



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

---



## **FILOSOFÍA SIN MENOS**

El pensamiento de Carlos Vaz Ferreira como posible estética del modernismo

Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos

Autor: Alejandro Fielbaum

Profesor Guía: Carlos Ossandón

Santiago, noviembre 2013

A Camila José,  
por quien, para nosotros,  
no todo lo real fue una farsa  
ni todo lo ideal, una tragedia

*Yo lo habré traducido mal; pero al fin yo me he alegrado una vez bien*

(Martí, XXIV: 16)<sup>1</sup>

*Hay otras vías para la filosofía distintas de la apropiación como expropiación (perder su memoria al asimilar la memoria de la otra, oponiéndose una a la otra, como si una ex-apropiación no fuera posible, la única oportunidad posible).*

*No solo hay otras vías para la filosofía, sino que la filosofía, si la hay, es la otra vía.*

*Y esto ha sido siempre la otra vía: la filosofía nunca ha sido el despliegue responsable de una única asignación originaria vinculada a la lengua única o al lugar de un solo pueblo. La filosofía no tiene una sola memoria. Bajo su nombre griego y en su memoria europea siempre ha sido bastarda, híbrida, injertada, multilineal, políglota y nos es preciso ajustar nuestra práctica de la historia de la filosofía, de la historia y de la filosofía, a esta realidad que fue también una oportunidad y que permanece más que nunca como una oportunidad. Lo que digo aquí de la filosofía puede decirse también, y por las mismas razones, del derecho y de la democracia.*

*En filosofía como en otras partes, el europeocentrismo y el anti-europeocentrismo son síntomas de la cultura misionera y colonial. Un concepto del cosmopolitismo que estuviera aún determinado por esta oposición, no solo limitaría concretamente el desarrollo del derecho a la filosofía, sino que ni siquiera daría cuenta de lo que ocurre en filosofía. Para reflexionar en dirección a lo que ocurre y aún podría ocurrir bajo el nombre de filosofía (y este nombre es la vez muy grave y sin importancia, según lo que se haga de él), nos es preciso reflexionar sobre lo que pueden ser las condiciones concretas del respeto y de la extensión del derecho a la filosofía.*

(Jacques Derrida, 2012b)

*Nos ha cabido, en la historia del arte, el destino de imitar -no siempre en forma mediocre- y esa es nuestra originalidad. Tan grande, en ciertos casos, que el modelo no está presente en su imitación (Lihn, 2008: 384)*

---

<sup>1</sup> Las obras de Martí, y de la mayoría de los autores que citamos que poseen una edición de sus Obras Completas medianamente confiable, son citadas de acuerdo al tomo de las obras y el número de página. Las ediciones utilizadas pueden revisarse en la bibliografía.

## Agradecimientos

La escritura la firma *uno*, pero solo es posible desde el infinito don ajeno al pensar. No es, no podría ser, ni en su origen ni su destino, de uno. Quizás todo este trabajo no haga más que girar en torno a las incertezas que esa hipótesis instala. Por ello, debemos partir agradeciendo a quienes nos han ayudado de una y otra forma, y aspirando a la reciprocidad, tan imposible como todo lo que la justicia dicta, con su generosidad.

Sin el incondicional apoyo de mi familia nada de esto sería posible. Me guardo, por pudor, todo lo que podría decir al respecto.

En el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos encontré un programa de estudios que me ha permitido prolongar mis estudios en torno a lo que aquí se expone, además de personas y espacios cuyos niveles de colaboración hartamente contrastan con las dinámicas de competencia que hoy imperan en otras Universidades, o incluso en otros espacios de la nuestra. Allí he participado de diálogos que saben que no han de cerrarse, manteniendo la posibilidad de la otra mirada que constituye el intercambio de ideas. Tal apertura resulta invaluable, y mucho contrasta con anteriores experiencias académicas que he tenido –o padecido, debiera quizás decir- en otros lugares. En particular, los cursos de Alfredo Jocelyn-Holt, el Seminario Troncal sobre la Era Republicana y el Seminario sobre Filosofía y Literatura en el Modernismo dirigido por Carlos Ossandón fueron importantes estímulos para profundizar en algunos temas que aquí se prolongan. La dirección de la tesis por parte de este último fue importantísima, tanto por su atenta lectura y diálogo como por la confianza que ha brindado ante los irregulares tiempos y riesgos que esta investigación se ha tomado. Agradezco también la colaboración de los profesores Grínor Rojo y Leonel Delgado para leer el que fuese el proyecto de la presente tesis, así como para sugerir y facilitar lecturas que fueron importantes para su desarrollo.

Fue una tremenda fortuna la de retomar el diálogo con Julio Ramos, durante sus visitas a Santiago durante los años 2011 y el 2012. Su atenta escucha y estimulante inteligencia ha resultado, nuevamente, determinante para pensar algunas de las interrogantes de la presente tesis. La plática que pude sostener con él y sus estudiantes en la Universidad Nacional de Rosario en junio del 2012, gracias a su gentil invitación a participar en una de las clases del Seminario que dictó en la Maestría de Estudios Culturales, fue particularmente esclarecedora para pensar lo pensado sobre cosmopolitismo y traducción. Lo mismo debo decir con respecto a las exposiciones que pude realizar, sobre esos temas, en el Seminario Escrituras Americanas del Departamento de Filosofía de la UMCE, en diciembre del 2012, y en el Seminario Permanente *Cuerpo y Deconstrucción* de la Universidad de Chile, en mayo del 2013. He de agradecer, al respecto, la amistosa hospitalidad y el estimulante diálogo de Andrés Ajens e Iván Trujillo.

He tenido también la suerte de reflexionar, con amistad y frecuencia, con quienes se han dedicado, durante los últimos años, a la lectura de la filosofía realizada en Chile y Latinoamérica, con la terquedad necesaria para avanzar en el emplazamiento de discusiones que hace pocos años se consideraban ajenas a los espacios filosóficos. Una resumida lista de tales personas, provenientes de instituciones y países varios, resultaría algo extensa. Me limito, por ello, a nombrar a José Santos Herceg para recalcar lo fundamental que ha resultado, para mí y para tantos más, su rigor y entusiasmo para ingresar en estos debates.

Son muchos a quienes he aburrido con las dubitaciones que han acompañado estos casi tres años de investigación. Sin que siempre lo hayan sabido, su conversación ha sido fundamental para extraer ideas y conclusiones que antes se mantenían, por decirlo con el buen Vaz Ferreira, como *fermentos* que solo la conversación pudo expresar, a partir de la libertad que impone la amistad. Y es que el cultivo del pensamiento pareciera imposible sin amigos, y he tenido la buena fortuna de contar con muchos: Camila, Constanza, Carlos, Cristóbal, Daiana, Daniel, Enrique, Ernesto, Felipe, Francisco, Hernán, Katherine, Javier, Jean-Paul, Jorge, Juan, Laura, Lorena, Maite, Matías, Natalia, Pablo, Patricio, Pedro, Pierina, Rafael, Valeria, Verónica, Virginia, Rosario, Santiago, Sebastián, Stephanie. Nombro por otra parte a mis amigos Cristóbal, Matías y, especialmente, Vicente, porque su colaboración en otras tareas me ha posibilitado la tranquilidad en la docencia para perderla en la lectura. Debo mencionar también a Diego Fernández y Luis Placencia, quienes me ayudaron con algunas referencias bibliográficas ante la irresponsable decisión de indagar en algunas cuestiones sobre Kant, a Marcelo Rodríguez por sus recomendaciones en la amplia bibliografía de Althusser en torno a la relación entre filosofía e historia y a Gonzalo Bustamante por sus ayuda –entre otras cuestiones- para entrar en la discusión europea sobre la historia de las ideas.

Pablo Concha tuvo la gentileza de leer y revisar este manuscrito, y colaborar sustantivamente para que su legibilidad dejase de ser nula. Su aporte, huelga decirlo, ha sido indiscutible.

Sin el apoyo de las becas CONICYT y Fundación Calbuco no habría contado con el tiempo y financiamiento necesario para poder realizar este trabajo. Explicito, por ello, mi agradecimiento a ambas instituciones, y también a FONDECYT, ya que la tesis forma parte del proyecto 1120278, dirigido por Lucía Stecher y Claudia Zapata, cuya amplia perspectiva permitió instalar lo aquí expuesto en discusiones centradas en otros autores. La Beca de ayuda de estancias cortas de investigación, otorgada por la Vicerectoría de Asuntos Académicos de la Universidad de Chile, me permitió estudiar algunos meses en la Universidad de la República, al amparo del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos. De más está indicar cuánto se habría empobrecido lo aquí presentado sin esa pasantía. La generosa tutoría de Yamandú Acosta fue crucial por su lectura, diálogo y colaboración. Las conversaciones sobre Vaz Ferreira que pude sostener con Miguel Andreoli, Hebert Benítez, Martín Barea Matos, Juan Fló, Enrique Puchet, Pablo Rocca y Marisa Ruiz fueron, también, decisivas. Sería injusto dejar de mencionar al

personal de la Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de UDELAR, cuya gentileza y proactividad me permitió acceder a una tremenda cantidad de materiales sin siquiera recibir un merecido reproche por las cantidades solicitadas, o a la desinteresada ayuda de Jorge Nicolon, quien me regaló una buena cantidad de material digitalizado de y sobre Vaz Ferreira, contribuyendo de forma tan anónima como sustantiva a quienes puedan seguir indagando en su obra.

Termino agradeciendo a Mario Vaz Ferreira por haberme permitido conocer a singular residencia del autor que motiva la presente investigación. Son pocos los investigadores que pueden jactarse de haber visitado el espacio donde vivió el escritor cuya obra visitan, y menos aún los que han podido hacerlo junto a su familia. Más singular aún es la suerte de llegar allí, en medio de la elaboración de la investigación, a través de la amistad con una de las personas que hereda –es decir, honra- el apellido del autor. Por ello, a María Estefanía Vaz Ferreira, traductora, doy también las gracias por su ayuda.

## Presentación

Buena parte de lo aquí presentado ha sido expuesto —en estados aún inconclusos— en espacios que colaboraron muy productivamente con un trabajo que hartamente ha debido afinarse. Es claro que las insuficiencias de la versión final solo se deben a la terquedad de quien escribe, pues han sido múltiples las instancias para discutirlo. No puedo más que agradecer a los distintos organizadores y contertulios, por la paciencia y lucidez de interrogaciones que, de una u otra forma, fueron fundamentales para aclarar y mejorar variados pasajes de este escrito.

Las ideas derridianas sobre la traducción fueron presentadas en el Congreso *Walter Benjamin y Jacques Derrida: Política, Violencia, Representación* (Universidad de Chile, octubre del 2012), a partir de la comunicación titulada “Otro mundo más. Cosmopolitismo y traducción en Jacques Derrida”. El trabajo pronto será publicado en el libro *Jacques Derrida: Fenomenología y deconstrucción*, compilado por el buen Zeto Bórquez.

Buena porción del primer capítulo fue disertado bajo el título “Filosofía y literatura en el modernismo uruguayo. A propósito de la historia de las ideas de Arturo Ardao”, en las XI Jornadas de Estudiantes de Postgrado en Humanidades, Artes, Ciencias Sociales y Educación organizadas por el CECLA en enero del 2011, y en la ponencia “Las verdades del poema. Filosofía y literatura en el modernismo latinoamericano”, presentada en el 1er (sic) Seminario sobre Pensamiento e Historia de las Ideas latinoamericanas siglo XIX y XX (Universidad Los Leones, octubre del 2011). Del segundo capítulo, por su parte, surgió lo dicho en el VI Congreso Chileno de Sociología (Universidad de Valparaíso, abril del 2011), con el nombre “El ubicuo lugar de la idea en el arte. Sociología de la filosofía del arte en P. Bourdieu”.

En el año 2013 compartí algunas de las reflexiones sobre la traducción que abren la segunda sección en las Primeras Jornadas Internacionales “Literatura Comparada en las Américas: Itinerarios, pertenencia y diálogos” y en el Coloquio *Entre-lugar y traducción*, (Universidad Adolfo Ibáñez, mayo, y UMCE, agosto, respectivamente), bajo los títulos “Ser leales con el cielo. Cosmopolitismo y traducción en Jorge Luis Borges” y “Adaptar, transpensar, exacerbar: Defensas de la traducción en el pensamiento latinoamericano”. De otras partes de lo escrito en el tercer capítulo emergió el texto “La imitación auténtica. La recepción de la estética europea del genio en José Martí”, leído en el Segundo Congreso Nacional de Filosofía (Concepción, noviembre de 2011) y, poco después, un trabajo similar en torno a Rodó, inscrito en el Congreso *Tiempos Fundacionales* (Universidad Andrés Bello) bajo el nombre “El genio de lo común. Rodó y la fundación de la literatura americana”. Esta última presentación pronto se publicará en un volumen colectivo que llevará el nombre del Congreso. Lo indicado sobre Rodó también fue discutido en el VI Congreso Iberoamericano de Filosofía y el VII Congreso Nacional de Sociología, a fines de octubre y principios de noviembre del 2012, con los títulos

“Ensayar la filosofía. Literatura y pensamiento en José Enrique Rodó” y “La institución del público. Rodó y la política de la crítica literaria”, respectivamente.

La primera presentación de lo escrito sobre Vaz Ferreira tuvo lugar en la Segunda Jornada sobre Historia de las ideas, bajo el ambicioso rótulo “La excepción literaria. Repetición y genialidad en Carlos Vaz Ferreira”, gracias a la generosa invitación que cursara la Universidad de Talca en diciembre del 2011. Tras ello, expuse un avance preliminar de la otra parte del sexto capítulo de la tesis, durante el I Congreso de la Sociedad Filosófica del Uruguay (Montevideo, mayo del 2012), con el título “Las chances del juicio. Filosofía y crítica de arte en Carlos Vaz Ferreira”, el cual ha sido publicado en las Actas de aquel Congreso, con una grosera imprecisión a propósito de Barthes que acá hemos corregido. En ese mismo mes ofrecí, en las XII edición de las Jornadas de Postgrado antes indicadas, una muy primeriza versión del que terminó siendo nuestro quinto capítulo, denominado “Imitación, traducción y utopía en Carlos Vaz Ferreira”. Finalmente, lo dicho sobre Vaz Ferreira y la Universidad se mostró en el III Encuentro de Investigadores en Humanidades, (Universidad de Playa Ancha, mayo del 2013).

El presente trabajo es fruto de obsesiones que he abordado una y otra vez a lo largo de los últimos años. De haberlas repetido, lo entregado hubiese sido aún más extenso, por lo que han debido quedar presupuestas. Nos limitamos, entonces, a mencionar lo pensado aquí sobre la cuestión de la traducción y el pensamiento latinoamericano, que prolonga lo ya expuesto en los artículos “Del desasosiego. La filosofía y el español”, publicado en el n°17 de los *Cuadernos del Pensamiento Latinoamericano*, y “Lugar y traducción. Mariano Moreno y el Contrato Social”, el cual será publicado en el décimo número del *Anuario de Postgrado* de nuestra Facultad, cuya publicación se anuncia desde el 2010. De esta manera, quiero justificar que no se repiten acá las discusiones que allí se dieron sobre Heidegger y Ortega y Gasset, y Mariano Moreno, respectivamente. Con el mismo afán de evitar la redundancia hemos intentado frenar ciertas tentaciones y presentar muy brevemente lo pensado en otros espacios acerca de imitación en Derrida, de la vocación cosmopolita del pensamiento latinoamericano en Silviano Santiago, y de la repetición y la risa en Benjamin y Mariátegui. Por deferencia al lector, nos guardamos las referencias a tales textos. No puedo olvidar, sin embargo, la deuda con la presentación que hemos realizado acerca del trabajo de Pablo Oyarzún para la *Enciclopedia Iberoamericana de Traductores*, junto a mi amigo Ernesto Feuerhake. Aun cuando su registro nos impidió dibujar una reflexión de mayor alcance, las ideas que germinaron en ese texto resultaron fundamentales para pensar algunas partes de la presente tesis, tal como los cursos dictados por Oyarzún lo fueron para encender, años atrás, el entusiasmo por los temas que acá nos ocupan –y, alegremente, nos seguirán preocupando.



## Proemio

*Entre los indios fluye, además, confusamente mezclado, todo lo que se refiere al pensamiento*

(Hegel, 1983: 143)

1. *La excepción filosófica.* Si la filosofía puede aspirar aún a su digna promesa de pensar fielmente la experiencia, entre la hegemonía de artículos cuyas conclusiones parecieran ser premisas y de argumentaciones que no arriesgan más que un resumen, el ejercicio filosófico no puede sino volcarse, infinitamente, sobre su propia práctica para rescatar algunas tareas del pensar. En un continente en que ha abundado la reiterada y obtusa objeción a su posibilidad, esa pregunta pasa necesariamente por el examen de las condiciones históricas que la hacen, a la vez, tanto posible como imposible. O bien, y de manera más certera, por su necesidad de abrir otra forma de posibilidad: por las construcciones de sus tiempos y espacios, las emergencias de sus problemáticas y estilos. Abordar esa pregunta implica, fundamentalmente, dar cuenta de cómo estas condiciones no dejan de inscribirse en los textos que recorren sus sinuosas historias, en nombre de una promesa que jamás podría acabar, ni acabarse. En la escena que nos interesa, tal promesa es la de forjar cierta filosofía latinoamericana que pueda ser digna, simultáneamente, a lo que exigen ambos vocablos.

La tradición intelectual latinoamericana emerge desde un lugar excluido por la condición eurocéntrica del universalismo que abre la chance de la filosofía de la que el pensamiento latinoamericano se vale. Dibujada a contrapelo, en sus distintos y discontinuos acontecimientos, la filosofía en Latinoamérica se instala como excepción a la norma metropolitana que limita la filosofía a las formas y saberes producidos en Europa. Al denegar ese régimen, la filosofía latinoamericana se autoriza con la universalidad que hereda y objeta; solo así puede aspirar a otras formas de universalidad que el universalismo eurocéntrico, cuya destitución le impide seguir controlando lo que puede advenir una vez que se traspasan sus límites. Ese paso permite pensar y forjar una nueva regla, en la excepción. Justamente por su inestabilidad es que la filosofía latinoamericana no podría ser una, determinada de antemano, sino que debe, sin certeza, reinventarse mediante una regla que no puede dejar de exponer su frágil arbitrariedad. Su obligado paso de lo universal por donde no podría pasar, por donde no podría sino pasar, abre inciertas chances de un paso que jamás puede afirmarse de manera concluyente.

Harto se debiera divagar sobre ese paso desde el uso del equívoco francófono *pas* en Blanchot, su paso por Derrida o la diferencia que inscribe, con otra letra, Malabou. Y, retrocediendo un poco en el alfabeto, ponerlo en juego con un cierto *más*, al incierto *sin más* desde el cual se afirma la posibilidad de la filosofía latinoamericana, desde la ya

clásica intervención de Zea. La actualización de ese recorrido imaginario haría esta tesis aún más extensa. Sin notarlo, quizás nos haría cambiar de lengua, en el ejercicio de la traducción que —con justicia— el recién mencionado Blanchot describe (1976: 56) en su imposible y necesario paso.

Desde ese eventual encuentro, que requiere otra lógica del encuentro, nos interesa pensar —con la deconstrucción— los pensamientos latinoamericanos, sus historias. Como resulta evidente, esto no podría significar el logro de un saber pleno, pues desde esa posición buscamos releer el pensamiento latinoamericano contra cualquier figura de la plenitud previa o por venir. La única satisfacción que allí puede darse es la de mantener abierta la necesidad de otro alimento. Y es que, parafraseando a Alfonso Reyes, quien llega tarde al banquete jamás puede llenarse.

Esa constitutiva insatisfacción es quizás la noticia que abre el pensar, particularmente cuando son los medios para satisfacerse los que exigen ser interrogados. A saber, una lengua cuyo carácter impuesto obliga a asumir su interminable equivocidad y la igualmente interminable necesidad de valerse de ella. Esa tensión, que ninguna dialéctica puede superar, reclama una singular lógica que yuxtaponga la pérdida y la posibilidad del sentido, desde la distancia que, para Szondi, con la belleza de cierta melancolía, cifra el imposible origen de la poesía: “*La tensión entre nombre y realidad, origen de la poesía, solo es experimentada en forma torturadora como distancia que separa a los hombres de las cosas. La vivencia sobre la cual informa Benjamin sin reflexionar sobre ello está transida de este dolor. El claroscuro del cielo desgarrar la realidad y anula la identidad que permite la nominación. El nombre abandona a las gaviotas, ellas solo son ellas mismas, pero como tales quizás están más próximas al hombre que cuando tenían su nombre*” (1974b: 129).

Al significar, el lenguaje humano tuerce lo que debe nombrar, pues sin esa nominación no hay nombre —y yendo quizás más allá de Szondi, tampoco cosa. Vano deviene entonces todo intento de pensar unívocamente. Por ese carácter errante del lenguaje, Szondi cuestiona que para Hegel la significación vea su tortura en la traducción, ya que la impropiedad que la traducción remarca no deja de existir en la supuesta lengua propia. Hegel expresa el malestar que, previo a toda dialéctica —y a toda dialéctica del antes y el después—, asedia a toda lengua propia hasta hacerla impropia: “*El problema de las traducciones es otro, a saber que, en el fondo, no constituyen una excepción, sino la regla, tal como la postula Hegel, de modo que precisamente lo que enseñan las traducciones tendría que haber convencido a Hegel del error de su concepción. Pues lo que en las traducciones que también imitan el metro y el esquema rítmico mismo del original se convierte, en palabras de Hegel, en tortura no es meramente esa coacción métrica, sino también el hecho de que el sentido ya está fijado, que las nociones ya están plasmadas —y, concretamente, como tenemos que agregar, no sin la contribución de la situación de aquella lengua en que la poesía nació y ahora debe abandonar*” (1992b: 270).

Antes del paso a otra lengua, quien escribe un poema debe hacerlo sin la seguridad del sentido proveniente de alguna regla. En ese sentido, instala una lógica de la creación que, desde el lenguaje compartido, ha de dotarle un carácter inimitable. Desde esa

preocupación, revisaremos la figura del genio porque designa, en la tradición estética europea, indicativa de quien puede crear en esa ausencia de reglas, gracias a una certeza de la existencia del arte de la que no pueden partir los creadores latinoamericanos. Así, sus operaciones resultan lúcidas para pensar la institución de la tradición filosófica en la excepcional condición descrita. A partir de una modernización literaria que surge contra la modernidad existente, los modernistas instituyen la norma literaria desde lo que la sociedad imperante solo puede leer como excepción.

Tan singular temporalidad nos remite, predeciblemente, a la concepción de la historia de Walter Benjamin, quien mucho sabe de la traducción y también de la inscripción de bienes culturales entre violencias y modernidades que exceden las torsiones del lenguaje. Sin ir más lejos, analoga lo acaecido tras la invasión a América con una cámara de torturas (citado en Löwy, 2005: 37). La violenta facticidad que describe el pensador alemán nos obliga a remarcar la distancia entre las torturas de la significación poética y las del cuerpo masacrado, y nos autoriza a centrarnos en las primeras, en tanto documento de cultura, para pensar las segundas. Contra toda acusación a la filosofía por su eventual idealismo, hay que señalar que la única forma de leer la filosofía desde un irrestricto materialismo es la de no equiparar la cultura y la barbarie, sino la de leer la huella de ésta en aquélla. La equiparación de la violencia física y la metafísica es igual de necia que la reducción de la violencia a la inmanencia, y que su olvido de la importancia, constitutiva de cualquier teoría crítica, del análisis de los modos de producción de la verdad filosófica y literaria.

Al pensar la filosofía en español, nos interesa ir más allá de una visión aislada del lenguaje limitada a interrogar la lengua sin situarla en las singulares historias latinoamericanas. La violencia colonial no se inscribe solamente en la violencia fáctica, sino también en las tensiones que acompañan la instalación de los regímenes modernos que prometen superar tensiones y violencias. La profundidad del saqueo colonial, en ese sentido, es la de una ilegítima deuda que jamás se termina de pagar, ante el requisito del préstamo para constituir órdenes discursivos que no pueden bastarse a sí mismos. La crítica a esa dependencia, nos parece, no debe basarse en el deseo de la plenitud independiente, sino en una lectura crítica que muestre que los presupuestos de cualquier afán de plenitud son parte de la contracara colonial que objeta la carencia latinoamericana al contraponerla a la supuesta suficiencia europea. En consecuencia, la inconcebible autonomía de la filosofía latinoamericana no resulta una defección, sino que abre, por su indeterminación, la posibilidad de su tarea crítica.

Una escena de la reflexión contemporánea, acerca de otra escena, es decidora al respecto. Indagando en los préstamos que constituyen un pensar, Žižek (2007: 4) reflexiona acerca de la ubicua posición de un intelectual de Abjasia que se inspira en la sociología de Bourdieu. Percibirlo como un caso curioso y aislado, dice el esloveno, es tan errado como hallar, en ese caso, la confirmación de la universalidad de la teoría. Especularmente, ambas formas de interpretar suponen la concluida universalidad del pensamiento europeo, el cual solo podría ser replicado o negado en otros espacios.

Contra esa posición, piensa Žižek, debe notarse que la apropiación de lo universal no es externa a la teoría, sino ínsita a su movimiento, en tanto sutura de la previa particularidad de la universalidad europea. Lo problemático es que su correcto argumento deja pensar que, tras la sutura, puede concretarse, de otra forma contingente, otra presencia de lo universal. Como si pudiéramos decir que, ahora sí, más allá de Europa, por ahora, se presenta. Contra ello, nos interesa pensar que ese traslado no amplía la universalidad, sino que irónicamente la destituye en nombre de la promesa de universalidad que mina cualquiera de sus presentaciones.

Precisa, imprecisamente, la figura de la traducción habilita una lógica, por así decirlo, de la indeterminación universal. Es decir, de un traspaso que no parte del dato acabado de uno y otro lugar, sino que altera a uno y a otro con la arbitrariedad que se autoriza en la promesa de justicia a lo que se busca respetar. A propósito de la discusión sobre la constitución de la filosofía más allá de la norma eurocéntrica, la traducción permite pensar en un rebasamiento de la universalidad europea que mina sus límites con la infinita promesa de la universalidad filosófica, sin conformarse con sus previos límites ni refugiarse en lo que queda más allá de ellos.

2. *Jaques Derrida y la traducción por venir.* Para describir ese movimiento, debemos pensar la traducción con unas cuantas ideas presentes en distintos textos de Jacques Derrida. Si lo hacemos antes de arrancar es para exponer las coordenadas que guían nuestra lectura, y no porque la deconstrucción sea algo así como un “marco teórico”, y Vaz Ferreira, un caso u objeto de estudio. (Nada entendería quien intentase hacer esto, puesto que la deconstrucción resiste a cualquier lógica de la aplicación o el ejemplo).

Nos parece que algunas reflexiones del pensador argelino habilitan a pensar con mayor lucidez la tradición latinoamericana, que poco pudo haberle interesado. Su desinterés no autoriza a un reproche desde el que se rechazase su teoría por foránea<sup>2</sup>. El olvido de su filosofía, por el contrario, atenta contra la chance del pensamiento latinoamericano, al cerrarlo a la ya limitada cantidad de autores que hayan escrito desde, o sobre, su tradición. El rendimiento que aquí tiene su filosofía es, de hecho, el de una crítica a los presupuestos identitarios que podrían sostener ese rechazo, gracias a la insistencia derridiana en la traducción como supuesto de cualquier tradición. Contra una historia que pensara el sentido de un lugar con las fronteras claras, Derrida muestra cómo ese encuadre solo puede surgir después de una frontera que excluye a quien nunca deja de estar, sin un claro estar, dentro de ellas. Es lo que sucede, por ejemplo, con la filosofía

---

<sup>2</sup> Lo mismo debe responderse, en efecto, a quienes cuestionan a Derrida por no haber pensado suficientemente, por ejemplo, la economía capitalista. Incluso si tal presuposición fuese cierta —aun cuando parece provenir de quienes no reconocen la política sin la ayuda de paneles bélicos de señalización, como bien ironizó el argelino en alguna ocasión (1984: 41)—, la cuestión por discutir no es tanto si Derrida ha pensado o no sobre eso, sino si su filosofía otorga nociones que permitan potenciar la crítica al respecto. Para lo que aquí queremos discutir, consideramos que es mucho lo que abre, sin que eso implique que no podamos también ayudarnos con otras ideas. De hecho, si intentamos más adelante tomar algunas consideraciones de Bourdieu, es porque en Derrida no describe de forma acabada los procesos de diferenciación histórica de la filosofía y la literatura. Creemos, sin embargo, que buena parte de lo allí dicho no resulta contradictorio a lo pensado por Derrida.

européa, la que varía en ese traspaso en virtud del cual, para mantenerse, debe diferir. De ahí la opción de leer la deconstrucción como una filosofía orientada por la traducción, lo que no parece tan antojadizo al recordar que Derrida señala que en ella se encuentra la destinación de la Universidad (2013: 78), que los traductores son los únicos que saben leer y escribir (2001c: 174) o incluso que la traducción sería la cuestión de la deconstrucción (1997a: 26).

Con ello, Derrida se distancia de una historia de la metafísica que otorga un rol auxiliar a la traducción, pues la necesita para suponer el traspaso de la universalidad del sentido a todas las lenguas, pero la rechaza porque le obliga a notar, en ese paso, que su verdad no puede más que decirse en una. Ante la imposibilidad de prolongar la creencia en la domesticación filosófica del significante, y el imperativo de continuar creyendo en la filosofía, en su derecho y promesa, con Derrida habría que pensar, entonces, en la filosofía gracias a una lengua que ya no podría ser propia (2012a: 25), ni mucho menos una (1985: 116). Inquietantemente, la traducción estaría en el origen sin origen de toda lengua, lo que implica la idea de una lengua sin origen —y sin que aquel “sin” se pensase como negación o pérdida. Antes que pensar en la alternativa o el límite de la traducción como traslado del sentido, habría que considerar el sentido mismo desde la experiencia del duelo de la traducción, en tanto exposición del límite del paso de una lengua a otra. Es decir, desde estrategias que excedan toda metafísica de la identidad o de la diferencia, a partir del indetenible tránsito de lenguas que no logran lograrse, abriendo la infinita necesidad de la invención que, asumiendo su riesgo, se traza sin certeza.

En ese sentido, el carácter mesiánico que nota Derrida en la traducción difiere del que piensa Benjamin. Para el alemán, al exponer su distancia de una pureza por instituir, el traductor muestra la diferencia de las lenguas, y entonces retoma la promesa de su reconciliación pensada, mesiánicamente, como el origen ausente que debe prometer la traducción: *“siempre permanecerá intangible la parte que persigue el trabajo del auténtico traductor. Ésta no es transmisible, como sucede con la palabra del autor en el original, porque la relación entre su esencia y el lenguaje es totalmente distinta en el original y en la traducción. Si en el primer caso constituyen éstos cierta unidad, como la de una fruta con su corteza, en cambio el lenguaje de la traducción envuelve este contenido como si lo ocultara entre los amplios pliegues de un manto soberano, porque representa un lenguaje más elevado que lo que en realidad es y, por tal razón, resulta desproporcionado, vehemente y extraño a su propia esencia”* (Benjamin, 1971: 136).

Si para Benjamin esa extrañeza muestra el desajuste de la profana historia de las lenguas que no pueden dar con el nombre de Dios<sup>3</sup>, para Derrida esa errancia es la noticia que

---

<sup>3</sup> En tal sentido, Derrida lee (2000: 443) en la historia bíblica de Babel la donación divina de la ley de una traducción necesaria e imposible entre las lenguas. Ni se puede prescindir de la traducción ni se puede confirmar que aquí se encuentra la traducción como presencia, ya que la diferencia lingüística exige, simultánea e infinitamente, el resguardo de la singularidad idiomática y su desdoblamiento hacia otra lengua. Dicho de otra forma, Dios exige traducir y no hacerlo, a partir de un doble vínculo inscrito en la posibilidad misma de la traducción (Derrida, 1994: 11).

Al multiplicar las lenguas desde su diferencia como ley, se torna imposible cualquier universalización de una lengua como la lengua de la humanidad, lo que exige a toda lengua, ir más allá de sí en su pretensión de universalidad. Esto también vale, entonces, para el español y los escritores que acá leeremos.

obliga a la filosofía a operar sin suponer un posible lenguaje definitivo, a mantener abierta la posibilidad de que la lengua siempre pueda ser otra. Coherentemente con su postulación de pensar un mesianismo renuente a cualquier figura concreta del Mesías (1999: 73), Derrida piensa que lo intraducible no existe antes de la traducción. De ahí su irónico carácter mesiánico, ya que promete la superación de la distancia que ella abre para no poder cerrar. Las objeciones de Derrida a la suposición benjaminiana de una presencia por traducir lógicamente previa a la traducción —que bien pueden leerse, como deja entrever (1997: 124), a partir de sus más conocidas críticas a la crítica benjaminiana a la violencia— permiten entender que la hiperbolización derridiana no es la de un conformismo relativo a la posición de quien se contenta con lo logrado ante la distancia con lo prometido, como se le ha criticado (por ejemplo, Agamben, 2006: 104). Al contrario, se trata de una posición siempre disconforme, al no darse por satisfecha con ninguna de las realidades logradas. De la imposibilidad de la traducción, por tanto, no se sigue su rechazo, sino la infinita insistencia por dar con la mejor versión posible, sin certeza alguna de haberla alcanzado ni de poder alcanzarla. Porque no se podría jamás terminar de traducir es que entonces no queda ni más —ni menos, ni mucho menos— que traducir.

De ahí la importancia de insistir en la dimensión irreductiblemente mesiánica de lo descrito para pensar la singularidad ética de la posición derridiana, en contraposición a la de quienes, desde una postura aparentemente similar, han considerado la traducción. Así, por ejemplo, Spivak (1993: 197) supone que la lectora traductora del tercer mundo es la más capacitada para valerse de lo que la teoría blanca le otorga. Enmarca así la traducción en cierto sujeto, con determinadas propiedades, capacitada de apropiarse de lo ajeno. Spivak no piensa en una subjetividad de límites previamente cerrados —he ahí su capacidad de nutrirse de la traducción— pero sí, problemáticamente, en quien arranca desde cierto saber de sí que la traducción termina confirmando, al brindar nuevos elementos para potenciar su figura, previa a la traducción, de mujer y de tercermundista. Algo similar puede objetarse a la defensa de la traducción postcolonial de Mignolo (& Schiwy, 2003), así como a la sugerente proposición de Bhabha (1993: 227) de la traducción como forma de comprensión de la comunicación intercultural, esto es, considerada como una operación que da cuenta del advenimiento de lo nuevo en el mundo, desde su análisis de los desplazamientos de grupos minoritarios.

Es claro que el extranjero en Bhabha, al igual que la mujer en Spivak, no se resume como miembro de un pueblo ya delineado, sino como exterior constitutivo a todo régimen nacional. Lo problemático es que su inagotable diferencia se enmarca previamente en el agotamiento del sentido de ciertas prácticas que, por intentar pensarse desde la inmanencia como única chance de lo concreto, condenan a la traducción a depositar sus reservas de sentido en movimientos determinados. Con la seguridad que le otorgan algunas presencias, imaginan la traducción como lo que sí puede acontecer, tal como el inmigrante sí puede llegar. Derrida, por el contrario, insiste en la incesante apertura a la diferencia que, por no resumirse en extranjero alguno, nunca deja de llegar, a partir de una traducción que, por instalar lo que la excede, jamás concluye.

A diferencia del gesto de la apropiación de los saberes por parte de uno u otro sujeto, tan recurrentemente celebrado hoy en los estudios culturales, la traducción permite pensar en una apropiación sin un sujeto que sea propietario, con lo que sitúa su subjetividad en la afección que clama por la justicia y que asedia cualquiera de sus constituciones como sujeto, por minoritario que se imagine. Por ello, bien insiste Butler (2002) en que la traducción hace imaginable un universalismo que no se presenta, esto es, en un cosmopolitismo sin universalidad alguna que pueda presuponerse, por lo que debe abrirse, siempre, a la nueva noticia de otra lengua.

En ese sentido, la fidelidad del traductor no se juega en la restitución de una verdad ya dada o en la consecución de un nuevo sujeto, sino en el irrestricto respeto a la diferencia que firma la traducción. Contra un posible relativismo, el traductor debe insistir en la búsqueda de la imposible traducción fiel. Como relevante, por ello, describe (2001b: 178-179) a la que sitúa de la mejor forma que puede en una economía carente de la pauta para decidir cuál sería aquella forma. Es esa seriedad la que abre la opción de que exista, entre otras tantas cuestiones, filosofía en Latinoamérica. Derrida explicita, en efecto, que las chances abiertas por la traducción cuestionan la pretendida pureza del canon filosófico metropolitano. Bien señala que la traducción es insoportable para una institución universitaria —partiendo, claro está, por la filosofía—, puesto que desajusta todo marco complementario del nacionalismo y del universalismo (2003: 97). Por este motivo, una filosofía que arranque de la traducción ha de discutir tanto con una filosofía cuya pretensión absoluta sea traducir la universalidad como con la filosofía que se pensase *de y para* cierto lugar ya determinado —es decir, renuente a toda traducción.

De la mano de Derrida podemos desplazar la ya aburrida pregunta sobre si puede haber o no una filosofía latinoamericana hacia la interrogación por cómo lo pensado en Latinoamérica traduce la filosofía desde su imposibilidad de ser, simplemente, réplica europea u originalidad latinoamericana. La chance que abre la deconstrucción es la de imaginar una filosofía que habite en las tensiones de la traducción, más allá del reflejo especular de las dos posiciones clásicas del debate en cuestión. No es ni más ni menos que eso, que su historia, lo que acá nos interesa —siempre inacabadamente— pensar.

3. *Historias de la filosofía y estudios culturales.* Si la filosofía en Latinoamérica surge desde los procesos de traducción, la pregunta por sus autores no puede orientarse según su originalidad o algún otro valor que buscarse asegurar la diferencia entre su interioridad y el mundo<sup>4</sup>. Al reflexionar acerca del arte moderno, los modernistas y Vaz Ferreira

---

<sup>4</sup> Otra figura muy interesante de estudiar en esta dirección, en particular por su casi absoluto olvido, y pese a lo importante que es para Rubén Darío con respecto a la filosofía en Argentina, es Carlos Baires. Una rápida revisión de las obras suyas a las que se puede acceder muestra, de hecho, interesantes similitudes con lo que buscamos mostrar sobre Vaz Ferreira. Por ejemplo, Baires defiende el trabajo intelectual buscando conciliar positivismo e idealismo, señalando que después de las necesidades orgánicas pueden surgir las facultades superiores. De ahí la importancia que asigna el autor a la vida intelectual, particularmente a partir de los derechos de autor, incluso si se transformara su obra (Baires, 1897: 81). Y, en particular, el peso que le da al arte. Sostiene, por ello, que el sentimiento estético es innato al hombre, separado de lo utilitario y de progresivo desarrollo: “el arte es tanto menos arte cuanto más imita y que es lo tanto más cuanto perfecciona, cuanto penetra y exhibe el fondo de las cosas y de los sentimientos. En este sentido es arte es la vida misma sorprendida en sus fórmulas más perfectas y generales?” (1911: 335).

tematizan los rendimientos y tensiones de traslado; por esta razón, la pregunta por su estética deviene estratégica para pensar en su obra a partir de las preguntas ya planteadas.

Esto no significa, por cierto, que las preguntas o alcances a los que podamos llegar conciernen exclusivamente al campo del arte, pues son las fronteras de ese supuesto campo las que discutiremos mediante la revisión de la historia de la filosofía del arte en Latinoamérica, tristemente desconocida. Su desconocimiento, creemos, se debe a que la tradición de la historia de las ideas latinoamericanas está centrada —con énfasis prescriptivo—, en una lectura del pensamiento latinoamericano en clave política, articulada desde la pregunta por la identidad. Si acá nos interesa enfatizar la clave artística, mediante la pregunta por la universalidad, no es por un deseo de olvidar las preguntas sobre la política o la identidad. Todo lo contrario, nuestra estrategia es la de releer estas interrogantes a la luz de lo que puedan indicar las conclusiones a las que lleguemos a través de la lectura de las tensiones del liberalismo decimonónico con el arte modernista y su vocación cosmopolita.

Para pensar políticamente en tales tensiones, resulta necesario indagar en los quiasmos entre arte y política a través de una lógica distinta que la que busca las disputas en los contenidos de las formas, y considerar las batallas, por así decirlo, por las formas de los contenidos. Para ello, es necesario valernos de algunas orientaciones de la teoría crítica europea contemporánea. El modernista resulta un régimen del arte interesante para repensar, desde Latinoamérica, lo que el debate europeo enfatiza en torno a los lazos entre arte, crítica y política. Si algo ha de seguir pensándose en los estudios culturales que aspiren a mantener la vocación crítica son esas relaciones y desencuentros, y el modernismo brinda esa alternativa.

A partir de tales preguntas, contrastaremos, de forma algo esquemática, el despliegue de esas cuestiones en Europa y Latinoamérica. Ese gesto permite describir este trabajo quizás como un esbozo de filosofía comparada, mediante el deseo de leer la filosofía en torno a algunas preguntas de los estudios culturales, tales como la construcción de los espacios de saber y enunciación, la dimensión intelectual de la construcción de imaginarios nacionales o la relación entre los textos, los públicos y las instituciones. Esas preguntas suelen ser poco consideradas en las lecturas de las distintas tradiciones filosóficas. La responsabilidad de esa desatención no proviene únicamente de la institución filosófica, ya que también los estudios culturales tienden a considerar la filosofía concediéndole la posición rectora que gusta de imaginar, sin examinar la

---

La defensa de los derechos del espíritu de Baires es motivada también, como en Vaz Ferreira, en nombre de una nueva enseñanza que ya no se reduzca a lo económico: *“Una mujer se forma mala opinión de un hombre porque no la admira como ella lo desea; un sugeto ceé que el estado financiero del país es lamentable porque no ha llovido lo suficiente hace cinco años; otro se considera personaje importante porque es sobrino de un ministro ó porque usa trages á la última moda y ha hecho dos viages a Éuropa, y así por el estilo, todo el mundo tiene flaquezas de este orden que no provienen más que de su incapacidad para pensar y de las nociones raras que se forma sobre la manera cómo se ligan las cosas y los fenómenos”* (1895: 25)

Más allá de la noticia de un autor desconocido, nos interesa acá sostener que a futuro debiéramos replicar estas preguntas en torno a autores de épocas y motivaciones similares, y notar las similitudes y contrastes de interés. En Chile, Enrique Molina parece ser el autor más indicado al respecto.



construcción discursiva de ese privilegio. En tanto teoría para investigar otros objetos desde los marcos categoriales que construye consigo misma, la filosofía se sigue ubicando al exterior de la cultura que se piensa desde sus conceptos. Las nociones de hibridación, transculturación o heterogeneidad, que hoy (quizás demasiado rápidamente) son jerga común en las historias del arte o la literatura, parecen no haber tocado a la filosofía, al punto que escasea la pregunta por cómo los desarrollos filosóficos se sitúan, también, como parte de esos procesos. Dicho en sus peores términos, la filosofía no ha asumido el riesgo de ser objeto de los estudios culturales, y se ha dedicado, en cambio, a proveer un marco categorial en el que su trono se mantiene intacto<sup>5</sup>.

Es claro que el intento de leer la producción filosófica desde los estudios culturales no “rebaja” al saber filosófico a ser dato u objeto de teorías que, por “ajenas”, atentasen contra la filosofía. A la inversa, una lectura sobre la historicidad de la emergencia de los conceptos filosóficos permite comprenderlos de forma más compleja. Por ello, lo que aquí presentamos no deja de ser una investigación filosófica, y precisamente por esa motivación es que nos interesa pensar en sus condiciones históricas de posibilidad, mediante la inscripción de la historicidad de la cultura en la constitución de la supuesta intimidad de la filosofía.

Afortunadamente, existen algunos antecedentes que, desde y para otras preguntas y lecturas, podemos rescatar. Es sabido que en Latinoamérica existe la denominada nueva historia intelectual (Granados & Marichal, 2004: 17). A diferencia de las manifestaciones más tradicionales de la historia de las ideas, cuya importancia en las previas décadas no debemos desconocer, algunos de los últimos desarrollos recogen la crítica realizada por Foucault (2010: 53) a una historia de las ideas motivada por los principios de la significación, originalidad, unidad y creación. Ante ellas, el francés propone una mirada atenta a las discontinuidades de distintos órdenes discursivos que se yuxtaponen, ignoran, cruzan o excluyen, al relevar las circunstancias históricas que los abren y condicionan.

