar definitivamente el debate acerca del alcance de la autonomía académica del futuro Instituto.

Un documento surgido de acuerdo entre el saliente CODICEN, representantes ministeriales y de la Universidad de la República preceptúa: ¹

- 1) Se creará un Consejo desconcentrado para la transición que actuará en la órbita del CODICEN de la ANEP. Este Consejo tendrá iguales facultades que los otros que rigen los subsistemas del ente.
- 2) Dicho Consejo estará integrado por tres miembros designados por el CODICEN, un representante de los docentes y uno de los estudiantes.
- 3) El CODICEN formará un grupo de trabajo - que incluya representantes de la Universidad de la República y el INAU - para elaborar un proyecto de normativa de la actividad docente en el futuro Instituto Universitario de Educación.
- 4) «Establece, asimismo, la realización de un convenio – esto es, un acuerdo, un entendimiento entre dos instituciones autónomas, a saber, la ANEP y la Universidad de la República – que tendrá por objeto elaborar «las formas de cooperación con el Consejo de Formación en Educación para la implementación de los objetivos y tareas del período de transición». ²

Notas

¹

Con motivo de haber sido excluidos de estas últimas deliberaciones renunciaron a la Comisión de Implantación los representantes de ATD de Formación Docente y CAC del IPA

²

Textual del discurso del Prof. Seoane al asumir la presidencia del CODICEN de la ANEP

*Con fecha 24 de junio de 2010 el Codicen crea el Consejo de Formación en Educación, designando a tres de sus miembros. Para actualizar la información al respecto, así como también conocer las características del proceso, recomendamos ingresar a la siguiente página web:

<http://www.dfpd.edu.uy/cfe/institucional/historia.html>



LA ENTREVISTA

Los martirios de un poeta aristócrata ¹

Juan José Soiza Reilly

La famosa entrevista publicada en Caras y Caretas en enero de 1907, y que aquí transcribimos textualmente, había sido preparada por una carta que el poeta enviara meses antes al periodista -de donde éste toma fragmentos literales escritos por el poeta- y por una visita en persona que ocurrió en la primavera de 1906, cuando José Adami tomó las famosas fotografías. El poeta sugirió que se tomase la foto en la que supuestamente se inyecta morfina -hábito que realmente tenía-, aunque en ella no se está inyectando realmente morfina. (Tomado de: www.herrerayreissig.org)



Fuí... Verdad. Ya nadie lo visita. ¡Ese abandono será un presagio de laureles futuros! ¡Quién sabe! Tal vez, sí. Quizá, no. Sin embargo, Verlaine nunca tuvo, en América, un hermano mejor, Baudelarie no ha podido dejar hijo más semejante. El diablo, - pero el Satanás artístico de Bols, - tiene en Herrera un devoto sincero. El niño Jesús, puede hallar en él á un rey mago ferviente. Ya véis... Entre tanto, el poeta más raro, el lírico más triste, el pecador más esteta, el jilguero de sangre más azul, el loco más radiante, más fogoso, más bueno y más encantador que haya tenido el Plata, vive, solo, en su torre, allá, en Montevideo... Después de tanto ruido, vive solo. Muy solo. Más solo todavía que los muertos. Por eso, sobre la tumba, - petrificada de silencio y de olvido, - sobre la tumba donde su nombre duerme, ya cadáver, - vibra, - hermosamente porque suena á responso, - el amable latín de los elogios fraternales. Elogios que serán solitarios y que harán reír, con lástimas inútiles, á los calvos sacerdotes de la literatura

Venga usted á verme. Estoy siempre en la torre. Ya nadie me visita. Venga...