La insistencia de Foucault en las concretas articulaciones de saberes y poderes es la que nos obliga a pensar si incluso han existido, en las tramas latinoamericanas que nos

---

<sup>5</sup> Si bien la historia de las ideas ha asumido la necesidad de pensar los vínculos entre las historias y las filosofías, su relación con los estudios culturales es algo genérica, cuando no elusiva. Resulta sintomático, en tal dirección, que al tratar el vínculo entre pensamiento latinoamericano y estudios culturales, Devés lea (2002) los estudios culturales como una corriente de la historia de las ideas, sin interrogarse por la posibilidad de situar a las ideas dentro del campo de los estudios de la cultura, o que Gracia indique (1998: 317) que el enfoque culturalista en filosofía solo sirva para una relación interdisciplinaria que no alcanza el espacio mismo de lo argumentado. Siguiendo esos esquemas, la pregunta por la cultura no entrega mucho más que una laxa contextualización que nada dice de la presupuesta interioridad de la trama conceptual de textos que permiten pensar la cultura sin dejarse pensar por ella.

Por cierto, tampoco los estudios culturales parecen preocuparse por esta distancia, quizás debido al temor —cuando no, el aburrimiento— que la filosofía suele imponer. Ni siquiera las elaboraciones filosóficas surgidas en el continente, que harto han dicho sobre un tema ya tan estudiado en los estudios culturales como el mestizaje, han sido de particular interés. Ya indicaremos algo más al respecto. Bástenos con señalar, a modo de ejemplo, que María Eugenia Brito indica (1994: 15), cuando harto ya se ha discutido al respecto, la inexistencia de un pensamiento latinoamericano que pudiese dar cuenta de la constitución de su ser.

interesan, órdenes delineados que pudieran posteriormente cruzarse. Antes bien, parece tratarse de espacios discursivos que yuxtaponen, sin claras fronteras, unos y otros registros de escritura. En el momento que nos interesa, los espacios de la filosofía y la literatura recién comienzan a forjarse, a diferencia de los lugares de enunciación política. No es casual, entonces, que la teorización sobre estos últimos sea más productiva en lo relativo a la historia de las ideas en Latinoamérica, particularmente en la del siglo XIX. Según Palti (2007: 34), ésta surge eludiendo el tradicional esquema de los modelos o desviaciones, y su correspondiente identificación de la diferencia con el error o la carencia. Antes que interesarse por la probidad con que es leída la idea europea, las nuevas tentativas se preocupan por los usos de esas lecturas. El argentino enfatiza (2008: 227) que las tensiones de la modernización son allí tematizadas intelectualmente como parte de los procesos de constitución de un nuevo orden político. El inacabamiento, en ese sentido, no es una falta que impide el discurso, sino precisamente lo que abre la opción de intervenir discursivamente en espacios que exigen respuestas situadas, cuyo rendimiento solo puede comprenderse pensando las preguntas a las que deben responder. Así, el mismo Palti (1999: 230) indica la necesidad de atender a lo que podría parecer algo excéntrico en los modelos canónicos, con el fin de desfamiliarizar categorías algo naturalizadas y explicar las condiciones en que surgen. Los nuevos abordajes, por ende, buscan rastrear en múltiples tiempos y espacios los procesos de constitución de órdenes discursivos cuya autonomía parece antes un deseo por construir que una certeza desde la cual partir: *“lo que busca la historia intelectual no es determinar cómo cambiaron las ideas de los sujetos, sino cómo se transformaron, objetivamente, las condiciones de su enunciación, cómo se desplazaron aquellas coordenadas en función de las cuales se desplegaría el accionar político y social”* (Palti, 2009: 123)<sup>6</sup>.

Para bien o para mal, las preguntas que nos interesan se insertan en espacios de enunciación que no pueden simplemente considerarse en un estudio sobre los lenguajes políticos como los realizados por Palti. Es por eso que para indagar en los lenguajes del arte debemos valernos más de algunas ideas que legan al pasar, casi intuitivamente,

---

<sup>6</sup> Recientemente, Yamandú Acosta (2012) ha objetado a Palti su transposición del debate anglosajón al latinoamericano para cuestionar la tradición latinoamericana de la historia de las ideas, y ha defendido en esta última la efectiva existencia de una preocupación por los discursos cuya ausencia Palti critica. La objeción no parece errada, si se asume que Zea discute en su obra los espacios y gestos de enunciación. Sin embargo, lo que Palti aspira a pensar guarda relación con los desplazamientos en las condiciones de enunciación que perspectivas humanistas (como la de Zea) tienden a considerar en términos de continuidades. Es difícil que su humanismo pueda notar la construcción histórica de nuevos objetos del discurso, puesto que jamás podría dejar de emplazar el lenguaje en el reconocimiento de una identidad ya dada, mientras que Palti aspira allí a pensar la performatividad de un nuevo orden. Lo problemático del subjetivismo de Zea —que se prolonga, justamente en ese punto, en Ardao, Roig o Fornet—Betancourt— es que lleva a admitir la inminencia histórica de lo que debe ser tomado como un dato interiorizado en la conciencia de los intelectuales, mientras que el abordaje de Palti refiere a las formas en que el ser histórico —parafraseando un antiguo slogan que debe, por seguir siendo lúcido, repensarse— determina la conciencia, pero no tanto en términos de los contenidos, sino en lo relativo a qué puede y no puede ser pensado.

Al interesarnos acá por la emergencia filosófica del discurso sobre el arte en Vaz Ferreira, no podemos sino tomar partido por esta última opción, intentando ampliarla, con largas disquisiciones que ya presentaremos, hacia otros modos y temas que exceden el modelo de Palti. Al igual que Skinner, cuando el argentino analiza un posible vínculo histórico entre arte y política (2003), se centra exclusivamente en el análisis de la segunda. Esto no es algo que se le pueda cuestionar, puesto que sus intereses son otros. Antes bien, lo indicamos como un dato que nos obliga a rodear discusiones distintas para abordar lo que nos interesa en este trabajo.

historiadores de las ideas que han puesto más atención a las transformaciones culturales ligadas al arte, como Oscar Terán o José Luis Romero. Este último señala (1983a: 92) que junto al modernismo se despliegan nuevas ideas. Desde cierto matiz estético, escribe que algo allí se ha *adivinado* en la filosofía o la sociología. Pese a lo inacabada que puede resultar su indicación, abre la posibilidad de interpretar la relación entre filosofía y literatura, a propósito del modernismo literario y la filosofía del arte de Carlos Vaz Ferreira. Nos interesa explorar ese lazo con mayor claridad, desde la suposición de que los vínculos en cuestión no siempre son transparentes a quienes los escriben, sino que es nuestra tarea presentarlos.

4. *Bosquejo de la investigación.* Recién ahora, después de haber explicitado los presupuestos y motivaciones en los que se basa la presente tesis, podemos anticipar lo que desplegaremos en las distintas secciones. Esperamos que allí puedan entenderse más acabadamente varias cuestiones que hemos indicado, hasta ahora, de forma algo somera.

Nuestra investigación parte de algunas noticias sobre las olvidadas relaciones entre Vaz Ferreira y los escritores modernistas, particularmente acerca de una breve novela que tiene a Vaz Ferreira como un eventual personaje. Esa noticia nos permite abrir la relación entre filosofía y literatura que la primera sección desarrolla más largamente, con la hipótesis de que la era estudiada es la que introduce el prurito de la diferencia entre la escritura filosófica y literaria. El carácter periférico de esa diferenciación de campos culturales la torna más difusa que en las naturalizadas categorías de la historia europea. Por esta razón, se presenta el problema cuestionando las lecturas que las historiografías de la literatura y la filosofía latinoamericana han realizado al respecto. Pensando en la primacía del poema como *nombre de la verdad*, se indaga en lo que los principales autores del modernismo entienden por filosofía, lo que hartamente dista de la actual concepción de su tarea. Esta conclusión nos lleva a una larga reflexión en torno a la historización de tales categorías<sup>7</sup>. No está de más explicitar lo difícil que ha resultado ese trabajo, el cual debemos continuar a futuro, en particular para subsanar la ausencia de autores clásicos en la discusión (Burckhardt, Dilthey o Huizinga, por mencionar los más evidentes). Sin embargo, nos parece que alcanzamos algunas respuestas de interés a partir del concepto de campo de Pierre Bourdieu, repensado para poder eludir su presuposición de la unidad de los campos y proponer su constitución en procesos de traducción.

La segunda sección inicia con la pregunta por la traducción en las tradiciones filosóficas europea y latinoamericana, y la consecuente afirmación de la traductibilidad del genio

---

<sup>7</sup> Dada la inesperada extensión del presente texto, hemos evaluado la posibilidad de tachar, en la versión final de la tesis, los dos primeros capítulos como cierto “apéndice”, del tipo “revisión bibliográfica” o “marco metodológico”. Sin embargo, hemos preferido mantenerlos dentro del texto porque han sido parte de la reflexión que luego se materializa en torno Vaz Ferreira y el modernismo. En ese sentido, no han sido “externos” a la lectura, como podría serlo un método o una revisión del estado del arte, de esas que añaden información que poco sirven para la reflexión. Deshonesta, por ende, habría sido su de las conclusiones a las que se ha llegado con ellas. La paciencia del lector habrá de juzgar la conveniencia de tal decisión.

que el modernismo debe instalar para garantizar la posibilidad del arte. La ausencia de una esfera pública literaria hace entonces tan incierta como necesaria la fundación de los espacios letrados tras las Independencias, lo que obliga a reconsiderar la categoría traducida para hacer compatible la originalidad y la repetición. La nueva obra que de allí surge, sostenemos, requiere de una nueva mirada y una nueva forma de exponerla. Por ello, el segundo capítulo de la sección describe la emergencia de la crítica y su discurso, ligada a la forma ensayística como espacio de legitimación pública del arte. Con su rastreo, intentamos rescatar formas de pensamiento previas a la institución filosófica en Latinoamérica, y también considerar la emergencia de esta última en su diálogo con los espacios letrados latinoamericanos con los que comparte tiempo y espacio, y no tan solo con la filosofía europea que le resulta contemporánea.

Dado que buscamos releer la filosofía de Vaz Ferreira en su contexto intelectual, antes que hacer una tesis directamente sobre su obra, nos adentramos en sus textos después de la discusión antes trazada sobre la relación entre filosofía y literatura, y de la descripción sobre ese quiasmo en la época estudiada. En consecuencia, recién en la tercera y última sección se comentan distintas ideas de su obra, que parten por su lectura cosmopolita de la posición de la cultura y la filosofía en Latinoamérica, para luego comentar su concepción institucional de la filosofía como ejercicio intelectual, antes que como disciplina temática. En particular, a partir de su preocupación en torno al arte, la que presenta la alternativa, según intentamos leer, de una modulación abierta de la razón coherente con su propuesta de una *lógica viva*. La lectura conceptual del genio creador y el crítico lector le permiten gestar un ejercicio del pensar que se distingue de la literatura al inscribir, en espacios de enunciación que no son simplemente modernistas ni literarios, una nueva forma, filosófica, de mirar la literatura. Su óptica es coherente con los presupuestos modernistas, pero divergente en su alcance y objetivo al situarse en la institucionalidad filosófica que se funda augurando la tentativa del análisis conceptual.

No creemos que esta connivencia con la escritura literaria, propia de una génesis que poca autosuficiencia tiene, empobrezca la filosofía que estudiamos. Antes bien, esos difusos límites explican parte del rendimiento crítico de pensadores que no piensan tan aisladamente como los lee su posterior denominación como fundadores. Por ello, en la conclusión, discutimos ese concepto con algunas de las ideas de Vaz Ferreira en torno a la traducción y la cultura latinoamericana que, inesperada y felizmente, se desplegaron ante nuestra lectura, la que en primera instancia no pensaba inspirarse en esas desconocidas reflexiones del autor uruguayo. Algunas de ellas nos permiten, por tanto, cuestionar los presupuestos de las lecturas que de su obra han realizado los más influyentes historiadores de la filosofía latinoamericana, a saber, Zea, Salazar Bondy y Roig. La pretensión fundacional de un campo que suponen unitario es la que les permite considerar la filosofía americana como un saber que se ejerce desde un espacio determinado que asegura su certeza. Nuestra interpretación, opuesta a esa lógica, busca imaginar la filosofía en Latinoamérica como un discurso surgido desde un lugar que se reimagina en virtud de ese ejercicio, y que es latinoamericana por hallarse condicionada,

conceptual y estilísticamente, por sus espacios de enunciación, y no por su conciencia, objeto o intención.

5. *Post-data*. La ambición para pensar en tantos y tan variados temas no es menor, y explica por qué este trabajo ha resultado mucho más extenso de lo que imaginamos en un inicio. La complejidad de lo que tratamos ha requerido de una revisión bibliográfica de proporciones, que únicamente pudo hacerse a través de lecturas selectivas, realizadas de forma estratégica, si es que no antojadiza. Varias de ellas se transforman en larguísimas notas al pie que buscan acompañar mejor, por contextualización y contraste, los argumentos centrales de la investigación.

No habrá de faltar, por unas u otras razones, quien objete lo extensa y plural de esta tesis. Sinceramente, pensamos lo opuesto: que para pensar correctamente en lo que nos interesa son muchísimos más los temas y textos que debieran aquí, también, comparecer, y que muchos de los citados merecen una presentación tanto más extensa. En particular, en lo relativo a la literatura y pintura uruguaya de principios de siglo XX, y al positivismo y el espiritualismo latinoamericano del siglo XIX. También quedamos en deuda con respecto a una interpretación de la lectura que hace Vaz Ferreira de Jean-Marie Guyau y William James, de quienes se vale para la reflexión estética que intentaremos rastrear.

No habrá de faltar, tampoco, quien objete más directamente las ambiciones que han motivado tales lecturas, aduciendo que una tesis de magíster debiera aspirar a menos. Bástenos con decir que sabemos que la Universidad contemporánea suele calcularse desde una mísera economía que combina un criterio económico de productividad y una concepción mediocre de la creación, la que autoriza a posponer una investigación real, y así se predica en pregrado que la tesis que importa es la de magíster, en magíster que la valiosa será la de doctorado, y así sucesivamente, sin jamás dar espacio para acometer el proyecto y la escritura deseados. Es decir, se transforma al investigador en un mero administrador de unos y otros resúmenes, resguardado del riesgo sin el cual no puede haber filosofía. Esa cómoda limitación nos parece mucho más preocupante que los excesos, placenteros como todo trabajo que busca ser filosófico, en que esta tesis puede incurrir.

Es probable que mucho nos hayamos equivocado, como cualquiera que se arriesga. Sin embargo, nos queda la satisfacción tanto mayor de que lo poco que pueda de aquí rescatarse, al menos, podrá invitar a pensar *—sin menos*.

## Prólogo

*Cuando hay pensamiento, cuando hay qué decir, abundante, el lenguaje se ciñe, subordina y adapta; en tanto que cuando hay poco pensamiento, o cuando no hay ninguno, cuando hay, por ejemplo, demasiados oradores —llamando oradores en este momento a los que hablan sin tener qué decir, o no teniendo tanto que decir como lo harían pensar el número de palabras que emplean— entonces el lenguaje se afloja y se convierte en un fin en sí*

(Vaz Ferreira, XXI: 481).

1. *Vaz Ferreira, un conocido desconocido.* Situado en un tiempo y espacio de la historia uruguaya muy interesantes, Vaz Ferreira criba varias de las discusiones que entonces se dan. Sin embargo, es poco lo que sabemos sobre sus opiniones, intereses o amistades acerca de unas u otras coyunturas.

Sin ese saber, es fácil seguir pensando en la figura aislada, casi heroica, del filósofo, la que ya brinda Unamuno al preguntarse (1965a: 241) cómo pudo surgir, en un ambiente *de frivolidad* como el uruguayo, un filósofo de la talla de Vaz Ferreira. Contra sus presupuestos coloniales, nos interesa pensar en qué medida lo que Unamuno desdeña como frivolidad es un elemento que explica la emergencia de una obra lúcida y dispersa que ha de ser pensada en su contexto, contra la imagen brindada de la soledad del filósofo y su distancia ante la literatura y la política, que abre Unamuno y que hoy impera: “*Le admiro a usted entregándose a la filosofía y a especulaciones altas en ese ambiente, que estilo tan poco favorable para ellas. Me parece que ahí la filosofía se estima a lo más como aquí la estima Menéndez Pelayo —especie de humanista del Renacimiento— como un género literario, atentos a que se nos diga cosas nuevas, ingeniosas o gratas. Interesará más, de seguro, eso que llaman sociología y que Platón habría llamado filodopia, conjunto de arbitrariedades o de perogrulladas conducentes a justificar tal o cual posición política. Porque el problema del libre albedrío, v. gr., que tiene que ver con blancos y colorados por una parte o con las exquisiteces del modernismo? Politicismo y literatismo —no política y literatura propiamente tales, que al fin estas son cosas filosóficas— tienen corroído a eso y a esto*” (de Unamuno, en Vaz Ferreira, XIX: 30).

Parece contradictorio comenzar una investigación que insiste en pensar los autores más allá de su biografía personal acusando la ausencia de una necesaria biografía sobre Vaz Ferreira. Esa en la que, gracias a su compañera —recordando el bello epígrafe de *Fermentario* que ya parafraseamos en nuestra dedicatoria—, no todo lo real fue dolor y no todo lo ideal fue sueño. Sobre sus ideales, de hecho, existe información relevante que puede acompañar la lectura de sus obras. Mucho se puede decir respecto de la importancia de Vaz Ferreira como Rector de la Universidad de la República en tres periodos, como fundador y primer Decano de su actual Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, e incluso como hermano de esa talentosa poetisa que fue

María Eugenia Vaz Ferreira o contertulio de Einstein en la visita de este último a Montevideo. Pese a tan importante presencia en unos u otros espacios, no es un autor lo suficientemente conocido<sup>8</sup>, y lo que conocemos no es lo que más le importó, según el bello plañido del libro ya mencionado: “*Lo intelectual ha sido en mi vida, y por mi temperamento, para mí secundario. Fueron lo principal, ante todo, los afectos concretos: la familia, los seres queridos*” (X: 20).

Son esos afectos los que llevan a Vaz Ferreira a actuar en un precario espacio público que, tras la guerra civil, requiere la construcción de espacios de representación y mediación que ya no sean simplemente los de los bandos que hace poco se han enfrentado. Si bien participa en una que otra instancia política, es en la institución universitaria donde despliega de manera más sostenida su acción y discurso público. Con el  *fervor de educar* (X: 25), dedica su vida a la enseñanza, lo que lo obliga a renunciar a escribir las obras más ambiciosas que, entonces, solo puede imaginar. Según ciertos testimonios, (Ramírez, 1952: 10; cfr. Salaveri, 1952: 31), reconoció en varias conversaciones que su libro favorito era el que no pudo escribir.

Resulta curiosa la figura de un filósofo sin obra, quien en su exposición anuncia lo que podría, en otras condiciones, hacer. Domingo Arena lo destaca, de hecho, como un melancólico  *filósofo-artista* (1913) que padece un gran dolor por no poder plasmar todos los libros que piensa, lo que parangona al dolor de una mujer que se siente madre y después sabe que no podrá dar a luz. En el eterno embarazo de obras que no aborta ni da a luz, Vaz Ferreira se resigna con algo más de humor, al asumir las limitaciones de su tiempo y espacio. Por ese motivo es tan lúcida la anécdota relatada por su hija (1981: 42), quien narra que a los treinta y tres años Vaz Ferreira recuerda que Jesús y Guyau mueren a esa edad dejando un legado que en su caso recién comienza. En lugar de contrastarse con ellos, señala que habría que verlos en Uruguay para saber si podrían haber dejado un legado tan notable en un contexto que permite tanto menos. Para lograrlo, deja entrever, tendrían que haber soslayado las tareas de su presente. Es decir, no ser Jesús ni Guyau, al desconectarse de la vida y sus siempre singulares requerimientos. De haberse desconectado, Vaz Ferreira podría haber sido un escritor de libros. La vida le impone, sin embargo, otras tareas: “*¡Qué fácil me hubiera sido utilizar mi Cátedra para perseguir mis ambiciones o mis ilusiones de originalidad —dar “conferencias libros”— servirme de mi Cátedra para mi producción —con el tiempo que quisiera— concluir las obras entonces empezadas y proyectadas, que desde entonces quedaron inconclusas — y seguir haciendo otras, y haber dado lo que pudiera en originalidad. Y, por cierto, nada hubiera tenido ello de reprochable; pero no creí deber hacerlo: lo que salió allí fue la persona —no elocuente ni brillante— pero conmovida y sufriende de amor por el bien y de dolor por el mal, por el bien y por el mal reales y concretos: por los de la vida*” (XXV: 187).

---

<sup>8</sup> Un reciente texto de Peluffo, por ejemplo, contrapone a Torres García con Eduardo Vaz Ferreira (2005: 212). La errata parece importante en tanto síntoma de un desconocimiento que, más graciosamente, puede leerse ya en la nota que Einstein toma de su encuentro, al llamarlo *Ras Fereide*. Valga esta investigación, entonces, como uno de los tantos esfuerzos desplegados, en las últimas décadas, contra el olvido de un lúcido pensador.

Esa pasión por un presente que impide la construcción de un libro sistemático explica el carácter disperso del singular libro ya mencionado. Surgido de la *sinceridad filosófica* (X: 15), *Fermentario* yuxtapone argumentos, aforismos, ensayos, incluso intentos de humor filosófico —harto fallidos, por cierto, quizás afirmando la singular afirmación contemporánea de Borges (1927: 21) acerca del esporádico humor de los uruguayos. Al defender la exposición del fragmento de un estado plástico previo a la cristalización del impulso vital en una obra depurada, Vaz Ferreira enfatiza ahí en el valor que tendría conocer los fermentales bosquejos de los grandes autores que dieron pie a sus definitivas obras. Mientras estos legan su obra sin sus fermentos, Vaz Ferreira, desde su invención sin tradición filosófica previa, lega sus fermentos de la obra mayor que no alcanza a componer.

Más que defender uno u otro tipo de escritura, debemos preguntarnos históricamente por qué surgen unos y otros, y si un libro que goza con su indeterminación puede ser propio de un fundador, como se suele considerar a Vaz Ferreira (por ejemplo, Claps, 1979: x); o acaso pensar, más productivamente, qué tipo de canon es el que puede surgir de ese tipo de fundación. En particular, al notar que el otro libro de Vaz Ferreira que goza de más fama, *Lógica Viva*, también difiere de los hoy naturalizados criterios de seriedad filosófica. Más allá de algún fragmento en el que, por ejemplo, no se preocupa por reconocer que no recuerda al autor de una idea descrita (IV: 265), la supuesta totalidad del libro es atravesada por la fragmentación que transforma una forma precaria de libro en la que pareciera ser, en su contexto, la definitiva: “*Tal como lo concibo, el libro no necesitaría tener composición sistemática. Más: en realidad, lo considero indefinido; o, mejor, lo que concibo no es un libro, sino un tipo de libros que podrían escribirse en número indefinido, porque su materia es inagotable, y siempre serían útiles. En cuanto a mi proyecto personal, se me complica más todavía, porque algunos de los análisis, ejemplos, reglas, etc., corresponderían más bien a una obra didáctica o utilizable para los lectores de cultura ordinaria, en tanto que otros, más sutiles y profundos, estarían destinados a un público especial; y no sé bien si convendría escribir dos obras: una para estudiantes y para el público no especialista, y otra para especialistas, o bien si lo mejor sería acumular todo el material en una sola obra penetrable, de la cual cada uno sacaría lo más que pudiera*” (IV: 16).

Al carecer de un público especializado y de tiempo para escribirle, Vaz Ferreira escribe obras que buscan, por así decirlo, ir construyendo ese público dentro del público general. Al respecto, bien argumenta Horowitz (1960: 67) que su crítica a la mimetización filosófica no genera una cosmovisión distinta a la europea, sino más bien un distinto estilo de ejercitar el pensamiento. Razona con más profundidad de lo que parece, pues lo hace de forma asequible, sobre temas comunes. Allí implanta una nueva forma de análisis que no puede gozar de absoluta autonomía. Toda la obra de Vaz Ferreira se puede leer en la tensión entre el deseo filosófico de la especialización y la imposibilidad de desarrollarlo en una sociedad cuya precaria modernización autoriza y deniega ese deseo; entre una escritura que se articula conceptualmente y la noticia de la impotencia del concepto. Su productividad —expresada en una obra cuya recolección compone nada menos que 25 volúmenes— surge porque asume el desafío de escribir en



esas dificultades, sin renunciar a la chance de la filosofía, lo que implica escribir mucho<sup>9</sup>, generalmente al modo de artículos e informes relativos a una variopinta —casi insólita— gama de temas.

Es notable, en ese sentido, el breve texto “Sobre algunas que creo verdades” (XII). Además de la relación entre creencia y verdad que el título sugiere, nos interesa la curiosa necesidad que posee de resumir su ideario, especialmente al considerar la heterogeneidad de temáticas sobre las que ahí presenta conclusiones de argumentos presentes en otros textos, las que van desde la fundamentación de la moral y los derechos hasta su proyecto de generar escuelas para niños en la periferia rural de la ciudad, pasando por los problemas asociados al uso de *tests* para medir la idoneidad para los cargos concursados, la polémica uruguaya sobre el uso de símbolos religiosos en los hospitales o la tensión filosófica entre libertad y determinismo. Sobre todos ellos escribe aliando afectos y conceptos, discusiones coyunturales y lecturas canónicas. De ahí la dificultad de ubicar sus textos en uno u otro género de escritura, escuela filosófica o área de la filosofía.

Sin referir directamente a sus contemporáneos, Vaz Ferreira no deja de discutir con ellos en unos y otros textos. Por tal razón, un mayor conocimiento de su vida podría trascender un mero anecdotario, y ayudar a leer sus textos considerando sus experiencias y compromisos. En particular, de acuerdo a lo que nos interesa, con la rica literatura uruguaya de principios del siglo XX.

2. *Las amistades literarias*. El mismo Vaz Ferreira, en efecto, da breves noticias de sus diálogos y lecturas con literatos uruguayos de la época. Recuerda su temprana lectura de Horacio Quiroga (XII: 94) y sus conversaciones (XXII: 38) con el importante poeta José Zorrilla de San Martín.

No sorprende, por cierto, que haya conocido y hablado con tales personas en una ciudad del tamaño de Montevideo de principios del siglo XX, y en un contexto en el que sobresale. Un testimonio señala que Vaz Ferreira toma té con Rodó, en un café, pero que, contra las expectativas que genera su encuentro, casi no hablan (Haedo, 1969: 186). Esa imagen es dúctil para pensar la comodidad con la que se suele leer la relación entre ambos pensadores. A saber, que comparten tiempo y espacio sin dialogar directamente, lo que no parece tan claro si se recuerda, con una de las memorialistas de la época (Acevedo de Blixen, 1968: 70), la recurrente presencia de Vaz Ferreira en círculos de discusión en los que se habla de filosofía, política y literatura, o si se considera que Pérez Petit incluye a Vaz Ferreira junto a su hermana, Rodó Delmira Agustini, y Herrera y Reissig en la forja literaria que allí se emplaza: “*Que si no forman ambiente, que si no*

---

<sup>9</sup> Esto explica, dada su necesidad de preparar una conferencia por semana en su rol de Maestro de Conferencias, que muchos textos repitan, sin temores, variados párrafos. La siempre destacada flexibilidad de Vaz Ferreira pocas veces lo lleva a cambiar de idea. Es su confianza en la versatilidad la que le permite escribir tanto y dudar poco, retrospectivamente, de lo escrito. En 1952, por ejemplo, señala (VI: 161) que su estudio de 1906 sobre la percepción métrica no ha sido objetado.

*constituyen una verdadera tradición literaria, yo no sé, en verdad, qué pueden constituir y formar con su amor a las artes, con su dedicación constante, con su obra brillante, varonil y rejuvenecida*” (1918: 24).

El presente olvido de las relaciones de Vaz Ferreira con los escritores de su época es particularmente claro al notar lo desconocida que sigue siendo su cercanía a un escritor tan relevante como Felisberto Hernández, quien, según Rama (1964), es el único verdadero discípulo literario de Vaz Ferreira. Cuestionando la desaprobación de sus contemporáneos a la obra de tan notable escritor, Vaz Ferreira señala que su *Libro sin Tapas* es un libro que quizás no interesa a más de diez personas, pero que él es una de esas diez (citado en Pallares, 2008: 79). Contra una eventual mirada anecdótica de esa aprobación, conviene tener en cuenta que uno de los interlocutores más importantes de Hernández es Vaz Ferreira. El cuentista recuerda (1988: 217) explícitamente la importancia que tuvo la aprobación de Vaz Ferreira para seguir escribiendo, e incluso le dedica el libro recién citado (Larre Borges, 1983: 19).

De manera sintomática, esa relación ha sido olvidada por los intérpretes de Vaz Ferreira y recordada por los de Hernández. Por ejemplo, Benítez (1996) remarca la importancia de ciertos temas filosóficos de Vaz Ferreira en la literatura de Hernández, mientras que Romero Luque (1997) y Lockhart (1991: 11) corroboran la importancia de Vaz Ferreira en la formación del gusto literario de Hernández. Este último incluso realiza un breve comentario de Vaz Ferreira, que es de interés para pensar su relación con el mundo literario. En ese texto, Hernández apunta que su maestro piensa la palabra como una realidad construida, la que debe ir modificándose de forma siempre creativa para aspirar a dar con lo que busca: *“La palabra debe vivir creando en su relación con otras palabras el contexto que dé a cada hombre su sentimiento propio. La palabra tiene que ser un esfuerzo grande y honrado hacia lo concreto, pero tiene que tener la cualidad viva de modificarse y crecer con la vida del pensamiento. Ya que la vida se modifica, crece o se crea con el pensamiento y que el pensamiento forma parte tan importante de ella, no solo tenemos que hacer responsable al pensamiento en su relación con la realidad humana, sino también tenemos que hacer responsable a la palabra en sus relaciones con el pensamiento. Vaz Ferreira, sintiendo continuamente que la vida excede al pensamiento y a la razón, no obstante nos obliga a utilizar honradamente el pensamiento y la razón hasta donde ellos puedan”* (1983: 38).

Resulta justo lo dicho por Hernández sobre las ideas de Vaz Ferreira acerca de los límites del lenguaje razonado para expresar los sentimientos de quien piensa. El *psiqueo*, como singularmente llama al proceso interno de la reflexión que precede y excede a la expresión, es, para el autor, siempre múltiple e incuantificable: *“la verdad, la justeza, es mucho más difícil de obtener y de discernir en la expresión del psiqueo fluido que en la esquematización discursiva, porque la falsedad no consiste ya en dar una idea por otra, lo que es grosero, sino en dar un matiz, un grado, por otro. Hay la misma diferencia que entre tocar mal el piano y tocar mal el violín: en el piano se toca una nota por otra, lo que es fácil de evitar y fácil de percibir: ese instrumentos de notas fijas es el pensamiento discursivo, con sus ideas “solidificadas” por la acción de las palabras”* (X: 200).

Habría que aprender a pensar, entonces, como un violinista que debe tocar el piano sin olvidar los tonos del violín. Para no perder ni la riqueza del psiqueo ni la posibilidad de seguir pensando, Vaz Ferreira se pregunta por los límites del pensar, con lo que detiene la seguridad que puede tener el pensamiento sobre sus logros cuando, con ingenua soberbia, olvida su siempre precario origen. Por este motivo, cuestiona las distintas pretensiones de sistematicidad en una y otra escuela filosófica. El olvido de la vaguedad que padece todo término verbal es el error, enfatiza (IV: 242), de la lógica clásica, cuestión que extiende a otras formas modernas de la epistemología. Por de pronto, a las positivistas.

Contra sus certezas, Vaz Ferreira sugiere una modulación del juicio que ya no caiga en la ingenuidad de la referencia del objeto o la transparencia del lenguaje. Al respecto, bien recuerdan Ardao (1993: 23) y Nicolón (2011) la impronta nietzscheana de su posición, la que en sentido extramoral busca para la vida otra forma de dar con la verdad. La filosofía que promete debe, coherentemente, inscribirse con atención a los devenires de un pensamiento irreductible a esquematización alguna. Así, ante un eventual razonamiento basado en el proceso de tesis, antítesis y síntesis, advierte (X: 151) que ese esquema simplifica un proceso mucho más denso, pues da por certera una conclusión obtenida mediante términos que pierden parte de lo pensado. En oposición a esa insegura seguridad, desea en cambio una escritura que pudiese alcanzar la fluidez del pensar, sus tonos, tiempos y recovecos: *“El procedimiento corriente de escribir, lineal, no bastaría para expresar la complejidad del pensamiento. El único artificio tipográfico que tenemos para expresar nuestras complicaciones mentales es el paréntesis, además de la coma y los guiones. Se necesitarían muchos más. Como nosotros pensamos muchas cosas al mismo tiempo y a veces se nos ocurre el pro y el contra de una cuestión simultáneamente, como una serie de ideas y de pensamientos accesorios están fundidos con el principal, para no vernos obligados a esquematizar tanto al escribir, se inventarían procedimientos gráficos como, por ejemplo, escribir como en pentagrama, escribir en líneas divergentes de manera que de arriba y de debajo de la línea salieran otras en distintos sentidos, por donde iría la expresión de ciertos pensamientos accesorios que tendrían que ser pensados al mismo tiempo que el principal”* (XXI: 379).

Precisamente por la distancia entre el lenguaje y la realidad es que el discurso debe siempre mantenerse abierto a otras formas que busquen, de forma inacabada, hacer justicia a lo sentido y lo pensado. Como lo expone Benítez (1996: 3), Vaz Ferreira piensa la escritura como una indeterminada diseminación. El buen pensamiento que así se escribe es el que se vale del lenguaje sin transformarlo en su propio fin, pues asume que resulta un medio tan imprescindible como equívoco. El pensador busca ir, con la lengua, más allá de ella. Por eso es injusto que el sacerdote Antonio de Castro critique (1914: 13) que su obra consiste en el uso y abuso de metáforas. Desde la posición de su conservadora escolástica, piensa que Vaz Ferreira transforma, por así decirlo, la filosofía en literatura. Vaz Ferreira, tanto más fino, explicita lo contrario: su flexible uso del lenguaje no se expresa contra las ideas, sino contra su falsa sistematicidad, esa en la que caería la escolástica y cualquier otro sistema.

En consecuencia, Vaz Ferreira busca un lenguaje que pueda ser justo al movimiento intelectual, irreductible a la expresión literaria. En su adultez se avergüenza de la poesía que escribe en su juventud, mostrando un distanciamiento que harto contrasta con la seguridad de su argumentación, o con la moderación con la que lee a otros escritores. Con gracia, escribe que lo grave es que no solo creyó en sus aptitudes para la poesía, sino que incluso escribió algunos poemas (XII: 50). El recuerdo que posee de esos textos es mucho menos cauto que el que posee, de hecho, ante textos ajenos, en los que siempre se esfuerza por hallar algo positivo. Según su hija (1981: 9), recordaba haber escrito pésimos versos en la infancia.

Con mayor talento ensayístico, podríamos especular acerca de ese olvido como condición de posibilidad de su posterior filosofía, ya que es tal distanciamiento el que le permite emitir ese juicio desde una escritura distinta a la literaria. Si el desplazamiento le permite una nueva escritura no es porque su abandono de la escritura poética no implique cierta pérdida, sino porque lo que pierde es lo que le permite cierta ganancia algo melancólica. La construcción de los límites de la razón que desea ampliar le exige, según narra, que no pueda volver lo que deja partir. En efecto, escribe (XIX: 48) a Unamuno que el poeta que llevaba dentro ha muerto por asfixia ante el exceso de abstracción, crítica, análisis y *razón pura*, y señala (XXV: 59) a Delmira Agustini que ha matado al poeta que había en él. A falta de genialidad, despliega una inteligencia que termina, por su éxito, trasladando su escritura a otros fines. Y es que quizás habría sido uno de los poetas cuya racionalización, orientada en nombre de la filosofía o la ciencia, él mismo rechaza: “*El pensamiento, el estudio, los vampiriza, los decolora, les inhibe la asociación vaga, la intuición; sin contar con los que, simplemente, no pueden resistir la tentación de hacerse “pensadores”. Otros se hacen moralistas. Y, casi siempre, éstos son modos de acabar*” (X: 122).

Para hacer imposible justicia al asesinato, Vaz Ferreira debe partir asumiendo que ha existido y que debe respetar lo ido. Al cuestionar la identificación del razonamiento con la literatura, valora la especificidad de esta última y asume los de su escritura. Según explícita (III: 15), los fines de su obra no son literarios. Sin jactarse de ello desde alguna jerarquía de la filosofía sobre la literatura, reconoce la importancia de ésta incluso para aquélla, en particular cuando reflexiona sobre el arte. Quien tuviera talento literario, dice (XII: 105), podría escribir un diálogo sobre temas de arte mejor que el suyo. En ese sentido, la medida filosófica padece su límite ante el entusiasmo literario, en particular cuando Vaz Ferreira expresa ese límite en un breve texto que describe como una *preocupación literaria* (IV: 169). De forma tan sugerente como extravagante, en sus dos libros ya mencionados reproduce, bajo el nombre de “Un libro futuro”, un curioso texto entrecortado, que parte con puntos y frases fragmentarias para llegar a unas pocas frases más acabadas, en las que recuerda la necesidad de distinguir entre lenguaje y pensamiento y de rescatar el *fermento* previo a la cristalización lingüística de lo pensado. Tras ello, cierra el texto con tres renglones de puntos y culmina diciendo, con tipografía de mayor tamaño, situada fuera del texto, que el asunto comenzaba a ponerse interesante.

La escritura que interrumpe Vaz Ferreira, con su habitual medida, podría analogarse muy abusivamente a su posterior distanciamiento de la escritura de la poesía en general, y de su amigo el poeta modernista Roberto de las Carreras, en particular. Nuevamente, son solo los estudiosos del segundo quienes recuerdan esa relación (cfr. Goldaracena, 1979: 22; Rodríguez Monegal, 1969: 11), registrada explícitamente en los textos del poeta. De las Carreras no se limita a dedicar un libro a Vaz Ferreira. Con su siempre altisonante tono, augura (1944: 37) que ambos habrán de dedicarse todo lo que a futuro escriban. Entre esos libros por venir, de las Carreras elucubra un drama en el que Vaz Ferreira sería uno de los personajes que aparecen bebiendo junto al poeta, quien es el único que se embriaga y termina rodando bajo la mesa (De las Carreras, 1944: 47).

Más que jugar con esa imagen para especular, pecando de sustancialismo, en una metáfora entre el devenir del modernismo y la filosofía, nos intenta recalcar que dentro de lo que sí publica De las Carreras existe una breve novela en la que uno de los personajes puede ser Vaz Ferreira. Nos referimos a *Amigos*, curioso relato de la vida de un joven estudiante y prometedor poeta que se distancia, con la adultez, de la creación literaria, para retomarla una vez que su amigo de la juventud, otrora mediocre estudiante y talentoso y desequilibrado escritor, le deja sus textos inéditos antes de morir. El personaje presenta las obras de su amigo como propias y adquiere un éxito total. Quien ha dejado su temprana vocación, tematiza la obra, solo puede retomarla gracias al hurto de la genialidad ajena. Primero con pesar y luego con cinismo, el protagonista adquiere la fama gracias al talento que, desde su juventud, envidia con impotente resentimiento: “*El entusiasmo de Raúl lo desesperaba a fuerza de encontrarlo justo y no tenía más remedio que entusiasmarse como su amigo, pero con verdadero sufrimiento que le hacía sentir odio contra aquel genio que no era suyo. Y eso le pasaba siempre que leía algo hermoso. El goce estético era en él un goce doloroso y triste, lleno de envidia. La admiración hacia cualquier cosa lo entristecía forzosamente con el pesar de no haberla hecho*” (2001: 22).

Al preguntarse por quién es tan desleal amigo, Domínguez (1997: 71) y el mismísimo Rama (1967: 17) creen que es Vaz Ferreira<sup>10</sup>, lo que objeta Rocca (2001b: 8), indicando que no hay nada concreto que permita afirmar tal cosa. Efectivamente, la posición de este último no es falsa, más aún ante el ya mencionado desconocimiento biográfico de la vida de Vaz Ferreira, en especial sobre sus años de juventud. Sin embargo, lo que quizás hay que preguntarse no es si el personaje es o no, concretamente, Vaz Ferreira, sino si esa pregunta resulta legítima ante la singularidad literaria, en tanto creación cuyo referente jamás podría darse, aquí o allá, por seguro. Es decir, para el caso, que no permite asignar la identidad extraliteraria del personaje.

---

<sup>10</sup> Por cierto, datos para sostener aquello no faltan. En particular, lo que permitiría aceptar su posición es la temprana condición del personaje como poeta y de sobresaliente estudiante de Derecho. Un detalle interesante en esa dirección es la descripción del personaje como intelectual (2001: 26), si recordamos que un joven Vaz Ferreira, además de poemas, escribe también, bajo un seudónimo de un personaje de Zola, breves y sugerentes relatos que denomina, justamente, *Cuentos intelectuales*. Años más adelante, dice sentir algo de vergüenza por ellos (XII: 409), al sostener que no surgen de la búsqueda de la belleza, sino de las tendencias razonantes que lo hacen, años más adelante, denegar esa faceta.

Lo que sí podemos saber es que se distancia de esa irónica autorreferencia trazando una obra que, desde esa distancia, busca también pensar la literatura con una inédita preocupación conceptual. Tal como la especificidad literaria pide no buscar su persona en una obra, la filosófica sugiere la necesidad de pensar sus relaciones personales cribadas por su reflexión teórica, y no fuera de los textos (como si pudiera distinguirse simplemente, en un pensador, lo que pasa dentro y fuera de ellos). En ese sentido, para pensar en su relación con la literatura hay que ir más allá de los datos biográficos ya presentados, e indagar en su producción textual.

3. *Vaz Ferreira y los modernistas*. La apreciación de Vaz Ferreira acerca de las nuevas tendencias literarias es, en términos generales, positiva. Considera que colaboran con la reinención de la lengua, al punto que sostiene el arte sería la faceta en la que el continente sudamericano más originalidad tiene para ofrecer (XVIII: 73). Sin mencionar a los autores modernistas, Vaz Ferreira destaca gestos positivos en la literatura hispanoparlante de principios del siglo XX. Recién con ella, después de los siglos posteriores al Siglo de Oro, la poesía española renace (XXI: 478). Por este motivo, destaca que eludan la imitación de otras formas lingüísticas (V: 52) o de los maestros en la propia (XXII: 57), así como que hayan logrado *aflojar un poco nuestro oído*, al permitir la escucha de un verso más libre (VI: 46). Por lo mismo, no debiera sorprender su conocimiento de primera mano de nuevos autores. En su estudio sobre la percepción métrica acude, a modo de ejemplos, a versos de su hermana María Eugenia (VI: 103), de De las Carreas (VI: 140) y de Rubén Darío (VI: 31). Lamentablemente, no se explaya sobre ellos allí ni en otros textos.

Es fácil pensar que la obra de Rodó, en tanto pensador de y sobre su época, gana su interés. Lamentablemente, la conferencia que pronuncia sobre Rodó y el americanismo, informada en su rendición de cuentas de su actividad académica (XXIII: 63), es una de las tantas que se han perdido. No queda, ante ello, más opción que la de intentar una reconstrucción de su opinión sobre su coetáneo mediante las opiniones dispersas (y muy breves) que entrega sobre su obra. Lo destaca como un gran escritor (XXV: 41), e incluso inscribe *Ariel* (III: 34) en la lista de textos que propone como lecturas de formación general a los estudiantes. Junto con Groussac, son los únicos pensadores del continente que aparecen en el catálogo que sugiere. Recomienda la lectura de ambos y la de Sarmiento para comprender *nuestra civilización*, lo que exige superar la simple contraposición decimonónica entre civilización y barbarie.

En esa tarea, la reflexión rodoniana le parece de interés, dada su capacidad de notar, podríamos decir, la barbarie en la civilización existente. Sin embargo, Vaz Ferreira cree que el análisis de Rodó peca de unilateralidad. Describe el temprano texto de Rodó denominado *El que vendrá* como un estudio hermoso, pero errado desde su título, ya que no hay por qué reducir los futuros acontecimientos a un único hombre por venir. Por ello, cuestiona (XI: 117) el mesianismo que recorre aquel texto, al igual que otras

posiciones algo abusivas de Rodó. Así, objeta (X: 157; XII: 49) las posiciones unilaterales en la discusión sobre los crucifijos en los hospitales sobre la que surge *Liberalismo y jacobinismo*, menciona (X: 221) a la figura del triunfo de Calibán como un errado lugar común y considera falsa la oposición entre humanismo y cientificismo (XIII: 134). Si bien no menciona a Rodó en tales pasajes, es difícil pensar que no es parte, indirectamente, de quienes critica por su tendencia a pensar de forma unilateral y apresurada.

Para Vaz Ferreira, esa tendencia al rápido cierre de la discusión atraviesa las discusiones públicas de su época. Por esta razón, tanto el rechazo como la aprobación del modernismo le parecen opiniones apresuradas, propias de quienes no se han dado ni el tiempo ni el estudio para elaborar un juicio más certero. Por lo mismo, cuestiona las alabanzas de la supuesta novedad de la obra de Rubén Darío, a quien concibe como un autor poco original. Incluso cuando destaca su *fuerza y altura* (XXV: 59) es para decir que, pese a ella, es un imitador. De hecho, refiere a su supuesta genialidad como ejemplo de cierta *ilusión de originalidad*. Es por el desconocimiento del público latinoamericano de la poesía francesa, dice el autor (XI: 113), que se da como novedosa una obra que no lo es. Por el contrario, sí estima a Delmira Agustini como una autora original. Según escribe a la poetisa, es impresionante su insustituibilidad, manifestada en su *cela* (XXV: 61). Es decir, en una presencia que no se deja racionalizar, propia de una singularidad irreductible. Más acá de toda etiqueta, más allá de toda planificación, habría gestado una obra absolutamente inimitable: “*Lo que hacía a cada momento era tan distinto de lo anterior, y tan inesperado y tan inexplicable, que seguramente aunque se combinaran por siglos los átomos de un sistema nerviosos no volverían a reproducir aquellas condiciones; y lo que no hizo no se hará más* (XII: 95).

4. *El juvenil murciélago modernista*. Puesto que nos preocupa la posibilidad de leer el pensamiento de Vaz Ferreira como una legitimación filosófica del modernismo, y no su posible afinidad con uno u otro tipo de escritura modernista, son los argumentos que sostienen esa preferencia los que debemos indagar. En particular, los del resguardo creador de la individualidad que la modernidad abre y amenaza: “*En la época moderna, la organización actual exige una de las formas a la vez más raras y más necesarias de carácter; y es la que consiste en conservar la independencia personal contra las influencias de las masas, de las turbas, del público, de la gente, de la opinión, de todo lo que es colectivo; conservar la persona. Realmente es imposible ponderar los efectos empequeñecedores y rebajantes que el amasamiento —diremos— o el arrebañamiento, pueden producir sobre los hombres; aún los más elevados están expuestos*” (III: 149).

En una distinción tan breve como crucial, Vaz Ferreira contrapone (X: 66), en y más allá del arte, las almas liberales a las tutoriales. Mientras las liberales (las resonancias políticas del término no son menores) se expresan de manera auténtica al no imitar a los otros, las tutoriales siguen lo que las liberales han abierto. Para Vaz Ferreira, lo problemático de Darío, sinécdoque aquí del modernismo, es que parece desplazarse rápidamente de lo primero a lo segundo. Peor aún, que junto a sus seguidores devienen tutoriales creyendo ser liberales, al participar de la moda de estar contra la moda, es decir, de buscar la

individualidad en el ejercicio mismo de su negación. En ese sentido, Vaz Ferreira cuestiona (XXII: 109) la creciente ilusión de ser original con respecto a las masas y su criterio, gusto o tendencias.

Esa tendencia parece ser particularmente propicia para la literatura, en un contexto en que el desconocimiento de las letras favorece la fácil atribución de originalidad. Tal como en su época asegura que no se notan las diferencias entre los distintos miembros del romanticismo decimonónico, en el futuro tampoco han de notarse las de los contemporáneos que intentan diferenciarse del romanticismo de la misma forma, neutralizando su novedad al transformar las nuevas formas en una fácil moda: *“estos tiempos Nietzscheanos y Dariescos, el infaltable elogio del paganismo, las duquesas de Trianón, las ojeras, y, en la técnica, el verso mal medido a propósito, representan lo mismo que, en aquellos tiempos Quintanescos y Esproncedianos, las odas patrióticas, el inevitable canto “a la mujer caída” o las rimas en oria. Y, justamente a causa de esto, el público, y la crítica superficial, o injusta, o poco informada confunden a esos “modernos” con los verdaderamente originales e ignora la inmensa cantidad de talento que hay en esta generación nueva, a la que yo, por mi parte, sigo con tanta simpatía en su brioso y creo que muy fecundo esfuerzo artístico”* (XXV: 61).

De acuerdo a su crítico diagnóstico, si bien el modernismo abre la esperanza de una escritura original, se transforma en una escuela de fácil repetición y artificial novedad. En un texto hallado hace pocos años por Juan Fló en el archivo de Ángel Rama, ya un joven Vaz Ferreira cuestiona las tendencias decadentistas de fines del siglo XIX. En ese texto, augura (2008: 57) que cuando la literatura supere el gusto patológico por una deliberada rareza, mejorará. Sin embargo, el gusto por la pose no decrece en las primeras décadas del siglo XX. No resulta entonces sorprendente que, décadas después, una de las pocas veces en la que refiere directamente al modernismo (X: 125) sea para utilizarlo como ejemplo de quienes intentan deliberadamente seguir las nuevas tendencias de su época. La extravagancia modernista que se presenta como auténtica, pero que en realidad imita artificialmente a quien sí ha desplegado su natural originalidad, deviene así ejemplo de cómo la literatura pierde la oportunidad de expresar al individuo para devenir una copia tan servil como la sociedad que el modernismo critica. Una larga y graciosa cita así lo grafica: *“A veces, hasta los cultores de lo nuevo son más serviles de espíritu, tal vez, que los cultores de lo antiguo. A propósito de ciertas escuelas artísticas (pero la comparación puede perfectamente servir para las cuestiones sociales y morales), fijándome en cómo existe una triste tendencia, cada vez que surge un procedimiento nuevo, una innovación literaria cualquiera, a imitarla de un modo desesperante, se me ocurría la siguiente comparación: supongamos una mujer que, en lugar de ponerse en el sombrero un pájaro, se pone algún animal extraño: un murciélago, por ejemplo: esa mujer, tendrá o no gusto, no se le puede negar originalidad e independencia. Ahora, supongamos una segunda mujer que se pone un murciélago en el sombrero: ésta, no imita a más que a una; y, sin embargo, noten ustedes que es infinitamente menos original, que es infinitamente todavía más servil de espíritu, más plagaria, que la que se ponga el pájaro, a pesar de que ésta imita a millones de millones. Así, pues, en el amor por lo nuevo, puede haber, suele haber, un servilismo de espíritu y, a veces hasta mayor, que el que representa el amor por lo viejo”* (III: 175).



El modernismo parece ser, para Vaz Ferreira, esa segunda señora, la que solo sorprende por recaer en un país joven. Más que la verdadera originalidad, para nuestro autor lo que impresiona a los jóvenes *bonda y fatalmente* (XXII: 104) es lo fuerte y enérgico. Por su falta de experiencia, se apresuran en saludar la superficial novedad, sin percibir la verdadera diferencia. Quien conoce más en la vida no solo percibe lo realmente nuevo, sino también que la verdadera diferencia no está entre lo joven y lo viejo —como sostienen, erradamente, los militantes de la Reforma Universitaria<sup>11</sup>— sino entre lo bueno y lo malo. Recién con ese saber puede sedimentar esa lava, fecunda y destructora, del espíritu juvenil (XXI: 144). Con la calma del adulto puede acompañarse del sano ejercicio del juicio que puede notar, por ejemplo, lo que habría de nuevo, y de repetido, en el modernismo: “*Casi siempre “lo nuevo”, esto es, lo que se llama nuevo, lo que es visto como nuevo, es falso nuevo, o bien no es bastante nuevo. Los jóvenes no ven bien eso. A nuevas juventudes las seducen apariciones de lo mismo, más o menos renovado, más o menos disfrazado de nuevo o con el nombre cambiado simplemente, o lo nuevo cuando ya lo ven muchos, cuando ya se ha impuesto un poco, cuando ya es menos nuevo*” (X: 88-89).

En ese sentido, Vaz Ferreira aspira a pensar la originalidad que promete el modernismo más allá de cualquier escuela, más acá de cualquier prisa; desde la adultez filosófica que asume la tarea de pensar con moderación del entusiasmo, degüella su temprana inclinación literaria para pensar con, y contra, el modernismo. En lo que sigue, reflexionamos sobre la segunda parte de ese movimiento.

---

<sup>11</sup> Una breve descripción de la defensa y crítica de Vaz Ferreira al reformismo universitario no solo es importante para instalar las posiciones —que ya describiremos— del autor ante la Universidad, sino también ante Rodó. De hecho, cuestiona entre los ideales reformistas algunos que no podrían siquiera analizarse, como la “creación de la conciencia de América” (XIII: 92), cuya impronta rodoniana parece clara. Esa objeción a una retórica poco concreta es lo que en variados momentos Vaz Ferreira critica a la reforma. Centrada en lo generacional antes que en lo ético, puede esclarecer su posición, al punto que rápidamente el paso del tiempo obliga a sus miembros a volcarse contra sí mismos: “*Cuando apareció aquel movimiento estudiantil argentino que llamaron “La Reforma”, empezó por dividir a los hombres por generaciones, y la nueva tenía tendencia a considerarse mesiánica: división de los hombres en jóvenes y viejos; y los viejos eran cristalizados e inservibles. Y pronto serían otros jóvenes, y los ex—reformadores pasaban a ser, a su vez, cristalizados*” (XII: 202).

Por no haber sabido transformar su entusiasmo general en una política concreta es que los reformistas poco contribuyen a la solución práctica de los problemas que bien diagnostican. Así, imitan las demandas de los trabajadores, en lugar de la búsqueda directa que han hecho de sus problemas (XIII: 61). Una actitud más correcta hubiese sido, entonces, la de solucionar los problemas universitarios desde sus propios medios y fines. En ese sentido, la Reforma no puede reformar correctamente la Universidad, como sí lo habría deseado el propio Vaz Ferreira. Por ello, declara a los reformistas que él era más reformista que ellos, al buscar reformas concretas (XVI: 234). Y precisamente porque éstas no pueden solucionar, de forma simple, la precariedad de la Universidad es que se debe apostar, por así decirlo, por la reforma infinita. Contra el acelerado juicio que aspirase, de una vez, a solucionar la crisis universitaria, sugiere la incesante vigilancia contra cada atropello que la Universidad y sus humanidades sufren: “*Si ustedes no son partidarios más que de la “reforma”, entonces son menos reformistas que yo, que no creo que una sola pueda mejorar definitivamente la Universidad, ni que haya generaciones mesiánicas —ni la presente ni ninguna otra— que puedan realizar por sí solas su reforma única y definitiva, sino que todas las generaciones son solidarias y colaboradoras en esa reforma que no es más que un conjunto de sucesivas y continuas reformas, que empezaron desde el principio, que nunca deben cesar y que requieren el esfuerzo continuo de todas las generaciones o, mejor, de todos sus hombres buenos, pues no hay que dividir por nuevo y viejo, sino por bueno y malo*” (XVIII: 82).

Precisamente por lo dicho, para Vaz Ferreira la reforma abre un camino que no puede recorrer por completo. Habría de recordarse, por tanto, considerando que se debe ir más allá de ella. En el futuro, pronostica que se la ha de juzgar una honra de Argentina (XVIII: 170); en el presente, hay que recordar su promesa para ir, con ella, más allá de ella: “*Hoy los problemas son otros, el espíritu de la juventud es otro, y, en general, quedó de aquel movimiento lo bueno sin lo malo. Lo que justifica que se le deba dedicar, sin perjuicio de lo que en él debió ser rectificado, un afectuoso recuerdo*” (XVI: 225)

## Sección I

### Verdades e historias de la literatura

*El bosquejo como forma definitiva, la promesa como término de gloria: tales han sido hasta hoy, en pensamiento y arte, las originalidades autóctonas de América*

(Rodó, 1967: 402)

## I.I

### Filosofía, literatura y modernismo latinoamericano

*Verlaine es más que Sócrates*

(Rubén Darío, 1977c: 263)

1. *La denegación de la estética.* No podemos iniciar una reflexión sobre la singularidad del modernismo sin partir del análisis de Julio Ramos. Lo aquí descrito no busca sino suplementar, desde un ámbito muy específico, su descripción (2000: 202) de la fragmentación del omniabarcante letrado decimonónico y la posterior configuración de un margen literario de modernidad, de difícil consecución ante sus denegados derechos, lo que marca una historia de las letras harto singular. Resulta plausible señalar, por ello, que lo más original del modernismo no hayan sido los sentimientos de sus nombres propios, sino las disputas por su siempre inacabada autonomía.

Como bien señala Rama (1985: 7) las paradigmáticas figuras de Bello y Rubén Darío ilustran el paso de un artista que debe cumplir las funciones del político, el ideólogo, el moralista y el educador, al de quien emplaza una escritura específicamente literaria. El modernismo instala la diferenciación en las esferas de valor que caracterizan a la modernidad. Sin embargo, el carácter precario de la modernización latinoamericana tuerce el modelo europeo que esquematizaremos —de forma estratégica— en distintas partes de este trabajo<sup>12</sup>. Una de las diferencias que surgen del contraste entre ambas formas de modernización es la ausencia en las medianías del siglo XIX de la autonomía estética que luego el modernismo demanda (Cornejo Polar, 1994: 15). Quienes entonces escriben lo hacen para fines ajenos a los medios de la escritura. Pueden describirse como escribidores, para retomar el término de Barthes (2003a).

Cuando emerge la promesa literaria, la autonomía modernista se instala como un tenso deseo antes que como dato seguro, lo que se nota ya en los espacios de inscripción de sus obras. Mientras en el modelo europeo los medios de comunicación de masas escritos

---

<sup>12</sup> Evidentemente, lo que se diga en variados pasajes en torno a la modernidad europea y sus procesos de distinción bien podría ser discutido por quien conociera mejor la historia de las letras en ese continente. Aquí, apresuradamente, nos autorizamos con una lectura rápida de Weber para recordar que la estética no se pregunta de forma normativa por las obras (1979: 219), o con Habermas y una afirmación como la siguiente: “*Simplificando mucho, diría que en la historia del arte moderno es posible detectar una tendencia hacia una autonomía cada vez mayor en la definición y la práctica del arte. La categoría de «belleza» y el dominio de los objetos bellos se constituyeron inicialmente en el Renacimiento. En el curso del siglo XVIII, la literatura, las bellas artes y la música se institucionalizaron como actividades independientes de la vida religiosa y cortesana. Finalmente, hacia mediados del siglo XIX, emergió una concepción esteticista del arte que alentó al artista a producir su obra de acuerdo con la clara conciencia del arte por el arte. La autonomía de la esfera estética podía entonces convertirse en un proyecto deliberado: el artista de talento podía prestar auténtica expresión a aquellas experiencias que tenía al encontrar su propia subjetividad descentrada, separada de las obligaciones de la cognición rutinaria y la acción cotidiana*” (2008: 29).

amenazan al ya forjado espacio literario, en Latinoamérica la objeción literaria a la prensa debe pasar por la prensa, pues los escritores comienzan a trabajar en ella para sobrevivir. Para Ramos (2000: 141), en efecto, la figura del periódico expresa simultáneamente la posibilidad y el límite de la modernización literaria.

La prensa, en ese sentido, es la condición de posibilidad e imposibilidad de la escritura modernista. Bien describe Zanetti (1994: 517) la importancia que tienen los diarios como soporte para la escritura modernista, ante las dificultades económicas de los autores para publicar libros. Tal condicionamiento genera la yuxtaposición entre la más alta promesa de la literatura y escrituras de otra índole. Ni siquiera las obras relativas a cuestiones de interés político, sobre las cuales podría imaginarse una mayor promoción estatal, gozan de la autonomía deseada: “*El hecho de que aquel canto a "la América indígena" de la oda A Roosevelt se imprima en un lugar cercado por arriba por una caricatura y por abajo por un aviso comercial, arroja luces respecto de los más desacralizados e igualadores espacios por los cuales circula la poesía finisecular*” (Ossandón, 2001b: 156).

Por los medios de comunicación pasan formas tan variadas que ni siquiera se limitan a lo que puede considerarse literatura. Al carecer de un posible refugio, la literatura debe también entonces desplegarse en otras formas escriturales. La crónica, es sabido, resulta allí crucial. Para Rodó, la crónica obliga al escritor a un saber versátil, cuyo carácter literario debe jugarse en las formas de lo dicho, antes que en los objetos de su escritura o en los espacios por los que circula: “*Especie de improvisador enciclopédico, dispuesto, como el teólogo de los tiempos pasados, a enterarse y juzgar de todas las cosas. Nuestros novelistas, nuestros dramaturgos, nuestros líricos, todos, con rarísima excepción, han sido alguna vez periodistas*” (1967: 629).

Como bien muestra la cita del uruguayo, el escritor modernista releva en el diario los distintos saberes. Allí aparece buena parte de los textos que se siguen considerando como algunas de las más importantes reflexiones políticas de la época<sup>13</sup>, ya que acompañan e intervienen en el despliegue de los nuevos acontecimientos políticos. No pasa lo mismo, sin embargo, con los acontecimientos literarios del modernismo, los que no logran, antes del modernismo instalar una pregunta teórica por el arte. Para bien o para mal, el liberalismo decimonónico latinoamericano no desarrolla el discurso estético que sí puede leerse en la tradición liberal europea. Un buen lector de ella, como Schmitt, indica (2006: 94) que en su relato se naturaliza la idea de un arte surgido de la libertad soberana del genio, generador de obras que son un fin en sí mismas y que son evaluadas desde un juicio autónomo. Esas nociones no se presentan, desde un punto de vista

---

<sup>13</sup> Es obvio que quien ponga en duda la existencia del pensamiento latinoamericano puede argüir la ausencia de todo tipo de discurso filosófico, al menos hasta antes del siglo XX. Incluso si ejemplificamos con las corrientes que adquieren mayor presencia en el siglo XIX —la filosofía política, por de pronto—, se nos puede indicar la ausencia de obras o autores que formen parte de la historia de la filosofía, o peor aún, que ninguno de ellos podría preciarse de ser un filósofo. Sin embargo, tal desdén es objetable si recordamos, con la lúcida expresión de José Luis Romero acerca de la existencia de un *pensamiento argentino* (1983b: 132), la existencia de procesos de lectura y producción de ideas en torno a coyunturas políticas que requieren de la inventiva conceptual, cuya originalidad no residiría en la construcción de sistemas del todo nuevos, sino de nuevos usos y mixturas conceptuales. Ese gesto, con respecto a la literatura, se da para negarla.

estético, en órdenes liberales latinoamericanos que, también en este punto, montan una modernización que yuxtapone prácticas modernas y tradicionales. Al respecto, es sintomática la posición de Bello. Tras parangonar (1981b: 376) el clasicismo estético con el legitimismo político conservador que cuestiona, el venezolano recuerda la simultánea proveniencia británica de la poesía romántica, la autonomía jurídica y el gobierno representativo. Sin embargo, de esa noticia no deriva la afirmación conjunta de aquellas dimensiones en el nuevo orden, sino el rechazo de la libertad creativa de la primera en nombre de la estabilidad que asegura con lo segundo y lo tercero: “*El atrevimiento mismo de la poesía debe respetar ciertos límites y no perder mucho de vista la verdad y, sobre todo, la justicia*” (2002: 20)<sup>14</sup>.

La posición de Bello, por cierto, no es la de un rechazo absoluto a la poesía. Es por la importancia que le brinda que traza una legislación discursiva en la que pueda subsistir, desde una posición subordinada a de otras escrituras. En un buen orden, ha de desarrollar su saber auxiliar. Una poética que se justificase por sí misma, por el contrario, es para el venezolano un síntoma del exceso literario que surge de la insuficiencia de otros saberes que, bien desarrollados, alcanzan la verdad con mayor claridad que la

---

<sup>14</sup> Sin desconocer la existencia de distintas formas de sujeción política del arte y la lengua entre los pensadores contemporáneos a Bello, todos parecieran compartir el supuesto de los necesarios límites del arte. La postulación de un arte socialista que se halla en Sarmiento puede tener fines (relativamente) distintos, pero mantiene al arte como un medio para ellos. Así, busca la concurrencia de arte, ciencia y política para establecer un gobierno democrático erigido desde principios liberales (Sarmiento, 2002: 93).

La libertad liberal, por ende, habrá de requerir de la obediencia a las formas, en sus distintas manifestaciones. Por esta razón, Alberdi identifica (2002: 66) la Independencia absoluta, en la política y en el arte, como *anarquía universal, disolución, muerte*. Si una sociedad viva es la que se vale del arte, una en decadencia puede dar pie a su autonomía, capaz de transformar la sana libertad política en la caótica experimentación formal y así destruir, con el arte moderno, la nación moderna. Los cuerpos europeos que el trasandino insiste en importar habrán de ser aquellos que colaboren con la construcción de la nación. Los ornamentales, por el contrario, resultan secundarios en aquel proyecto: “*Si hay estatuas que se echen de menos en nuestras plazas son las de esos modestos obreros de nuestra grandeza rural, sin la cual fuera estéril la gloria de nuestra independencia nacional*” (Alberdi 1996c: 311).

Es probable que el documento más significativo en esta dirección sea la carta que Mitre envía, a modo de prólogo a sus *Rimas*, a Sarmiento. El texto parece confirmar el orden discursivo sobre el arte descrito, puesto que defiende la existencia de la poesía, pero dándole el carácter ancilar de quienes la niegan. La poesía, sostiene como hipótesis central, sí es útil. Sin ella, falta el sentimiento humano del ideal que sostiene el progreso moral. Desde los edificadores griegos hasta la admiración de Napoleón por Corneille, la construcción de los órdenes políticos hubiese sido imposible sin el trabajo de la poesía.

En ese sentido, el constructor de un orden político no deja de ser un poeta —como el mismo Mitre aspira a ser, dicho sea de paso. Contra una eventual demanda por un espacio particular para la literatura, Mitre defiende, recurriendo a Napoleón, la necesidad de una construcción poética de la nación que se interrumpe tras su sana presencia en el origen de las repúblicas americanas “*Bolívar, que carecía del genio metódico de la guerra y de las calidades sólidas del político, derramó toda la poesía que rebosaba en su alma en brindis, proclamas, discursos, boletines y acciones grandiosas dignas de la epopeya; procurando en esto marchar tras la huella de Napoleón, poeta en acción, cuyo genio militar se dilataba en presencia de las Pirámides ó evocando los recuerdos de la antigua Roma: y que se dormía bajo su tienda militar leyendo á Corneille o a Ossian, como Alejandro leyendo á Homero, y derramando lágrimas de dolor á la idea de que no tendría un poeta semejante que cantase sus hazañas*” (1952: 210).

Mitre no solo posee una relación tensa con el romanticismo alemán en lo relativo a la invasión napoleónica, sino particularmente por la lectura que hace de algunos de sus autores. Mucho debiésemos aquí decir, sobre todo con respecto a Echeverría, en lo relativo a las tensiones entre el romanticismo estético y el liberalismo político por parte de grupos dirigentes cuyas obligaciones los obligaron a trascender todo romanticismo político, retomando la connotación despectiva que Schmitt dio a aquel término. Habrá de bastarnos con indicar, casi a modo de ejemplo, que el texto de Mitre arranca con una cita de Schiller, pero que luego retoma la consideración clásica, discutida de forma lapidaria por Lessing décadas atrás, del buen poema como aquel que puede representarse de modo pictórico. Su defensa del poema, por ende, lo somete a los criterios de utilidad y niega la especificidad formal por la cual el modernismo habrá de clamar en las siguientes décadas.

escritura poética. Ésta deviene entonces prescindible en la búsqueda por la verdad: “*Es cierto que los poetas modernos disecan más profunda y delicadamente el corazón humano; pero basta para explicar este efecto la generalidad de los estudios filosóficos, el espíritu de análisis que ha penetrado todas las ciencias y todas las artes, y la necesidad de ir adelante impuesta en todas direcciones al espíritu humano, necesidad tan imperiosa, que cuando no acierta con el camino del progreso, antes que permanecer estacionario se extravía, y aparecen en la literatura las épocas de decadencia en que el genio se estraga, la imaginación se aficiona a lo exagerado y extraño, los sentimientos degeneran en sutiles conceptos y la elegancia en culteranismo*” (1981a: 458).

Es útil, en este sentido, contrastar el romanticismo europeo con el equívocamente denominado romanticismo latinoamericano. Un pensador de esta última línea, como Echeverría, llega a conclusiones compatibles con el neoclasicismo al que se opone el romanticismo europeo, vinculando el arte a su justeza histórica y moral, con lo que expresa una verdad que le resulta ajena: “*Es del arte glorificar la justicia, dar pábulo a los elevados y generosos afectos, hacer el apoteosis de las virtudes heroicas, fecundar con el soplo de la inspiración, los sentimientos morales; los principios políticos, las verdades filosóficas, y poniendo en contraste el dualismo del hombre, la perpetua lucha del espíritu y la carne, de los apetitos sensuales y los deseos infinitos, hacer resaltar su dignidad moral y su grandeza*” (1928: 175). Sometida a una verdad ajena a la letra, la poesía previa al modernismo busca ser, simultáneamente, bella y verdadera, en tanto representativa de una verdad externa a la literatura. Lo que significa, desde el criterio moderno que luego instala el modernismo, que no es ni la una ni la otra. Mariátegui, tan buen lector de la precariedad de la modernización latinoamericana, lo rubrica con claridad al describir la literatura previa a los autores que nos interesan: “*los poetas cultivaban el poema filosófico que generalmente no es poesía ni es filosofía. La poesía degeneraba en un ejercicio de declamación metafísica*” (II: 294).

2. *Modernismo y filosofía del arte.* Frente a lo dicho, no sorprende que la ausencia de un pensamiento del arte durante el siglo XIX, dada la dificultad de pensar en la filosofía del arte antes de la presencia del arte que asume el presupuesto moderno de la autonomía que Bello y tantos otros rechazan. De hecho, el desarrollo de la filosofía del arte en Europa es limitado antes de los salones que dan pie a las reflexiones de Diderot, o de la literatura alemana en torno a la cual pensarán Hegel y los románticos.

Lo decidor, por tanto, es que esa filosofía no aparezca junto al modernismo. Es decir, cuando se presentan obras que hacen plausible una defensa conceptual de la experiencia que generan. Bien indica Hal Foster (2004: 100) que la autonomía del objeto estético presupone la presencia de un sujeto estético que la experimente. Sin embargo, la historia de su invención parece ser distinta en la tradición latinoamericana y en la europea (desde la que piensa el crítico norteamericano). Mientras en esta última, además del artista existe la filosofía que defiende la autonomía del arte, en Latinoamérica los positivistas que dominan la discusión teórica contemporánea a las primeras manifestaciones del modernismo escriben contra una autonomía tal. Ciertamente, esto no significa que en

Europa la connivencia entre arte, Estado y derecho haya sido del todo pacífica. Las conocidas figuras del artista maldito o del genio incomprendido muestran unas y otras tensiones. Sin embargo, los acorralamientos que ahí padecen los creadores se dan contra una ya ganada autonomía, cuya delineación no es tan clara en Latinoamérica.

El notable trabajo de Peter Gay, en ese sentido, resulta iluminador para pensar la progresiva emergencia de la estética en el marco del paso del arte desde la tutela de la corte a su inserción en el mercado (Gay, 1969: 228). En ese desplazamiento, el artista cuenta con un margen filosófico de legitimación, y con algunos espacios de reconocimiento en las ciudades burguesas. Según describe, el arte de vanguardia del siglo XIX posee un público más allá de la aristocracia cultural, y también instituciones en las cuales desplegarse. Los artistas poseen como aliados, además de sus rebeldes colegas, a algunos intermediarios de la cultura que van desde mercaderes hasta críticos que ponen en circulación las nuevas formas artísticas (Gay, 2007: 96). Si las mayores tensiones de los artistas son, de acuerdo a su descripción, con la crítica, no es porque ésta haya rechazado el arte en general, sino algunas de sus obras en particular. Por partir del criterio del arte, la crítica podría rechazar una u otra obra, pero jamás la especificidad de la enunciación sobre el arte, fundamentada en los conceptos de la estética moderna.

En Latinoamérica, en cambio, los cuestionamientos no se dan contra una u otra obra modernista, sino contra el criterio autónomo del arte moderno. Intelectuales multifacéticos como Bello son, simultáneamente, poetas y críticos de la autonomía de la poesía. La posterior diferenciación de saberes lleva a los positivistas a una primacía de la ciencia que ya no pasa por la literatura, salvo para alejar su demanda de autonomía. Así, para Hostos, el arte es bienhechor si y solo si se ajusta a la moral y a los hechos. Es decir, siempre y cuando asuma su lugar subordinado en la reunión de verdades donde se inserta el poema. Si, por el contrario, se centra en lo bello, y sacrifica lo bueno y lo verdadero, pierde su bien y verdad: *“El artista va al aplauso como la corriente del río va a la mar. Y ¡ay del aplaudido! Podrá no ser casquivano, y salvará su moralidad individual; podrá no ser envidioso, y se evitará faltas y culpas; podrá no ser sensual, y su vida no será una orgía repugnante; podrá no ser codicioso, y no sacrificará su dignidad a su peculio; podrá no ser ingrato, y no afrentará ese vicio a su memoria; pero la moralidad resultante de su vida no corresponderá nunca o casi nunca, a la generosidad de su vocación, ni a la grandeza de su profesión, ni a la dignidad de razón y de conciencia que debe y está llamada a producir una tan elevada dirección de las fuerzas creadoras como las que da el artista su sensibilidad, a su percepción y a su imaginación”* (2002: 223).

Para presentar el bien y la verdad de la literatura como valores que se despliegan en la letra, y no antes de ella, el modernismo debe instalar los nuevos saberes que puedan dar a entender su obra, contra el antiguo reparto de saberes que lo excluye. Los difusos límites de la emergente literatura, durante el modernismo, han de defenderla contra sus múltiples objeciones. Al respecto, lo que para el escritor europeo significa la crítica a la ciencia, en Hispanoamérica no puede sino significar, en primera instancia, la afirmación del espacio del arte desde el que escribe su símil europeo (Franco, 1975: 161). En ese sentido, deben instalar nuevas formas de pensar la verda. Montalvo, en efecto, indica

(1999: 86) que ponen en circulación estéticas modernas. En nuestra opinión, para conocerlas hay que pensar su despliegue contra los previos lenguajes del arte. En ese sentido, Achugar piensa (2001: 576) que la discusión sobre la autonomía del arte tiene que considerar la pregunta por los nuevos valores estéticos que el modernismo, a partir de los medios del arte, instala como fines. Ante la falta de ese saber en la filosofía, son los escritores quienes deben enfatizar en sus principios estéticos. Bien comenta Avelar (2001: 583), a propósito del libro de Ramos, la emergencia de un sujeto estético en el modernismo. Y es quizás por la ausencia de una teoría que lo legitime que su subjetividad debe remarcar, con singular intensidad, un sentir que carece de una teorización sistemática.

Para conocer sus lineamientos debemos distintos gestos e impresiones ideas que rara vez fueron hilvanadas de modo continuo. En particular, el criterio clásico de la *mimesis* es puesta en entredicho por el modernismo, según indican variados comentaristas (Achugar, 1985: 207; Montaldo, 1994: 80; 2002: 140; Rotker, 2005: 46; Ossandón, 2007: 24; Yurkievich, 1996: 42)<sup>15</sup>. Mientras Bello, Hostos y otros tantos desearon un arte representativo de la realidad, los modernistas buscan lo que ninguna realidad podría mostrar. Volcada sobre sus propias operaciones, la escritura habríase vuelto reflexiva, generando cierta *ausencia metafísica* (Rivera-Rodas, 2000: 786). Y, con ella, la fe en una nueva relación entre metafísica y literatura.

3. *Las filosofías del modernismo*. La relación entre modernismo y filosofía que nos interesa posee múltiples antecedentes bibliográficos. En la mayoría de los casos, de rastreos de la recepción de la filosofía europea realizada por parte de los autores modernistas en general<sup>16</sup>, o en Martí<sup>17</sup>, Rubén Darío<sup>18</sup> y, en especial, en Rodó<sup>19</sup>. No poseemos aquí ni el

---

<sup>15</sup> Son muchísimos los ejemplos que podrían acá darse, los que obviamente merecerían ser leídos como algo más que ejemplos. Habrá de bastarnos con mencionar uno de los textos más sorprendentes de Darío, en el cual narra haber oído una historia escrita solo con la letra a. He aquí uno de sus párrafos: “Mas la mañana marcada, trata Marta ¡mala andanza! pasar a Santa Clara al alba, para clamar a la santa adaptada al galán para Ana. Agarrada bajaba ya las gradas; mas ¡caramba! halla a Ana abrazada a Blas, cara a cara. ¡Ah! la a nada basta para trazar la zambra armada. Marta araña a Ana, tal arañan las gatas a las ratas; Blas la ampara; para parar las brazadas a Marta, agárrala la saya. Marta lanza las palabras más malas a más alta garganta. Al azar pasan atalayas, alarmadas a tal algarazara, atalantadas a las palabras: —¡Acá! ¡Acá! ¡Atrapad al canalla mata—damas! ¡Amarrad al rapaz!” (1950b: 350).

Es claro que lo allí escrito no podría aspirar a representar mucho, ni a regirse por legislación alguna lejana al arte. E, incluso, a la letra, lo que permitiría pensar algunos textos de Darío sin toda la distancia a la posterior vanguardia con la que se lo suele leer.

<sup>16</sup> Bástenos con indicar algunos nombres de la lista (que podría ser infinita) de vínculos descritos, con mayor o menor grado de precisión, entre el modernismo y alguna escuela o autor filosófico: con el pitagorismo (Guillón, 1974: 363), con el positivismo (Gaudrone & Berriel, 1992: 7), contra el positivismo (Jrade, 1997: 305), con Schopenhauer (Zavala, 1992: 61) y, en particular, Nietzsche (Bollo, 1951: Canfield, 2001: 138; Jitrik, 1978: 114; Loprete, 1955: 33; Rama, 1985 a: 86; Sánchez—Gay, 1998; Zanetti, 1999: 185). Las distintas lecturas enfatizan en la nueva importancia dada al arte como forma de experiencia y conocimiento. Incluso quienes rechazan el proyecto modernista parecen confirmar tal diagnóstico. Así, una clara —y, ciertamente, muy torpe— objeción al modernismo como la de Marinello se fundamenta (1964: 142), de hecho, en reconocer esa primacía de la sensualidad.

<sup>17</sup>Al tratarse, en esta nota, de lecturas de un autor en particular, las referencias no solo pueden ser más precisas en lo referente a sus lecturas, sino también en las ideas que desde allí genera. Así, Achugar (1987a: 151) indica que Martí busca unir lo bello y lo moral, Monder (2009) vincula su concepción de la naturaleza desde la discusión moderna sobre la subjetividad y Santí (1987: 151) nota cierta influencia de la ética post—hegeliana en su obra (1996: 76).



espacio ni el interés en dirimir cuáles influencias son las centrales. Más nos importa mostrar cómo sus estrategias buscan compatibilizar lecturas que no siempre son del todo concurrentes, lo que permite discutir la influencia de la lógica de la “influencia” que puede suponerse en la mayoría —no en todas, huelga decirlo— de esas lecturas<sup>20</sup>.

Por eso, partimos de la hipótesis de que el emergente lenguaje del arte modernista deviene verosímil gracias a una confluencia de discursos y prácticas que excede toda lectura de uno u otro autor. Gomes, al presentar una compilación de algunos de sus textos teóricos, refiere a una *doctrina literaria* (2002: x) relativa a asuntos tales como la

---

Fernández Retamar, por supuesto, va mucho más allá. No cavila en indicar (1970: 349), con la particular grandilocuencia con la que canoniza al cubano, que ha sido el principal pensador modernista. Sostiene que Martí, sin ser un filósofo en el sentido habitual del término, logra pensar a partir de la curiosa alianza entre influencias platónicas, estoicas, krausistas, emersonianas, darwinistas y trascendentalistas. De ahí que el comentarista cubano indique que en su obra pueden hallarse constantes esbozos *plenamente filosóficos* (1978: 67).

<sup>18</sup> El gusto que Darío posee por presentarse en torno a saberes algo arcanos, sumado a la ininterrumpida primacía de la lectura de su obra poética por sobre su ensayística, ha generado una imagen de Darío en la que difícilmente se dejan ver sus lecturas de la filosofía. Más se ha destacado, por ello, su incorporación de elementos metafísicos. De hecho, ya, Henríquez Ureña (1978c: 303) lee allí la incorporación de elementos de ideas del panteísmo helénico (1978c: 303) y Salinas describe cierta reminiscencia platónica (1948: 261), mientras que posteriores lecturas referirán a las influencias del deísmo (Scarano, 1996: 235) o el panteísmo (Sánchez, 2008b: 23) en su obra.

<sup>19</sup> El propio Rodó es lo suficientemente explícito en sus referencias como para hacerlas rastreables. Son varias las lecturas desde las cuales se podría arrancar. Por ejemplo, la de Rojo, quien describe allí (2014) un acercamiento filosófico a la realidad latinoamericana, indicando (2011b: 17) que su discurso se desplaza entre las corrientes filosóficas, políticas y estéticas de Latinoamérica y Uruguay de fines del XIX y principios del XX.

Son varios los intérpretes que han intentado indicar una y otra de tales líneas. A saber, una orientación normativizada de la cosmología bergsoniana (Benedetti, 1966: 124), la retórica de Cicerón, (Costabile de Amorin & Fernández Alonso, 1973: 89), cierto idealismo (Croce, 2010: 98), la estética de Schiller (Jiménez—Moreno, 2000), la concepción herderiana y hegeliana de literatura y nación (Rocca, 2001a), el dinamismo de Bergson y Nietzsche (Tani, 2011: 63), el desinterés kantiano (Weinberg, 2001b: 71) o su diálogo con Nietzsche, ya sea para objetarlo (Fernández Retamar, 2004: 36), incorporarlo (Lago, 1973) o para tomar alguno de sus elementos (Fuentes, 2002: 17).

A ello habría que sumar el equívoco —harto reiterado hasta la actualidad— de la supuesta consideración platónica en su estética (cfr. Block de Behar, 2009; Giaudrone, 2005: 101). Si bien Rodó menciona a Platón, y la influyente biografía de Pérez—Petit enfatiza su gusto por la lectura del filósofo griego, la descripción de algún platonismo en Rodó denota, precisamente, lo que esta tesis busca evitar: la dificultad para notar las mediaciones que constituyen, en las lecturas latinoamericanas del canon europeo, la necesidad de la torsión, al punto que Platón, quien combatía la poesía para formar el Estado, puede servir a Rodó para justificar la importancia de la poesía para conformar la promesa platónica de un Estado bien formado. Lo cual, claro está, exige ir más allá de la discusión acerca de si Rodó era o no platónico, para pensar su singular lectura, irreducible a toda imagen de una “influencia” que se complementa con otra.

<sup>20</sup> Lúcidamente, Canghulhem objeta (2000: 51), en esa lógica del *precursor*, cierta sustitución del tiempo real de las relaciones e invenciones discursivas por un tiempo lógico de la verdad. Para pensar en el curioso tiempo real de la filosofía, resulta necesario leer sus desarrollos contra la aún influyente lógica de la influencia. Bien discute Skinner esta figura, indicando (2007b: 76) que solo sería plausible si el supuesto influenciado ha estudiado los trabajos de quien le influye sin haber podido hallar tales ideas en otro autor o poder llegar a ellas de otra forma. Es claro que los autores que aquí estudiamos hacen mucho más que eso.

Quien tematiza la cuestión de la copia de forma tan sugerente, como Borges, despliega todo su humor contra la lógica de la influencia al señalar que el concepto de precursor es un *respetuoso sinónimo de la incapacidad meritatoria*. No parece casual que su gracia y lucidez sea repetida, décadas después, por Silviano Santiago. Ya que hemos optado por evitar las referencias a su obra en la presente tesis (por haberlas desplegado en otros escritos), valga una graciosa cita como testimonio de su decisora influencia en lo acá presentado: “*Sería necesario escribir algún día un estudio psicoanalítico sobre el placer que puede aparecer en la cara de ciertos profesores universitarios cuando descubren una influencia, como si la verdad de un texto solo pudiese ser señalada por la deuda y la imitación. Curiosa verdad esa que pliega el amor de la genealogía, y una curiosa profesión que vuelve su mirada hacia el pasado en detrimento del presente, cuyo crédito se recoge por el descubrimiento de una deuda contraída, de una idea robada, de una imagen o palabra tomada en préstamo*” (2012: 68).

misión del arte o el vínculo entre belleza y trascendencia. En coherencia con su cuestionamiento a una concepción racionalizada de la vida y la escritura, los modernistas no abordan esas cuestiones sistemáticamente. Al respecto, es valioso el comentario de Real de Azúa (1977) acerca de la inexistencia de una ideología delimitada en los modernistas. Su carácter esquivo permite, para bien o para mal, que su búsqueda pueda orientarse desde flancos harto variados.

De hecho, distintos comentaristas, muchas veces de forma algo antojadiza, buscan indagar en sus intuiciones<sup>21</sup>. Por ejemplo, Luis Oyarzún se pregunta por la *filosofía literaria* de Rubén Darío (1968). Ese saber no refiere a la concepción del nicaragüense sobre la escritura, sino a los contenidos que ésta expresa. En su poesía, indica Oyarzún (1967: 141), se da cuenta de un universo oculto, cuyo carácter hermético requiere de su presentación poética. Por lo mismo, describe la existencia de una metafísica vitalista y platónica en la poesía dariana. Su obra parece buscar, de acuerdo con lo comentado, la profundidad a la aspira la filosofía. Ante lo cual, claro está, debe haber un filósofo para que pueda dictarse su verdad.

Esa estrategia, de larga data en la lectura filosófica de la literatura, orienta la más conocida lectura que hace Octavio Paz de Rubén Darío. En ella, el mexicano describe (1987: 141) una búsqueda de lo absoluto. Por eso, cuestiona la insensibilidad analítica de una historiografía literaria que no logra notar la dialéctica contradictoria que une positivismo con modernismo. Lo problemático, describe Paz (1974b: 172), es que ese olvido impide notar en las obras modernistas un estado de espíritu que discute al positivismo. En la literatura, van más allá de ella, por lo que la superación modernista de la filosofía se mantiene dentro de los lindes de la poesía. Precisamente por carecer de una preocupación más acabada sobre la relación entre filosofía y literatura, es allí donde Paz se detiene. Y donde, con su habitual agudeza, despliega Bosteels su lectura del modernismo.

---

<sup>21</sup> Predeciblemente, son las lecturas de Darío las que más se presten para ello. Por ejemplo, al describir la existencia de una filosofía de la existencia (Anderson Imbert, 1986: 404), cierta cosmología poética en la que la belleza sería la verdad de Dios y el arte el camino hacia lo absoluto (Blanco Aguinaga, 1997: 365), una *angustia metafísica* obra (Hirshbein, 2004: 60), su eventual unidad esencial en lo literario, lo filosófico y lo social (Jrade, 2006: 37), una estética de lo sublime (Montero, 1997:178), el interés por ser filosofía política, moral y de la historia a partir de su visión estetizante del mundo (Pérez, 1996: 222), o una mitología profunda que lo haría pensar al hombre como medida de todas las cosas (Vela, 1987: 107).

Lo problemático de estas lecturas no es tanto lo equivocada que pueda ser uno u otro de los ejemplos recién descritos, sino su deseo de hallar, de modo directo, su filosofía en su escritura literaria. Es probable que la lectura más ambiciosa desde esa lógica sea la de de Zavala, quien describe (1992: 49) al modernismo como una compleja formación discursiva, la cual poseería un discurso filosófico –sin indicar, cual sería este, manteniéndolo entonces en el plano de la intuición que solo se podría conocer desde afuera de su escritura.

Una estrategia más fina para leer esta relación, por cierto, ha sido la de González Echevarría, quien análoga algunas escenas modernistas a otras de la filosofía. El cubano compara la estrategia nietzscheana de cuestionamiento de la poesía (1987: 171) a los recursos lingüísticos de los que se sirve en la poética de Martí, así como la enunciación de Próspero (2001: 45) a tan crucial escena filosófica como la dirigida por Sócrates. En esa dirección, el modernismo no se apropia únicamente de ideas de la filosofía europea, sino también de algunas de sus estrategias retóricas. Sin embargo, no avanza en una posible interpretación que muestre como implanta las verdades que pueden autorizar la futura filosofía latinoamericana.