alcanforada... Es criminalmente alevoso que los perros de la envidia profanen con sus dientes el dulce corazón de este pobre corderito ciego que se muere por exceso de vida, y que vive, en perpetuo pecado, por desprecio á la muerte... ¿Queréis verlo? ¿Queréis oír su voz? ¿Queréis saber lo que dice, lo que piensa, lo que sufre, lo que goza? Bueno. Es fácil. Subid conmigo. Trepemos por la vieja escalera del antiguo palacio. Subid, sin descansar. Por estas escaleras pasaron, hace tiempo, muchas rojas aristocracias fallecidas; muchas razas neuróticas ya extintas. De ellas proviene el extraño poeta que vais á conocer. Subid. Ya llegamos. Es aquí. Es esta la famosa Torre de los Panoramas. Entremos... Ved, ahora cómo el poeta, en una ingenua explosión de bondad, nos recibe. Parece un niño enfermo. Al vernos, vibra todo entero cual una campana que tuviera nervios. Está en la cama. Pocas veces se levanta. Así vive feliz, aunque sufre. Nos habla... Habla de sus versos, de su prosa, de su vida. Y, por fin, nos habla de lo que deseamos que nos hable; del opio, del éter, de la morfina, de sus paraísos artificiales...

- «Yo no soy un vicioso. Cuando tengo

que escribir algún poema en el que necesito volcar todo mi ser, toda mi sangre, toda mi alma, fumo opio, bebo éter y me doy inyecciones de morfina. Pero eso lo hago cuando tengo que trabajar. Nada más... Se ha formado entorno mío una leyenda bárbara. No. Yo no soy un vicioso. No soy un fanático. Los paraísos



artificiales son para mí un oasis. Una fuente de inspiración... Además, la morfina y el opio me producen un sueño tan encantador, tan plácido, tan celestial y tan divino, que bien vale ese sueño un trozo de mi carne; de mi carne burguesa que conserva aún el asqueroso vicio de comer!... Me dirán que las agonías de de Quincy, de Baudelaire y de tantos otros maestros, son buenos ejemplos para no abusar de los placeres del nirvana; pero á mí

¡qué pueden importarme los consejos de la gente normal que pesa las palabras, que mide las virtudes y que metodiza los espasmos de la médula!».

Y yo creo que Herrera y Reissig tiene razón. ¡Qué puede importarle al artista la vida geométrica del que no es artista! He dicho artista. Y, en verdad, os repito, que lo es. Sus poesías, - misteriosas como fantasmas, - sus poesías, oscuras



como tormentas, se iluminan de repente por resplandores de relámpago y por luces de rayos. Sus églogas son joyas. Su primera composición fué publicada en «La Razón», de Montevideo, por Carlos María Ramírez. Escuchad:

- «Por esa poesía cordilleresca, titulada «Miraje», se me llamó «genio», «imaginación hugoniana» y otros desatinos igualmente agradables. ¡Qué infamia! Eso me dió fama de gran poeta. En 1890 fundé esta Torre de los Panoramas, émula de las torres de Babel, de Alejandría, de Piza, de Babilonia, de Eiffel. Por aquí pasaron todas las personalidades del país y muchas del extranjero. Yo era el Bautista. Mi gloria mayor consiste en haber revelado á Montevideo los refinamientos literarios de París. Tuve popularidad de poeta exquisito. Fuí un poeta de la aristocracia encajado en pleno campamento charrúa. ¡Esto no dejaba de ser un hermoso espectáculo!... «Revue

des revues», ha publicado varios trabajos míos. Aún no soy diputado. Ni siquiera cónsul... Vivo en plena lujosa miseria, comiéndome mis títulos aristocráticos. El progreso no existe para los artistas en esta ciudad colonial, jesuítica, mongólica por excelencia. Así, ¡para qué escribir! El país, literalmente, es sordo-mudo. ¡Oh, paradoja de la literatura, en un cementerio de almas!...»

Y la voz del poeta, suave, melodiosa como la de un niño ó como el rugido de un león que está muy viejo, prosigue destrozando ídolos, estatuas, fetiches... Es un aristócrata. Sangre de reyes españoles circula por sus venas. Adivínase que también los moros tuvieron algo que ver con su abolengo. Pero él dice:

-«Soy un bohemio. Por eso, todos los días, converso un cuarto de hora con la muerte...».

Después, enmudece. No dice nada más, porque es innecesario.