Al ubicar al modernismo en un ámbito determinado desde cual la creación literaria se relaciona con la verdad, Bosteels muestra el límite de la especificidad artística que instala el modernismo. Con ayuda de la filosofía de Badiou<sup>22</sup>, lee al modernismo desde el poema como procedimiento genérico de la verdad, y alude en esa operación a lo imposible que se resiste a su simbolización. Desde distintas estrategias estéticas —lo inefable o lo sublime, lo trágico o lo siniestro—, el poema modernista interrumpe todo proceso tradicional de encarnación o procreación: “*Lo real puede ser eficaz como causa ausente sin coincidir con la realidad efectiva. Lo que no se puede decir, lo inefable, no hay que callarlo ni mostrarlo tan solo como algo místico. Al contrario, el arte es un esfuerzo, como el amor, por contar lo impresentable. Si el arte es obra de verdad alguna, no es porque sea el verbo hecho carne sino porque le arranca a la identidad aquel indecible que hace falta decir*” (2000: 96).

Así, el modernismo indica una ontología que le resulta desconocida, a través de la modulación literaria de temáticas filosóficas que no pueden articularse filosóficamente. El poeta entonces no da con la verdad del filósofo. Si éste lee a aquél, es para confirmar la soberana autonomía de la filosofía. Siguiendo esa estrategia, la lectura más extensa de un modernista por parte de un filósofo prescinde de sus textos literarios. Es el caso de la interpretación que Fernet-Betancourt realiza de Martí (1998a, 1998b), que aborda la pregunta por una filosofía en Martí desde cuestiones exclusivamente éticas y políticas, sin mención alguna a su trabajo literario. Como si, al hacer filosofía, los modernistas hubiesen suspendido la poesía.

Las distintas operaciones analíticas descritas parten, por tanto, de una estricta separación entre filosofía y literatura<sup>23</sup>. Incluso asumiendo las lecturas, analogías y afinidades entre una y otra, se imagina un límite tan claro como la ubicación del modernismo en el espacio de la literatura. Quizás quien se halla más cerca de romper tal distinción es Yurkievich, al describir cierto acercamiento entre el discurso filosófico y el poético en el

---

<sup>22</sup> La figura del poema en Badiou abre la opción de leer la poesía sin la tutela de la metafísica. De hecho, plantea la posibilidad de una relación entre filosofía y literatura que vaya de ésta a aquélla, la que denomina *genealógica* (2007: 43). Sin embargo, su valor último termina siendo más fundamental que el de la filosofía, e igualmente orientada por su acontecimiento de la verdad. Lo que se debe indagar, por ello, es si su notable trabajo no sigue situándose dentro de la estructura filosófica.

Lo mismo habría que mostrar, dicho sea de paso, sobre la lectura heideggeriana de la poesía.

<sup>23</sup> Podemos terminar este rodeo recordando estratégicamente algunas ideas de Schulman que despliegan lo que intentamos aquí resumir. Tal crítico, de hecho, reconoce (1993: 532) que el modernismo dialoga con corrientes filosóficas de su época. Debe al positivismo, comenta Schulman, un espíritu crítico y reformador. Sin embargo, su renuencia a la total identificación con tal proyecto genera cierta situación de perplejidad, ante la imposibilidad de recurrir al cientificismo o al espíritu burgués. Es en esa crisis que traza una estética que antepone el signo individual a reglas, sistemas o escuelas (Schulman, 1987: 31). Esa tarea es acompañada de la gestación de un pensamiento, lo que explica la apropiación de elementos espiritualistas que critican al positivismo (Schulman, 1969: 43).

Tan influyente comentarista no deja, por tanto, de hallar en su escritura una álgida preocupación filosófica. Más aún, encuentra allí un *bondo rendimiento metafísico* (Schulman, 1966: 18), y no duda de que el modernismo tenga algo que decir en la filosofía. Con todo, concluye (1987: 33; 1992: 534) que ahí no existe ni filosofía ni pensamiento sistemático.

Como buscaremos mostrar, el problema de una lectura como esa no es que el modernismo sí haya generado pensamiento sistemático, sino que su noción del poema y la filosofía busca presentar la verdad fuera del pensamiento sistemático que, para Schulman, permite la filosofía.

modernismo. Ejemplificando ese ademán en las figuras de Nietzsche y Kierkegaard, reconoce su intento de conocer la movilidad de lo real sin la estrechez de la lógica formal. A pesar de ello, sitúa su saber en la poesía antes que en el concepto, lo que lee con un esquema que no desmonta la binariedad entre una y otra: “*la letra triunfa sobre la idea*” (1978: 21).

4. *El poema como nombre de la verdad.* Esa separación entre filosofía y literatura no parece haber sido tan clara para los modernistas, quienes aspiran, desde el poema, a la verdad.

Algunas indicaciones de Oscar Terán permiten indagar en ese deseo, el que supone que el poema no solo ha de ser autónomo respecto de la metafísica, sino que puede resultar más verdadero que ella. Así, el historiador describe la coexistencia de la literatura modernista con filosofías espiritualistas (2008a: 175), desde su preocupación por el arte como un gesto que trasciende una preocupación exclusivamente literaria. Antes bien, se constituye en un nuevo tipo de saber. Por este motivo, describe Terán (2008b: 159), el modernismo traza la preocupación por la belleza como instrumento de conocimiento. En ese sentido, la estrategia modernista ante los ataques positivistas no es la de refugiarse en un plano artístico ajeno a otras preocupaciones. Por el contrario, toma la ofensiva y disputa la verdad misma, con otra concepción de ella y la forma de conocerla. Con el modernismo emerge la estampa del escritor-intelectual en la pugna por la hegemonía del campo intelectual, contra la anterior primacía del intelectual-científico promovida por el positivismo (Terán, 2004: 29).

Los guiones ahí dispuestos son precisos, pues permiten pensar que la presencia del escritor no se establece al margen de la disputa por el saber, sino articulándose contra la servidumbre del poema, aspirando a su primacía por sobre un saber filosófico que considera como peligrosamente cercano a la utilidad y la cuantificación. En revancha ante el desdén del saber científico hacia al poema, el modernismo intenta subsumir a la filosofía en el poema como unidad de saber más profunda que la de la ciencia positiva. Es claro que esta lucha no podría tener un vencedor claro, ni que haya culminado junto al modernismo. En efecto, el mismo Terán documenta cómo los posteriores *lamentos* de letrados (2000) deben seguir insistiendo en los derechos del espíritu. En esa línea, Zanetti (2008: 542) describe a Rubén Darío como representante de una nueva etapa del intelectual en Latinoamérica, la que entrecruza discurso poético e intelectual sin renunciar a uno u otro. Nunca deja de aspirar, entonces, con la poesía, a la verdad. De ahí lo problemática que resulta la descripción de Krauze (2011: 31) de Martí como un hombre *demasiado poeta* como para tener una visión filosófica del mundo. Antes bien, la exacerbación de la poesía es la estrategia de los modernistas para alcanzar la promesa filosófica de la verdad.

En consecuencia, resulta erróneo decir que el modernismo carece de filosofía porque no expresa sus principios sistemáticamente, ya que su estrategia para alcanzar la verdad no

obedece a ese tipo de fundamentación, sino que está necesariamente ligada a la figura del poema. En lugar de pasar por las formas de la filosofía imperante, intenta relevarla en una forma que habría de integrar lo que el filósofo positivista ha abandonado. El modernismo aspira a instalar el poema, sostenemos, como lo que Balibar llama un *nombre de la verdad*. Con ese poco estudiado concepto, el francés describe la institución de ciertos valores autorreferenciales desde los cuales se piensa, implícita o explícitamente, la verdad. Esas nominaciones *rodean* la verdad, como también intentan hacerlo, para el momento que nos interesa, la filosofía y la ciencia. La simultaneidad de tales nombres permite pensar la disputa, inagotable como todo lo que pueda preciarse de ser histórico, en torno a la primacía de uno u otro nombre, a partir de las *palabras maestras* que instituyen la opción de cada uno de sus espacios en su combate por apropiarse de la verdad: “*El nombre de la verdad solo cobra sentido si expulsa el sentido de los otros nombres de la verdad*” (1991: 65).

5. *El filósofo burgués*. Es evidente que la disputa por los nombres está condicionada por los espacios de enunciación en los que se despliegan. Una breve comparación entre las dinámicas acontecidas en Europa y Latinoamérica permite avanzar en esa dirección.

En la modernidad europea, filosofía y literatura moderna coexisten —en casos varios, desde interesantes antagonismos— en un espacio civil que se sustrae al poder político. Lo cual, por cierto, no significa pensar que la filosofía europea moderna esté al margen de toda operación de poder, sino que su posición social, dentro de tales configuraciones, suele carecer de efectos directos en la esfera de la decisión política. Ya la muerte de Descartes ejemplifica la dificultad de tal encuentro. Aun cuando algunos de los más conocidos ilustrados no se sitúan tan lejos de los privilegios que critican, como ha indicado Darnton (2008), su influencia concreta es escasa en comparación a la que tienen, por ejemplo, los ya mencionados Bello y Alberdi, así como los posteriores pensadores positivistas de fines del siglo XIX. Mientras es en la modernidad europea es difícil imaginar cierto rendimiento directo de la filosofía en la política —al menos, si seguimos la sagaz discusión de Chartier (1995: 102), quien considera que la presencia de la filosofía ilustrada como una supuesta causa de la Revolución francesa es una narración retrospectiva de una gesta que no parece haber sido tan filosóficamente motivada como gusta de pensarse—, en los procesos de modernización latinoamericana esa distancia no es tan certera. Difícilmente, quien escriba una historia de la relación entre el saber y el poder en Latinoamérica pueda prescindir de los pensadores más importantes, como sí puede hacerlo Foucault al obviar la filosofía política moderna europea en su analítica de los concretos ejercicios del poder.

Nos interesa mostrar acá algunos de esos puntos, de forma acaso excesivamente referencial, a partir de la narración dariana del rey burgués. Concebida como experiencia del *desencaje* (Ossandón, 2001a: 138, 2010: 42), la conocida pieza abre la opción de pensar la precariedad que el modernismo ve en su posición. En particular, porque no solo se

subordina al poder del rey, sino también al del *filósofo al uso* (1978: 70)<sup>24</sup>. Contra una distinción simple entre la ignorancia popular y el saber letrado, la narración expone el rechazo al poeta por parte de ambos sectores. Tal como el zapatero critica sus endecasílabos, el profesor de farmacia pone *puntos y comas a su inspiración*. Y el mismísimo rey, según narra, hereda los saberes que lega Bello. Lo describe como *defensor acérrimo de la corrección académica en letras*, y más irónicamente aún, como *sublime alma amante de la ortografía*. El sarcasmo en la última descripción es evidente, pues expone una autoridad cuya parca hondura no podría sobrepasar la institución de lo que no podría institucionalizarse sin perderse. Como señala Ossandón (2011: 41), en la narración de Darío se presentan imágenes del saber que condicionan los estrechos gustos del monarca, tan fríos como los del positivismo al que puede suponerse adhiere el filósofo en cuestión. Puesto que desprecia al poema como nombre de la verdad, aspirando a la verdad positivista, el orden político lo mantiene adentro, tan cerca que es el filósofo el que toma la decisión letal para la poesía. En un reparto de funciones que lo excluye (Rojo, 2011a: 162), es enviado a morir al jardín.

El mundo allí descrito, con su carácter semi-monárquico y semi-burgués (Concha, 1975: 35), no debiera imaginarse como un mundo en tránsito para calzar con uno u otro modelo, sino en la singular composición de una modernización desigual en la que el esteticismo dariano, descrito por el mismo intérprete (1967: 67), debe narrarse para sobrevivir en el recuerdo de quienes, a futuro, lamenten la muerte del poeta. Si en la modernidad europea es en el espacio público burgués donde filósofos y escritores se ganan la vida con poca fortuna, en la latinoamericana es en el espacio doméstico del rey burgués donde se desarrolla una economía que deja al filósofo vivir y al poeta morir. En particular, cuando el jardín al que se lo destierra pierde interés para la filosofía. Ligada a la observación experimental, ya no puede situarse en la positiva imagen del jardín que, décadas atrás, Bello vincula a la filosofía: “*Los teoremas de la filosofía son otras tantas llaves que nos dan entrada a los más deliciosos jardines que la imaginación puede figurarse; son una vara mágica que nos descubre la faz del universo y nos revela infinitos objetos que la ignorancia no ve*” (2011a: 98). Para Bello, la connivencia filosófica entre experiencia e imaginación autoriza la mirada poética del jardín, gracias a su posibilidad de cantar a esa naturaleza con fidelidad al saber que el filósofo le ha dictado. Ee lo contrario, indica Alberdi, pierde el tiempo. Para ganarlo, no habría de pintar por pintar, sino de escribir con mimética fidelidad: “*No ha de hacer el poeta jazmín más bello que el jazmín natural*” (1945b: 304).

Después del tránsito de ese tipo de letrados a intelectuales de pretensión más especializada, el pensamiento positivista aspira a un conocimiento natural que excluye, más tajantemente, a la poesía. Antes que en el jardín, siguiendo con nuestra torpe metáfora, la observa en el laboratorio. El jardín queda para el poeta, quien ahí no tiene

---

<sup>24</sup> No está de más recordar que también en “El sátiro sordo” se expone el reparto de saberes que Darío cuestiona, reiterando la figura de un filósofo tan poderoso como insensible al arte. Así, el asno que aconseja al sátiro rechazar a Orfeo es, *según el sentir común*, experto en filosofía (1950c: 112). Lo marcado en cursiva resulta interesante, puesto que permite pensar que podría existir, contra el sentir común, otra filosofía, tanto más profunda, afianzada en un sentir individual. Es decir, como intentaremos mostrar, una filosofía que no puede desvincularse de la poesía, de acuerdo al exigente criterio dariano.

más opción que seguir siendo el realista que describe lo que explica la filosofía. Es decir, el poeta que Rubén Darío no quiere seguir siendo, pues desea salir del *apacible jardín* de la filosofía, en el que, según describe el nicaragüense con benevolencia (1963: 55), habita Francisco García Calderón. En París, Rubén Darío opta por ese espacio, en vez de entregarse a las luces de la ciudad. Fuera de la mansión es tanto lo que hay por escribir, pero tan poco lo que se le ofrece para comer que debe mantenerse en una casa en la que se lo destierra a un jardín en el que poco puede escribir y nada puede hacer, dada la inoperancia de su saber para combatir el frío que lo termina matando. La decisión del filósofo positivista entonces lo mata simultáneamente como persona y como poeta, ya que el poeta modernista jamás deja de ser, en tanto persona, poeta, y eso es lo que el rey burgués —quien probablemente lo hubiese contratado como profesor de gramática, en caso de haber sido un poeta capaz de subsumirse a otro saber— no puede tolerar.

Una lectura vulgar de las dinámicas de la modernización que ahí se objetan es incapaz de notar la especificidad graficada en el personaje del filósofo, al punto que obvia la profesión de quien toma la medida. Así, Blanco Aguinaga (1997: 346) describe en esa representación una crítica a los funcionarios del rey, sin detener la lectura en torno al especial sujeto que nos interesa. Con algo más de atención, Gutiérrez Girardot y Perus recuerdan que se trata de un filósofo. Sin embargo, no indagan en tal denominación, al punto que lo piensan como otro tipo de intelectual. Mientras el primero indica (1987: 47) que se trata de cierta imagen de lo que luego resulta el economista o el manager, la segunda considera (1976: 137) que es un flamante intelectual orgánico. El silencio de ambos ante la tensa ubicación de la filosofía con respecto a la poesía parece ejemplificar el escaso rendimiento crítico que puede tener, para interpretar el modernismo latinoamericano, la directa importación de modelos interpretativos pensados desde y para la historia de la literatura europea, puesto que el espacio letrado que Rubén Darío representa no es del todo similar a la esfera pública burguesa europea, ya sea que se la piense desde un modelo weberiano o desde uno marxista, como hacen, respectivamente, aquellos intérpretes.

En este sentido, es necesario pensar lo moderno del modernismo desde la singular modernización latinoamericana. Gutiérrez Girardot, sin embargo, prefiere situarlo en la discusión general sobre la modernidad occidental, y entonces describe (1994: 301) la producción dariana en el marco del paso de una sociedad tradicional hispanocolonial a una sociedad moderna. Lo que hay que analizar allí, obviamente, es si las modernidades de herencia hispana alcanzan las distinciones y figuras de aquellas que se desarrollan a partir de la herencia anglosajona o centroeuropea. La imagen de un rey burgués, inconcebible en la modernidad europea que contrapone el espacio monárquico al burgués, es bastante clara acerca de las yuxtaposiciones latinoamericanas de lo que en Europa se piensa como incompatible. El ya citado trabajo de Ramos es claro con respecto a la importancia de pensar en tales desencuentros. Así, mientras Gutiérrez Girardot confiesa arrancar desde previos tipos ideales (1990: 18), Ramos reitera que los procesos de modernización cultural latinoamericana se caracterizan por una impureza

que obliga, en las escenas fundacionales de escritura, a desplegar espacios de enunciación intersticiales, difíciles de encuadrar en uno u otro tipo predeterminado (1996: 438).

Antes que discutir en las formas discursivas ya dadas, los modernistas deben implantar otros términos en la discusión para no quedar invalidados de antemano. Con su habitual agudeza, Rama explica (1985c: 44) que la distancia entre el positivismo y el modernismo es tal que ni siquiera podría haberse discutido, puesto que la forma prosaica del diálogo presupone para los modernistas la aceptación de los estrechos términos de la razón positivista. Antes que a razonar, la invitación modernista es a *co-sentir*. Y, desde esa experiencia, a escribir un espacio cultural de distinta articulación que el gestado por la estrecha racionalidad positivista. Así, la precaria modernización de los espacios de enunciación, que impide el despliegue de un espacio de lo bello paralelo y distinto al de lo bueno y lo verdadero, parece haber exigido, para legitimar al arte, que lo bello fuese también lo más bueno y verdadero. Ante la falta de una diferenciación clara de espacios que asegurase el respeto, la hostilidad entre uno y otro espacio de enunciación lleva a que la disputa por la legitimidad del propio saber se juegue en la posibilidad de invadir la frágil frontera del campo ajeno. Antes que la de la autonomía, la pretensión modernista con respecto a la literatura parece ser la de la soberanía.

6. *Los modernistas y la filosofía*. Para alcanzar tan ambiciosa verdad, los modernistas aspiran al poema como forma de nombrar una verdad que no puede desplegarse en otra forma. Solo ahí puede darse por válida la pretensión dariana de mediar entre poesía y religión, y entre ciencia y filosofía, descrita por Rama (1973: 25).

En esa línea, es notable que para Rubén Darío sea el artista quien releva la santidad de Cristo al renunciar a su padre y a su madre. Aislado, el poeta insiste en el poema sin otra cosa que con su fe. Si en la antigüedad la vida antigua era la del religioso, en la moderna se vincula a un ejercicio artístico que nada tendría de superficialidad: “*No es el arte el falso culto a una existencia formal contemporizando con lo extraño a la contemplación de la belleza; ni ejercicio de una mecánica mental o plástica, con sujeción a granjerías y consecuencias positivas; ni el seguimiento de una moda que va en el tiempo como una pluma en el aire; ni el poner al servicio de la convención o utilidad una ventaja concedida por la naturaleza. Ser artista es ser monje; se profesa en el inmenso convento; se va al yermo, se va a la celda, se es eremita y solitario, o se prosigue en cruzada flagrante la batalla ideal delante de la hostil multitud*” (Darío, 1970d: 127).

Lo que allí explicita el nicaragüense puede rastrearse desde las primeras tentativas modernistas. Ya Gutiérrez Nájera plantea la poesía en relación con la discusión filosófica, al señalar que el poema aspira a lo bello, en tanto representación finita de lo infinito, o extensiva de lo intensivo. Le pide al poema nada menos que ser reflejo de lo absoluto. Describe su saber, de hecho, como ontológico y como innato al hombre, desde su exceso del dominio de lo conceptual: “*lo bello no se define, se siente*” (1980: 166). La renuencia al saber sistemático no muestra la insuficiencia filosófica del poema, sino al poema como la manifestación más profunda de un saber cuyas ganancias no distinguen, de forma tajante, entre literatura y filosofía. Lo que esta última indica, sin la literatura, no



sería más que un esquema de la existencia. Por esto, los posteriores poetas modernistas aspiran a sobrepasarla.

En efecto, para Martí, la filosofía decimonónica niega la chance de la poesía, al gestar una literatura sometida a los exclusivos dictámenes de la razón. Por ello, cuestiona que incluso entre los jóvenes exista una filosofía poco imaginativa, que hace derivar todo sentimiento de sensaciones o perturbaciones (VI: 326). Al reducir lo sentido a lo fisiológico, el positivismo pierde la posibilidad de pensar la interioridad, siempre singular, de cada hombre. Por desconocer la distinción entre inteligencia e imaginación, se detiene *cobardemente* ante lo que la razón, impotentemente, no puede sujetar. Lúcidamente, el cubano nota que esa posición deniega la nueva literatura y afirma la antigua; en consecuencia, vincula la filosofía del racionalismo a un realismo literario cuya constricción de la imaginación amputa las potencias estéticas y morales de la literatura: “Trae cada sistema filosófico una literatura, consecuencia suya; y a la manera práctica de ver las cosas, ha correspondido esta literatura dura y extraña, triste y dolorosa, que se llama escuela realista. No se limita a copiar lo que ve malo: exagera e inventa mayor maldad. No presenta con el mal su inmediato remedio: cae en el error de creer que el mal se cura con presentarlo exagerado. Disculpa extravíos y los santifica: hace regla de una libertad de pasiones, que es en muchos casos lícita, pero que es a la par casi siempre vergonzosa y esencialmente inmoral” (VI: 326).

Para Martí, es necesaria una nueva filosofía que acompañe la nueva literatura. Ante la ausencia de la primera, la segunda debe augurar las nuevas verdades. Por ello, afirma (IX: 226) que el siglo en que vive prepara la filosofía que habrá de establecer el próximo. A saber, la que reconozca su límite ante la obra individual de quien más hondamente escudriña en los saberes que los conceptos legan: “La filosofía no es más que el secreto de la relación de las varias formas de existencia. Mueven el alma de este poeta los afanes, las soledades, las amarguras, la aspiración del genio cantor” (VII: 232).

No es por falta de contacto con la filosofía, entonces, que Martí no se dedica a ella. Si bien reconoce su desconocimiento de los *filósofos alemanes* (VII: 105), la lectura que puede haber realizado de ellos —o, particularmente, de Emerson, a quien sí conoce— no se dirige hacia la construcción de un sistema filosófico, sino al reconocimiento de una finita soberanía conceptual que el saber del poema debe superar para alcanzar una buena vida y sus verdades. Coherentemente, éstas no residen fuera de su expresivo despliegue. Por esta razón, Rama nota (1973b: 53) que una de las novedades de la poesía martiana es su apelación a nueva estética en la textura misma del poema. En lugar de un saber ajeno que lo ordene, las formas del poema expresan poéticamente su saber, aspirando a cierta *verdad poética* (Rama, 1973a: 84). En tal sentido, es justa la descripción dariana del Martí que escribe sobre Estados Unidos como pensador, filósofo, pintor y *poeta siempre* (1905: 222).

Ese juicio no se explica tanto por la presencia de una irreductible dimensión metafórica en los distintos registros de la escritura de Martí, cuanto porque esas imágenes nunca dejan de buscar la verdad, ya que para Rubén Darío, modernista es quien piense, desde

variadas formas, sin dejar de ser poeta. Así, alcanza el sitio máximo en aristocracia del pensamiento y la nobleza del Arte en la que el nicaragüense dice fundamentar su escritura (1977f: 243). Si ese rol se reserva al poeta es porque conoce mejor que el resto de los hombres las palabras, sin las cuales no se podría expresar la idea (1977b: 305). Esta última no vence sobre la primera, como indicaba Yurkevich, sino que la integra a su dominio. Explicita, por ello, Rubén Darío (1916: 21) que se debe conocer el arte al cual uno se consagra: solo en la poesía verdadera puede emerger la verdad de la poesía, y así también la verdad misma a la que el positivista renuncia, pero que bien conocieron los filósofos griegos, en cuyos banquetes compartieron filósofos y poetas, principios y poemas (1955a: 134).

La posterior evolución de literatura y filosofía, sin embargo, pone a la segunda contra la primera. En efecto, Rubén Darío confiesa (1980b: 51) haber leído a muchos filósofos, pero no saber nada de filosofía, e incluso da noticia (1968: 125) de sus discusiones sobre asuntos *teosóficos y otras filosofías* en Argentina. Sin embargo, lo que se considera filosofía en su época lo aleja de los misterios que le presentan otra posibilidad de filosofía, alejada de la imperante. Esta última colabora con los ataques al ensueño y el misterio que emanan del progreso moderno, tristemente circunscrito a la idea de utilidad (1989b: 168)<sup>25</sup>. Mientras para los antiguos la reunión entre filosofía y poesía era tan común que los amigos podían encontrarse en ella, los modernos requieren que un sujeto aislado rompa con el aislamiento entre uno y otro espacio para que dejen de ser lo que son. Ante la poca ayuda que brinda la filosofía para alcanzar la verdad, el poeta debe buscarla solitariamente, con un saber que asuma la sensibilidad y la belleza: “*La filosofía no oculta que a veces se humedece en una lágrima. La creación es sutil, concentradora, atractiva, y llena de confesada melancolía*” (2008c: 127).

Es claro que ahí no se piensa tanto en el filósofo, como en el contenido de verdad que ha de tener quien piense. Pensar bien obliga entonces a exceder la filosofía para enmarcarse hacia un saber sin límites. James, Poincaré y Bergson, de hecho, lo hacen, y son llamados *pioneers del infinito* (1977f: 473)<sup>26</sup>. Los que denomina filósofos, por el

---

<sup>25</sup> Porque para el poeta la verdad no deriva de institución alguna, la pregunta dariana por la filosofía europea en Latinoamérica se plantea, directamente, en torno a sus usos. El problema de la filosofía positivista que llega a nuestro continente no está en su origen territorial o disciplinario, sino en su baja espiritual: “*Mal haya la filosofía que viene de Alemania, que viene de Inglaterra o que viene de Francia, si ella viene a quitar, y no a dar*” (1977b: 306).

Y es claro, desde su diagnóstico, que es poco lo que la filosofía europea importada por el positivismo puede donar. Incluso considera a autores hoy considerados, de forma equivocada, irracionalistas, caen en este error: “*Todos los hombres que luchan por la vida, que están presos en su lodo, son más filósofos que Schopenhauer, porque jamás una idea abstracta tomará una forma tan precisa como la que el dolor arranca de un cerebro*” (2008b: 171).

<sup>26</sup> A partir de lo descrito, resulta interesante notar las adjetivaciones que Darío otorga a algunos de los autores que lee: describe a Gorki como *feliz filósofo del arroyo* (2008b: 176), presenta en una ficción a Raimundo Lulio como un gran artista al ser *tan gran filósofo* (1970b: 171) y destaca a Amado Nervo como sutil poeta, comprensivo artista y dulce filósofo (1929: 65), tal como refiere otras obras de literatos o pintores como platónicas e idealistas (1980a: 464), como filosóficas y mefistofélicas (1989d: 43) o, más directamente, como meditaciones filosóficas (1916: 41).

De modo coherente, plantea también la operación inversa. Es decir, que los buenos pensadores son, en el fondo, poetas. De ahí que Darío no se sorprenda de que Unamuno escriba poesía. Al contrario, contra la creencia extendida, señala (1989f: 151) que es, ante todo, un poeta.

contrario, se mantienen en la limita finitud, superada por la poesía. Tanto se separa de ella que pone fuera de sus márgenes a quienes piensan distinto: “*Todas las filosofías me han parecido impotentes, y algunas abominables y obra de locos y malhechores. En cambio, desde Marco Aurelio hasta Bergson, he saludado con gratitud a los que dan alas, tranquilidad, vueltos apacibles y enseñan a comprender de la mejor manera posible el enigma de nuestra estancia sobre la tierra*” (1916: 43).

Para dar con la filosofía, entonces, se necesita un nuevo semblante. De ahí que él, en tanto poeta, pueda indicar, con la grandilocuencia que le es común, que posee el sentido de la filosofía de las cosas profundas (1999b: 50). Sus creaciones, por tanto, no serían verdaderas pese a su carácter poético, sino gracias a él. En ese sentido, la filosofía profunda excede los nombres, temas y formas de la filosofía tradicional. El reparto modernista de los saberes le otorga a un rol delimitado, que toca verdad sin alcanzarla en profundidad: “*El poeta tiene la visión directa e introspectiva de la vida y una supervisión que va más allá de lo que está sujeto a las leyes del general conocimiento. La religión y la filosofía se encuentran con el arte en tales fronteras, pues en ambas hay también una ambiencia artística*” (1977b: 304). Por si no bastase con esa cita, leamos la siguiente: “*La Filosofía, grave, sobre las cosas de la tierra, muestra su mirada penetradora y su actitud noble; la Justicia, en la severidad de su significación, es la maestra de la armonía; la Teología sobre su nube, está vestida de caridad, de fe y de esperanza; mas la Poesía parece como que en sí encerrase lo que une lo visible y lo invisible, la virtud del cielo y la belleza de la tierra, y así, cuando vayáis a tocar a las puertas de la eternidad, no dejará ella de acompañaros*” (2011c).

Es entonces en la obra poética del poeta donde debe buscarse la nueva verdad, y la promesa de una nueva filosofía. Rubén Darío contrapone explícitamente su práctica a las antiguas fórmulas prosaico-filosóficas, pues la nueva literatura ya no impone formas a contenidos antes determinados, sino que estos surgen en su escritura. En tanto *música de ideas*, la poesía alcanza la irrepetible connivencia entre forma y fondo que exige la verdad. Coherentemente con ello, el nicaragüense llama *Filosofía* a uno de sus poemas (1977d:

---

Con todo, pareciera ser Nietzsche —y esto requiere un trabajo que va mucho más allá de Darío— quien logra tan majestuoso saber con mayor éxito, al punto que lo llama poeta—filósofo (1989e: 125). Lo que une aquel guiño a la poesía y la filosofía es lo que lo separa de la previa tradición filosófica, al punto que promete una nueva etapa del pensar. Quizás por ello es que puede llamarlo, sin moderación —ni filosofía de la historia, como sí acontece con quienes después generan una lectura distinta de su obra— como el *último filósofo* (2011a). En el umbral de un nuevo ejercicio de escritura, la obra nietzscheana ya no permitiría distinguir verdad y ficción en su ejercicio de expresión del sentimiento.

Es en uno de sus cuentos donde Rubén Darío expone su opinión sobre el pensador germano. Así, otorga su nombre a un curioso personaje consistente en un Rey Salomón negro que invierte la figura y el saber de su blanco homónimo. Tras denegar la buena conciencia de animales varios que expresan valores judeocristianos, desenmascara (1955b: 114) su nombre antes que su par muera. Nietzsche, entonces, indicaría el nombre de una nueva clasificación de saberes, acorde a la honda experiencia de lo fatal.

Es curioso, por cierto, que el poeta explicita la filiación francófona del Nietzsche aquí leído: “*Si hoy Nietzsche ha obrado en algunas intelectualidades, ha sido después de pasar por Francia*” (2008a:141). Y no solo porque esa cita puede describir, con gracia, las lecturas de Nietzsche realizadas durante las últimas décadas, sino también por la importancia de la determinación idiomática en los procesos de recepción filosófica. En su época, imprime a Nietzsche una vinculación literaria de la que se desprende posteriormente, cuando se lo comience a leer desde cierta cercanía a Spengler. A principios de siglo, la situación es otra, al punto que Pérez Petit lo instala junto a Tolstoi, Verlaine o el mismo Rubén Darío al establecer el canon modernista (1903a).

276)<sup>27</sup>. Sin recurrir a algún autor o discusión relativa a la historia de la filosofía, expone su saber en la figura misma del poema, el cual prescinde de la historia de la metafísica para ser filosófico. Según narra (1916: 40), en esa pieza se expresa con justeza la obra natural y divina de la razón. Sin más que la poesía, todo saber allí se resume. Por eso, Lugones parece estar en lo correcto al señalar (1980: 232) que la obra dariana no es ni ley científica, ni máxima moral, ni prescripción política. Pero no en el sentido de que prescinda de tales registros, sino en tanto los integra para expresar el contenido de verdad de la verdad, a través de la forma del poema<sup>28</sup>.

Si la distinción entre verdad poética y filosófica es difícil en Rubén Darío, quien no explicita con frecuencia su posición ante estas cuestiones, mucho más cuestionable aún es buscarla en Rodó, quien se aparta una y otra vez de una pretensión del pensamiento distinta a la literatura. En efecto, varios intérpretes destacan su emplazamiento del arte en el espacio del pensamiento<sup>29</sup>, enfatizando en el intento prosaico por compatibilizar ambas chances en una escritura de nuevo tipo, que pueda restituir de forma singularmente contemporánea la previa alianza entre arte y filosofía.

Ya en la lectura de la Grecia clásica, que tan importante le resulta, Rodó indica (1967: 295) el nacimiento simultáneo de ambos saberes. E incluso siglos después algo de ello subsiste. En efecto, el uruguayo grafica la unidad de las verdades (2001b: 102) recordando que la poesía de Dante tendría concepciones tan elevadas como el pensamiento de Buenaventura o Tomás de Aquino, al punto que precede a Vico como precursor de la filosofía de la historia. Es la posterior modernización, por tanto, la que distancia uno y otro registro. Ante ello, deviene necesaria la reunión de verdad y belleza, contra el positivismo que, torpemente, las confronta: “*En las delicadezas de la idealidad literaria, en el amor del arte, en el amor y el culto de las cosas desinteresadas de la vida, que, además de*

---

<sup>27</sup> Si se quisiera rastrear algo así como la filosofía de Rubén Darío, se debería acudir a su producción poética. Aquí nos interesan más bien otras cuestiones, entre otros motivos, por nuestra ignorancia en la lectura de poesía que no podemos dejar de reconocer. Aquello explica que en la presente tesis no citemos poemas más que para indicar cuestiones con una pretensión de literalidad que no deja de resultarnos problemática.

En ese sentido, no es por falta de consideración de la especificidad poética que leemos la relación entre literatura y filosofía en esta última. Sino que, por el contrario, si hubiésemos leído sus poemas desde la filosofía, hubiésemos replicado la pretensión de la primacía filosófica ya discutida.

<sup>28</sup> Es interesante notar que Rubén Darío es leído, al menos parcialmente, con sus presupuestos. De hecho, la lectura contemporánea que hace Pérez Petit en la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, dirigida por Rodó, vincula el ejercicio imaginativo del poeta con el conocimiento de lo arcano: “*¿Y quién es, sino el poeta, el que ha contado al pueblo esos grandes extraviados de la inteligencia por los dominios de lo desconocido?*” (1897: 3).

El reconocimiento de los logros gnoseológicos darianos parece haber trascendido las letras latinoamericanas, por cierto. Según Jiménez (1975: 342), influye en España junto a Nietzsche, Ibsen y Maeterlinck. Es decir, que su obra no solo aspira a cierta profundidad de los filósofos valiéndose de lo pensado por ellos, sino que además, si logra lo deseado, es susceptible de ser leída junto a ellos en la conformación de una nueva verdad poética.

<sup>29</sup> Así, Concha describe (1992: 123) un *ubicuo esteticismo* como valor máximo de la cultura y la vida, Ette interpreta (2000a: 81) cierta fundamentación estética de la ética, Moraña lee (1993: 600) allí un *aristocratismo estelizante*, Rama (1985c: 48) considera su proyecto como una religión del arte y Simón señala (1985: 50) que su esteticismo positivista es trascendido por el ánimo idealista. El juego del arte, entonces, pasa en su obra a ser, por lúdico, serio.

*ser las más bellas, no está probado que no sean en definitiva también —oh, espíritus graves— las más reales y verdaderas de todas”* (1967: 970).

Verdad y belleza, por tanto, conforman una unidad tan esencial que incluso parece errado hablar de su integración, pues Rodó aspira a la verdad previa a la de su distinción. Para alcanzarla, clama por una filosofía que se pierda en la frialdad de sistemas que pueden fundamentar una doctrina, pero no transformar la vida. En la filosofía, tal como en el arte, la *simple noción intelectual* es secundaria con respecto a la personalidad del reformador que vive y siente. Esta última dimensión, irreductible a cualquier conceptualización, es *casi todo* (1967: 265). Si el resto que queda no se conecta con ella, pierde lo que aspira a ganar: la garantía de pensar la vida en toda su intensidad. Según Rodó, esa falta explica los límites de la filosofía kantiana, cuya frialdad para fundamentar la moral inhibe el imprescindible valor sentimental a su obra y, con ello, el dinamismo capaz de imprimirle la posibilidad de su realización (1967: 274). La filosofía, entonces, solo se realiza si es pensada con la subjetividad íntegra de quien piensa. Esa premisa exige otra forma de exposición, capaz de hacer justicia a quien escribe. Contra la concepción dominante de la escritura en filosofía, sostiene que el estilo no atenta a la verdad, sino que, bien logrado, colabora con ella: “*Aquellos que os digan que la Verdad debe presentarse en apariencias adustas y severas son amigos traidores de la Verdad*” (1967: 552).

Los buenos amigos de la Verdad, por ende, son en su época más los amables escritores que los severos filósofos, quienes olvidan que la previa historia de la filosofía surge en amistad con la literatura. Las letras hispanoamericanas en la que se emplaza así lo demuestran. Ya el *Quijote* es, según Rodó (1967: 867), expresión de la filosofía del Renacimiento. El ejemplo no parece casual, y no solamente por la importancia de la obra de Cervantes, sino en particular porque la forma de la novela parece haber sido, en las letras españolas, más propicia que la filosofía para la exposición de contenidos filosóficos. Así, sostiene que desde *Doña Perfecta* existe la novela como filosofía social (1967: 155). Pero recién cuando aparece un poeta a la altura de lo solicitado se sella más profundamente la secreta alianza entre filosofía y poesía. Es con la obra de Campoamor que la lengua española alcanzaría también la verdad en la forma, mediante un *poeta pensador* que filosofa a través del verso castellano.

El nuevo intelectual, que debe comandar la nueva modernización, es quien puede articular esos distintos saberes. Su acción, entonces, es análoga, en las letras, a la realizada décadas atrás por Bolívar. Rodó destaca (1967: 534) su yuxtaposición de distintos saberes para conformar una nueva forma. Si la irreductible originalidad de Bolívar es, según Rodó, la de combinar las prácticas revolucionarias, montoneras, dirigentes, legisladoras y presidenciales de acuerdo con las necesidades de su presente, la del nuevo poeta debe ser la que, con su misma decisión y versatilidad, asegura ahora la Independencia de un campo letrado *en formación* (1967: 1048). Es decir, quien gane la posibilidad de escribir, sin tutela de otra tierra o disciplina, las nuevas formas de la verdad y la belleza: “*El Poeta, considerado en la plenitud de su naturaleza y de su mente divina, es, al mismo tiempo, el héroe, el tribuno, es escultor, el pintor, el músico, el vidente. Pero cada una de estas*

*almas parciales prevalece, al encarnarse en forma viva, sobre las otras, y pone su sello a la naturaleza personal del elegido”* (1967: 848).

Rodó piensa que con el modernismo latinoamericano emerge la opción de materializar esa promesa. De hecho, lo concibe como una reacción cultural que puede superar al positivismo, dada su honda posesión de estrategias literarias y filosóficas. Así, describe a Darío (1967: 168) como orientado por inclinaciones que oscilarían entre Epicuro y Platón. Sin embargo, los seguidores del poeta empobrecen su gesta. Tal como al Parnaso francés (2001a: 116), les cuestiona una preocupación de la forma en desdén del pensamiento. Como es sabido, el diagnóstico de Rodó sobre el eco de la poesía francesa en el continente es harto crítico. En la curiosa fecha del 12 de Octubre de 1900, Rodó escribe (1967: 1305) la famosa carta a Unamuno acerca del carácter perezoso de la América para pensar, lo que vincula a cierto carácter infantil que también corre para el modernismo. De ahí su intento de corregirlo, redirigiendo su original fuerza hacia la tarea intelectual que debe afrontar con adultez, sin la cándida estampa de una poesía que juegue sin verdades. Y es que el sentimiento sin pensamiento pareciera disminuir simultáneamente ambas facultades. Así como le resulta insuficiente una filosofía sin literatura, Rodó cuestiona al modernismo el hecho que devenga literatura sin filosofía: “*Al modernismo americano le matará la falta de vida psíquica. Se piensa poco en él, se siente poco*”. (1967: 847).

Por lo descrito, las críticas de Rodó al antiintelectualismo modernista no surgen desde una pretensión racionalista que se sustraiga a la literatura. Por el contrario, porque la literatura sí le importa, porque la piensa imprescindible para dar con la verdad, es que aspira a una escritura que no la olvide. El problema modernista no es el formalismo, sino que sus formas son incompletas, debido a su desdén por la verdad. Mientras Darío anhela una poesía filosófica, Rodó parece desear una filosofía poética. En el ejercicio ensayístico, intenta desplegar esa chance prosaicamente, a través de la *literatura de ideas* (1967: 1308). Hay que sopesar este último concepto, tantas veces mencionado y escasamente reflexionado. Con él, Rodó expresa la aspiración de toda literatura y toda idea, dados los límites de una literatura sin ideas y de ideas sin literatura. Y es desde tal eclecticismo que compromete cierto espacio en el que la filosofía convive con otros saberes para alcanzar la profundidad deseada: “*Entre desalientos y desmayos, la obra se va haciendo, y Proteo revista sus múltiples formas, dentro de las cuales alternarán la filosofía moral con la prosa descriptiva, el cuento con el apotegma, la resurrección de tipos históricos con la anécdota signficativa, los ejemplos biográficos con las observaciones psicológicas...*” (1967: 1276).

Lúcidamente, Ette concibe (2000b: 180) la escritura rodoniana como un ejercicio intersticialmente situado entre filosofía y literatura. En particular, lee en *Ariel* un proyecto de modernidad filosófica, representativo del modernismo hispanoamericano. A saber, una escritura oscilante entre filosofía y literatura, capaz de sustraerse a la separación genérica a cada uno de tales registros. El rendimiento de ese y otros textos, en efecto, se juega en su zigzagueante forma, idónea ante la ausencia de una clara distinción entre ambos registros, al punto que buena parte de éxito se liga a su

escamoteo del límite entre uno y otro (Ette, 1994: 59). El constante recurso rodoniano grafica esa necesidad, filosófica, de graficar. Una de las más curiosas es la de la despedida de Gorgias, en la que reinscribe la escena de la muerte socrática en la figura del enemigo del platonismo. Contra un potencial rechazo a la escritura, destaca en ese texto *el filosofar con gracia como propio de las almas exquisitas*. Así, el uruguayo fabula un nuevo mártir del pensamiento que aspira a rescatar contra el positivismo imperante: el de quien piensa, con y más allá de la retórica, haciendo justicia a la demanda poética modernista.

El propio Rodó, en efecto, comprende su trabajo desde la vocación filosófica. Según indica (1967: 1282), intenta ser uno de los filósofos-artistas que bañan la idea en la imaginación y el estilo. Y no le sobra modestia para evaluar, desde ese imperativo, su trabajo. Indica (1967: 1275) que *Motivos de Proteo* recuerda la combinación entre moral práctica y filosofía de la vida del moralismo inglés, o que *Ariel* es (1967: 1264) una propaganda a favor de la intelectualidad y del arte. Lo interesante es que, más allá de esas pretensiones, sus contemporáneos modernistas replican tal lectura como filósofo. Su amigo Pérez Petit no escatima en elogios al respecto, y destaca que Rodó, sin jardín ni mansión, logra volcarse hacia su sentimiento e inteligencia para dar con la nueva filosofía: “*Tierras tropicales, todo luz y esplendor, todo fuego y vida, la imaginación ha reinado sobre la meditación, flores nivea los países brumosos, graves y melancólicos. Ante los fastuosos escenarios de nuestras selvas imponentes, el hombre sueña y canta; frente al sudario de las nieves y las brumas que envuelven los cuerpos y las almas hablándoles de cosas eternas y terribles, en las comarcas septentrionales, el hombre se encierra en su hogar y medita. Un cielo azul y límpido invita a salirse por los prados para reír en el aire embalsamado y cantar a los ecos de los montes lejanos; un cielo gris y húmedo mueve al retraimiento, a la melancolía, a las reconcentradas reflexiones. D’Annunzio trove en Italia; Kant filosofa en Koenninsberg. Nuestros hombres no podían, pues, ser excepción. Pero, Rodó la fue*” (1918: 27).

Esta valoración excepcional del Rodó filósofo no es inusual en la época. El propio Rubén Darío —a quien no le faltaron reproches del uruguayo— lo destaca con similar entusiasmo cuando presenta la nación uruguaya ante el público europeo: a su parecer, Rodó (1997: 42) encabeza los nuevos vuelos del saber y el arte en el Uruguay de comienzos de siglo, con tanto talento que alcanza un carácter continental. Inéditamente, concluye, Rodó alcanza un nuevo tipo de saber. Ante la ausencia del oficio del pensador en el continente —dada la falta de tiempo para ir tan lejos en el espacio, y de valentía para arriesgarse en un viaje en el que se podría naufragar—, Rodó logra desplegar tal tarea: “*El oficio de pensar es de los más graves y peligrosos sobre la faz de la tierra, bajo la bóveda del cielo. Es como el del aeronauta, el del marino y el del minero. Ir muy lejos explorando, muy arriba o muy abajo, mantiene alrededor la continua amenaza del vértigo, del naufragio, o del aplastamiento*” (1920: 105)<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Es fundamental indicar con holgura que también los contemporáneos uruguayos de Rodó lo leen como filósofo. Por ejemplo, Barbalagetta (1915: 12) señala que prima en sus imágenes la música de las ideas, Giusti describe (1917: 37) su filosofía fecunda, Gomensoro (1897: s/p) refiere a la Verdad y la Belleza en su obra y Rossi destaca la serenidad que presenta en sus distintas facetas: “*en el discurso político, en el ensayo histórico, en la parábola literaria, en el pensamiento filosófico, en el juicio bibliográfico, en el comentario internacional, en la polémica misma, en la página destinada a pasar y en el libro destinado a quedar*” (1920: 117).

Ante la muerte de Rodó, su inscripción filosófica se remarca también más allá del modernismo. Así, el número de la revista *Martín Fierro* (1920) donde se publica su bullado manifiesto, lleva en la portada una caricatura de Rodó situado en el centro de una escena enmarcada por el Partenón. Allí aparece como orador tras un púlpito que lleva el nombre de Platón.

7. *Rodó después de Rodó*. El reconocimiento del carácter filosófico de Rodó es replicado por otras políticas y poéticas hartamente variadas. Una de sus primeras críticas, proveniente de Zaldumbide, cuestiona el carácter algo abstracto de *Motivos de Proteo*. Acaso demasiado lejos de la literatura, invierte el carácter verboso que nota ya en sus primeros ensayos. Sin embargo, en uno y otro momento presenta la claridad que desde sus primeros textos se manifiesta: “*Aun cuando en su mente clarea ya la luz del juicio indefectible, se ve la mano inexperta para la poda*” (1921: 75).

---

En autores de mayor renombre, por cierto, pueden hallarse indicios similares. Así, la poetisa María Eugenia Vaz Ferreira le escribe (en Rodó, 1967) destacando el *consorcio* entre la idea y la imagen en su obra, el crítico Lauxar (1924: 237) destaca su serenidad de filósofo en su noble pensamiento y el ensayista Gallinal resalta cómo a través de su trabajo formal resulta un *intelectual puro*. Por ello, lo contraponen a Montalvo, quien carece de la serenidad pensadora de Rodó, la que enmarca en la *emancipación del pensamiento americano*. En tanto pensador, Rodó aspira a los distintos ideales del espíritu, cuya contraposición resta fuerza a quien piensa: “*Es que Rodó amaba con la misma pasión el bien, la verdad y la belleza. Y lo que más ennoblece su vida y su obra es el grande y anheloso esfuerzo de su pensamiento para alcanzar una participación cada día mayor en la luz de esas puras ideas eternas, de esas esencias divinas—Bien, Verdad, Belleza— cuya contemplación baña los espíritus poseídos del deseo de la sabiduría como de un anticipado reflejo de aquella esfera en donde ellas resplandecen inmóviles*” (1928: 108).

La creatividad conceptual y la expresión literaria, por tanto, no son allí leídas como logros contrapuestos. Ante su muerte, en efecto, Petit Muñoz recuerda (1919a: 41) la habitación del maestro en las alturas de la poesía y la idea, y Massera lo denomina como *pensador—artista* (1920). Después de sus merecidos homenajes, se sigue insistiendo en ello. Por ejemplo, Aguiar defiende (1925: 14) el carácter filosófico de su obra, ante quienes lo niegan por su ausencia de sistematicidad, recordando que muchos sistemas filosóficos han envejecido mientras siguen siendo vigentes los diálogos platónicos, el Quijote, los dramas de Shakespeare o la obra de Goethe.

Ser pensador y escritor, entonces, implicaría mucho más que ser exclusivamente lo uno o lo otro. Así lo explicita su cercano Pérez Petit, quien resalta destaca su simultáneo talento como creador y teórico. De hecho, le critica la falta de pasión propia de cierta crítica trascendental. El riesgo de Rodó no sería, entonces, la falta de pensamiento, sino su exceso. Y es que cree su obra es, en el fondo, la de un pensador que brinda *toda una filosofía*. Poco importa, indica, que ésta no se traduzca en un sistema filosófico original. Antes bien, pensador resulta quien sea capaz de componer ideas desde lo leído, sin importar la eventual filiación literaria o filosófica de ello, una verdad interior: “*Pensador es quien enfrentando a un problema de la vida o del espíritu sabe extraerle su verdad interior. Pensador lo es igualmente quien, atendiendo al pensamiento ajeno, mediante el raciocinio, es capaz de descubrir en su propia alma una afirmación. Y en estos dos sentidos, acaso más valorables que en aquel expuesto antes, porque tienden a una finalidad práctica y no especulativa, Rodó es encumbrado y fecundo pensador*” (1931: 32).

Esa virtud del pensamiento es también destacada por Zubillaga (1931b: 13), quien saluda el que la crítica haya reconocido el excepcional pensamiento de Rodó, en tanto pensador, artista, crítico y psicólogo que alcanza el más alto vuelo en las ideas y estilo *entre nosotros*. Es decir, ante un contexto que, por serle inferior, puede no aprobarlo inmediatamente. Quienes no lo hayan reconocido como tal, por ello, no hacen más que confirmar el valor de su obra: “*Aunque muy raros fueron los que no apreciaran toda la significación filosófica de Rodó, al considerar la faz del pensador en su personalidad: no han faltado —como no podían faltar— aficionados a las letras, carentes de preparación, que se atrevieran a emitir juicios radicales sobre materia que exige tanta conciencia, y afirmasen que su parecer era contrario a lo que proclamara la unanimidad de los juicios más autorizados en los países más representativos de la civilización moderna. Ello no es de sentir, pues esos fenómenos son necesarios y favorables: por ser la excepción que confirma la regla*” (Zubillaga, 1931a: 50).

Lo interesante es que esas excepciones no surgen por su falta de filosofía, sino por su exceso. Es decir, parten del dato de su obra como filosofía. Una de las primeras reseñas de *Ariel*, por ejemplo, describe al libro (Anónimo, 1900: 187) como *devaneo de un filósofo espiritualista*, comparando sus logros con la potencial obra buena que hubiese nacido en caso de orientar su prosa a algo útil y positivo. Otra crítica posterior lo cuestiona, tras presentarlo como filósofo, por intelectualista (Lasplacas, 1919a: 128).



En esa dirección, Ricardo Rojas destaca (1920: 261) que la coyuntura le exige a Rodó una versatilidad tal que debe asumir los roles de periodista, político, profesor, poeta y filósofo. No obstante, pese a definirlo como un hombre de acción, el argentino no duda en concluir que el último de estos oficios es el que más lo define. Por ello, su reflexión no se limita al arte, tocando la reflexión sobre el bien y la verdad, lo que notan también otros de sus primeros lectores. El mismísimo Alfonso Reyes refiere a su filosofía moral (1960: 142), mientras que Pedro Henríquez Ureña celebra su obra destacando sus relaciones con Kant, Hegel y Bergson, al instalarlo en una curiosa filiación en la que la separación entre filosofía y literatura es, a lo menos, confusa: “*Es de la familia de Epicteto y de Plutarco, de Séneca y de Marco Aurelio, de Fray Luis de León y de Raimundo Sebonde, de Emerson y de Ruskin, la familia que preside, cobijándola con una de sus alas de arcángel, el divino Platón*” (1978c: 345).

Rodó es el primer latinoamericano de tan selecto espacio por su inédita conciliación de estilo y profundidad filosófica. El dominicano, de hecho, lo menciona dentro de la infrecuente singularidad filosófica latinoamericana —en la que también emplaza a Vaz Ferreira— criticando a quienes ven su escritura como obstáculo al pensar. El óbice a la filosofía, antes bien, nace de quienes leen orientados con tan arbitraria contraposición. Únicamente una lectura superficial de Rodó puede considerar superficial su obra (Henríquez Ureña, 1978b: 84). Quienes defienden el contenido de verdad contra la forma olvidarían que, sin ésta, jamás se da aquél. En la genealogía ya citada puede notarse el deseo de una prosa capaz de acoger la profundidad filosófica: “*como si el gran estilo no exigiera, precisamente, ejercicio de pensar, como si los grandes pensamientos de la humanidad se hubieran expresado siempre en la prosa incorrecta de Comte o en la enmarañada de Krause, y no más bien en la pintoresca de Bacon, en la ágil de Descartes, en la perfecta de Platón*” (1978c: 338).

La defensa de la prosa platónica sobre la comtiana o krauziana, evidentemente, no es casual. Al rescatar las formas de la antigua filosofía contra las de reciente influencia en el continente, Henríquez Ureña no solo destaca las formas de la primera, sino particularmente su énfasis en los derechos del espíritu, irreductibles a los criterios positivistas del progreso que representan tales autores. Para cuestionarlos filosóficamente, sin embargo, pareciera no bastar con Rodó. En otros de sus textos, el dominicano duda (1959: 134) de que sus objeciones al positivismo sean del todo filosóficas, describiéndolas como solo parcialmente filosóficas. Esa indecisión, predeciblemente, no pesa sobre Vaz Ferreira. En efecto, lo describe (1954: 185) como *original maestro de la prosa filosófica* en su capítulo sobre el modernismo como literatura pura. Pese a que no soslaya el lazo entre prosa y filosofía en Vaz Ferreira, Henríquez Ureña no se pronuncia sobre relación alguna, más que la epocal, entre Vaz Ferreira y la literatura modernista, de la cual Rodó sí sería parte. De hecho, su hermano Max apenas nombra a Vaz Ferreira en la historia del modernismo (1954: 276), por la edición de los textos de su hermana María Eugenia. Tan incierto resulta en su análisis el lazo de Vaz Ferreira con el modernismo, por lo tanto, como el de Rodó con la filosofía.

En esa dirección, no es casual que García Calderón tampoco esté seguro de que Rodó sea un filósofo. Por un lado, lo describe (2003: 89) como un brillante defensor del idealismo y el latinismo en el marco de la objeción filosófica al positivismo. Por otro, lo tacha de ensayista, al modo inglés. A diferencia de Vaz Ferreira y otros críticos de la filosofía positivista, la laxitud de su tema y estilo lo enmarca en un espacio discursivo cuyo rendimiento radica en otro tipo de rigor: “*importan las ideas europeas o reflexionan libremente sobre problemas trascendentales... en lugar del análisis acucioso, escriben artísticos comentarios*” (2001: 270).

Con su vacilación, García Calderón abre la progresiva disyunción entre estilo e idea que, según intentamos demostrar, no existe para Rodó y sus contemporáneos, pero sí para los pensadores de las posteriores décadas, incluso cuando lo destacan. La elegía que Samuel Ramos hace de su obra deja entrever que es lo más filósofo que puede, pero que recién su relevo posterior alcanza una dimensión realmente filosófica. El mexicano indica que abre el derrotero que el pensamiento debe seguir en el continente para superar al *artista de la prosa* que es Rodó. Centrado en los problemas concretos de la vida ajenos a la metafísica, su saber no alcanza la filosofía que recién adviene en la posterior inteligencia americana: “*su idealismo vago solo pudo servir para preparar el terreno a ulteriores desarrollos del pensamiento americano. Después de Rodó, un movimiento filosófico, cada vez más intenso, nos ha enseñado a pensar con más rigor y profundidad. Comparado con el estado actual del pensamiento americano, puede parecernos el de Rodó un tanto superficial y sin apertura filosófica*” (1943: xiv)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> También en este punto puede rastrearse un proceso similar dentro de las lecturas que se realizan de Rodó en Uruguay. Es interesante partir revisando uno de los primeros trabajos influidos por él, desde el espacio de la crítica que no se identifica directamente con la filosofía. Desde allí, Gustavo Gallinal señala que su obra es aledaña a la filosofía (1967d: 338), carente de principios de filosofía (1967a: 387) o que hace primar la belleza sobre la verdad (1967b: 376). Los valores cuya reunión rodoniana antes se celebra empiezan a pensarse, contra Rodó, de forma disjunta, situando su escritura más lejos de la verdad que la de quienes sí hacen filosofía.

De esta forma, el mismo Arias que vincula (1941: 110) a Rodó con Montaigne, Renan, Guyau y Nietzsche para referir a cierta filosofía del arielismo que se insertaría en el cartesiano orden de lo claro y distinto, dice poco después (1946: 40) que Rodó no se interesa en lo teórico o especulativo en sí mismo, tal como Bollo sostiene (1946: 7) que se preocupa por los problemas de la cultura y la vida, desde una forma artística esplendorosa que no parece ser parte de la expresión filosófica. Incluso Gil Salguero, al presentar una selección de sus textos como *Preludios a una Filosofía del Heroísmo*, deja entrever que no hace más que trazar la propedéutica a un saber que no alcanza. Así, considera (1943: s/n) que Rodó se caracteriza por la idealidad e inserción en la realidad, al igual que Vaz Ferreira, pero recordando más al poeta que al filósofo del discurso. Es interesante, en esa línea, que cuando se lo sigue destacando como filósofo, en el caso de Oribe, se lo distinga de previos ensayistas. Como si, a diferencia de las décadas pasadas, para ser filósofo resultase necesario no ser otro tipo de escritor: “*Rodó se diferenciará de Sarmiento, Montalvo y Martí; y se colocará más rápidamente y con mayor firmeza que ellos, en la corriente universal de los grandes pensadores. Sobresaliendo su obra sobre la turbia contingencia de su siglo y de sus comarcas, será no obstante el mejor puerto de partida para la posibilidad del pensamiento puro que en los siglos habrá de constituir la expresión de América Latina*” (1944: 34).

Si antes quienes rescatan a Rodó lo hacen por su carácter filosófico, luego incluso sus defensores parten de la base de que no es un filósofo. La presentación de sus primeras *Obras Completas* termina diciendo, de hecho, que su trabajo de concienzudo renovador de la crítica hispanoamericana y fino estilista no va acompañado de la originalidad filosófica (Vaccaro, 1948: 41). En Uruguay, de a poco se desplaza la figura de Rodó al espacio literario, con el correlativo alejamiento de su obra de la filosofía, dada la distinción entre filosofía y literatura antes discutida. Aun cuando Lockhart lee (1982: 134) alguna de sus ideas a propósito de la filosofía —indicando, por ejemplo, que en Rodó pervive la concepción cartesiana de lo infinito— su imagen de Rodó no lo sitúa en la filosofía. Si bien posee intuiciones filosóficas, lo central en él no son sus ideas, sino su actitud vital (Lockhart, 1968: 180).

Una mirada similar puede leerse, por cierto, desde el otro lado de la vereda, a saber, desde la historia de la literatura que, ante el desdén filosófico por el ensayo, hasta hoy se ocupa más de la historia del ensayo en la que a Rodó se emplaza. Anderson Imbert, sin dejar de reconocer (1967: 41) que la concepción de verdad del modernismo es después retomada por el antipositivismo filosófico de autores como Vasconcelos o Rodó, excluye a este último del ejercicio de la filosofía. Así, contrapone a Vaz Ferreira como *filósofo de escuela* ante Rodó, cuyo idealismo no parece asegurarle su inclusión en el selecto grupo positivista: “*Como no era un filósofo que, sistemáticamente, indagara los problemas desde la raíz, hay en su pensamiento zonas en penumbra. Además, prefería expresarse con una prosa imaginativa, a veces elocuente, sin definir sus términos con rigor filosófico*” (1986: 474).

La búsqueda no sistemática de la belleza que antes permite considerar a Rodó un filósofo es la que luego lo transforma en un ensayista, ni más ni menos. De hecho, aparece en la historia del ensayo que Vitier realiza, también a mediados de siglo. Pese a indicar que la pregunta rodoniana apunta nada menos que al sentido de la vida, para Vitier no proviene de una filosofía rigurosa, sino de un antiguo humanismo. Lo cual, por tanto, lo distancia de un pensamiento especializado, relativo al *puro pensar* filosófico (Vitier, 1945: 120).

8. *Vaz Ferreira en el modernismo uruguayo*. En el movimiento recién descrito, la filosofía se escinde del ensayo tanto por su forma y rigor como porque el arte, conceptualmente, resulta ajeno al delimitado espacio que comienza a narrarse, con Vaz Ferreira dentro, en las primeras narraciones de la filosofía latinoamericana.

De hecho, Vaz Ferreira es considerado uno de sus fundadores desde la influyente retrospectiva de Francisco Romero (1952b: 13). El relato de este último no solo requiere separar a la filosofía de la literatura para desear la verdad, sino también del ensayo para exponerla con claridad y distinción. Para concebir una historia del desarrollo de la filosofía latinoamericana desde cierta unidad determinada e independiente de otros campos de conocimiento<sup>32</sup>, debe descartar un potencial vínculo entre filosofía y

---

Intentaremos mostrar más adelante el proceso que lleva a ello. Hoy, de hecho, casi hay que excusarse antes de hablar de Rodó filosóficamente. El mismo Petit Muñoz que ya mencionamos como ejemplo de la lectura filosófica de Rodó, poco antes de morir invierte su opinión y sostiene (1997: 13) que la creación de Rodó no es una obra intelectual, sino un nuevo tono estético y moral.

<sup>32</sup> Las lecturas de Vaz Ferreira realizadas desde otros países también parecen, desde mediados de siglo, haberlo situado en la filosofía y fuera el ensayo, harto distintas, por ejemplo, al rescate que hace Portuondo (1955: 113) al destacar a Vaz Ferreira como crítico literario, gracias a sus estudios sobre la percepción métrica. Si la historia de la filosofía de Insúa (1949) puede mencionar a Rodó y omitir a Vaz Ferreira, la que después escribe Crawford habrá de estatuirlo en el espacio fundador. El norteamericano describe ciertas cualidades comunes a ambos autores, tales como la sensibilidad, el énfasis sobre la fluidez del pensamiento y el fragmento en la forma. Pero solo Vaz Ferreira es descrito como uno de los pocos filósofos latinoamericanos *genuinos* (1961: 98), tal como Kempff Mercado (1958: 137–140) termina recalando su preocupación por la lógica y la influencia de Mill.

Futuras interpretaciones pueden discutir a qué filosofía suscribe, pero no que sea un filósofo. De hecho, poco después, el francés Bayer, insólitamente, incluso al referir a la estética, lo describe (1961: 212) como un existencialista, el norteamericano Haddox (1966) destaca su interés por las circunstancias para pensar que allí reside la posibilidad de su filosofía (y no, como

modernismo, para entonces dar con un límite menos difuso entre literatura y filosofía. La figura del ensayista deviene allí problemática, ante una normalización que da por segura. Para Romero, su inquietante cercanía requiere su necesario destierro, sin el cual resulta difícil reconocer a la filosofía. De hecho, explica por la falta de la distinción entre filosofía y ensayo que algunos lectores no reconozcan el carácter irreductiblemente filosófico de la escritura de Vaz Ferreira: “*La obra de puro pensamiento o de pensamiento en acción, la del filósofo o pensador, por la escasa cantidad de autores y libros, no se había conquistado un lugar exclusivo y separado en el área intelectual, se la agrupaba con heterogéneas producciones bajo el rubro equívoco del ensayismo, y de este modo no resultaba favorecida la justa apreciación de quienes se consagraban a ella*” (1965: 9).

Tal como a Rodó se lo saca de la filosofía, a Vaz Ferreira se lo retira de todo contacto con el ensayo o el arte, a partir de naturalizaciones de los géneros de escritura extemporáneas a estos y otros pensadores de la época. Es por ello que queremos leer la obra de Vaz Ferreira a partir de ese espacio de intersección entre filosofía, ensayo y literatura, propio de la filosofía del arte. Y, con ello, resituarlo en el contexto del que progresivamente sus intérpretes han tendido a sustraerlo, pese a que en el Montevideo de principios de siglo XX la diferencia entre la labor aquél y Rodó no es tan tajante. Bien destaca Funes (2000: 254) lo difusos que resultan allí los límites entre crítica literaria, literatura, política, historia y la incipiente sociología. En esa zona, el vínculo entre modernismo artístico y filosofía es más intenso que en otras partes, razón por la que nuestro autor se puede situar dentro del *ensayismo filosófico* (Jiménez, 2003: 543-544). O sea, en un espacio de intersección en el que confluyen formas y temas de las que no

---

podría pensarse, que éstas lo habrían obligado a gestar otro tipo de saber), y el también francés Guy compara (1972: 4) su enseñanza con las estrategias de Descartes, Malebranche, Spinoza y Marx para despejar la confusión filosófica. Poco de ensayismo puede seguir notándose en su obra, a partir de estas lecturas.

Es claro que esta importancia de la narración en la invención de una tradición no es exclusivo de la filosofía latinoamericana, sino de toda disciplina que pretenda constituirse como tal. El abordaje de las estrategias narrativas de estos casos podría ser interesante para ponderar los rendimientos conceptuales y retóricos de lo que aquí discutimos a nivel de las naciones y sus relatos de construcción de una tradición filosófica, sin la cual, como bien indica Santos Herceg (2010a: 323) para el caso chileno, esa tradición no puede existir.

Toda vez que se ha asumido esa empresa narrativa en Chile, por cierto, encontramos la distinción entre filosofía y literatura que aquí nos interesa. Al menos, en lo referente a la inclusión y exclusión de algunos nombres propios como filósofos. Resulta interesante que aquello sea reiterado, pese a la variedad —en orientación y en calidad— de tales libros. Así, por ejemplo, ni Escobar (2008) ni Jaksic (1989) incluyen a Martín Cerda o Patricio Marchant en un grupo descrito en cantidades bastante amplias. En ese sentido, es necesario abordar la producción textual considerando una dimensión institucional que suele darse por presupuesta, antes de comenzar a realizar un trabajo de inventario consistente en recolectar autores y títulos sin consultarse qué es lo que los une.

Cecilia Sánchez, en esa dirección, ha trazado un trabajo desde una perspectiva distinta, en torno a una lectura de la filosofía en Chile que reconoce la incierta distancia entre el campo académico y político (Sánchez, 1992: 187). Por ese motivo, propone una historia que enfatice los criterios políticos e institucionales que permiten a la filosofía legitimar su espacio. Tal institucionalización no solo se juega en formas explícitas relativas a instituciones fácticas, sino también implícitamente en los andamiajes, normas, géneros o lenguajes allí presupuestos, *en el revés del discurso* (2005: 581). Si bien esa estrategia es imprescindible, creemos que debe acompañarse por un trabajo de lectura de las construcciones institucionales en los textos, y no bajo, o antes, de ellos. Es solo en ese sentido que trabajos tan burdos como los de Escobar, por ejemplo, pueden ser interesantes.

puede, simplemente, sustraerse. Bien indica Roig (1972: 7), en ese sentido, que Vaz Ferreira jamás deja de ubicarse en el espacio rioplatense.

En ese mundo, Rodó y Vaz Ferreira no pueden percibirse como figuras de esferas distintas. El importante crítico literario Samuel Blixen, en 1897, refiere a este último como una *brillante promesa literaria*. Aunque sus posteriores textos pueden no haber hecho del todo justicia a esa promesa, no se los debe leer como absolutamente separados del mundo de la literatura. La apelación de Vaz Ferreira a la lógica es hartamente distinta a la de quienes hoy aspiran heredarla. De ahí que Azorín pueda haber celebrado (1913: 76) *Lógica Viva* como un libro para quien desee un *directorio espiritual a la moderna*. Es decir, una dirección del juicio que pueda pasarse, desde su experiencia contemporánea, por espacios en los que la tajante diferencia entre filosofía y literatura resulta desconocida. En ese contexto, las primeras lecturas de Vaz Ferreira no lo circunscriben al espacio de la filosofía. Es evidente que si Arenas dice, con orgullo, tener la razón para llamarlo *el filósofo* (1912: 101), no es tan obvio que lo sea. Antes que una realidad asegurada, la filosofía parece asomar como una promesa dentro del incierto espacio de las letras. De hecho, el poeta y ensayista Carlos Roxlo, en su *Historia Crítica de la Literatura Uruguaya*, incluye a Vaz Ferreira (1912: 26) dentro del predominio de la prosa que acontecería después de 1870. Allí sitúa a la historia, la crítica, los altos estudios estéticos de Rodó o las especulaciones filosóficas vazferreirianas.

Estas últimas, sin embargo, paulatinamente comienzan a leerse de otra forma. Así, quince años después Oribe lo llama *nuestro primer pensador* (1927: 46) y Benvenuto contrapone el realce espiritual de la cultura (propio de Rodó) a Vaz Ferreira como *primera emancipación del pensamiento* (1929: 115). Nótese, sin embargo, que en una y otra semblanza no se lo caracteriza como filósofo. En la posterior compilación de las letras uruguayas que Reyles compila, Aedo Gómez (1931: 142) lo incluye en el capítulo sobre crítica y ensayo. Si bien debe explicitar que su inclusión puede leerse con extrañeza, dada su formación como pedagogo y filósofo, la valida al describir su capacidad de comprensión de lo que lee, al punto que reconoce en el fondo de su personalidad, dominada por otras disciplinas, excelentes condiciones de crítico.

En los veinte años que median entre su compilación y la de Roxlo se pierde la inmediatez entre filosofía y ensayo, pero se sigue creyendo que el encuentro es saludable para ambos registros. Vaz Ferreira, entonces, habría sido tanto más que un filósofo, y ese sería su valor; y por esto Pérez Petit destaca (1932a) su manejo de temas filosóficos, sociales o artísticos. A diferencia del antiguo positivismo, Vaz Ferreira se preocupa del arte, y de hacerlo con belleza<sup>33</sup>. Para otro de sus contemporáneos, en efecto, su virtud

---

<sup>33</sup> Quizás, en este caso, los testimonios más claros son los más cercanos. Partiendo evidentemente por el de su hija, quien lo describe como filósofo, psicólogo, sociólogo, crítico de arte y enamorado de la música, la que oye en teatros e incluso su hogar. Asumiendo que la admiración filial parece derivar en cierto exceso, lo que nos interesa es remarcar que la preocupación teórica y el goce por el arte no se piensa como ajena o accidental a su filosofía. Antes bien, repitiendo una de las fórmulas del padre, refiere a que el arte no lo preocupa *en lugar* del bien y la verdad, sino *además* (1963: 388).

Lo mismo puede destacarse de otro retrato, un poco menos cercano y hartamente más crítico de la vida de Vaz Ferreira. A saber, el de Esther de Cáceres, quien también en los años cuarenta traza su semblanza a partir del directo conocimiento tanto de su

reside en el desplazamiento de la antigua rigidez de la doctrina a un nuevo y más vivo saber: “*La filosofía deja de ser materia de laboratorio o biblioteca, para convertirse en movimiento, variedad, sugestión, amor. El sistema es rígido y dogmático. La ley científica no admite sino una interpretación. Todos los sistemas han caído. Fundar uno nuevo sería levantar otro edificio destinado a un fracaso irremediable pues la vida, que es tan burlescamente dúctil e imprevista, no permitirá jamás que la encarrilen en una serie de fórmulas irresponsables e inflexibles*” (Lasplaces, 1919b: 157).

Progresivamente, esta imagen de Vaz Ferreira, comienza a convivir, hasta ser casi totalmente desplazada, con su estricta consideración como filósofo. Ya a fines de los años cuarenta, se lo destaca como al único sudamericano a quien se puede designar con ese rótulo (Villalobos Domínguez, 1939: 94), y algo después se señala que aunque se sitúe en la matriz cultural de Martí y Rodó, su elucidación de problemas filosóficos lo acerca a Deustúa y Caso (Casal, 1955: 6). Sea el único filósofo o no, lo que cambia es que pasa a ser —a diferencia de los escritores— un filósofo. Es sintomático, en ese sentido, que por esos años Sabat lea su dimensión artística como una eventual recuperación a futuro de lo que se ha perdido, tras un hiato entre arte y filosofía que parece irreversible: “*Que frente al espíritu que en él pensaba hubo el ser sentidor; que si meditación tenía sus pausas en el arte, en especial en la poesía y en la música. Que frente al mundo concreto cuya realidad investigó siempre acosando sin tregua a cada una de las esfinges del ser infinito, se ejercitaba en las evasiones de la belleza por los inexplorables caminos del sonido hecho palabra*” (1958: 8).

En una buena cantidad de textos uruguayos escritos con posterioridad al de Romero se puede rastrear el progresivo rendimiento de la retórica de la fundación allí descrita<sup>34</sup>. Su

---

obra como de su personalidad, dada su amistad con la hermana del autor. En su texto refiere al *valor musical* de su insistencia pedagógica, se indica el valor filosófico y literario de su obra, se lo rescata como sentidor de arte e incluso se describe su importancia en la gestación de cierta cultura musical en Uruguay: “*Enseñó de la única manera posible, a amar y sentir la música — por la única vía — la vía de experiencia, con una fineza y una sabiduría que lo hizo siempre eludir los métodos de información, de erudición, de referencias técnicas, o el horrible riesgo de las explicaciones literarias. Así sigue enseñando*” (1943: 12)

Otro testimonio, ya situado fuera del espacio doméstico, recuerda que su enseñanza insiste en la importancia del arte. En él, Petit Muñoz cuenta haber aprendido de Vaz Ferreira un tipo de escucha musical que antes desconoce: el ideológico o intelectualizante (1932a: 375). Es decir, el que nace de quien aspira a dar con un concepto en la obra musical. Es esa estrategia la que Vaz Ferreira critica, enseñando que es posible subsumir el sonido al concepto, pero que no se lo debe hacer. Lo que enseña el filósofo sobre el arte es su límite, al explicar, filosóficamente, que no hay que escuchar filosóficamente. Por ello, Filartigas lo destaca como una personalidad que no afirma meramente la verdad, sino su poesía: “*Y esto es Vaz Ferreira, un amoroso, un encantador, que tiene un modo particular de ver la lógica como un cuerpo ideal para un género de espíritu. La lógica que podría ser dureza de quietud, inmovilidad de planos, él la convierte en dinamismo espiritual. La filosofía como teoría de la poesía que es verdad inagotable*” (1936: 90)

<sup>34</sup> Quienes comienzan a escribir desde la institucionalidad filosófica realzan a Vaz Ferreira como el primero de sus antecesores. Según Oribe, se sitúa sobre la *nebulosa asamblea de los pensadores americanos*. Junto a Rodó, está sobre los constructores sudamericanos situados en la zona de tempestad. La suya, sin embargo, es graficada una tierra más firme, tal como una montaña que subsiste erguida ante las nubes que intentan eclipsarla. Si la parte de su obra relativa a las circunstancias puede contaminarse con el contexto, la filosófica no es tocada por un suelo muy bajo para tanta altura filosófica, al punto que es difícil verla: “*podemos así destruirla, burlarnos de ella, cavar y cavar en su interior, hallarle defectos, hacer caricaturas de sus contornos. Es la posición infantil que se adopta. Es triste decirlo, pero existe. Esa montaña, esa tierra de basamento se enferma, origina melancolías e incertidumbres. Más arriba, una zona de montaña entre nubes. Allí está casi toda la obra de Vaz Ferreira! Los Parques escolares, las obras pedagógicas, las conferencias... más allá, en lo más alto está la zona de las ideas heladas y eternas. La diáfana zona a la que se asoma Vaz Ferreira, con su obra de especulación pura, sus problemas de la libertad... Esto, círculo astral, es lo más difícil no solo de ver, sino, claro, de apreciar*” (1930: 97).

Quien llega a su altura puede notar un inédito desarrollo filosófico, posibilitado por su desconexión con las circunstancias. En la cima de la montaña, entonces, podría florecer aquello que el suelo uruguayo impedía. Sin aquel Sócrates, indica Oribe,

---

Uruguay sería *cosa muerta para el pensamiento filosófico del mundo*. Por ello, lo describe como uno de los hombres que sublima su raza, tal como Sócrates, Kant o Bergson. Poseedor de cierta *genialidad filosófica*, no alcanza la perfección de sus obras, lo que Oribe achaca al destino de los pensadores sudamericanos ante un medio adverso, remoto y primario. Ese dato, sin embargo, no minimiza su valor. Por el contrario, engrandece su obra, la que posteriores filósofos, con mejores condiciones, pueden continuar: “*Jamás un hombre nacido para la eternidad de las ideas, se transfiguró con tanto afán en la llama de la acción dignificadora, en beneficio de sus contemporáneos, de su país, de los dominios culturales de su ámbito y de su época*” (1958: 57).

Evidentemente, esa posición no es solo de la Oribe. A mediados de siglo, en una presentación a su obra en la influyente colección *Tierra Firme* del Fondo de Cultura Económica, Arias lo liga (1948: 72) a la posibilidad de cierta expresión americana en filosofía, la que puede trascender la primacía de lo literario y estilístico que se da en previos autores. Así, lo separa de Rodó, quien habría sido un pensador eminente antes que un filósofo profesional. Su saber es de otro tipo, antes desconocido en las letras latinoamericanas. Por este motivo, Gil Salguero indica que solo su obra ha permitido un conocimiento más libre de la vida. Aunque recuerda (1955: 3) la belleza de Martí, Hostos y Rodó, sostiene que recién en su obra existe el *secreto cercano* que pide cumplir el ideal.

Las críticas que recibe, en ese contexto, se deben al carácter filosófico de su escritura. Si antes se destacaba por su sensibilidad, ahora se lo critica por intelectualista (Del Campo, 1959). A favor o en contra de su obra, toda lectura partiría pensándolo como filósofo.

Un breve contraste de los textos dedicados a Vaz Ferreira en la *Revista Nacional* uruguaya puede ser iluminador en esta dirección. A fines de los años treinta se dice que aparece, en el previo predominio de lo estético, su inédita figura de filósofo de vocación, contrapuesta a otros autores *semi—filosóficos, semi—literarios* (Llambias Azevedo, 1938: 437), sin que por ello se deje de reconocer la indiscutible originalidad literaria de *Fermentario* (Benítez, 1938: 311). Esa indecisión —que nace de la diversidad de lecturas, y también de la indeterminación de espacios que remarcamos— se prolonga a los testimonios de la edición de homenaje que la misma publicación brinda a Vaz Ferreira en su octogésimo cumpleaños, representando la última instancia en la que, incluso desde la institucionalización de la filosofía, se lo intenta leer sin la dureza de sus límites. Así, Pereira considera (1952) que su trabajo y el de Rodó son más paralelos y complementarios que divergentes y contradictorios, pues cada cual expresa lo más significativo en lo filosófico y lo literario, respectivamente. Si bien ya se deja entrever la construcción de la diferencia entre ambos géneros, se los intenta pensar desde una unidad previa en la que se posicionan de modo inverso. Según su lectura, Rodó representa el pensamiento en acción, y Vaz Ferreira, la acción en pensamiento. Ambos, sin embargo, parecieran aspirar a un valor similar.

Couture, por esta razón, enfatiza (1952) en la bondad como la búsqueda de ambos: como equilibrio y armonía en Rodó, como sentido crítico en Vaz Ferreira. Si bien este último tiene el don crítico del que Rodó carece, su ejercicio no se enfrenta a objetos del todo distintos a los que Rodó, como crítico literario, busca pensar. Gurméndez, en efecto (1952: 25), describe en el mismo número una *hiper—sensibilidad* de Vaz Ferreira ante el arte. Lo que le resulta más extraño, entonces, es la decisión política. Al menos, para Frugoni, quien tras recordar la importancia que le otorga al sentimiento estético y el gusto artístico, es claro al indicarlo en el espacio de la filosofía, en tanto lugar de enunciación que posee un particular tiempo de reflexión: “*Porque en el terreno de los problemas intelectuales, suele proponerse alumbrar los caminos, antes que escogerlos. Eso es, precisamente, lo que distingue, por lo general, la filosofía de la política. Aquella muestra y estudia los caminos; ésta los recorre. Aquella puede demorarse en su estudio; ésta suele verse obligada a marchar por ellos sin haber podido estudiarlos bastante*” (1952: 15).

En tal sentido, a mediados del siglo XX ya se reconoce a Vaz Ferreira como un filósofo, pero eso no permite todavía excluirlo tan simplemente del campo de la literatura. Un importante texto de historia, en esos años, explicita con precaución que sus meditaciones filosóficas no habrían agotado su riqueza espiritual (Pivel Devoto & Pivel Devoto, 1966: 423). Sin embargo, los homenajes de la revista ya citada ante la muerte de Vaz Ferreira, seis años después del número antes mencionado, ya indican otro tono. Aun cuando Pereira (1958: 6) vuelve a referir a las doctrinas filosóficas, literarias y científica en su obra, otros comentaristas lo resaltan como filósofo, comprendiendo este último vocablo como el del poseedor de un saber distinto.

Si damos un rodeo— criticable por su carácter notarial— acerca de la ubicación de su obra es porque creemos que ahí no solo se juega la lectura de Vaz Ferreira, sino también la invención de una tradición disciplinaria que no carece de un correlato institucional. Ante su muerte, el Rector de la Universidad de la República lo llama con todo orgullo *nuestro filósofo* (Cassinoni: 1958, 49). Es decir, para el caso, el primero y más importante de ellos. La potencia de su pensamiento nace en esa sustracción del ensayo que la ya mencionada revista celebra ante su muerte: “*Y ese atrevimiento, esa osadía es, señores, nada menos que la Filosofía. El día que Vaz Ferreira inició ese gesto, nació la Filosofía autónoma en el Uruguay. Su obra de docente y de escritor se alza hoy imponente ante nosotros, conclusa e inacabada a la vez*” (Llambias de Acevedo, 1958: 60).

Quizás los lúcidos textos de Claps son los que más contribuyen a fundamentar la lectura fundacional de Vaz Ferreira, al describirlo como el primero en haber pensado de forma original en Hispanoamérica. De ahí la radical diferencia, para Claps, de Vaz Ferreira con el *vagabundo* rodoniano. Por ello, recuerda la presencia de este último en el listado de libros sugeridos por el autor en *Moral para intelectuales*, pero no lo menciona al indicar los diálogos filosóficos de Vaz Ferreira. Por su atención al lenguaje, describe a Rodó como un escritor del que pueden salvarse algunas páginas en que aúna estilo y pensamiento. En Vaz

progresiva demarcación como filósofo comienza a construirse desde la creciente imagen de la filosofía como disciplina autónoma. Para incluirlo habrá que transformarlo entonces en un filósofo propiamente tal —en general, casi en un filósofo de la ciencia.

---

Ferreira, por el contrario, el lenguaje es el vehículo del pensamiento (Claps, 1950: 94, nota 3). Es decir, un primer intento de modular el lenguaje sin que su destreza devenga su propio fin, sino una forma clara por la cual el pensamiento sí puede fluir.

Aunque para Claps la obra vazferreiriana se sitúa de forma intermedia entre filosofía, religiosidad, literatura y poesía, su idioma diáfano se contraponen a los intentos rodonianos de agotar, en cada frase, la significación (Claps, 1979: xx). Por lo dicho, considera los rodeos de Vaz Ferreira una impar síntesis de la conciencia histórica, filosófica y estética de su época. Al superar la modulación literaria de la escritura, alcanza una dimensión de profundidad imposible para las divagaciones de su connacional. Aún cuando no alcance una total abstracción, es capaz de pensar problemas concretos desde una perspectiva psicológica y moral que difícilmente concilia motivaciones empiristas y racionalistas (Claps, 1969: 171—174). Es, por así decirlo, lo más filósofo que se puede en un contexto que no permite más. Lockhart, por eso, indica (1968a: 339) escribe que fue un pensador antes que un filósofo, pues este último tipo de hombre no podría haberse engendrado aún en Latinoamérica. Si da notas de ello en su época, es para que el posterior tiempo —que sí posee la filosofía— las supere.

En los veinte años que pasan entre unos y otros textos de Claps, la institucionalización de la filosofía permite distinguir a Rodó de la filosofía, e incluso indicar que Vaz Ferreira podría ser un filósofo inacabado. Si las primeras críticas a su obra desde el marxismo provienen por ser el auxiliar lógico de la burguesía (Cerutti Crosa, 1933: 10; Jesualdo, 1963: 13), las que encabezan nuevos pensadores cuestionan su incapacidad de fundamentar la acción y la realidad. Es decir, que su carácter ideológico no está en su ocultamiento de la dominación, sino en su incapacidad de fundamentarla: “*Vaz concluye, frecuentemente, en una metafísica de lo "Inefable", a la que vierte por medio de imágenes como las del "océano de lo real", las capas cada vez más oscuras del mar o las claridades cada vez más confusas del cielo. Otras veces, y ésta es la modalidad que se acentuará en su obra más tardía, propone múltiples conclusiones y apreciaciones para ser compartidas más por el sentimiento que por fuerza de las razones?*” (Mato, 1967: 35; véase, también, Castro & Langón, 1969).

Es claro que hoy se asume el carácter filosófico de su obra, si es que se parte de la hipótesis de la existencia de la filosofía en Latinoamérica, la que suele valerse de su obra como dato que la ratifica. Y es que, desde hace algunas décadas, la discusión sobre la clasificación de su obra parece haberse olvidado. Los comentarios que citamos que han sido escritos en las últimas décadas, así como otros tantos textos (por ejemplo, Berisso, 2008:63; Díaz Genis, 2008: 791), no dudan en pensarlo como un filósofo, al punto que incluso un lector atento a los estudios culturales —de quien, por tanto, podría esperarse mayor lucidez para desnaturalizar las instituciones discursivas existentes—, como Abril Trigo, lo llama un racionalista (1990: 132).

Quizás donde más claras quedan las transformaciones que seguimos es en la forma en que se presenta a Vaz Ferreira al investigar la obra de su hermana, la poetisa María Eugenia. Debido a que su pensamiento allí no es tematizado, puede pensarse, es que aparecen las nociones más naturalizadas sobre él. En los primeros textos sobre ella, no es claro cómo ubicarlo. Así, Gallinal presenta (1928: 86) a Vaz Ferreira como eminente pedagogo y ensayista, mientras que Nin Frías (s/f: 5) lo menciona como un filósofo, analogándolo a Sócrates. Recientes estudios, predeciblemente, siguen presentándolo como tal (Visca, 1979: 88; Ramírez, 2001: 294; Blixen, 2002: 50), al punto que tras hablar de la afinidad de su hermana por la música, se lo nombra para indicar su compartido gusto por Nietzsche (Costa & Lockhart, 1995: 22), como si la melomanía no hubiese sido una de sus virtudes —o defectos, según se quiera— y únicamente la filosofía hubiese sido su interés.

Es posible que una lectura más atenta acerca de lo dicho sobre la música permita una comprensión más aguda de la retórica desde la cual se construye su figura como filósofo. Más nos interesa acá, siguiendo lo ya trazado, destacar la necesidad de remarcarlo como tal cuando, en las presentaciones de la obra de su hermana, también Rodó es nombrado. En ellas se presenta a Vaz Ferreira como ensayista y filósofo para remitir a Rodó como exponente del magisterio ético y estético (Verani, 1986: 9), o se refiere a su penetración crítica en la filosofía y al pensamiento serio y denso de Rodó (Rubinstein, 1976: 20). Es decir, se vuelve a considerar a Rodó, por profundo que sea, fuera de la institución filosófica.

La historia de la lectura de Vaz Ferreira (que acá tan vagamente indicamos) está aún por hacerse. Liberati intenta describir las transformaciones de la valoración de su obra. Sostiene que inicialmente es considerado como un orientador espiritual, luego un autor de un manual para evitar errores, más tarde un filósofo burgués que olvida los problemas sociales y, finalmente, un autor que hoy vuelve a ser estudiado (1996: 96). Su sensata descripción olvida que las orientaciones descritas están atravesadas por la construcción de la distancia entre el interior y el exterior de la filosofía que se naturaliza, y que podría ser puesta en cuestión a partir de los zigzagueos aquí recordados.



9. *Vaz Ferreira sin el modernismo uruguayo*. De forma progresiva, Vaz Ferreira es leído sin las preocupaciones de la literatura de su tiempo y espacio cultural, siendo situado en torno a las preguntas de un tiempo lógico despojado de espacio histórico alguno. Y es que la heroica lógica de la fundación necesita de la imagen de un pensador solitario. Es decir, para el caso que nos interesa, que Vaz Ferreira no se sitúe en un contexto de escritura marcado por la presencia del modernismo en Montevideo.