De los estudiantes de Literatura del I.P.A. a los profesores de todo el país

por Matías Rótulo*

Los estudiantes de Literatura del Instituto de Profesores Artigas (I.P.A.) tenemos algo que decirles a los profesores de todo el país, a quienes nos consideran futuros colegas, a quienes también son nuestros docentes en el I.P.A., a los afiliados de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, institución amiga con la cual ya estamos recorriendo un camino común en distintas actividades académicas. Nosotros también estamos trabajando en la mejora de la enseñanza, del nivel académico y profesional, pensando en la responsabilidad que los profesores tienen con las futuras generaciones que se forman en las aulas liceales. Los estudiantes no pensamos en una futura formación de docentes terciaria y/o universitaria. Es que estamos apostando hoy mismo a lograr este nivel a partir del trabajo y las ideas. Sabemos que el camino es largo, pero podemos acortarlo sumando esfuerzos con el orden docente, y esperando además que se integre el colectivo de egresados.

Para ello, nosotros también hemos asumido un desafío que a corto y largo plazo nos promete un trabajo arduo, pero que cosechará sus frutos.

Es un desafío académico, más que un desafío es una responsabilidad para los estudiantes, docentes y egresados del hoy Consejo de Formación en Educación, mañana Instituto Universitario de Educación.

Por otro lado es un desafío democrático, considerando la participación de todos los actores en el proceso de construcción de una nueva institucionalidad.

Es por eso que también creemos importante invitar a los estudiantes de los Institutos de Formación Docente y de los Centros Regionales de Profesores, en particular nuestros compañeros del profesorado de Literatura, para que se sumen también a la participación que hoy tenemos nosotros en el I.P.A.

Los estudiantes vimos con preocupación en el año 2009, que más allá de las leyes que establecen nuevas estructuras en la Formación Docente, en la vía de los hechos, estábamos ajenos al proceso de generar una formación de docentes de nivel universitario. Fue así que el año pasado aprovechamos los espacios de participación abierta por las autoridades del Departamento Nacional de Literatura, para tener voz como Orden Estudiantil. Esta participación se remite a los temas estrictamente académicos.

Nos organizamos, hicimos masiva la participación, generamos un Reglamento de funcionamiento de nuestra Sala, y nos pusimos a trabajar.

Hoy no tenemos voto en las decisiones institucionales, pero sí hemos logrado hacernos escuchar, y realizar nuestro aporte desde el diálogo, y fundamentalmente las ideas. Fue así que la Sala de Estudiantes de Literatura del I.P.A. comenzó una nueva etapa trabajando en el impulso de actividades de ENSEÑANZA, INVESTIGACIÓN Y EXTENSIÓN.



Nuestros objetivos

Desde lo académico, junto a los docentes de nuestra institución estamos aportando un pequeño grano de arena a toda la Formación Docente con el objetivo principal de lograr los niveles académicos necesarios para que nuestra casa de estudios se convierta en una Universidad. A modo de ejemplo, los estudiantes hemos realizado una evaluación de nuestros docentes, que surgió tras acordar con ellos, las condiciones de la misma. A propuesta de la Sala de Estudiantes de Literatura y aprovechando los esfuerzos que ya venían realizando nuestros docentes, dimos un nuevo impulso a la investigación académica.

Hemos participado en distintas instancias de divulgación de conocimiento, apoyando y utilizando nuestros medios de comunicación para dar a conocer estas actividades a todo el estudiantado, y participando directamente en ellas. Por ejemplo, el año pasado fuimos partícipes del *Ciclo de Conferencias Onetti* y los homenajes a Idea Vilariño y Mario Benedetti, entre otras actividades.

También vimos con preocupación la falta de acceso bibliográfico a uno de los autores nacionales propuestos en el programa de Literatura Uruguaya. Nos referimos a la obra del poeta nacido en Pan de Azúcar, Álvaro Figueredo. El esfuerzo de una estudiante logró gracias al apoyo de la Intendencia Municipal de Maldonado, que hoy tengamos en la Biblioteca del I.P.A. la obra de este autor al alcance de todos. Ese es nuestro humilde aporte. Donar una obra, pero también tener la oportunidad de investigarla, de divulgar lo que investigamos. De aportarlo a la sociedad, a la educación, que es en definitiva la razón de elegir esta carrera.