De ahí que la posterior bibliografía sobre su obra enfatice más bien sus vínculos con el pensamiento europeo de la época que con lo circundante. Acaso por la supuesta pretensión de universalidad que tendría la filosofía en contraposición al ensayo, poco importa, desde esa estrategia de lectura, su espacio de enunciación. Más le pesa la discusión acerca de qué comarca filosófica habita. Antes que discutir si es un filósofo, lo importante es discutir qué filósofo, por ser él mismo uno, ha leído. Ya Ferrater Mora lo inscribe en su influyente *Diccionario* (1956: 878) dentro del positivismo, mas añadiendo la mediación de un intuicionismo vitalista. Posteriores textos lo instalan en torno a la recepción de Spencer, Guyau, Mill o James, incluso al describir el ambiente cultural de la época (Claps, 1972, 1979; Górski, 1994: 51; Grompone, 1972: 24; Rojas Osorio, 2002: 50).

En particular, hasta hoy se lo suele leer en torno al pragmatismo y la lógica. Es decir, por una filosofía que puede surgir en uno u otro lugar, pero que piensa con una universalidad a la que el contexto resulta accidental. Así, recientes visitas a su obra lo presentan como un autor preocupado por la flexibilidad y libertad del conocimiento desde la influencia de James y Bergson (Gilson & Pappas, 2010: 521), por la lógica (Vega, 2008), como fundador de la especulación filosófica en el continente (Oviedo, 2006: 396) o incluso como precursor de la filosofía analítica en Latinoamérica (Dussel, 2004: 14; Salmerón, 2003: 67; Ibarra Peña, 2011: 35) o ligado a las discusiones que tal concepción del lenguaje plantea (Núñez, 2007).

Al respecto, es significativo que un atento comentarista, como Liberati, señale (1980: 10) que Vaz Ferreira se adelanta a las posteriores discusiones en filosofía del lenguaje, o que llega a las conclusiones de Wittgenstein treinta años antes que el vienés (Liberati, 1982: 6). Una estrategia de lectura como esa no solo resulta cuestionable como contracara del complejo de inferioridad que busca hallar en Latinoamérica algún anticipo a la cultura europea a través del cual se confirmase que también aquí se ha pensado lo mismo, sino particularmente por la lógica lineal que subyace en la imagen de un saber que permite a un latinoamericano ser más avanzado que sus contemporáneos europeos<sup>35</sup>. Es ese

---

<sup>35</sup> Lo mismo debe decirse, por cierto, ante quienes han intentado allí leer un pensamiento postmoderno antes de la posmodernidad europea. Por ejemplo, Tani (2007) liga sus discusiones a la crítica de Lyotard a la noción de sistema y Paternain (1996) al *pensamiento débil* de Vattimo. Más allá de las dificultades para suscribir a tal lectura de uno y otro autor, nos indica remarcar que la ausencia de una consideración histórica del autor, que se revela en la incapacidad de notar sus vínculos con la época, aquí se hiperboliza al situarlo como un pensador que anticipa lo que habría de advenir tras la crisis de una modernidad cuya existencia, en Latinoamérica, no es tan fácil de asegurar.

supuesto el que permite sustraer a Vaz Ferreira del tiempo y espacio en el que escribe, para insertarlo en cierta historia universal de la filosofía.

Los intentos de convertirlo en filósofo analítico, de hecho, son hartamente decisivos de su olvido del ensayo, pues difícilmente podría pensarse en un ensayo filosófico desde una concepción tan pobre de la escritura como la de la filosofía analítica. Si se recuerda que Vaz Ferreira insiste en las distancias entre lo sentido y lo pensado, es hartamente complejo trasladar sus argumentos a una lógica formal (cfr. Seoane, 2008) o referir a su modo analítico de filosofía (cfr. Caorsi, 2008: 16). Como bien deja entrever Robinel, el de Vaz Ferreira es un empirismo sustentado en una interpretación de la experiencia irreductible a la cuantificación (1972), lo cual no puede sino teñir de cierta equivocidad lo escrito. Y quizás aquello sea, precisamente, lo que se resiste a toda concepción analítica del pensamiento, es decir, lo que solemos llamar literatura.

Evidentemente, no se puede discutir que Vaz Ferreira lee a autores que han inspirado a la tradición pragmatista o analítica —en efecto, un trabajo más largo podría tematizar, a partir de las discusiones que luego expondremos, cómo ha entendido a cada uno de esos autores. Mucho menos, que haya escrito tempranamente acerca de temas que ocupan al pragmatismo. Lo problemático es extraer tales gestos del Montevideo de principios del siglo XX. O, peor aún, pensar que surgieron porque el propio autor se escinde de lo allí ocurrido, como tiende a hacerlo la bibliografía sobre su obra. Sintomáticamente, ni siquiera cuando se liga a Vaz Ferreira con autores que suelen leerse más cerca de la discusión sobre arte como tema y forma de exposición, como Nietzsche y Unamuno, sus intérpretes no se preocupan de su vínculo con el ensayo (cfr. Romero Baró, 1993: 41-78; Silva, 1958: 11-15)<sup>36</sup>. Por el potencial asedio del espectro de Rodó a la soledad autoconstituida y autoconstituyente de la lógica del fundador es que su distancia se ha remarcado al punto de que no resulta nítido, en los variados análisis existentes, qué vínculo podrían tener ambos autores más allá de la coexistencia temporal y espacial.

Cuando se nombra a Vaz Ferreira en la época en que habita, se toman los resguardos para evitar un posible contacto. Ya sea nombrándolo junto a los otros escritores (Ibáñez, 1969: s/n) o indicando su distancia ante ellos (Martínez Moreno, 1968: 163), no se especulan eventuales lazos. Incluso al mencionarlo junto a Rodó o Martí (Martí, 2010: 73-76), o en la tradición latinoamericana de crítica al presente (Guadarrama, 2003: 104), el modernismo no ha lugar en la discusión. O bien se señala a Vaz Ferreira como una excepción con respecto al eclecticismo imperante (Castro, 1988: 124) o bien, más directamente, se lo contrapone a los demás. Así, para Jiménez (1974: 216-217), Vaz Ferreira se diferencia de Rodó en estilo y contenido, al punto que sus obras son antípoda: Tienen otras fuentes —las de nuestro autor son más filosóficas— y otro auditorio —la cátedra, en lugar del Parlamento. Se respetan pero desde veredas distintas.

---

<sup>36</sup> Es interesante, en ese sentido, que sea un estudioso del modernismo, Aníbal González, quien inscribe su texto *Moral para Intelectuales* dentro del canon de ensayos latinoamericanos (González, 2006b: 612). Es sintomático, también, que no explique esa inclusión.

El mérito de Vaz Ferreira es, siguiendo su comentario, el de no ceder ante la influencia de Rodó en la época —y, su triunfo, el de ser escuchado tras el ocaso modernista.

Tan errada lectura no hace sino radicalizar, por cierto, los supuestos que la mayoría de las interpretaciones de su obra comparten. A saber, la de una clara delimitación entre uno y otro espacio de escritura. Huelga explicitar que estamos lejos de objetarlas indicando que Vaz Ferreira es “en el fondo” un pensador modernista, o que sus textos sobre arte son más importantes que aquellos sobre lógica. Tal inversión mantendría intacta el binarismo aquí cuestionado. Lo que nos interesa, más bien, es pensar la mediación que hace Vaz Ferreira de la filosofía europea que le resulta contemporánea desde su singular momento histórico cribado, entre otras cosas, por la instalación de la pregunta por la estética desde la irrupción literaria del modernismo. Y cómo esto sobredetermina una filosofía irreductible a una preocupación exclusivamente lógica o epistemológica.

Algunas lecturas más recientes, por cierto, intentan pensar a Vaz Ferreira en su contexto letrado, pero mantienen la demarcación entre filosofía y ensayo. Si se los acerca, es porque Vaz Ferreira podría no haber sido un filósofo, pero no porque Rodó sí pudiese, en algún punto, haberlo sido (cfr. Castro, 2010). O bien porque, desde la filosofía, Vaz Ferreira explica lo que los escritores expresan. Por ejemplo, Aínsa enmarca (2003: 6) a Vaz Ferreira en el espacio novecentista, como quien fundamenta el compromiso del saber a través de *Moral para intelectuales*. En tal sentido, su escritura colabora externamente, desde una filosofía que otorga el saber necesario a un campo del que se lo sustrae. Una estrategia similar es la de Garcé y de Armas, quienes describen (1997: 14-17) la cercanía de Vaz Ferreira a otras críticas al positivismo, y su afinidad con un idealismo preocupado de lo estético. No obstante, su estrategia de superación resulta distinta, dada su *profundidad filosófica*. La filosofía, por tanto, puede tocar su contexto, pero no viceversa. Más lúcida parece, por lo mismo, la anotación de Devés (2000: 40) acerca del paralelismo de las ideas de uno y otro. Así, describe un traspaso de los motivos del arielismo hacia los motivos *estrictamente filosóficos* de Vaz Ferreira. Es tal especificidad de la filosofía la que debe interrogarse en la textualidad misma de su obra, tal como buscan hacerlo, con respecto a la filosofía política, algunos inspiradores intentos de leer su filosofía desde su contexto político.

En uno de ellos, Horowitz indica (1960: 3) que en los textos de Vaz Ferreira pueden leerse las tensiones sociales de su época, tales como los debates sobre la emancipación de la mujer, la distensión política e ideológica o las limitaciones a la autoridad pública. En las décadas siguientes, esa sugerencia algo se despliega. Nadie menos que Jean Franco (1971: 63) postula la analogía entre Vaz Ferreira y Rodó en lo referente a la petición de una intelectualidad que ejemplificase un pensamiento comprometido con las cuestiones sociales. Lamentablemente, no se extiende en esa idea, como sí lo hacen algunas lecturas más recientes de su obra que vinculan su filosofía a las transformaciones en la semántica política de la época y los conflictos concretos a los que se enfrenta el battlismo, particularmente en torno a la igualdad, la democracia y el feminismo (Acosta,

2010d; Andreoli, 2010: 94; Caetano, 2008; Caetano & Garcé, 2008: 368; Costabile, 1993; Gros, 2008: 98; Raninchenski, 2009: 446-450; Rodríguez Villamil & Sapriza, 1984: 49; Ruiz, 2011: 9-10; Schutte, 1993: 208), tal como otrora se lo hizo acerca de las tensiones y exclusiones entonces generadas (Puchet, 1972). Podríamos decir que nos mueve aquí un interés algo similar, pero en lo referente a cierto abordaje de la filosofía de Vaz Ferreira con respecto a las ideas en las que se autoriza la literatura modernista en la época.

Un anticipo de ese nudo, por cierto, ya se ha insinuado en lúcidas intuiciones que requieren de un desarrollo más acabado. Así, Barrera (2002: 52) menciona a Vaz Ferreira, junto a Carlos Reyles y Osvaldo Crespo Acosta (suponemos que refiere a Osvaldo Crispo, más conocido por su seudónimo Lauxar) dentro de la crítica modernista alentada por Rodó. Siguiendo esa idea, de forma más precisa, Peluffo lo liga a las discusiones literarias, tras indicar que la polémica sobre la filosofía del arte de la época posee mayor presencia en espacios literarios que pictóricos. Allí emerge el arte como tema de pensamiento, en la obra de Rodó y —marcando entre paréntesis que lo ha sido de *un modo indirecto*— en la de Vaz Ferreira. Ese paréntesis es ciertamente una precisión lúcida, y no solo porque Vaz Ferreira no se inserte inmediatamente en esas discusiones, sino también porque esas discusiones tampoco entran tan directamente en su obra. Si bien no son tantos los textos que el autor dedica a cuestiones estéticas, Peluffo sugiere que pueden leerse —parcialmente, huelga decirlo— sus preocupaciones centrales desde esa interrogante: “*En estas condiciones, el artista ya no está enfrente a la realidad, sino que pasa a formar él mismo, con su psiqueo, un continuo indivisible con ella. Esta será, por lo tanto, relativizada —subjetivizada— en el arte, desde que pasa a ser conscientemente asumida como apropiación cultural*” (Peluffo, 2000: 63).

La posible vinculación entre el modernismo y el contenido de la obra de Vaz Ferreira que se deja entrever en la cita es lo que nos interesa pensar. Es quizás Rama, también en este punto, quien ha pensado mejor al respecto, a partir de la transformación histórica del saber y sus privilegios. Situando su obra (1985c: 166) en la *cultura pre-nacionalista* a la que el modernismo corresponde, Rama explica la reflexión de Vaz Ferreira en las dificultades entre los procesos de apropiación y negación de la cultura europea, y también por las relativas al paso de las ideas a las sensaciones. Desde esa posición, para Rama (1997: XXXI) Vaz Ferreira se erige como uno de los intelectuales educadores que reacciona contra las transformaciones profesionalizantes de la Universidad, propias de la hegemonía positivista. Contra esa tendencia, Vaz Ferreira insiste en un saber menos parcelado, que lo convierte en uno de los *filósofos-políticos-educadores* que destacan en la etapa ideologizante de la ciudad letrada (Rama, 1998: 86). La figura que plantea ahí Rama es compleja, pues combina elementos del intelectual indiferenciado del siglo XIX con la especialización aún incipiente del temprano siglo XX. Puede decirse, dese ella, que Vaz Ferreira intenta dar respuestas inéditas a preguntas compartidas por los letrados, al legitimar el espacio de enunciación filosófico por su capacidad de insertarse de forma distinta en el mismo debate; en particular, al preguntarse por el nuevo lugar que pueden tener las ideas en la sensibilidad modernista.

10. *Rodó y Vaz Ferreira en la historiografía intelectual uruguaya*. Es en ese paso donde se juega la relación entre filosofía y literatura, aquí metonimizada en las relaciones entre Rodó y Vaz Ferreira, que ha debido pensar la tradición uruguaya. Si nos interesa culminar este largo capítulo reseñando cómo han pensado sobre el asunto los más destacados intérpretes de la cultura uruguaya del siglo XX es porque los presupuestos con los que leen permiten comprender más acabadamente el proceso ya descrito y, con ello, lo que la historia de las ideas debiera evitar.

El primer acercamiento que nos interesa es el de Alberto Zum Felde, cuyo análisis resulta interesante por haber sido contemporáneo de los autores que describe, y posteriormente uno de los primeros críticos que comienza a diferenciar filosofía y literatura. Zum Felde reconoce una cercanía cronológica que debe resguardarse de ser concebida de forma estrecha. En efecto, explica la definición de Rodó de sí mismo como modernista por su eclecticismo. Para Zum Felde (1980: 31), el intérprete debe ir más allá de las autoadscripciones. En particular, al notar que Rodó se sitúa en la convulsión de una época en la que convivirían influencias heterogéneas, tales como la metafísica alemana, el marxismo, el positivismo, el pensamiento nietzscheano o la literatura de Wilde, Zola, Tolstoi y Verlaine (Zum Felde, 1930a: 14). Pareciera acercarse a la filosofía, entonces, por no ser un modernista. O, más precisamente, por ser mucho más que eso. De hecho, posee un lugar central en su tiempo, al punto de que se lo describe (Zum Felde, 1946: XXXVI) como el autor que goza de mayor presencia, desde su proyecto inicial de escribir crítica filosófica y literaria.

Algo de eso, de hecho, Zum Felde reconoce en su obra. Describe, por ejemplo, *Motivos de Proteo* como una *forma grave y magistral del comentario filosófico* (1946: XXXIX). Sin embargo, ubica a Rodó lejos de la filosofía. Si bien considera sus lecturas de Platón y Marco Aurelio (1930a: 77), destaca que Rodó desconoce realmente la filosofía pasada y presente. No ha leído a autores como Hume, Spinoza, Kant o Hegel. En su lugar, se dedica a la lectura de ensayistas *de una índole un tanto lírica* (Zum Felde, 1930b: 48), como Renan, Guyau, Emerson o Carlyle. Es decir, no lee a quienes un filósofo debe leer. El aporte de Rodó a la filosofía, entonces, es el de una apertura hacia la vida que devuelve la mirada al jardín, contra el encierro del filósofo del rey burgués: “*en el frío laboratorio que era entonces la filosofía, un amplio ventanal hacia un jardín, donde zumbaban las doradas abejas y donde paseaban serenamente los dialoguistas radiantes de Platón*” (1930a: 93).

El filósofo, valiéndose de la vitalidad rodoniana, reordena la pieza para poder ver el jardín. Sin embargo, para avanzar en su saber no debe retornar a la intemperie, sino leer la tradición que le corresponde, sin salir de su recámara. Así, aun cuando Zum Felde describe la obra de Vaz Ferreira en el contexto de Rodó (1930b: 19; 1946: XXII), no resulta claro que comparte con lo circundante. Remitida directamente a la filosofía, su presentación no es conectada al resto de los autores, salvo por ser hermano de la poetisa. Mientras Rodó alcanza fama en su tiempo y espacio, dada la renuencia del carácter hispanoamericano a un pensamiento que no sea estéticamente sugerente o políticamente polémico, Vaz Ferreira sería el primer *filósofo puro* en un continente que dificulta su

ejercicio, puesto que el saber filosófico ha estado en manos de literatos. Abunda, por esa razón, una filosofía de aficionados en torno a ensayistas de corte literario —como considera, predeciblemente, el propio Rodó. Al contrario, concluye el intérprete que acá seguimos (1939: 106), Vaz Ferreira no desarrolla la literatura de ideas, sino un método de razonamiento. Y, con ello, la emergencia de una escritura distinta a la de sus contemporáneos. Vaz Ferreira entonces forma parte de un tiempo y espacio trascendido por su saber, distinguible del de Rodó por un pensamiento cuya frialdad resulta una ventaja.

La notable lectura que hace Carlos Real de Azúa, tanto en ensayos como en importantes prólogos a textos de Rodó, también marca esa diferencia entre ambos autores, a quienes sitúa dentro del *ambiente espiritual* novecentista (1984). Allí conviven, sostiene, las incertidumbres filosóficas de fines del siglo XIX y un Estado protector que abre la opción de un nuevo espacio intelectual. Rodó, según describe (2010), destaca ahí por su encabalgamiento de lo filosófico y lo poético. Su lectura, al contextualizarlo, explica su obra más allá de su talento personal. Así, describe esa duplicidad por la condición *anfibia* (1976a: XIII) del modernismo montevideano, el cual oscila de forma muy particular entre lo literario-ideológico y lo literario-filosófico. En efecto, indica (1976a: XIV) que tal género de *prosa artista* ya no existe. Autorizado por una época que yuxtapone la condición de pensador y de artista, puede pensarse que se acerca, desde ahí, a la filosofía.

Sin embargo, indica Real de Azúa (1950: XXI) que colinda entre el pensamiento y la *mera literatura*, y se resiste a la tentación de concederle el título de filósofo. Lo más que reconoce (1976: LVIII) es una filosofía tácita e informal. La filosofía sería uno de sus tantos temas, y tenuemente. Antes que un creador original, lo describe como un hábil *repensador* (1967: 75), incomparable a los grandes nombres de la filosofía europea o latinoamericana. Un filósofo propiamente tal, en cambio, es un pensador original: Vaz Ferreira, *implacable filósofo* (1958: 13), es tal. La coexistencia epocal entre ambos deviene entonces un dato externo a la producción de obras de distinta naturaleza. De hecho, mientras Vaz Ferreira expone el proceso del pensar, Rodó solo muestra el ente pensado (Real de Azúa, 1976: LXXXVI): recién en la obra de aquél podría hablarse, con propiedad, de filosofía.

Parece difícil, sin embargo, postular una diferencia tan clara al englobar a ambos autores a partir del concepto de *generación*, tan caro a la historiografía cultural latinoamericana de mediados del siglo pasado. Heredado de discusiones de la primera mitad del siglo XX, tal concepto metafilosófico le permite a Rodríguez Monegal situar a Vaz Ferreira dentro del grupo de creadores ligados al modernismo, a partir de *la problemática del 900* (Rodríguez Monegal, 1950: 34)<sup>37</sup>. No obstante, la necesidad de incluirlo en ese conjunto evidencia la dificultad para pensarlo junto a los otros miembros de su supuesta

---

<sup>37</sup> No está de más indicar, como dato de las dificultades que intentamos describir, que la figura de la generación del novecientos sigue siendo harto utilizada, e incluso por perspectivas que se erigen desde contemporáneas nociones sobre el género y la cultura (Bruña Bargado, 2005: 42; Gaudrone, 2000: 261; Kirkpatrick, 1993: 296; 2005: 185).

generación. Las únicas dimensiones compartidas en las que se lo nombra son las relativas a la herencia —dada su hermandad con la poetisa María Eugenia Vaz Ferreira— y a la fecha de nacimiento. No obstante, en las características de una generación que remiten a las obras —comunidad personal, lenguaje generacional, anquilosamiento de la vieja generación y experiencia de la nueva— no es nombrado. Si bien la marca de su generación es el modernismo, éste no es vinculado a Vaz Ferreira. Lo que lo une a los demás es, según su comentario, el universalismo. Es decir, se vincula con su tiempo y espacio solo para trascenderlo. En tal sentido, desde su generación no se comprende por qué piensa lo que ha pensado. Es tan curiosa su inserción que, en otro texto sobre la época, Rodríguez Monegal no menciona (1964) la presencia de Vaz Ferreira. Mientras éste puede pensarse como un filósofo, Rodó difícilmente lo ha sido: incluso en su prematura imagen de filósofo, escribe Rodríguez Monegal (1963: 5), se esconde detrás un narrador.

La dificultad de pensar a ambos autores dentro de un contexto cultural compartido, capaz de leer sus escrituras sin una delimitación que les resulte extemporánea es también clara en quien mejor, creemos, los ha leído —entre otras cosas, porque su interpretación emerge asumiendo esa tarea. Nos referimos, predeciblemente, a Arturo Ardao. Su lectura de Vaz Ferreira como fundador (1961b: 13) es imprescindible porque muestra que su eventual fundación se sitúa en el cruce de la tradición europea y latinoamericana, habilitada por la institucionalidad uruguaya. Es decir, porque muestra que su supuesto carácter fundacional no es tan simple. Después de rastrear diversos procesos y lecturas, describe (1972: 32) que su formación en la *Universidad spenceriana* uruguaya lo inmiscuye en una psicología no positivista que combina lo pensado por Bergson, James y Mill, a lo que suma la influencia de Nietzsche y Unamuno.

La difícil compatibilidad de sus lecturas es un dato relevante de su lúcida inventiva. Si la inteligencia americana, como bien describe Ardao (1963a: 71), requiere de los distintos aprovechamientos, sustituciones y desperdicios de la filosofía europea, su originalidad radica en la posibilidad de mediar, desde esa mescolanza, entre la universalidad ajena y la particularidad propia. Y es justamente ese el trabajo de Vaz Ferreira. Solo así puede situarse en la tradición de la filosofía en español (Ardao, 1994: 19) extendida de Feijoo a Gaos, y prolongarla hacia Uruguay. En su obra, ese despegue de la conciencia alcanzaría su nota más alta. Ardao brinda como ejemplo (1963b: 75) la reflexión de Vaz Ferreira acerca de la libertad y el determinismo como consecución de un pensamiento filosófico en Uruguay. Sus trabajos resultan tan filosóficos como latinoamericanos, por trascender los límites del espacio que habita para alcanzar, desde allí, la filosofía.

Ardao instala también allí a Rodó, gracias a un rico concepto de *inteligencia* que pareciera impedir la jerarquización entre filosofía y literatura, al recuperar la opción de leer sus mutuas alimentaciones. Así, no claudica en indicar (1971c: 283) que *Motivos de Proteo* —texto que poseería cierta inspiración bergsoniana (Ardao, 1956: 32)— bien pudo llamarse *Ser y Tiempo*. Sin embargo, considera que Rodó no desarrolla las alternativas conceptuales que abre, porque rehúye de lo académico. En lugar de preocuparse

universitariamente por la filosofía, busca aliar arte y filosofía. En efecto, para el intérprete (1970: 11) Rodó se mueve en la vanguardia de la filosofía de la vida. Con Vaz Ferreira, inaugura nada menos que el ingreso uruguayo a la recepción y efusión de lo universal. De ahí que no sean pocas sus similitudes. Ardao sitúa a ambos a la cabeza de la nueva síntesis entre positivismo y espiritualismo que autoriza una lectura muy libre de Bergson y James (1951: 148). Además de ese posicionamiento común (1971b: 251-255), comparten una emergente concepción abierta de la personalidad, en la que coinciden para tomar una actitud similar ante los excesos ateos del liberalismo (1962: 390) y la relación entre religión y ciencia (1993: 36), e incluso Ardao describe sus similitudes biográficas ligadas a proyectos editoriales similares a los de Ortega y Gasset (1999), la ganancia de reconocimiento público (1961: 17) o incluso que cuentan con personalidades afines (1961:78).

Lo escrito por uno y otro, sin embargo, se instala en caminos paralelos. En concreto, Ardao parangona (1963c: 162) el dúo uruguayo a los duetos contemporáneos de Unamuno y Ortega en España y a Korn e Ingenieros en Argentina. La primera de aquellas parejas es más clara, pues evidencia una distinción entre literatura y filosofía. A Rodó, de hecho, no lo ve como un filósofo sistemático; más bien, como un autor distinto a un filósofo. Rodó posee cierta *conciencia filosófica* (Ardao, 1956: 25), expresada antes como escritor que como pensador. Es su ambiciosa escritura entonces la que lo acerca a temas metafísicos. Sin embargo, allí habríase detenido (Ardao, 1971a: 241), ya que modula su crítica a partir de una inspiración distinta que la filosófica. La superación del positivismo en la que, con Vaz Ferreira, tanto destacan, abre una inteligencia bifronte, desde una línea tan tajante que cuando Rodó la traspasa se retiraría del espacio que le corresponde.

De hecho, indica (1971d: 8) que a través de la literatura de ideas, el Rodó escritor se *desdobla* en pensador. Su posición original, por tanto, es otra. En concordancia con lo anterior, a la hora de ratificar la calidad de *Ariel*, el comentarista recurre a nombres provenientes del ensayismo, tales como Alfonso Reyes y Henríquez Ureña en Latinoamérica, o Clarín y Unamuno en Europa (1986: 141). Quienes en su momento leen a Rodó como filósofo son los que autorizan a Ardao para retirarlo del espacio de la filosofía. A Vaz Ferreira, por el contrario, siempre lo mantiene allí. Está impregnado, *por otra parte* (2008: 412), del idealismo ético y estético de Rodó, pero los límites de su parte, según parece, no se dejan traspasar. Recién con su obra la crítica al positivismo se modula desde la técnica filosófica, con mayor rigor y profundidad.

Quizás lo más problemático de la claridad de la distinción entre filosofía y ensayo no es tanto que decidan una diferencia indecidible, sino la jerarquía que establece, cifrada en la ausencia de reciprocidad de un diálogo en el que la filosofía, cual motor inmóvil del saber, influye sin ser influida. Ardao no olvida la distinción entre distintos espacios de escritura, ni sus eventuales afinidades cuando comparecen en el mismo tiempo, pero piensa una coexistencia en la que la filosofía dicta el saber más avanzado de su tiempo, al cual los escritores podrían plegarse de forma parcial. Esa unidireccionalidad es más clara



en su lectura de Herrera y Reissig, la cual remarca la afinidad epocal entre el *pathos metafísico* de su poesía y la renovación filosófica abierta por Bergson. Para Ardao, el modernismo emerge en ese impreciso y algo angustioso modelo metafísico, por lo que el nombre de Herrera y Reissig debe sumarse al de otros vitalistas (1971a: 296). El de Vaz Ferreira, sin embargo, no se suma al del modernismo. El gesto inclusivo del filósofo, capaz de reconocer la dignidad metafísica de la literatura, resulta ahí ambivalente. Nota una huella filosófica en la literatura, pero no permite notar la impresión de la literatura en la filosofía<sup>38</sup>. El enfoque de Ardao, por lo tanto, historiza la filosofía en la medida en que su delimitación y jerarquía no se ponga en entredicho. Bien remarca Yamandú Acosta (2009: 37), que mantiene la pretensión del carácter rector de las ideas filosóficas. Por ello, es difícil sopesar con su paradigma la importancia que tiene el modernismo para abrir discusiones que autores como Vaz Ferreira despliegan.

Ciertamente, lo discutido trasciende la discusión sobre Vaz Ferreira, pues resulta inconcebible delimitar qué podría ser o no ser filosofía latinoamericana, sin la narración de su historia. Ardao acomete esa tarea reconociendo (1987: 137) la previa importancia de los proyectos de Romero y Gaos, dado su trabajo fundacional ante una tradición antes desconocida. Sin tal narración, deja entrever, no existe la historia de la filosofía. Y es esa narración, en tanto construcción de un espacio de legitimación desde el cual enunciar con pretensión filosófica, lo que debe indagarse, en particular en torno a las estrategias de Ardao y otros contemporáneos para naturalizar los límites desde los cuales narran a sus antecesores como parte de su institución.

Si culminamos esta larga discusión con las limitaciones del enfoque de Ardao es porque éstas no son exclusivas de su trabajo, sino propias de las formas imperantes en las que la filosofía latinoamericana ha pensado su propia historia. Desde cierta visión rectora de la filosofía y su historia, el autor extrae al modernismo de la unidad de la filosofía, gracias a la desatención a las nociones imperantes en los tiempos y espacios en los que surgieron sus textos. Hemos intentado mostrar que esa borradora de la relación intrínseca entre filosofía y modernismo, posibilitada por la posterior distinción entre filosofía y ensayismo, impide reconstruir un orden discursivo que opera con otros criterios que los que sus posteriores lectores han impuesto. De ahí la necesidad de detenerse y cuestionar sus estrategias, sin desconocer que, sin ellas, hoy no podríamos pensar en la filosofía latinoamericana. Y es atendiendo a esa tradición —o sea, por la demanda de seguir

---

<sup>38</sup> No está de más recalcar que esa estrategia de lectura, para Ardao, trasciende lo relativo a las ideas americanas. Así, destaca en Machado tanto su conocimiento de la filosofía de la época como la indistinción entre filosofía y poesía en su obra (Ardao 1998: 36). Sin embargo, es poco probable que hubiese considerado a Ortega y Gasset como influenciado por literato alguno.

De hecho, Ardao explicita (1987: 98) que las ideas filosóficas influyen en la historia mediante otras ideas, a las que indirectamente habilita a desplegar juicios que se enuncian en la historia. Antes que pensar el carácter activo o pasivo de las ideas filosóficas, el esquema de Ardao exige pensar sus interacciones con otros discursos desde una *historia del pensamiento*, constituida por la producción y circulación de ideas de todo tipo. Pero lo que no pareciera poder historizarse en tal análisis (Ardao, 1963d: 88) es que las ideas filosóficas siempre gozan de mayor generalidad y universalidad que las científicas o estéticas. Su lugar específico en la historia no se traza en un espacio de inscripción interior o exterior al campo intelectual, sino en una forma particular de inscribirse que logra, por su mayor grado de universalidad, inspirar o fundamentar —sean o no conscientes— las ideas de ámbitos determinados, los que se entrelazan con las ideas filosóficas (1987: 125). En ese lazo, sin embargo, la filosofía no queda enlazada.

leyendo su canon— que debemos reparar en que la crítica al positivismo parece provenir antes de la literatura latinoamericana que del pensamiento que emerge, pocas décadas después, reiterando ese rechazo. Puede reconocerse la huella del modernismo en el pensamiento producido durante, o poco después, del modernismo literario, ese que produjeron los que fueron llamados fundadores después del modernismo. Lo cual, evidentemente, cuestiona la esencialización de los espacios o géneros de lo literario o lo filosófico, para dar pie a la lectura de tales escrituras como estrategias entre campos cuya invención y legitimación se halla en disputa.

Así, antes que influencias de un discurso determinado hacia otro, debemos pensar históricamente la constitución de unos y otros discursos a partir de articulaciones y negociaciones que no replican tan simplemente la distinción europea entre literatura y filosofía. Sin esa nota, resulta impracticable el análisis del pensamiento producido en Latinoamérica. No solo es imperativo pensar la distancia entre los objetos de la filosofía europea y la latinoamericana, sino también la de los procesos de constitución de ambos géneros. Recién desde esa posición podemos suplementar el análisis imperante en torno a la historia de las ideas latinoamericanas con la de una historia latinoamericana de las ideas.

## I.II

### Filosofía y literatura como campos históricos

*Lo interesante, pues, no está en revivir, con nuestros sentimientos de hoy, los siglos idos, sino en colegir  
que pensaban los hombres que los vivieron*

(Palabras de Rodó recordadas en Pérez Petit, 1918: 22)

1. *La filosofía y su historia*. El pretencioso cierre del capítulo anterior forzosamente da pie a una interrogación por el estatuto histórico de la filosofía y su relación con los tiempos y espacios culturales en los que se escribe.

Al carácter espinoso de estos términos se suma el silencio que suele guardar la tradición filosófica sobre el asunto, sintomático de presupuestos que permiten sopesar la filosofía como una tradición constituida unitariamente, por una serie ya definida de autores —en su gran mayoría, provenientes de Europa— y cuestiones cuya historización no ha sido del todo abordada. Tras dos milenios y medio de historia, critica Ortega y Gasset (VI: 398) hace ya varias décadas, la filosofía sigue esperando a su historiador. Es decir, quien sea capaz de considerar su función, prestigio o lugar, más allá de la presentación biográfica del autor o de una declaración de intenciones que acompañe el análisis sin exigirse a sí misma. Con ironía, Darnton —quien bien demuestra en uno de sus textos la emergencia de nuevos saberes asociados a la filosofía (2000)— destaca la necesidad de ampliar la mirada para poder pensar, desde la filosofía, la cultura que la enmarca: “*Arrancar algo de Voltaire de la estantería no es entrar en contacto con una parte representativa de la vida intelectual del siglo XVIII*” (1971: 132).

Lo problemático del error recién mencionado no es solo que —parafraseando su ejemplo— se conozca peor la Ilustración, sino que también la lectura de Voltaire se empobrece. Sin embargo, esa estrategia de lectura es la dominante en el estudio de la Filosofía. Quien haya cursado algún ramo de ella bien puede testimoniar la facilidad con la que se introducen los datos biográficos y el contexto histórico del autor en la presentación del curso, para luego entrar en el texto sin retornar a la historicidad en la que se enmarca. Salvo, ciertamente, cuando se trata de justificar lo que no parece sustancial de la obra, por lo problemático que nos resulta: la esclavitud en Aristóteles o el racismo en Kant suelen explicarse por los prejuicios de su época, pero los desarrollos de la lógica en el primero o del universalismo ético en el segundo parecieran no tener relación alguna con ellos.

Esas estrategias de lectura no solo van gestando cierta imagen preferente de uno u otro autores, sino también una imagen de lo que es, y no es, la Filosofía. En ese sentido, la institucionalidad filosófica prioriza algunos autores sobre otros, y especialmente algunas lecturas y temas que poca neutralidad podrían tener. Incluso Rorty, tan liberal y sincero en los intereses cognitivos del liberalismo, en este punto no yerra: “*Lo mismo que la historia de cualquier otra cosa, la historia de la filosofía es escrita por los vencedores. Los vencedores logran elegir a sus antepasados —en el sentido de que deciden cuáles de sus demasiado numerosos antepasados mencionar—, escriben sus biografías y las transmiten a sus descendientes*” (1990: 93).

Ante esa naturalización del canon, imperante desde la institucionalización de los estudios universitarios de la Filosofía, no es raro que ante la pregunta por el carácter histórico de su saber puedan hallarse conclusiones que debieran ser premisas, tales como la ubicación de la filosofía en su época o el carácter antropológico de todo saber (por ejemplo, Mondolfo, 1969: 98-101). Ciertamente, existen también lecturas que arriesgan más al respecto, pero en su mayoría no abandonan la posición jerárquica de la filosofía con respecto a la historia que prevalece en la mayoría de las historias de la filosofía. Como bien señala Oyarzún (1996: 59), aparece allí la estampa de la verdad como progresiva ganancia de un saber propiamente filosófico que reduce la historicidad. En diálogo consigo misma, la filosofía se estatuye como la gran posta museo de los actos de saber de genios que dialogan sin mediación alguna. La clásica narración de la historia de la filosofía de Brehier (1988: 24) sintomatiza esa autoconcepción rectora del saber filosófico, al explicar que la filosofía se relaciona con otros saberes al aprobar, criticar o transformar los valores espirituales que los fundamentan. En su esquema, se mantiene intocada por otros textos, desde una jerárquica distancia que le permite juzgarlos. La única autonomía, por tanto, es ahí la filosófica. Lo problemático de esa posición es que, remodulada, no deja de persistir —incluso desde tentativas harto rupturistas en lo que se refiere a la producción filosófica y su comprensión de ella<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Bien podría señalarse que la historia metafísica de la filosofía exige esa lectura. Por su concepción fundacional, se desprende tanto del mito (Vernant, 1980) como de la historia —si tuviéramos más espacio, podríamos sostener que también se separa del teatro. Así, Brunschwig (1963: 27) describe que ya en Platón puede leerse la resistencia a la historia que elabora la intemporalidad de la concepción de la Idea que organiza su filosofía. Cuando debe explicar algo remitiendo a un origen fáctico, opta por fabular orígenes en descripciones que rehúyen del tiempo histórico. En tal sentido, Platón opta por nutrir su descripción del origen desde el mito antes que la historia.

La retirada del terreno de esta última, dimensión de la contingencia por excelencia, parece necesaria hasta que la filosofía pueda controlar su equivocidad. Precisamente porque la conceptualización que podía allí forjarse no puede sino ser más tosca y esquiva que la de la metafísica, es que se requiere de la astucia hegeliana para poder asumir el carácter histórico de la filosofía desde una posición en la que el quiasmo con la historia no implique pérdida de universalidad. Así, para el alemán (1981), la filosofía es la puesta en pensamiento de la época. Puede pensar, de manera histórica, la religión, el arte o la política, pero sin que unos u otros objetos del pensamiento toquen a quien piensa.

Es elocuente que, harto después, un autor como Deleuze —que tanto ha contribuido a configurar una narración distinta en la historia de la filosofía y a desplegar nuevos arsenales conceptuales a partir de aquellas lecturas— no deje de reiterar una posición rectora de la filosofía, aún cuando piensa su proceso de forma muy distinta a la dialéctica. El francés argumenta que la filosofía posee devenir, mas no historia. Este último término indica las condiciones de las cuales habría que desviarse para devenir; así pensada, la historia de la filosofía no es sino la de su desvinculación con respecto a la historia. La filosofía tiene un tiempo propio, pero su relación con su presente es la de un contratiempo.

Quizás el dato más decidor sobre la naturalización de la institución filosófica es la mucho mayor preocupación filosófica —y también historiográfica (véase, por ejemplo, Le Goff, 2005: 76-104) por la historia de la filosofía de la historia, en desmedro de la casi nula filosofía de la historia de la filosofía. Incluso cuando el vínculo entre historia y filosofía es esbozado por Ricoeur, un autor tan importante en tales debates, supone una profundidad exclusivamente filosófica. Así, cuestiona una eventual lectura de la filosofía como reflejo de la realidad, considerando que su ubicación social se manifiesta de forma indirecta mediante los problemas que se plantea. Sépalo o no, la vocación universal de su interrogación expresa la singularidad histórica desde la cual es planteada. Sin embargo, esa vocación, la de *decir lo que es como lo que es*, logra denegar el presente del que parte. Para Ricoeur, el acto histórico del filosofar sobrepasa su indirecta relación con la historia gracias a su directo vínculo con la búsqueda de la verdad: “*porque una obra de palabra supera su situación y la disimula al superarla: es esta disimulación primitiva la que se puede convertir en mala conciencia, mentira, negativa a reconocer su situación: el filósofo pertenecerá a la mentira de su época cuando, adornándose con el discurso universal, pretenda haber realizado, a bajo precio, el movimiento de la historia, de la emancipación y de la liberación, cuando solo en intención superaba su situación; no obstante, continúa siendo cierto que, por su manera de interrogar, superaba efectivamente su situación, aunque tan solo fuera en intención*” (1982: 93).

Acaso sea necesario, para trascender esa noción de trascendencia, torcer la pregunta relativa a la importancia del contexto para luego pensar el texto, e intentar hallar en la obra estudiada algún índice histórico, y ya no solo en el espacio biográfico o en la vinculación de los temas tratados a otras filosofías contemporáneas. Es difícil avanzar en tal tarea y, evidentemente, no podríamos aquí más que esbozar uno que otro tanteo, a partir de algunas reflexiones que no repliquen lo que, con su habitual inteligencia y sarcasmo, Gramsci cuestionó como la *historia de la filosofía de los filósofos* (1971: 25). Es decir, en un relato autoconstituido y autoconstituyente de la tradición filosófica. Contra esas nociones, el pensador italiano liga los desarrollos de la filosofía a la expresión de una determinada concepción de mundo, en el marco de las disputas por la hegemonía en la que se expresan los distintos bloques históricos. En esas disputas, el particular rol del filósofo difiere del saber aplicado. Si un filósofo fuese un intelectual orgánico y no

---

Tan crítica vindicación de la relación entre saber y política —y tan sorprendente, al pensar en otros textos deleuzianos— lleva al ejercicio filosófico a su autonomía. Como si la filosofía, al ser aliada del ejercicio del poder, dejara de serlo. Por ello, para Deleuze la filosofía antigua se enemista con la ciudad, tal como la moderna se erige contra el capitalismo. Es claro que no faltan ejemplos que puedan demostrar lo contrario. Sin embargo, para Deleuze, desde el singular ejercicio de la invención conceptual, su constitutivo vínculo con la historia no iría más allá de la negación de todo condicionamiento: “*El tiempo filosófico es un tiempo grandioso de coexistencia, que no excluye el antes y el después, sino que los superpone en un orden estratigráfico. Se trata de un devenir infinito de la filosofía, que se solapa pero no se confunde con su historia*” (1993: 61).

Para el autor es difícil entonces pensar la relación histórica entre el arte y la filosofía que nos interesa, incluso cuando despliega su lectura desde tal supuesto. A saber, en su lectura de Leibniz como un pensador barroco, en la que sostiene que el barroco no puede limitarse a una dimensión visual ni conceptual. Antes bien, lo lee como cierta visión de mundo, en torno a la primacía del *pliegue*. Esa entrada le permite pensar en la especificidad de las formas en que el barroco se expresa históricamente. Por ejemplo (Deleuze, 1989: 174), mediante la analogía entre la armonía en el sistema de Leibniz y en la música barroca. De su lectura no se desprende, sin embargo, que la filosofía pueda ser tocada por otras prácticas. Pareciera insertarse en de la laxa imagen de una concepción histórica del mundo de la cual se derivan diversos modos, uno de los cuales —con el carácter anacrónico ya descrito— es la filosofía. En ese sentido, en el análisis histórico deleuziano no dejaría de poseer un espacio propio y separado.

tradicional, retomando sus conceptos, poco aportaría. Por ese deseo de abolir la distancia entre filosofía y praxis, poco rendimiento político reconoce Gramsci al pragmatismo. Por el contrario, —y esto explica, por cierto, el énfasis de en construir una *filosofía* de la praxis—, es a través de un rodeo indirecto que la filosofía aporta a un proyecto histórico. El idealista, por ello, es políticamente más relevante que quien busque invocar, desde la filosofía, uno u otro programa de acción: “*Hegel puede ser concebido como el precursor teórico de las revoluciones liberales del 800. Los pragmáticos, cuando más, han logrado crear el Rotary Club o justificar todos los movimientos culturales conservadores y retrógrados*” (Gramsci, 1971: 53).

Por tanto, Gramsci sugiere que una lectura marxista de la historia de la filosofía, como la que intentamos acá realizar —comprendiendo, ciertamente, el marxismo como lectura de las históricas materialidades en disputa y reinención, antes que como una u otra dogmática—, sitúe la historia de las ideas en dinámicas de configuración de sentido que ni se sustraen a las luchas por la hegemonía ni las replican mecánicamente<sup>40</sup>. Una de ellas, cuyo hilo nos interesa seguir, es la de su institucionalización y jerarquización con respecto a la literatura, en el entendido de que ambas se despliegan en la modernidad y sus tensiones en y entre sus bloques históricos. Por ello, lo que nos guía no ha de ser, por ejemplo, la contraposición entre un potencial carácter burgués de la filosofía y el proletario de la literatura, o viceversa, sino las formas en que la burguesía moderna emplaza la distinción entre una y otra forma de escritura, y la posibilidad de leer allí las tensiones del bloque dominante.

2. *Filosofía y literatura en la modernidad europea*. El abordaje histórico de lo que pensamos debe partir desmarcándose de una eventual ponderación más profunda de la literatura por sobre la filosofía, como lo hacen algunas lecturas filosóficas de la literatura. En esa dirección, es lúcida la crítica de Cacciari (1993), a partir de Nietzsche, a la cómoda solidaridad entre el discurso del arte profundo y el de la verdad metafísica. Ambos regímenes de escritura, escribe el italiano, rechazan la apariencia como mentira y así rebajan el signo a ser la mera vestimenta del pensamiento.

Antes que pensar la filosofía y la literatura como sustancias distintas —y, eventualmente, invertir su valoración sin trastocar en punto alguno la delimitación filosófica de los lugares de la verdad— nos interesa pensar en su gestación de distintos modos de

---

<sup>40</sup> Aunque son pocas las lecturas de la historia de la filosofía que la piensan directamente en la historia, no sobran un par de ejemplos acerca de las conclusiones a las que se puede llegar al no considerar su carácter mediado. Mencionarlas es útil para enfatizar la necesidad de ese resguardo, contra un voluntarismo filosófico que creyera que los filósofos hacen la historia. Por ejemplo, llevan a indicar que el vocabulario del idealismo alemán resulta conocido en la Alemania de su época, al punto que se describe a sus autores como *ensayistas populares* capaces de interesar tanto al lego como al metafísico (Ringer, 1995: 103). O, peor aún, a imaginar que por sus ideas se gesta la transformación política: “*La política podría ser en verdad emocionante, tan emocionante como las maravillosas especulaciones de Schelling y Fichte. Humildes Ciudades provinciales donde nunca ocurre nada, polvorientas bibliotecas, prosaicas salas de lectura se convirtieron en el escenario de un juego secreto absorbente, un juego al escondite, en el que nada era como parecía y todo adoptada los colores brillantes del romance*” (Kedourie, 1988: 79).

escritura sobre temáticas que, aun cuando pueden coincidir, no siempre son del todo distintas. También desde Nietzsche —cuya obra, obviamente, debiéramos haber citado mucho más seguido, como siempre se debe hacerlo— Lacoue-Labarthe explica que son los modos de decir los que constituyen la diferencia entre ambas tradiciones, y también los que pueden poner en jaque, como bien lo ha hecho Nietzsche, la certeza de esa diferencia: “*A partir del momento en que se deshace este corte, en el que el decir no es un decir verdadero que se opone a un decir ficticio sino un decir puro y simple, a partir del momento, pues, en que no hay más trascendencia de la verdad y en que la verdad no es un más allá, aunque sea negativo, del decir, no queda nada que sea exterior al decir, y nada, en principio, a partir de lo que el decir haya comenzado. Ni el decir verdadero, ni el otro. No hay origen ni fin sino una misma fábula eterna*” (1990: 117).

En ese sentido, que la escritura literaria rehúya de toda referencia no solo se explica por su productiva falta de consistencia, sino además porque la luz sobre su sugerente falla es tributaria de una historia que permite su emergencia a partir de distintos modos de escritura. Una de las primeras e inteligentes lecturas de la emergencia de la literatura puede hallarse —¡cómo no!— en Walter Benjamin. Tres siglos después de la escisión entre filosofía y ciencia, el crítico describe (1998a: 190) la separación decimonónica entre filosofía y literatura desde una distinción histórica por los espacios de la irrenunciable búsqueda por la eternidad de la *idea*.

De ahí que, para Benjamin, la presentación de lo verdadero no requiera necesariamente de la mediación filosófica. De hecho, considera que la filosofía del siglo anterior es el trabajo más avanzado de una conciencia que, por mucho que pensase su experiencia, no puede hacer transparente ante sí lo que le debe resultarle opaco. Antes bien, expresa la ideología de una clase cuya experiencia Benjamin debe interrumpir para pensar contra la filosofía del sujeto. Y es que la reflexión que se piensa desde la conciencia de los individuos —y no desde sus prácticas— no logra notar la ideológica posición de clase en la que ellos han pensado (Benjamin, 1973: 122). La univocidad del concepto filosófico poco interés guarda entonces ante la materialidad de las tensiones que otras noticias indican. Por ello, es reducido el espacio que posee la historia de la filosofía dentro de la historia materialista de la cultura a la cual Benjamin aspira. En efecto, no la nombra (1973: 90) a propósito de las tensiones que acarrea el campo de las ciencias del espíritu.

Probablemente, sin haber conocido los textos que recién mencionamos —y desde irreductibles distancias con el mesianismo benjaminiano—, las primeras obras de Foucault buscan elaborar esa historia de los saberes y sus desplazamientos discursivos sin un sujeto consciente al que puedan achacarse sus éxitos o fracasos. Es en las distintas modulaciones del discurso donde busca la escisión moderna entre literatura y filosofía que Benjamin sugiere. Foucault describe, desde los comienzos de la modernidad, la emergencia de un lenguaje que, tras la disolución de la lengua en la representación, no puede más que remitir a sí. Es decir, la imposible experiencia de la literatura, cuyo espesor hace implotar, en el registro del significante, toda pretensión (literal o representativa) del significado: “*En la época moderna, la literatura es lo que compensa (y no lo*

*que confirma) el funcionamiento significativo del lenguaje. A través de ella, brilla de nuevo el ser del lenguaje en los límites de la cultura occidental —y en su corazón—, pues es, a partir del siglo XVI, lo que le es lo más extraño; pero desde ese mismo siglo, está en el centro de lo que ha recubierto. Por ello es por lo que la literatura aparece, cada vez más, como lo que debe ser pensado; pero también, y por la misma razón, como lo que en ningún caso podrá ser pensado a partir de la teoría de la significación” (1972: 52).*

En trabajos posteriores, Foucault afina la separación entre filosofía y literatura. Su diferencia histórica emerge de una posición distinta ante la significación, en particular después del siglo XIX. En la época de Kant y Hegel, indica (2011: 7), Sade y Holderlin se levantan contra la lógica de la ciencia y de la ley, con lo que instalan un pensamiento del afuera, incontrolable para la delimitación conceptual filosófica. Más allá —o quizás más acá— de una experiencia comprobable, nace de otra imaginación que la filosófica, a partir de la insistencia en la ficción como su estatuto. Es Flaubert quien le permite pensar en la aparición de formas de escritura que nada representan, ni desean representar: *“Lo fantástico ya no se lleva más en el corazón: no se lo acecha tampoco en las incongruencias de la naturaleza; se lo extrae de la exactitud del saber; su riqueza se halla virtual en el documento. Para soñar, no hay que cerrar los ojos, hay que leer. La verdadera imagen es conocimiento. Son las palabras ya dichas, las recensiones exactas, las sumas de informaciones minúsculas, de ínfimas parcelas de monumentos y de reproducciones de reproducciones las que llevan en una tal experiencia los poderes de lo imposible. Únicamente el rumor insistente de la repetición puede transmitirnos lo que tan solo tiene lugar una vez. Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, de libro a libro, en el intersticio de las reiteraciones y los comentarios; nace y se forma en el intervalo de los textos. Es un fenómeno de biblioteca” (1987).*

La literatura, en su siempre singular operación, instala una nueva forma de decir. Más allá de un empirismo limitado a las prácticas y repertorios de las obras, y más acá de una esencia intemporal de la literatura que se manifiesta en una u otra obra, para Rancière esa concepción autónoma de la literatura se articula en un complejo entramado de modos de producción que surge en el siglo XIX, ese que, de acuerdo con lo dicho en el capítulo anterior, es rechazado por los pensadores latinoamericanos de aquella época. La transformación en cuestión se refiere a la emergencia del régimen *estético* de lo sensible —en el cual, por cierto, se situaría la figura del genio (2009a) a la que nos abocaremos más adelante. Para rastrear sus cambios, Rancière describe la variación de cuatro principios: del primado de la ficción al del lenguaje, de la distribución de géneros al principio antígenérico de la igualdad de los temas, del decoro a la diferencia del estilo y del ideal de la palabra en acto al de la escritura. Al trazar la diferencia entre literatura y filosofía, estos cambios no se limitan a habilitar el surgimiento de la primera como discurso autónomo, sino también un nuevo tema en la segunda. A saber, la filosofía del arte, que simultáneamente se liga y desliga del arte moderno. En la reflexión hegeliana sobre el devenir prosaico del poema, deja entrever, se rubrica el distanciamiento entre la reflexión filosófica que aspira a subsumir la historia de un arte ya finalizado en sus categorías, y la reafirmación literaria por una heterogeneidad irreductible a sistematización alguna. La respuesta de la literatura a la filosofía, por tanto, debe darse



en las formas de la literatura. En particular, en la literatura francesa decimonónica —que tanta importancia posee para el modernismo, no está de más recordarlo—, en la que se emplazaría Flaubert y su identificación del arte con la mudez (Rancière, 2009b: 154).

En ese sentido, la literatura se autoriza desde una operación escritural distinta a la filosófica, propia de un lenguaje que no remite más que a su inacabamiento, a diferencia del registro conceptual que, tras la separación descrita, marca la singularidad de la filosofía. Evidentemente, esto no significa que no hayan existido conceptos antes del siglo XIX, sino que la capacidad de acudir a su dato para legitimar la filosofía como tal recién se consolida, tras siglos de gestación, en esa escena. Para avanzar en su comprensión, resulta necesario leer el trazo —siempre incierto— de esa diferencia en cada texto, pues uno y otro tematiza, conceptual y retóricamente, de otra forma lo que se entiende por un concepto y su necesidad. Ninguna escritura, por tanto, puede suponer, con certeza, su carácter puramente conceptual. El rendimiento de la lectura deconstructiva reside, nos parece, en esa doble capacidad de leer el concepto como concepto, y de notar allí la figuración que lo aleja de sí para poder seguir trazándose. Sin sustancializar ni olvidar la diferenciación moderna entre filosofía y literatura, Derrida logra leer en cada texto, con una y con otra, su siempre inestable reinscripción.

En ello se diferencia, por ejemplo, la sugerente lectura que Spivak (1999) ensaya de Kant, Hegel y Marx. Su atención a los textos filosóficos, desde un énfasis por algunas de sus formas, indaga en la textualidad de la escritura filosófica sin una clara distinción entre el acercamiento a ella y a la escritura literaria. Su crítica literaria de la filosofía, por lo tanto, harto difiere de la estrategia de Derrida —pese a su deuda con el argelino— ante el texto filosófico. Este último, en su búsqueda de las condiciones de imposibilidad de la metafísica, asume que situarse fuera de ella es la primera de tales imposibilidades. Su tentativa de pensar simultáneamente lo interior y lo exterior a la filosofía no puede sino cuestionar tan necesario e inestable límite, ya que toda pretensión de ubicarse en la exterioridad tendría que partir de la distinción entre el adentro y el afuera, fundante de toda metafísica (sobre este tema véase, por ejemplo, la noción de clausura en Derrida, 1977).

De ahí que la deconstrucción recorra, en los recovecos de la pretendida interioridad del texto filosófico, la determinación por las exterioridades que no resume ni subsume. Al mismo tiempo filosófica y no filosófica —o bien, más filosófica que la institución filosófica, al preguntarse por el suplemento que la habita—, su lectura no deja de leer esos procesos en conceptos que, deconstruidos, ya no son tan fácilmente delimitables en una u otra disciplina.

3. *La filosofía en la historia.* Si bien Derrida brinda la posibilidad de una lectura de la diferenciación moderna entre filosofía y literatura a partir de la relevancia que da a figuras que parecían, antes de su lectura, irrelevantes, es necesario acompañar su gesto

con el análisis más acabado de la emergencia, siempre inestable, de esos nuevos modos de escritura. Por ello, debemos rodear su estrategia con la de quienes se preocupan más largamente de pensar las siempre inciertas huellas de la historia en la diseminación de los textos. Aun cuando varios de sus supuestos no son tan compatibles con los derridianos, algunos de sus logros pueden ser útiles para seguir pensando de la mano de Derrida.

Nos referimos, muy predeciblemente, a la historia conceptual alemana y a la historia de las ideas anglosajona. El propio Darnton, desde una perspectiva harto distinta a una y otra, sostiene (2010: 223) que han alcanzado los avances más firmes en la contextualización histórica de los saberes teóricos. Su reconocimiento parece decidir acerca de la progresiva instalación de esas perspectivas como la forma contemporánea de hacer historia de las ideas. Es sintomático, en tal sentido, que el capítulo sobre historia de las ideas en una importante antología de nuevas propuestas historiográficas, dirigida por Peter Burke, apunte directamente al paradigma anglosajón (Tuck, 2003). En particular, le importa el trabajo de Skinner, quien ha elaborado un complejo marco desde el cual leer un texto atendiendo simultáneamente su interior y exterior. Más aún, el británico indica (2007c: 99) que el recurso al concepto analítico de *intención* permite leer “dentro” del texto el contexto histórico que lo mentaría.

Podría allí buscarse un punto de arranque para reconstruir la historia latinoamericana de las ideas, como no ha dejado de hacerlo Palti y tantos otros. Sin embargo, es difícil trasladar su enfoque para lenguajes que no se enmarquen directamente en prácticas políticas. En efecto, Pockock muestra (2001: 146) su duda ante la opción de que la filosofía, genéricamente comprendida, sea parte de sus análisis del discurso político. Al menos, no es seguro que lo pensado sobre el arte quepa en su óptica. Esto puede notarse en la lúcida lectura de Skinner sobre la *mimesis* en Hobbes (2002a), la cual se dirige desde las discusiones sobre la representación dramática al uso de tales estrategias para repensar la representación política, sin preguntarse por la opción inversa. La dificultad de pensar históricamente los lenguajes del arte parece alejar a Skinner de otros análisis de la historia inglesa que releen las relaciones entre significación y política con mayor atención a la literatura. Su tremenda rigurosidad como lector parece suspenderse ante ellos, al punto que critica a Raymond Williams (2007d: 172) por la supuesta disyunción que realizaría entre las palabras y el mundo social. Su cuestionamiento muestra una lectura harto sesgada de Williams, y también, de modo más preocupante, los límites de su preciso método para leer discursos de un índice distinto al político.

No resulta casual, por tanto, que Burke intente suplementar (2003) la presentación de la historia de las ideas angloamericana que hace Tuck con una perspectiva más amplia, al indicar la existencia de la historia conceptual y la historia de las mentalidades como rivales de tal paradigma. Sobre la primera de esas perspectivas pueden apuntarse fronteras similares a las ya indicadas en torno al proyecto de Skinner. Ya Schmitt, en efecto, cuando distingue (2011: 41) la sociología de los conceptos del análisis social de la psicología del autor, lo hace desde una exclusiva preocupación política. Su lectura del romanticismo, a ratos tan torpe en su objeción, es tributaria de ello. Al retomar parte de

su proyecto décadas después, el propio Koselleck (1993: 106) reconoce que su abordaje no es propio del análisis de cualquier lenguaje, sino de la particular semántica sociopolítica. Sin embargo, Jauss intenta leer (1976: 65, nota al pie 109; 1995: 71) desde la teoría de la modernidad de este último —con tremenda erudición e inteligencia, huelga decirlo—, la modernidad estética en paralelo a la modernidad política. Allí, muestra cómo la caída del antiguo régimen se replica en una nueva actitud ante lo bello. Su lectura muestra la constitución histórica de un marco categorial para el arte de forma harto distinta a la que llama (1976: 146) la metafísica estética de la historia de la filosofía. Con todo, la historicidad que presupone en las categorías estéticas no da cuenta de las tensiones sociales que condicionan una y otra recepción. Acaso por su renuencia al marxismo, Jauss desconsidera que tal historia se sitúe en la historia de clases e instituciones sociales.

La corriente que sí busca leer los conflictos históricos en los productos culturales es la de la segunda corriente citada por Burke, a saber, la historia cultural francesa que hereda los desarrollos historiográficos abiertos por la Escuela de los Annales. Ya Febvre, en efecto, traza lúcidas objeciones a la historia de la filosofía medieval escrita por Gilson, dada su nula preocupación por la emergencia histórica del saber filosófico. Antes que demandar una historia de las doctrinas políticas o económicas, explicita el historiador (1992: 287), lo que solicita al filósofo es la mantención de una *puerta de comunicación* por la cual el mundo de las ideas pueda relacionarse analíticamente con el de las realidades.

Contra una rápida mirada, lo que sugiere no debe leerse binariamente. Ni Febvre ni ningún pensador serio piensa que el mundo real o material se sitúa al margen de las ideas o lenguajes que por él circulan. Si así fuese, poco interés podría haber las ideas. Precisamente porque entienden su importancia es que acometen un análisis histórico del saber más allá de los esquemas existentes. Pese a ello, han sido escasos los desarrollos al respecto en el estudio de la filosofía. En efecto, Duby testimonia lo difícil que ha resultado su diálogo con la historia. Al revisar los desarrollos de la historiografía francesa posteriores a la primera generación de los Annales, cuestiona (2000: 138) que los historiadores de la filosofía se sigan orientando por una lectura que desvincula a los filósofos de los procesos históricos que viven.

Lo que quizás resulta más desalentador es que los historiadores de la cultura que han afrontado esa tarea no han logrado tanto más. Un ejemplo es el importante trabajo del mismo Peter Burke sobre Montaigne (1985), cuya interesante contextualización histórica no se acompaña de una actitud similar en torno a lo pensado por la filosofía de la época, con lo que se replica la escisión entre textos y contextos: si la historia de la filosofía peca de una lectura interna de la obra, la historia de la cultura tampoco trabaja un límite distinto entre el interior y el exterior de la obra. Dado el énfasis delimitado en el texto o en el contexto, la lectura conjunta de ambas dimensiones resulta todavía una empresa algo ignota<sup>41</sup>. Por ello, Chartier es lúcido al cuestionar tanto la preponderancia de

---

<sup>41</sup> Un trabajo que debe rescatarse en esa dirección es el de Janik y Toulmin sobre Wittgenstein y la Viena de su época (1974). Allí se aborda la obra del filósofo en torno a los debates culturales de su tiempo, con una amplitud que enriquece tanto la

lecturas *internalistas* de la historia de la filosofía (1992c: 66) como una eventual interpretación externalista que simplemente invierta los términos, al pensar el texto como una figura simple del reflejo que anulase la singularidad de la filosofía: “*Pensar en la posible reinscripción de la historia de la filosofía en la historia de la producción cultural (y por lo tanto en la historia propiamente dicha) no significa necesariamente anular el dato filosófico del discurso filosófico sino intentar comprender su racionalidad específica en la historicidad de su producción y de sus relaciones con otros discursos*” (1992b: 67)

La dificultad de prestar atención simultánea a la historia y al pensamiento puede leerse en el trabajo del propio Chartier. Sus reflexiones sobre Diderot (1997), Rousseau (1995) o la emergencia del hombre letrado en la época de tales autores (1992) sitúan a los pensadores desde procesos que poco tienen que ver con su ubicación en torno a los problemas teóricos que los recorren, mientras que, por el contrario, en su lectura de Marin, de Certeau y Foucault (1996) se plantean preguntas teóricas que no vinculan con el presente desde el que surgen. Evidentemente, al indicar sus insuficiencias no buscamos subvalorar su destacado trabajo, el que difícilmente puede avanzar tanto ante la ausencia de grandes antecedentes que rescatar en las previas generaciones de historiadores. En efecto, Chartier cuestiona las carencias de la previa historia de las mentalidades para relacionar analíticamente la historia de distintos campos intelectuales. Esa dificultad, según indica (1992b: 31), sería menor si se hubiera atendido más a los trabajos de Bachelard, Koyré y Canguilhem sobre la historia de las ciencias, ya

---

lectura conceptual de su obra como su ubicación histórica en la cultura urbana que lo enmarca. Sin embargo, la unidad que se presupone de esa cultura urbana ha sido objetada por Gombrich, a través de una dudosa argumentación biográfica de su experiencia juvenil. Aun cuando tal crítica surge desde un liberalismo que poco nos interesa —peor aún, una versión popperiana del liberalismo (1997: 17)—, la interrogante que plantea no deja de ser necesaria: “*surge la pregunta de hasta qué punto estas peculiaridades deberían contemplarse como la “expresión” exterior de determinada esencia invisible que sea común a todos los miembros del grupo*” (1999: 255).

Los resguardos de Gombrich ante una consideración demasiado unitaria de la cultura son sensatos. En efecto, el ya mencionado Burke, en su diálogo con Gombrich, reconoce (2001: 52) los peligros de un holismo cultural que desee englobar unitariamente los distintos fenómenos. Para avanzar en ello, se debe distinguir entre la fácil generalización que Gombrich cuestiona, y el acto de remitir la producción filosófica —o artística, en su caso— a cierto contexto social. En tal sentido, bien señala Ginzburg (2008: 80) que la crítica de Gombrich a la sociologización encierra el peligro de vaciar la bañera con el niño adentro.

Es probable que la única forma de hacerlo sea avanzando con una cautela sin medida. Es por ello que Peter Gay, tras preguntarse (1992: 12) si esa Viena no es una invención historiográfica que se realiza para dar un marco compartido a los variados desarrollos científicos, literarios y filosóficos allí trazados, no renuncia a la posibilidad de la historia social de las ideas a la que tanto ha aportado. Antes bien, esa crítica lo lleva a proponer una lectura de la cultura más compleja y discontinua que la que suelen leer los historiadores de la cultura.

Inspiradora resulta, desde esa hipótesis, la posición de Schorske acerca de la importancia de pensar en patrones comunes, capaces de vincular analíticamente manifestaciones culturales cuya unidad habría de ser un hallazgo del intérprete, antes que su presupuesto: “*Donde en otros tiempos sirvió un discernimiento intuitivo de unidades, debemos estar dispuestos a emprender la búsqueda empírica de pluralidades como precondition para descubrir pautas unitarias de cultura. Pero si reconstruimos el curso de un cambio en las ramas separadas de la producción cultural según sus propios modos, podemos adquirir una base más firme para determinar las similitudes y diferencias entre ellas. Esto a su vez puede proporcionarnos los intereses compartidos, las formas compartidas de confrontar la experiencia, que unen a los hombres como hacedores de cultura en un espacio social y temporal común*” (1981: 16).

Por nuestra parte, algo de ello queremos encontrar en Bourdieu.

que éstos proponen una historización de la filosofía que orienta de forma bastante precisa sus relaciones con la ciencia

En particular, a Canguilhem le interesa la filosofía de las ciencias<sup>42</sup> como correlato conceptual de la historia de las ciencias. Así, explicita (2000: 26-31) que el objeto de la filosofía de las ciencias es la historicidad del discurso científico que acompaña las prácticas científicas. Ni interior ni exterior a la ciencia, la filosofía resulta así un elemento de necesaria interacción con ella, desde la especificidad de su saber, incomprendible al margen, o como réplica, de otros saberes. Su análisis, por tanto, exige considerar la diferencia de la ciencia dentro de la unidad de los saberes. Koyré, en efecto, dice (1979: 2) haberse inspirado desde temprano en la convicción de unidad del pensamiento humano. En particular, en sus dimensiones religiosas, filosóficas y científicas. Sugerentemente, su lectura de los orígenes de la ciencia moderna parte señalando la imposibilidad de comprender los procesos estudiados al margen de las discusiones filosóficas. La obra del astrónomo o el matemático, sentencia (1977d: 5), no se comprende sin el pensamiento de teólogos o filósofos.

Para Koyré, lo importante es que ese diálogo supere la unidireccionalidad. En su lectura, la filosofía no se piensa ni como saber rector de las prácticas que fundamentaría ni como un discurso derivado de la autonomía de la ciencia. De esta manera, cuestiona (1994: 51) que las historias de las ciencias suelen narrar exclusivamente el influjo desde las transformaciones científicas hacia las del discurso filosófico, sin advertir los movimientos inversos. Por ello, su lectura del desarrollo de la ciencia moderna enfatiza en la coexistencia de saberes filosóficos y científicos. Así, entre los elementos que abren la opción de la ciencia moderna menciona la formación de Galileo en el neoplatonismo (1977c) o la ontología elaborada por Gassendi (1977b). El caso de este último resulta particularmente interesante, pues su contribución al desarrollo de la ciencia, por tanto, se mantiene en un plano filosófico, con lo que aporta de forma indirecta al desarrollo positivo de la ciencia en la que fracasa cuando su trabajo ya no es el de pensar.

El carácter mediado del dato filosófico abre la chance de leer el traspaso de conceptos que podrían sobrepasar la epistemología. Incluso los discursos sobre el arte, de acuerdo a Koyré, podrían influir en prácticas científicas. De hecho, sugiere (1977a: 269) una sorprendente afinidad entre la actitud estética y el pensamiento científico en torno a la

---

<sup>42</sup> De forma sugerente, y coherente con las posiciones de los otros autores que Chartier menciona, Bachelard intenta desarrollar (2003: 13) una filosofía de las ciencias capaz de involucrar ambos elementos de la disciplina. Sin embargo, su descripción de los estados del conocimiento no indica filosofía alguna al contemporáneo estado abstracto del saber —en contraposición a la vinculación (1981: 11) de la filosofía naturalista al estado concreto del saber, y la filosofía de la simplicidad al estado concreto—abstracto. Acaso su proyecto se inscriba en ese vacío, pensando precisamente el carácter histórico de la construcción de tales abstracciones.

En efecto, Canguilhem señala (1994: 187) que en tal diagnóstico se halla cierta consideración de un retardo filosófico con respecto a los avances contemporáneos de la ciencia, los que Bachelard buscaría repensar. Así, da a entender que la superación del retraso solo puede nacer de un análisis histórico más amplio que el que suele imperar en la filosofía de las ciencias, incluso en sus más recientes esfuerzos de historización. Pensamos, en particular, en el bullado proyecto de Kuhn (1971), cuya sana apertura no se pregunta por los intrincados lazos existentes, por ejemplo, entre ciencia y política.

temprana astronomía moderna, y describe entonces la crítica de Galileo a Kepler como un rechazo a su manierismo. Es coherente con tan sugerente conclusión el supuesto de que también los saberes estéticos pueden condicionarse por los científicos. En efecto, también Canguilhem se pregunta por la relación entre epistemología y estética en los inicios del saber moderno. En particular, en su lectura de Descartes (2000: 226), cuya falta de una filosofía del arte le extraña, por ser la filosofía cartesiana una teoría de la creación. Canguilhem explica esa ausencia aduciendo que una preocupación por el arte hubiese contradicho su filosofía, cuya condición de inteligibilidad se basaba en los paradigmas de la física y la matemática. Su indicación permite pensar que no es perentorio que una filosofía se plantee la pregunta por el arte para leer su posición al respecto. Su elusión —como en parte del pensamiento latinoamericano decimonónico ya descrito— es tanto o más decidora de su posición, pues releva la distribución de la legitimidad de uno u otro saber en el reparto de la filosofía.

4. *La filosofía en la sociología de Pierre Bourdieu.* Nos interesa seguir el derrotero de estas últimas reflexiones en el trabajo de Bourdieu, quien tanto ha aportado a cuestionar la distinción entre lo interno y lo externo en las distintas producciones simbólicas. Desde ahí, traza una estrategia de lectura histórica de la filosofía que nos parece de singular interés, a partir de presupuestos coherentes con los autores recién citados, llevándolos más allá de la filosofía de las ciencias desde su complejo arsenal teórico.

El sociólogo, de hecho, reconoce (1998b: 19) que desde su formación se interesa por los autores recién citados. Rescata de allí un análisis riguroso de las condiciones de posibilidad de la práctica científica. En particular, destaca (2002c: 59) su simultánea atención a las verdades científicas y a los presupuestos filosóficos que les sirven de base. Es decir, la presencia de un análisis que incluye la dimensión filosófica desde un lugar tan parcial como necesario. Ciertamente, el interés por esta estrategia trasciende la temprana formación de Bourdieu en filosofía (cfr. Moreno Pestaña, 2005; Moreno Pestaña & Vásquez García, 2006: 8-17), la que no se eclipsa en su posterior decisión por la investigación sociológica. Al contrario, en esta Bourdieu retoma su pregunta por las condiciones sociales que permiten la circulación y legitimación del saber. Por ello, en su indagación, los conceptos filosóficos no son pensados desde la pretensión de profundidad tradicional de la filosofía (Estrella, 2007: 189). Situada dentro del campo intelectual que no rige, ha de pensarse históricamente. Contra la concepción trascendente de la dignidad filosófica, piensa que es en el análisis de la facticidad social donde los conceptos desplegarían su validez. De ahí que su lectura del campo filosófico no resulte un ejercicio exterior ni antagónico al filosófico, al punto que piensa que nada

resultaría más filosófico que preguntarse seriamente por la filosofía, a partir de sus singulares historias y producciones<sup>43</sup>.

Esto no significa, por cierto, que se invierta la tradicional jerarquía filosófica sobre las ciencias sociales. En efecto, cuestiona (& Chartier, 1988: 6) la pretensión comtiana de una sociología como cumbre del saber moderno, así como los intentos de una total delimitación entre ambas disciplinas, o entre pensadores provenientes de una u otra. Antes bien, se pregunta por las condiciones de posibilidad del pensamiento para restarle todo carácter trascendental y, en cambio, leer su emergencia en la estructura social y su proceso de constitución de campos. En tal sentido, sostiene (1999: 11) la importancia de indagar en las condiciones del ejercicio del pensamiento antes que en sus límites trascendentales. No le interesan tanto los intereses universales como el comprender quién se interesa por lo universal y cuáles son las condiciones sociales de producción de tal interés por la verdad: “*hay una política de la verdad, una acción de todos los instantes para defender y mejorar el funcionamiento de los universos sociales donde se ejercen los principios racionales y donde se engendra la verdad*” (1998b: 42).

No puede sino resonar en lo citado un eco a los esfuerzos foucaultianos relativos a la interacción entre saber y poder. Sin embargo, Bourdieu atiende más al saber filosófico que Foucault. Esto puede explicarse por el rendimiento analítico del concepto de *campo* que articula su obra para pensar las relaciones entre saber y poder con un marco categorial que no requiere subestimar la filosofía por una menor importancia concreta, pues permite leerla desde su parcial relevancia, sin que aquello implique situarla en algún sitio privilegiado. Contra la pretensión filosófica de ser el signo de la cultura por excelencia es que pide una concepción más “bárbara” —a saber, menos metafísica y más interesada— de su historia (Bourdieu, 1998b: 39). Lo cual exige una lectura que se contraponga a la que la filosofía ha dado de sí misma desde su constitución.

Y es que el campo filosófico, dice Bourdieu (1999: 33), es la primera institución *escolástica* de la historia. Es decir, ciega a sus propias condiciones históricas de posibilidad, lo que se prolonga en las estrategias narrativas dominantes en la historia de la filosofía, tales como la kantiana historia de las condiciones de posibilidad de la filosofía, la hegeliana historia filosófica de la filosofía y la heideggeriana historia del retorno al origen filosófico. Las tres coinciden, según indica (1983: 47-49), en la suposición de la irreductibilidad del discurso filosófico a la exterioridad histórica que considera filosóficamente indigna. Desde el supuesto de un tiempo intemporal de diálogo filosófico, soslayan las mediaciones que hacen verosímil la ilusión de la filosofía como un diálogo sin historia sin intereses: “*La historia de la filosofía descansa sobre una filosofía implícita de la historia de la filosofía que admite que los grandes autores no comunican sino por textos*

---

<sup>43</sup> Sirva de ratificación el hecho de que, ante su muerte, contemporáneos suyos como Derrida (2002), Touraine (2002) y Wacquant (2002) recuerdan la dificultad de separar filosofía y sociología tanto en su biografía como en su producción intelectual.

*interpuestos. Dicho de otro modo, lo que Kant discute cuando discute Descartes, sería el texto de Descartes que los historiadores de la filosofía leen*” (2003: 265).

Bourdieu aspira a desplazar esas nociones para ir más del supuesto diálogo entre los grandes maestros<sup>44</sup>, y pensar la historia de la filosofía considerando sus compromisos con intereses igualmente propios y ajenos. Para ello, toma elementos de una y otra tradición de la filosofía y las ciencias sociales. En efecto, el cercano testimonio de Wacquant recuerda (1996) la lectura conjunta que hace Bourdieu de quienes suelen leerse de forma disjunta, tales como Husserl y Lévi-Strauss, Marx y Mauss, Durkheim y Weber o Bachelard y Panofsky. Esta última figura es más importante en su formación de lo que suele recordarse. A Bourdieu no le interesa tanto su trabajo iconológico, ligado a concepciones filosóficas que cuestiona<sup>45</sup>. En efecto, el sociólogo francés señala (1999a:

---

<sup>44</sup> Esta es una de las tantas cosas que podría objetarse al más ambicioso de los proyectos contemporáneos de pensar, desde la sociología, el saber filosófico. A saber, el de Randall Collins. Al plantear autores como *nodos* de cierta red (2005: xxii), minimiza la conflictividad de tales discusiones desde el predominio de interacciones cuyas necesarias discusiones no podrían sino ser, en último término, filosóficas. Incluso leída en clave sociológica, la filosofía sigue allí vinculada a las exploraciones más profundas —en contraposición al carácter más operativo de otras disciplinas (Collins, 1998: 697). Esta conclusión contrasta con la posición de Bourdieu, quien intenta demostrar, inversamente, que la filosofía resulta menos teórica de lo que desea, y que los otros saberes descansan en más discusión teórica de la que gustarían.

<sup>45</sup> La iconología, dicho esquemáticamente, busca pensar los significados que manifiestan unas y otras imágenes, para lo cual resulta necesario un saber que pueda notar lo que muestran las imágenes. Por ello, Panofsky parangona la relación entre filosofía del arte y arte con las existentes entre la poética y la retórica con la poesía. Los vínculos entre unos y otros deben leerse, siguiendo su propuesta, a partir de lo que denomina como la *fisonomía* epocal (1983: 35). Allí, distintos significados circulan por formas verbales y no verbales. Panofsky explicita (2001b: 15) que si la imagen se racionalizara, emergería la filosofía que la imagen expresa. En ese sentido, instala una lectura que considera las formas con un grado de autonomía de cada uno de los espacios simbólicos, incluyendo el filosófico, desde una relación de mutua correspondencia: el filósofo del arte necesita de la observación de las obras y el lector de las obras requiere de conceptos para analizarlas (Panofsky, 1979: 35).

Es desde la modernidad que el arte puede, en su espesor, representar los conceptos sin que el filósofo lo guíe: “*Es el pintor, y no ya el dialéctico, en quien se piensa en primer lugar cuando se habla de “Idea”*” (1989: 16). De hecho, otros ejemplos modernos de la relación entre arte y filosofía que Panofsky brinda permiten pensar en la dirección inversa. Así, Descartes le sirve de imagen tanto del barroco, por su mezcla de sentimentalismo y sensibilidad (Panofsky, 2000: 105) como de la emergencia renacentista de la perspectiva, desde su depuración espacial de contaminaciones subjetivas (Panofsky, 1978: 54). En ese sentido, Panofsky ve la formación del arte moderno como un espacio distinto al de la filosofía, dada su capacidad de expresar sus contenidos desde otras formas que las filosóficas, notando que esa distinción surge de un proceso histórico. Lo problemático, para Bourdieu, es que el humanismo que lo sustenta le permite notar las tensiones entre las épocas, pero le impide notar las tensiones en una época.

No está de más explicitar que el interés de Bourdieu por Panofsky puede pensarse en contraste con otras estrategias de lecturas de las imágenes, más renuentes a su vinculación con la filosofía. Por ejemplo, con la contraposición realizada por Wölfflin (1997: 445) entre las categorías de la visión y las del intelecto. Éstas últimas, dice, cuestionan la prisa de aquéllas, cuyos cambios conceptuales se juegan en el espacio del arte antes que en su filosofía. El cambio de las categorías de realidad o belleza, por tanto, se lee en la obra. En ese sentido, el interés conceptual por el arte se piensa como exterior a la creación artística, aun cuando las primeras generaciones de la historiografía del arte austríaca y alemana no temen interrogar al arte en diálogo con la filosofía, según describe Didi—Huberman (2004: 142).

Ese interés por pensar la filosofía en el arte se da, sin embargo, desde cierta sustracción. Y algo similar quizás podría decirse del trabajo del mismo Didi—Huberman, acaso la más potente tentativa reciente de pensar filosóficamente la historia del arte. Si bien algo deja entrever, por ejemplo, en torno a la posibilidad de pensar esos vínculos en Tomás de Aquino y Alberto Magno (Didi—Huberman 2001: 23), su teoría de la imagen rehúye de una lectura conceptual, lo que acaso debiera leerse desde el peso de Warburg en su concepción de lo anacrónico. En Panofsky, a la inversa, hay una sobredeterminación conceptual de la imagen cuya borradura del *nachleben* warburgiano no puede sino pasar por cierto apaciguamiento de la pasión en el arte. Parte de la diferencia de Panofsky con la previa iconología de Warburg, bien enfatizada por Didi—Huberman, se juega en tal vinculación. Mientras Warburg privilegia el análisis de un padecimiento difícilmente racionalizable en las formas artísticas, Panofsky se preocupa por la idea plasmada en su contenido. Así, lecturas de obras similares los llevan a énfasis muy distintos. A modo de (¡más que ejemplar!) ejemplo, la de Platón. Mientras para el primero (2010c: 166) algunas figuras platónicas



32) que en lugar de la cassireriana filosofía de las formas simbólicas, se propone analizar la génesis del pensamiento en torno a una antropología diferencial de las formas simbólicas. Es decir, desde una sociología que pueda notar, en la unidad del símbolo, la diferencia que genera su percepción. Según indica (1998b: 25), le interesa más pensar la coexistencia de órdenes discursivos diferenciados que la primacía de uno u otro símbolo. Por ello, otorga atención al trabajo de Panofsky sobre la relación entre arquitectura y filosofía en el Medioevo tardío, desde el que piensa la transmisión de la filosofía.

En un gesto poco recordado, un joven Bourdieu traduce el texto de Panofsky al francés, alabándolo por su abierta oposición a una lectura positivista o atomista de la realidad histórica. Sostenido en la singular hipótesis de la existencia de cierta relación entre la arquitectura gótica y la filosofía escolástica, expresada en el racionalismo como lógica visual de la primera y argumentativo de la segunda, Panofsky intenta mostrar los lazos en las distintas manifestaciones culturales sin una concepción unitaria y omniabarcante de una visión del mundo. Sin un sujeto o institución que pudiese haber dirigido la relación conscientemente, se trata de un vínculo forjado en la formación escolástica de hábitos conceptuales que pasan a la arquitectura. Es decir, en una conexión indirecta entre uno y otro tipo de formas que solo puede ver el analista, pues debe ser opaco a sus protagonistas para ser efectivo. Así, el autor acaba informando del hallazgo de textos escolásticos en talleres arquitectónicos. Mientras una lectura positivista confirmaría allí su hipótesis, para Panofsky ese es un dato del debilitamiento de la relación descrita, precisamente por la pérdida de la distancia de un lazo cuyo rendimiento se basa en su carácter mediado. Como si, por así decirlo, la arquitectura fuese escolástica en la medida en que no requiere de la verdad filosófica para operar. Si la necesita, entonces, es que el vínculo ya no rinde, al denegar la autonomía desde la cual se importarían saberes de la filosofía a la arquitectura: “*la dialéctica escolástica ha guiado al pensamiento arquitectónico hasta el punto en que éste deja de ser arquitectónico*” (Panofsky, 1986: 76).

Lo allí dicho permite a Bourdieu imaginar un análisis del campo intelectual que no busque conexiones directas entre espacios distintos, sino desde su constitutiva separación. Es en sus interacciones, por tanto, donde puede notarse la diferenciada unidad de la época: “*Los préstamos y las limitaciones inconscientes son sin duda la manifestación más evidente del inconsciente cultural de una época, de este sentido común que hace posibles los sentidos específicos en los cuales se expresa*” (Bourdieu, 2002b: 45). En ese sentido, la intervención histórica de la filosofía reside en su tratamiento, eminentemente filosófico, de lo que la época discute. Por su atención a tan concretas operaciones, como bien indica Altamirano (2006: 85), piensa tales cuestiones sin depender de nociones tan laxas como las del contexto o trasfondo. La expresión social de la obra no se halla en su contenido, sino en la delimitación de ciertos espacios y la transmisión de ciertos temas a un campo

---

expresan la impotencia de la racionalidad, para el segundo (1983: 51) allí se inspira el orden renacentista que permite la emergencia del humanismo, el cual lee desde la transmisión de la filosofía antigua al arte de la era humanista —en particular, desde el neoplatonismo hacia la pintura renacentista (2001a).

socialmente construido en el cual, desde su específica lógica, se *refractan* allí las tensiones sociales.

En efecto, Bourdieu cuestiona (1999) a quienes buscan leer directamente en el dato filosófico la expresión de los grupos dominantes. En particular, tras una modernización en la que la transmisión de la metafísica a otros campos no parece tan clara como en el Medioevo. Desde su relativa autonomía, el campo filosófico genera condiciones, siempre plurales e inacabadas, en cada momento histórico. Para dar con ellas, hay que trascender las preguntas por las biografías e instituciones, y pensar los factores que abren la opción de lo que puede o no pensarse. Entonces, también los conceptos han de pensarse dentro del campo en el cual emergen (Bourdieu, 1988a: 147), lo cual abre la alternativa a más de un concepto, y más de una lectura del concepto, en cada escena de la siempre múltiple historia del campo filosófico: “*No hay partido filosófico —el que incita a ponerse, por ejemplo, del lado de la intuición o al contrario del lado del juicio o del concepto, o a dar la prioridad a la estética trascendental sobre la analítica trascendental, a la poesía sobre el lenguaje discursivo— que no lleve en sí, además, una elección académica y una elección política y que no deba incluso a esta elección segunda, más o menos inconscientemente asumida, una parte de sus determinaciones más profundas* (1991: 65).

Es en su análisis sobre Heidegger y el nazismo donde Bourdieu despliega estas cuestiones de modo más acabado. En el libro que dedica al tema, busca leer tanto las dinámicas del campo filosófico alemán de principios del siglo XX como las transformaciones sociales y culturales en las que se enmarca, en torno a los vínculos del pensamiento heideggeriano con la *vulgata*, compuesta de temas y problemas que comparten los actores del campo intelectual en sus distintos niveles. Así, puede inducirse, en el caso de la Alemania de postguerra, la cuestión de la crisis de la modernidad es tratada desde la filosofía hasta la pintura, pasando por el cine, el periodismo o las ciencias sociales. Todo miembro del campo intelectual debe tener una posición al respecto. En ese plano, Bourdieu emplaza el trabajo de Heidegger, cuyo recurso a un lenguaje ajeno a cualquier cotidianidad deniega su condición política en nombre de un deseo filosófico que se precia de ser más digno y desinteresado. Si el sociólogo cuestiona esa estrategia no es para indicar una verdad extrafilosófica que fundamente, ocultamente, el discurso filosófico. Al contrario, lo hace para mostrar las estrategias mediante las cuales el deseo heideggeriano expresa la regla del campo filosófico y su relación con la política, desde un rendimiento que emerge con el *redesconocimiento* de su posicionamiento social. La expresión filosófica de las tensiones sociales, por tanto, no aparece en su mención explícita a la sociedad, sino cribada en la especificidad del trabajo conceptual, a partir de su toma de posicionamiento en el campo de la filosofía.

Para Bourdieu, lo político en Heidegger no deriva de su filiación al nacionalsocialismo, sino de su posicionamiento conservador en el campo de la filosofía, estructuralmente homólogo al del nazismo en el de la política. Que la pregunta por la política en Heidegger recién se haya planteado por el dato de su militancia nazi, interpreta, es un

síntoma de la ceguera del campo filosófico para analizar un discurso que siempre tiene, por su posicionamiento en el campo de la filosofía, una posición política. De ahí que las distancias que Heidegger toma respecto a Spengler y Junger, para enmarcar la mirada filosófica desde la cual traza su crítica a la historia de la metafísica, pueda pensarse simultáneamente como cercana y lejana, pues lleva a la filosofía su posición conservadora, al punto que Bourdieu describe en otro texto (2002a: 124), por cierto muy problemáticamente, la posición heideggeriana como la misma de Junger, pero cribada por el campo filosófico. Es decir, por una perspectiva común, pero desde un campo distinto. La operación heideggeriana es la inscripción, en el campo de la filosofía, de cierto *humor ideológico* (1991: 20). Condicionado por las opciones abiertas por un nuevo conservadurismo, crea una filosofía inanticipable, capaz de actualizar algunas de sus posibilidades dentro del campo de la filosofía, en diálogo con lo que lo trasciende.

El escaso interés prestado por los filósofos a esta interpretación de Heidegger ratifica sus presupuestos acerca de la dificultad de la filosofía de pensarse a sí misma. En particular, cuando tal elusión se hace explícita. Por ejemplo, para Gadamer, el análisis del pensador francés *no tiene nada que ver con la filosofía* (2002: 348). Lo que habría que preguntarse es si, con esa opinión, Gadamer no termina confirmando lo que Bourdieu sostiene, al cuestionar tanto esas lecturas como las que buscan identificar, como la de Adorno (Bourdieu, 1997b: 59), el pensamiento heideggeriano con las posiciones nazis. Y también, habría que añadir —insistiendo, por cierto, en que su carácter detectivesco ni siquiera alcanza una mínima dimensión analítica— la de Víctor Farías (1989). Esta última, como lamentablemente sabemos, abre el debate en el que Bourdieu interviene, marcando allí la distancia de su sociología con respecto a otras teorías críticas. En particular, con respecto a la deconstrucción, que no pudo despreocuparse por el affaire en cuestión.