Contribuir desde nuestro lugar a mejorar nuestra profesión desde la formación básica es nuestro cometido. Es una responsabilidad que nos planteamos como estudiantes hoy, y como profesores mañana. Invitamos entonces, a quienes ocuparon el lugar que hoy ocupamos nosotros en el I.P.A., a sumarse a nuestro esfuerzo.

Por más información: www.estudiantesdeliteratura.blogspot.com
 correo electrónico: estudiantesdeliteratura@gmail.com

(*) Delegado de la Sala de Estudiantes de Literatura del I.P.A.



NUEVAS ADQUISICIONES DE LA BIBLIOTECA DE LA ASOCIACIÓN

“Olimpia Marcantonis Julia”



Esta tesis académica, donada por Rebeca Linke editoras es una apasionante apuesta de abordaje a la realidad histórica nacional desde la Historia de Género, lo que inaugura una mirada diferente, revulsiva en nuestra academia.

Su hipótesis sobre el importante papel de la «madre republicana» en la formación del ciudadano y el hombre de gobierno demuestra la permeabilidad de las relaciones entre lo público y lo privado y da cuenta de los procesos que estructuran el orden social y político en el Uruguay «de la modernización».

El aporte de fuentes inéditas, en especial la correspondencia de alguna de estas «buenas madres», agrega además un disfrutable acercamiento a nuestro pasado no tan lejano.

Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Horacio Quiroga, José Enrique Rodó y Roberto de las Carreras caminan de nuevo juntos por las calles de su ciudad en este libro. En prosa de exquisita elegancia, Mazzucchelli reúne lo que a menudo ha aparecido desconectado, en una investigación sin precedentes que derriba una serie de lugares comunes sobre Herrera y Reissig y aporta información, cartas, fotografías y textos hasta ahora desconocidos. La biografía de un poeta cuya vida todavía encierra un mensaje acerca de la excelencia como único destino posible para una sociedad en riesgo crónico de provincianismo, y que, a cien años de su muerte, sigue maravillando al lector contemporáneo por su capacidad de anticipación y la lujosa sonoridad de sus palabras.



La Comisión Directiva de la APLU agradece a Tomás Guadalupe por la contribución a nuestra biblioteca del libro de su autoría- **Un acercamiento a la poesía de Juana de Ibarbourou** y la donación del libro **Amanda Berenguer. La cuidadora del fuego** - recopilación y postfacio de **Roberto Echavarren** y entrevista de **Silvia Guerra**.

ACTIVIDADES ACADÉMICAS

En la sede

En coordinación con la Comisión de Investigación de la Sala de Estudiantes de Literatura del I.P.A., la A.P.L.U. ha organizado el siguiente ciclo de conferencias especialmente dirigido a estudiantes de 4° de Literatura del Plan 86 y egresados recientes.



El proyecto de investigación literaria: características y metodología. Ejemplos de campos de investigación.

Profa. María José Larre Borges

Viernes 1° y 8 de octubre, de 19:00 a 21:00 horas.

Socios \$ 120

No socios \$ 240

Estudiantes socios gratis

En el marco de las *Jornadas Homéricas* organizadas por la *Fundación María Tsakos*, la APLU convocó a las profesoras Margarita Carriquiry, Leticia Collazo, Victoria Morón y Teresa Torres para dictar una serie de conferencias sobre *Homero y el Uruguay*, actividad que se llevó a cabo en la Biblioteca Nacional en el mes de mayo.

Para culminar con las actividades académicas de 2010, decidimos convocar nuevamente a las profesoras para dictar dichas conferencias en nuestra sede el **miércoles 13 de octubre a las 18:30 horas.**

Profa. Margarita Carriquiry: *La felicidad añorada y jamás alcanzada: una Odisea contemporánea. "El camino a Ítaca", presencia de Homero en la novela de Carlos Liscano.*

Profa. Leticia Collazo: *Homero: reivindicando los valores perdidos.*

Profa. Teresa Torres: *Homero en el Uruguay.*

Por motivos personales la Profesora Victoria Morón no podrá acompañarnos, su conferencia *Los avatares del duelo. Encuentro de Príamo y Aquiles* se encuentra disponible en las *Publicaciones digitales* de nuestra página web.

Socios \$ 60

No socios \$ 120

Estudiantes socios gratis