Al leer a Heidegger como un conservador en el campo filosófico, Bourdieu se distancia de quienes, en Francia, mediante una lectura hartó más compleja del nazismo y hartó más rica del pensamiento heideggeriano, han alcanzado conclusiones filosóficas que poco de conservadoras podrían tener. En particular, las del ya mencionado Derrida, quien de hecho señala (2010) que, ante el escándalo heideggeriano, cualquier lectura únicamente interna o externa resulta problemática. Si bien la de Bourdieu tiene la virtud de no optar por una u otra, supone la coherencia entre las posiciones del interior y el exterior, por lo que no puede notar la promesa de otra exterioridad en el desenvolvimiento del interior filosófico. Es decir, la chance, tan bien leída por Derrida, de leer a un pensador contra sí mismo, y así notar que esa coherencia podría no ser tan clara.

Al reconocer eso —y esto nos permite volver a Heidegger— es posible, por ejemplo, que una filosofía políticamente progresista sea filosóficamente conservadora o viceversa. Entonces, la autonomía relativa del campo exige una lectura que no busque su directa homologación con otros. De ahí la necesidad de suplementar la consideración bourdieana del campo que buscamos rescatar con una lectura más atenta de los textos,

capaz de notar en la filosofía la indeterminación de la inscripción que bien objeto, derridianamente, Butler a Bourdieu (1997) —y, que en cierta medida, se deja leer también en el ataque de Rancière a su obra (1983). En particular, cuando el traspaso es desde el arte a la filosofía sin la mediación rectora del campo político, que en Francia tiene un peso cultural no siempre replicado en otros lares.

5. *El ubicuo lugar de la filosofía del arte.* Es decidior que sea a propósito de la lectura derridiana de la estética kantiana cuando Bourdieu explicita (1988c: 506-510) sus diferencias con Derrida. Si para este último la lectura de la filosofía del arte resulta una estratagema crucial para pensar la dificultad metafísica de tratar con los marcos que no deja de presuponer, en Bourdieu puede amenazar las distinciones entre campos desde la que su marco surge.

De hecho, el sociólogo explicita su omisión de la tradición de la filosofía del arte para pensar la construcción social del gusto artístico, dada la etnocéntrica y ahistórica autopercepción de la estética. Incluso las lecturas contemporáneas que la cuestionan —incluyendo la deconstrucción— terminan confirmándola, sostiene Bourdieu, al leer la estética moderna desde una estrategia igualmente filosófica. Contra ella, en las pocas ocasiones en que Bourdieu se pregunta por los conceptos del arte, los lee enfatizando su carácter histórico, en el marco de los privilegios de quien puede percibir. Por ejemplo, en su inteligente lectura de la emergencia de la figura del genio. Coherentemente con lo ya expuesto, Bourdieu discute tanto las lecturas más tradicionales que pueden hallarse sobre la retórica de la genialidad<sup>46</sup> como las provenientes de un marxismo algo mecanicista<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Para ir presentando la figura del genio (en la que luego nos extenderemos), valga reseñar someramente las conclusiones a las que llegan algunas perspectivas que abordan la relación entre historia y discurso estético por separado.

Un primer caso es el del ya mencionado Panofsky. En el clásico trabajo que desarrolla junto a Klibansky y Saxl, ligan el genio (1996: 244) al discurso sobre el carácter creador del signo saturnino, el que después del humanismo puede describirse como genio. Su concepto emerge tras la ausencia de unidad clásica entre lo trágico y lo heroico. En efecto, Panofsky halla (1989: 67) el primer paso hacia su figura en la teoría del arte renacentista, la que intenta compatibilizar la creatividad del artista con la creencia en leyes del arte que la limitaban. Desde la primacía metafísica de la Idea, despliega una productiva tensión entre la libertad del artista y las exigencias de la realidad.

El posterior desarrollo de lo que se abre es descrito por Cassirer, quien describe (1950: 349) la desvinculación entre el clásico *ingenium* y el carácter puramente productivo y formador el genio. Si bien destaca a Rousseau como su predecesor (1963ba: 13), considera que es la obra de Kant la que desarrolla la emergente dimensión estética. Enmarcado en un *siglo de la crítica* que busca unir arte y filosofía desde una determinación conceptual sistemática que permita vincular crítica filosófica y estética—literaria, Kant fundamenta la primera al pensar la creatividad del genio desligada de cualquier coerción, como condición de posibilidad de una verdadera creación.

Para ello, la ausencia de legislación externa no debe transformarse en arbitrariedad. Al contrario, dice Cassirer (1985: 376), la libertad estética entrelaza la creación y la genialidad a partir de una ardua tarea, pues al artista ya no le basta con imitar lo bello, sino que debe crearlo. Lo cual, dados tales presupuestos, no cualquiera puede alcanzar: esa es, de hecho, la cifra de la genialidad (Cassirer, 1968: 195). Dada su soberanía estética, puede extraer su originalidad de sí y, en ello, descubrir y corroborar tanto a su ser verdadero como a una naturaleza que ya no le resulta contradictoria, abriendo una posibilidad que profundiza un momento espiritual alemán, en particular, con Schelling como su continuador (Cassirer, 1999: 23). Tras este último, la creación adquiere un valor inédito para la filosofía, al punto que, con el romanticismo, la poesía aspira a su identificación con la filosofía: “*Poetizar la filosofía y filosofizar la poesía, he aquí la meta suprema de todos los pensadores románticos*” (1963a: 135).

---

El doble movimiento recién citado genera cierta homología con la reflexión kantiana en la producción artística. Aunque la referencia fundamental de Cassirer es Goethe, su análisis no olvida la influencia kantiana en Schiller. E incluso Beethoven es mencionado dentro de la era iluminada por Kant. Cada cual refleja, desde su lado, ese espejo que sería el pensamiento kantiano, inspirándose en distintas obras del mismo autor (Cassirer, 1963b: 98). Kant, por ende, simboliza en la filosofía a un momento cultural más amplio, pero que Cassirer no inscribe en las transformaciones sociales de la época. El vocabulario que utiliza expresa, de hecho, los límites conceptuales de su notable análisis: “*Esta unidad entre exigencia y hecho, entre forma artística y opinión reflexiva, no es cosa buscada, ni obtenida artificiosamente en la historia espiritual alemana del siglo XVIII, sino que resulta directamente del mero encuentro, del entreveramiento dinámico de sus fuerzas plasmadoras fundamentales*” (1950: 357).

Es claro que la desvinculación entre la emergencia filosófica y los procesos sociales que lo acompañan no ha perdido vigencia, ni siquiera entre quienes disputaron filosófica y políticamente con Cassirer. En efecto, Heidegger vincula el genio con la modernidad a partir de su singular concepción de tal etapa en la historia del ser como época de la imagen del mundo, en la que se inscribe el arte en el horizonte de la estética. Es dentro de esas transformaciones que aparece la figura del genio, tan moderna que su aplicación a un tiempo previo poco comprendería de lo relativo a uno y otro mundo: “*La concepción moderna del hombre como «genio» tiene como presupuesto metafísico la determinación de la esencia del hombre como sujeto. A la inversa, el culto del genio y sus desviaciones no son, por lo tanto, lo esencial de la humanidad moderna, así como tampoco lo son el «liberalismo» y el autogobierno de los estados y las naciones en el sentido de las «democracias» modernas. Que los griegos hubieran pensado al hombre como «genio» es tan inimaginable como profundamente ahistórica la opinión de que Sófocles era un «hombre genial»*” (Heidegger, 2000: 142).

La inquietante lucidez de la reflexión heideggeriana nace de una crítica a la modernización cuya atención a la facticidad pareciera exigir una lectura histórica de los espacios de enunciación menos genérica que la heideggeriana. Retomándola desde un deseo de pensar en efectos más concretos, Gadamer destaca (1977: 89) el carácter artístico de la consideración de la invención como genialidad —en contraposición, por ejemplo, al trabajo inventor científico. Esa reflexión, sin embargo, no surge desde una pregunta histórica sino en torno al arte en relación a cierta antropología filosófica. De hecho, no es desde el interés social, sino desde el desinterés kantiano que Gadamer lee (1991:163) la invención moderna de la estética, sin relacionarla con el resto de la cultura moderna. Y es que para Gadamer el pensamiento y la creación gozan de un espesor irreductible a sus condiciones sociales. (Para Bourdieu, ciertamente, no es que ese espesor no exista, sino que las condiciones sociales lo crean). De ahí la renuencia de Gadamer a la identificación del gusto con el arte. En ese sentido, pese a pensar el carácter histórico de la estética, liga su emergencia a transformaciones ligadas a una ahistórica dimensión del hombre, lo que limita el rendimiento de su filosofía, también aquí tan inteligente como conservadora.

<sup>47</sup> Acerca de las dificultades del marxismo para pensar la filosofía, es decidir que hasta hoy resulte mucho más productivo el abordaje marxista del arte sobre la obra que sobre los discursos que la autorizan. No han dejado de existir, sin embargo, importantes excepciones —además de las de Benjamin y Adorno, que nos reservamos para el texto.

Una de las primeras es la obra de Lukács, quien abandona sus tempranas reflexiones al abordar la historia de la filosofía del arte sin el necesario reconocimiento de sus mediaciones. Su lectura de la estética enfatiza, por tanto, una vinculación algo directa a la lucha de clases, que determina teleológicamente su desarrollo hasta la conciencia marxiana. Así, explica que en Kant, la dialéctica interna de los problemas lo lleva hasta el umbral de la dialéctica, pero que se detiene hacia con una intuición irracionalista (Lucács, XIX: 35). Es tan predecible que para el húngaro valora más a Hegel como que le reprocha no haber alcanzado a lo que llega Marx. Es decir, que es un pensador burgués cuya filosofía del arte culmina el pensamiento, en la filosofía, de la burguesía (Lucács, XVII: 123).

La deriva filostalinista de los últimos trabajos de Lucács lleva a Goldmann a privilegiar la lectura de sus primeros textos, para aspirar (1967: 29) a un análisis sociológico de la filosofía. O sea, analizada en torno a la existencia concreta de los grupos de los que surge, a partir de la interpretación de la *totalidad significativa* de la sociedad, cuyas múltiples particularidades expresan las visiones de mundo que emergen en la lucha de clases. En ella, la filosofía y la literatura resultan las expresiones más conscientes de cada clase (Goldmann, 1968b: 29). Al incluir también a la filosofía, el proyecto de Goldmann es quizás el más ambicioso dentro del problema que intentamos seguir. Sin embargo, no deja de resultarnos problemático, puesto que en la diada entre filosofía y literatura no lee a la primera de forma menos culta, sino que asciende a la segunda como expresión de lucidez, con lo que mantiene la consideración de la primera como conciencia más avanzada de un momento histórico, sin cuestionar la construcción histórica de esa noción.

De hecho, Goldmann reconoce (1971: 111) que si se aboca a la lectura de las obras, antes que a la biografía de los individuos, no es por una cuestión de principio en la perspectiva, sino de plausibilidad del análisis, ante la imposibilidad de conocer lo pensado por Racine o Pascal como sujetos. Si se pudiera acceder a ellos, deja entrever, manifestarían con mayor lucidez su conciencia como la visión de mundo de la clase de la que son parte. Su análisis, por tanto, no busca pensar cómo los procesos sociales constituyen la posibilidad de las formas, sino cómo el contenido de la conciencia de uno u otro sujeto expresa, en su ficción o su pensamiento, la verdad de las luchas sociales. Por lo mismo, le resulta difícil leer cuando deben ir más allá de la filosofía o el arte en las que supuestamente se expresan directamente, y se cruzan. En su análisis, el espacio que le otorga a la filosofía del arte es tan escaso como equívoco. Asume la dificultad de abordarla en el pensamiento de Pascal por su carácter disperso y fragmentario —como si aquello no pudiese decir de todo el pensamiento del moralista francés. Y, peor aún, yerra

Si las unas son ciegas a las condiciones sociales que permiten la emergencia de lo que bien describen, las otras deducen directamente las categorías de la estética como discurso burgués. Por ejemplo, Eagleton lee la aparición de la figura del genio como compensación espiritual. Sintomáticamente, centra su análisis en Shaftesbury (2006: 125) antes que en Kant, para establecer que el inglés se preocupa más por ligar el emplazamiento de la genialidad a los desarrollos del capitalismo que a los de la metafísica, lo que le permite explicar que la degradación del antiguo artista a productor de mercancías lo lleva a reclamar su originalidad como genio. Este último concepto, por tanto, compensa ideológicamente la real inversión del creador en el mundo real.

Lo problemático de su análisis es que apenas rastrea las transformaciones en el campo de la filosofía, por lo que poco aprecia la productividad de una nueva semántica del arte que solo puede ver como reacción al capitalismo como verdad de la modernidad. Contra esta última lógica, Bourdieu (2002b: 25) se aparta de la lectura del genio como compensación de la subjetividad ante las amenazas que sufre por la industrialización. Antes bien, describe la nueva subjetividad del genio como parte de la emergencia de un nuevo mercado —tan moderno como la industrialización—, enmarcado en nuevas posiciones del público y la obra. En ese sentido, la historia del capitalismo exige comprender la nueva estética desde su específica posición en el mercado, irreductible a una pura concepción defensiva contra el mercado.

Desde Bourdieu, una lectura crítica del arte moderno no es la que repite su semántica al pensarlo como conciencia desgarrada del desarrollo burgués, sino la que nota en ese discurso los privilegios existentes en uno y otro campo, en el marco de la desigual

---

incluso en el caso en el que lo último que podría achacarse sería su ausencia de sistematicidad, al punto que no vacila (1968b: 35) en señalar que para Kant el único valor auténtico que el hombre podía alcanzar en vida es la obra de arte.

Ante errores tan gruesos, son más confiables, por conservadoras que sean, lecturas como las de Cassirer, criticada por Goldmann (1968a: 19) por su concepción de la Ilustración ajena a los restantes procesos sociales. Lo cual, evidentemente, no significa que deba olvidarse el marxismo para pensar la emergencia de la estética, pero sí que debe existir un mínimo rigor en la interpretación, capaz de superar los esquemas que siguen imperando, y también desde una concepción del saber que no derive de una u otra conciencia. Lecturas como las recién comentadas operan desde un concepto problemático de ideología, entendido como falsa conciencia, con el que leen las contradicciones del sujeto estético en contraposición a una conciencia verdadera que, desde fuera de la estética, sí comprendiese lo que acontece. Nos parece más interesante pensar con la otra concepción marxista de la ideología. A saber, la relativa a la forma en que las luchas son imaginadas en el plano de lo simbólico. Desde ahí emerge una lectura marxista de la filosofía que sigue relumbrando por su inteligencia: la de Althusser, quien describe la filosofía (1974: 59) como la lucha de clases en la teoría.

En efecto, tal parece ser la lectura que Marx acomete a propósito de la filosofía alemana, y la que permite reconsiderar las lecturas más finas de la estética desde una perspectiva marxista. Éstas no se detienen en la falsa conciencia de uno u otro pensador ante la totalidad, sino en la emergencia de un distinto modo de producción donde la verdad no se esconde, sino que se disputa en tensiones que son indicativas, por tanto, de la fisurada totalidad. Una buena lectura, en esa dirección, es la de Bürger (2002: 52), quien analiza la relación entre el desarrollo de los objetos y de las categorías, en lugar de centrarse en éstas para indicar por qué no calzan con aquéllas. Así, sostiene que la poética del genio no es compensación imaginaria, sino más bien una tensión real entre distintos proyectos de la burguesía, pues el establecimiento de su poética, contra toda reglamentación, aspira al uso espontáneo e imaginativo de la razón que la modernización instrumental impide. Bürger sostiene (1996: 141) que leer la figura del genio como expresión unívoca de una burguesía ascendente resulta erróneo, pues su lucha del genio contra las reglas se erige contra cierta concepción burguesa de la racionalidad. Dentro del mismo bloque histórico entonces podría existir más de una mirada. Por eso, que la crítica del genio al capital sea una crítica burguesa a la burguesía no es un dato de una tautología imaginaria, sino de una disputa que permite rastrear las tensiones y límites de su proyecto histórico.

modernización burguesa. Por ello, la tensión que le interesa no es la existente entre la verdadera particularidad estética y la falsa universalidad socioeconómica, sino la que desplegada entre quienes pueden gozar de la autonomía del arte y quienes deben restarse de tales posiciones, lo que abre la posibilidad de la crítica de una de las principales ilusiones de la filosofía: la ceguera ante las condiciones impuras de la construcción del placer puro (Bourdieu, 1999: 100).

Para el sociólogo, en efecto, lo problemático en la filosofía kantiana del gusto no es el desinterés sino su universalización. Se trata, por así decirlo, de una filosofía correcta, pero exclusivamente para los sujetos que han pasado por los mecanismos necesarios para adquirir tal gusto (Bourdieu, 1991a: 213). Es esa mediación, para el argumento que seguimos, la que Kant olvida, y que hace plausible la estética. Lo difícil es pensar, desde lo descrito, si el discurso filosófico que de allí emerge ha de concebirse en el campo de la filosofía o del arte.

De hecho, Bourdieu indica que la reflexión sobre la obra de arte debe notar simultáneamente la historia del campo artístico y las condiciones sociales de la filosofía. La emergencia de la estética como filosofía del arte autónomo —como filosofía (relativamente) autónoma del arte (relativamente) autónomo, para ser más (im)precisos— no puede surgir antes de la pretensión del arte autónomo. Pero, a su vez, el discurso estético es parte de lo que constituye el emergente campo del arte. Esta relación no puede sino padecer de un carácter tautológico, eminentemente constructivo, entre la mirada estética que distingue a la obra del objeto, y la obra que posibilita la disposición estética del espectador. Los análisis de Bourdieu enfatizan en esta última dimensión, al brindar aisladas indicaciones sobre cómo puede ser la historia de la primera y sus conceptos.

Para reconstruir una historia del concepto del arte —o al menos de la literatura, cuya ausencia ya Barthes (2003b: 62) lamenta por los años en que escribe Bourdieu al respecto— resulta necesaria la lectura de los vínculos entre las instituciones artísticas y la filosofía del arte. En esa línea, la producción del discurso estético parece ubicarse entre el campo del arte y el campo de la filosofía. Por ello, señala que una historia de las ideas que allí se despliegan debiese tener amplitud para incorporar análisis que transiten desde la importación del concepto teológico de creación hasta la institución de museos (Bourdieu, 1995: 431). La importancia que da a la crítica aparece en ese crisol. Sin embargo, no es claro dónde se delimita. Su ejercicio es descrito, de hecho, como *artístico, literario, filosófico, etc* (1995: 289).

Esta última indeterminación puede ser sintomática de la dificultad de circunscribir la reflexión conceptual sobre el arte a uno u otro campo, o al menos, de su libertad para no hacerlo, ya que no le otorga un lugar importante en sus análisis del arte o de la filosofía. Al nombrar a distintos agentes del campo artístico —incluso acerca de los cambios conceptuales en el arte— y la generación de un nuevo lenguaje, Bourdieu no nombra a la filosofía (1980: 92). Es más bien en torno a su lúcido análisis del surgimiento de la

bohemia parisina que describe la emergencia de nuevos conceptos ligados al arte. Sostiene allí que es Baudelaire, en efecto, quien desarrolla la nueva crítica y la teoría de la contemplación pura (1995: 108, 432). Si bien reconoce la mediación que realiza Cousin del romanticismo, describe en el trabajo literario el desarrollo de las categorías de la estética.

Pese a que bien se ha tildado la concepción bourdieuana del arte como intelectualista (Shusterman, 2002), la conceptualización del arte no goza de particular importancia en su narración de la constitución del campo artístico. Mientras en su preocupación por el arte privilegia la indagación por la posición de los artistas —incluso al referir la construcción de un discurso estético—, cuando se preocupa por la filosofía se centra en los cambios acaecidos en las posiciones dominantes en el campo filosófico, a saber, de la filosofía de las ciencias y de la metafísica. Podría quizás especularse que tal desatención se explica por la posición subordinada de la reflexión estética en ambos campos. Sin embargo, el mismo Bourdieu reconoce (1998c: 505-509) que ésta ha ganado una mayor atención en la escena filosófica contemporánea, lo cual explica por los problemas que plantea el campo del arte tras las vanguardias, antes que por las transformaciones del campo filosófico.

Incluso al recibir mayor preocupación filosófica, por tanto, para Bourdieu la estética se mantiene en esa posición ubicua entre arte y filosofía. Es cierto que eso bien podría decirse de toda filosofía cuyo tema no fuera la metafísica, y así recordar la relación entre la filosofía de la ciencia y la práctica científica, por ejemplo, que muestran los historiadores de la filosofía de la ciencia antes mencionados. Sin embargo, mientras éstos enfatizan en la importancia de la filosofía de la ciencia para la práctica científica, para Bourdieu el *peso funcional* del concepto estético en el campo del arte es menor. De ahí que sea difícil saber, desde su análisis, en qué campo historizar tales nociones<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Ciertamente, la dificultad de pensar socialmente el espacio de la filosofía del arte no es exclusivo de Bourdieu. Ya en los textos programáticos de Lovejoy sobre la historiografía de las ideas se halla una posición ubicua. Dentro de las doce áreas que describe (1965: 1—2) como pertinentes a la historia de las ideas conviven la historia de la filosofía, la historia de las literaturas nacionales, la literatura comparada y la historia de otras artes y sus respectivos cambios en el gusto. Si bien todas podrían ligarse a la historia de la filosofía del arte, ninguna parece abordarla de forma directa.

Posteriormente, también Hauser mantiene una estricta distinción entre la idea y la obra: “*La creación artística no es un combate que aspire a mostrar "ideas", sino una lucha en contra del enmascaramiento de las cosas por aquellas, las esencias y los universales. Platón sabía muy bien por qué desterraba a los artistas de su Estado de filósofos* (1975: 21). La imaginación filosófica sobre el arte, por tanto, compensa la falta de realidad de la libertad que promete. En efecto, Hauser liga el romanticismo alemán a una inteligencia burguesa impotente ante el poder de los príncipes. La ausencia de espacio público y su consecuente exclusión de la vida activa los obliga a desligarse de la experiencia concreta e imaginar otras realidades. Así como el imperativo categórico juega ese rol en la ética, es el genio quien lo realiza en la estética, redimiendo sus miserias cotidianas en la tierra imaginaria de la ausencia de restricciones (Hauser, 1969: 294). La filosofía del arte, siguiendo su punto, es una apariencia del ya aparente arte. Poco se gana con su lectura, en particular cuando el romanticismo la torna constitutiva del arte.

Resulta decididor de la dificultad de una sociología de la filosofía del arte que la teorización romántica sea también objetada, desde orientaciones teóricas y políticas harto distintas, por parte de la sociología luhmanniana. Su defensa de la autorreferencialidad de la obra —muy consecuente con su marco analítico, por cierto— lo lleva a considerar a la filosofía del arte como un ilegítimo intento de someter la obra al concepto: “*El filósofo proveído teóricamente —enfrascado en sus textos, en sus conceptos, en su arquitectura teórica, en sus propias polémicas— ya no tiene que exigirse a sí mismo la tarea de juzgar y evaluar críticamente las obras de arte. Solo se aprovecha —como quien dice, de parásito— de que los criterios para el gusto y la crítica del arte se hayan vuelto dudosos, y establece su*



Ni filosofía ni literatura, el pensamiento sobre el arte, y en particular el ligado a la fundamentación de la crítica, no se deja delimitar en uno u otro campo. En ese sentido, resulta elocuente que para Bourdieu la figura de Barthes, comprendida como cima del ensayismo (2008: 301), grafique la necesidad de flotar en distintos campos —incluido el periodismo—, ante la imposibilidad de oponerse a una u otro desde sus propias reglas. Esa versatilidad, que parece hacerle perder peso, es la que, por el contrario, le otorga importancia a los autores del principio del siglo XX latinoamericano. Y quizás este dato —el de la dificultad de situar la filosofía del arte en un campo— sea el que necesitamos para dar inicio a nuestra lectura del modernismo latinoamericano.

6. *Filosofía y literatura sin campos*. Resumamos lo avanzado, pues es largo y disperso este capítulo: A partir del influjo de cierta historia de las ciencias, que nota el desigual y combinado reparto de saberes desde la irreductible presencia de lenguajes teóricos, la sociología de Bourdieu permite pensar la constitución histórica de un campo relativamente autónomo de la filosofía que, sin tener que ser filosofía política, no replica ni se aísla de otras dinámicas sociales en el marco de una modernización cuyas tensiones sociales no desconoce. Ello nos permite pensar la enunciación filosófica desde conflictos que criba desde su especificidad conceptual, a partir de la distinción moderna entre filosofía y literatura, la que Bourdieu supone con una seguridad que le permite pensar en la distinción entre los campos, y la coherencia entre las posiciones de uno y otro, que deviene problemática para pensar los ubicuos conceptos del arte.

El largo recorrido que hemos hecho sobre el pensamiento de Bourdieu no tendría mucho sentido si los problemas que describimos para ubicar la filosofía del arte en su marco analítico no fuesen precisamente los que vuelven productiva a su sociología para pensar en la ubicación de Vaz Ferreira, ya que esa dificultad para concebir espacios discursivos que no se dejan delimitar entre uno y otro nos permite establecer una hipótesis: si la fundamentación estética de la crítica puede ser poco relevante en un campo cultural que logra distinguir —en temas, instituciones y espacios— la filosofía y la literatura, sin que la primera amenace a la segunda y a su deseo de autonomía que autoriza la mirada crítica, es distinto lo que acontece en las escenas latinoamericanas desde y contra los cuales arremete el modernismo, cuando comienzan a escindirse los discursos de filosofía y literatura sin la seguridad del éxito de esa diferencia.

En el caso europeo, de acuerdo a las lecturas ya comentadas, filosofía y literatura se escinden manteniendo una frontera en virtud de la cual las amenazas mutuas se limitan al interior del campo correspondiente. Es decir, disputan sus nombres sin aspirar al ajeno: dicho burdamente, ni Hegel desea ser poeta ni Baudelaire filósofo, al punto que cuando un pensador como Nietzsche ocupa un rol más ubicuo se lo puede excluir, como se lo hace hasta hoy, de una u otra disciplina. En Latinoamérica, la ausencia de

---

*competencia como especialista en utilizar distinciones y argumentaciones*” (2005: 456). Sin embargo, el lastre del deseo de esa tutela es, según Luhmann, luego superado, y entonces habilita una semántica moderna del arte moderno, capaz de hacer justicia a su diferenciación funcional. En ella, claro está, el parasitario filósofo del arte no ha lugar.

una distinción clara<sup>49</sup> obliga a la literatura modernista a autorizarse como más verdadera que el pensamiento positivista, en torno a una diferenciación precaria que necesita la colaboración de lo que queda fuera del campo.

Por así decirlo, Bourdieu puede leer a Baudelaire sin Guyau, pero los modernistas no pudieron sino leer a uno con el otro, a partir del intersticial espacio de la crítica que ante la precariedad de campos obtiene mayor importancia. Si la literatura europea no requiere tan marcadamente su fundamentación conceptual para constituir una pretensión de autonomía que se respeta, en Latinoamérica debe aliarse con quien pueda legitimar su amenaza autonomía, mediante la emergencia de nuevos lenguajes teóricos, como el de Vaz Ferreira. Con estos lenguajes, el arte adquiere un lugar central, ya que solo con ellos puede aspirar a establecer un nuevo espacio filosófico opuesto al positivismo. En ese sentido, pensadores políticamente liberales, como Vaz Ferreira, pueden pensar contra el liberalismo existente. Ante la inexistencia de campos del todo delimitados que permitan suponer la coherencia de la posición ocupada entre uno y otro campo, su defensa del arte permite imaginar, con la literatura, tanto el nuevo campo de la filosofía como la reconversión del antiguo campo de la política.

En ese proceso, la difícil delimitación de la estética se presta para que adquiera un lugar más importante, dada su capacidad de mediar entre los saberes de uno y otro, y de tomar, ante la literatura, una nueva posición a partir de la cual ir tramando el campo cuya institución recién se augura. Así, Vaz Ferreira, además de verse obligado a acudir a la filosofía europea, debe valerse indirectamente de lo implantado por la nueva literatura latinoamericana, para comenzar a gestar lo que hartó después se llama filosofía latinoamericana, y que en su época —como muestra la producción de contemporáneos que también se suele considerar filósofos—, ha de tocar la pregunta por el arte.

---

<sup>49</sup> De ahí lo problemático del proyecto —por cierto, muy interesante— de Estrella González (2009, 2010) de pensar la filosofía mexicana de las primeras décadas del siglo XX a partir de Bourdieu, pues sus análisis parecen naturalizar la existencia de campos que en Latinoamérica, al menos en esa época, no son tan claros como en otros casos en los que se ha utilizado la sociología del francés para pensar la filosofía ilustrada (Darnton, 2003: 192) o la recepción de la estética kantiana (Cheetam, 2001: 31—33).

Ya Marta Traba, a propósito de Bourdieu, indica (2005: 155) que la ausencia de una historia cultural consolidada hace que el artista y el crítico carezcan de *piso donde apoyarse*. Si el heroísmo de Baudelaire es el de inventar un campo en el que posteriores autores se sitúan, el de los autores latinoamericanos de principios del siglo XX es el aspirar a un campo cuya delimitación no puede lograrse ante procesos precarios y desiguales de modernización. Lúcida resulta, en esta dirección, la indicación de Giunta (2004a: 117), relativa a la necesidad de repensar la modernización artística latinoamericana de principios del siglo XX, la que difícilmente se deja leer desde la binariedad entre institución y vanguardia corriente en la lectura del principio de siglo europeo, al punto que sugiere pensar que, ante el descampado, lo vanguardista fue generar instituciones antes que oponerse a ella.

Se trata entonces de forjar un campo en una modernidad periférica hartó distinta a la europea. Por ello, Sarlo y Altamirano (2001: 159) cuestionan que el modelo de Bourdieu sea totalmente aplicable en sociedades periféricas del capitalismo, dadas las insuficiencias allí notadas en liberalismos incapaces de generar un campo intelectual con cierta autonomía y especialización. La conclusión que de ahí surge no es la de la inexistencia de textualidad literaria alguna, sino la dificultad de delimitar su unidad o autonomía. Por ello, Rowe (1996: 32) remarca que en algunos —o acaso, en todos— los países latinoamericanos no puede describirse la literatura como un campo desde los presupuestos que Bourdieu supone. Y lo mismo puede decirse, por cierto, de la filosofía.

En tal sentido, una historia latinoamericana de las ideas no habría de ser la que dé por presupuesta una y otra institución de enunciación para buscar directamente la relación entre idea y sociedad, sino la que note en las ideas las tensiones de los procesos sociales de constitución de sus lugares. Es decir, que sus reflexiones deben instituir su propia legitimidad, desde la específica forma de inscripción que puede sellar el nuevo pacto y los específicos contenidos que lo pueden explicar. Por ello, revisaremos la emergente diferenciación entre los espacios letrados de la filosofía y literatura en los textos de un autor ubicado en los intersticios de campos en formación, cuyos precarios interiores obligan a que lo supuestamente exterior deba situarse en el centro de su siempre discutible origen.

## Sección II

### Para una crítica de la creación pura

*Se puede estimar el grado de sentido histórico que posee una época viendo cómo esa época hace traducciones*

(Nietzsche, 2002: 154)

## II. I

### La traducción modernista del genio

*!Ay, que las leyes históricas no las tuercen, ni el espectáculo del apostolado, ni las querellas desgarradoras del martirio, ni los febriles ímpetus del genio! ¡Otro manda, y nosotros andamos!*

(Martí, V: 104)

1. *Los lugares, las ideas.* Si los procesos de constitución de campos culturales en Latinoamérica no replican las dinámicas europeas, tampoco deben figurarse sus actores desde un directo parangón con las letras europeas. Bien señala Chatelet (1982: 56) la necesidad de una *geografía de las ideas* que rastree sus configuraciones en espacios situados, los que parecieran torcer la simplicidad del traspaso. Generalmente soslayado en las filiaciones de la filosofía a su momento histórico, el espacio requiere entonces ser considerado: “*Hija del tiempo, la verdad lo es también del espacio geográfico*” (Le Goff, 1996: 31).

Poco sentido tiene, por tanto, la reiterada búsqueda de corrientes o figuras análogas a las europeas —pensemos, por ejemplo, en la valoración de González Echevarría de Mariátegui como *el Benjamin de nuestras letras* (2001: 72). Y es que la mediación de la singular historia desde la que se instalan los idearios no puede sino reconfigurar la experiencia del pensamiento y alterar también sus conceptos y temáticas. Es sabido que recientes trabajos en la historia de las ideas han avanzado en teorizar ese proceso (cfr. García, 2011), al pensar en la recepción una inventiva que se aleja de una torpe repetición. Es lúcido, en ese sentido, que Subercaseaux (1991: 231) postule, por ejemplo, la necesidad de referir al liberalismo latinoamericano y no al liberalismo en Latinoamérica. Allí deja entender que la idea se diferencia en su paso, gracias a una irreductible dimensión espacial que suele olvidarse en las descripciones sobre el carácter productivo de la recepción. También en ellas subsiste el tradicional privilegio filosófico entre el señorial tiempo y el subalterno espacio, bien indicado por Ardao (1993: 8). Este desdén puede explicarse por la hegemónica imagen del espacio como un dato natural, en contraposición al carácter dinámico del tiempo que sí permitiría pensar las transformaciones históricas (cfr. Massey, 2005)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Puesto que esa noción trasciende a la filosofía y sus narraciones, no es casual hallar una lógica similar en otras formas de historia cultural. Por ejemplo, en el modelo de Warburg, tan lúcido para desgajar la unidad del tiempo al considerar lo anacrónico, el retorno de lo ido pareciera limitarse a una escala temporal. Su notable desplazamiento del modelo de renacimientos e imitaciones al de supervivencias y remanencias se juega en cierto inconsciente de carácter más bien temporal (Didi—Huberman, 2009: 25)

Es elocuente que también Panofsky, al intentar un tipo de análisis hartamente distinto, continúe esa tendencia. Su inspiradora noción de *disyunción* no deja de subsumir los desplazamientos espaciales en los temporales: “*Cada vez que en la Edad Media plena y tardía*

De forma saludable, los estudios culturales han tematizado, en las últimas décadas, las múltiples historias y temporalidades que pueden leerse en variadas producciones culturales surgidas en Latinoamérica (por ejemplo, Cornejo Polar, 2003; Gruzinski, 2007). Si han podido pensar la simultaneidad de más de un presente es porque el espacio imprime, al tiempo, especificaciones que alteran el paso simple de uno a otro lugar. Es decir, obligan a pensar que, en cada espacio, hay más de un tiempo. Ahora bien, esa deconstrucción queda trunca, pierde su vocación antinacionalista, si no percibe que en cada tiempo, a su vez, hay más de un espacio. Es decir, que las tensiones que se describen no se mueven por un lugar ya dado, sino que sus límites y sentidos son parte de lo disputado.

Al historizar los espacios no solo se abre la opción de considerar los deslices ya indicados, sino también un análisis que considere que los traspasos cambian la supuesta presencia previa del lugar, en un continente cuya historia obliga a pensar los lugares como constructos históricos. La lectura de las ideas posee un potencial rendimiento muy sugerente para abordar la constitución de los espacios, al brindar la alternativa de pensar allí —junto a otras tantas instancias, ciertamente— el estatuto discursivo de los lugares. De hecho, podría sostenerse la tesis de que son los singulares procesos de recepción los que hacen cuajar tal unidad, en tanto promesa. Al menos, en lo que refiere a cierto espacio de la filosofía en Latinoamérica.

En ese sentido, no nos interesa ponderar los lugares como una realidad previa a la que la idea podría o no ajustarse a ellos. Por el contrario, nuestro objetivo es pensar el incesante proceso de lectura, imprescindible en la conformación de cualquier formación cultural postcolonial, como parte de la construcción del lugar en cuestión. Al leer el pensamiento que les fue contemporáneo desde otro lugar, los modernistas y Vaz Ferreira establecen una diferencia que no se deja de excusar por el paso del tiempo, como sí pudo haberse explicado simplistamente las diferencias que padece, por ejemplo, la escolástica en la colonia latinoamericana. Leer lo nuevo de otra forma desgaja la supuesta unidad del presente, lo que obliga a discutir la noción unitaria de la simultaneidad. Dicho de forma algo más pomposa, la inexistencia de retraso no impide su re-trazo, a partir de un siempre incierto lugar.

2. *La traducción en la filosofía europea.* Nos parece plausible pensar los procesos de lectura e institución de la filosofía en Latinoamérica con la ya augurada figura de la traducción. Con ello, no nos limitamos a pensar en el trabajo del traductor, sino también en el de pensadores que reflexionan con y sobre ese gesto, a contrapelo del rechazo de la traducción que puede leerse en variados pasajes de la historia de la metafísica de la presencia.

---

*una obra de arte toma su forma de un modelo clásico, esa forma es casi siempre investida de una significación no clásica, normalmente cristiana; cada vez que en la Edad Media plena y tardía una obra de arte toma su tema de la poesía, la leyenda, la historia o la mitología clásicas, ese tema es siempre presentado en una forma no clásica, normalmente contemporánea*” (1983: 137).

Contra el presupuesto del sentido que supone la historia dominante de la filosofía, la traducción altera la comprensión logocéntrica del signo en virtud de la desunión del sentido que opera en su desgajado seno (Levine, 1998: 24). Si la metafísica se autoriza desde el postulado de una presencia primera, capaz de bastarse a sí misma, el ejercicio de la traducción debe, en esa tradición, ser eludida. No parece casual que sea desde la preocupación por el sentido en los oradores que Cicerón, retórico, enuncie el primer discurso filosófico conocido sobre su ejercicio, indicando haber traducido, precisamente, como orador. De ahí que, por su intento del resguardo simultáneo de ideas y formas, sincere que modifica la literalidad para que pueda aparecer el sentido: “*No me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas*” (1994: 77).

La separación entre fuerza y forma que se presupone en lo recién citado es la que abre la larga historia de tensiones entre literalidad y libertad como hipotéticas estrategias del traductor para alcanzar una fidelidad que no se puede asegurar. Por ello, toda postulación de un sentido original puede allí perder su sentido. Quizás la mejor, e imposible, definición de la traducción sea la de Pessoa, quien la describe (1996: 353) como una parodia absolutamente seria en otra lengua. Ante el paso por la traducción, ninguna reverencia subsiste, pues justamente el clamor por el respeto amenaza lo respetado. De hecho, Lévinas acepta (1994: 44) la traducción de la Biblia, pero asumiendo que hay un resto que no se puede traducir. Con ello, reserva un sentido ante la amenaza de la ley, estrictamente deconstructiva, que amenaza con someter toda génesis a la estructura diferencial de la traducción, lo que impide la claridad de su mando. Y es esa indeterminación la que lleva a que, en los pocos casos en los que la filosofía moderna aborda explícitamente la traducción, se busque denostar o minimizar su efecto. Esas son las respectivas posiciones de Schopenhauer, quien analoga (1996: 199) una Biblioteca de traducciones a una galería de arte donde solamente se exhibiesen copias, y Leibniz (citado en Claro, 2012: 331), que describe la riqueza de la lengua en proporción a la chance que brinda de ser traducida palabra por palabra. Enfrentado a la diferencia de otra lengua, el universalismo ilustrado expone su límite al intentar controlar la traductibilidad ante la posibilidad de la diferencia que puede mostrar la arbitrariedad de lo que gusta presentar como necesidad.

Desde un monolingüismo de sí mismo, la Ilustración supone una arrogante expansión sin diferencia. D’Alembert, en efecto, cuestiona (1994: 182) la *libertad harto peligrosa* que ahí se manifiesta. La Ilustración europea parece ver en la traducción los límites de pretensión universal etnocéntrica que difícilmente puede pensar en otras formas. En efecto, bien describen Eco (2012: 240) y Ricoeur (2013a: 6) el sueño ilustrado como el de la omnitradsucibilidad de una razón liberada de toda limitación cultural, capaz de desplegarse unívocamente, más allá de frontera alguna. Lo que no deja de significar, evidentemente, que ya se ha decidido que es en su lengua donde se da ese traspaso. El fenomenólogo francés busca subsanar esa prepotencia reflexionando (2013b: 15) en la posibilidad de la traducción mandatada por una ética hospitalaria que reemplace la distinción entre lo traducible y lo intraducible por la existente entre fidelidad y traición.

El buen traductor sería, evidentemente, quien se sitúe en el primero de esos pares, al punto que haría a la traducción *posible*.

Lo problemático de esa fenomenología de la traducción es que confía en la buena conciencia del traductor para dirimir lo que no puede decidirse tan fácil o intencionalmente. Lo mismo puede criticarse a la postura gadameriana que aconseja (1977: 465) al traductor ponerse en el lugar del autor, puesto que ese lugar es el que se torna ubicuo para quien traduce. Como si la traducción expusiese infinitamente el lugar del *como si* que hace al encuentro imposible —y, con ello, necesario. Es decir, en una fidelidad que no puede sino pasar por el rodeo de la tradición. En particular, cuando se trata de un huésped que puede no llegar, o bien que puede arribar portando un mensaje que no fuese del todo suyo o ajeno. Es decir, un secreto que no podría descifrarse con la mera voluntad de la apertura, pues desfigura a quien abre y a lo abierto.

D'Alembert, en efecto, es más lúcido sobre sus límites, y grafica al traductor como un criado que quiere dar el mensaje que envían sus señores y dice lo opuesto. No hay que ser un gran maestro de la sospecha para entender que lo ahí discutido trasciende un debate epistemológico, y se halla atravesado de punta a punta por la política. A saber, por la pérdida de la obediencia del antiguo reparto de saberes y poderes, justamente en nombre de ese reparto. De ahí que el mismo texto de la Enciclopedia indique (1994: 199) que el traductor es como un siervo que se cree tan señor como su dueño.

Ante tan limitado cosmopolitismo, resulta necesario imaginar un límite que exigiese el paso, a diferencia del universalismo ilustrado, pero que no lo haga posible, a diferencia de la ontología dialéctica o fenomenológica. Por ello, Sousa Santos destaca (2009: 148) la traducción como una alternativa a toda teoría general cerrada, al demostrar la constitutiva incompletitud de toda cultura. Es decir, la coexistencia de diferencias que, más allá de cualquier liberalismo, jamás se da por satisfecha en institución alguna, pues descrea de la presencia de la reunión, o que las lenguas se constituyan antes del roce con las otras. Si la traducción posee esa dimensión irreductiblemente política no es por desordenar un orden previo, sino por la imposibilidad de cierre que establece en uno u otro orden. Al escindirse tanto de los particularismos diferencialistas como de los universalismos republicanos o revolucionarios, permite una infinita reconfiguración de lo universal entre traducciones que ya no pueden aspirar a no dejar resto alguno: “*La traductividad se esfuerza interminablemente hacia una forma posible desde lo políticamente imposible e impronunciable que lo preforma, y es a este título que designa una política, sin cesar por decir, desde decir y rededir*” (Bensussan, 2008: 232).

Solo así puede emerger, en una incierta política de las lenguas —más precisamente, en las lenguas—, otra forma de filosofía; capaz de resistir a toda delimitación de sus estilos o contenidos en nombre de lengua, cultura o identidad alguna, y apta para postular simultáneamente la hiperbolización de la diferencia entre las lenguas y de la necesidad de su tacto. Es en quienes han intentado pensar en otra forma de habitar la metafísica donde pueden hallarse ciertas nociones al respecto. Además de los ya mencionados



Nietzsche, Benjamin y Derrida, podemos aquí recordar a Freud (Claro, 2012: 124-144) o Rosensweig. Para este último, la promesa de la unidad de los idiomas no deriva en la indiferencia del esperanto, sino en la infinita capaz de recrear, de otra forma, a través de su traducción, un lenguaje que, para seguir siendo, se distancia siempre de lo que es: “*Quien tenga algo que decir lo dirá de forma distinta, lo que le convertirá en creador de lenguaje. El lenguaje, una vez que él ha hablado, tendrá otro aspecto distinto. El traductor se convierte en altavoz de una voz extraña que él hace perceptible por encima del abismo del espacio y del tiempo. Cuando la voz extraña tiene algo que decir, el lenguaje tiene que parecer distinto que antes*” (1994: 283)<sup>51</sup>.

3. *La traducción y la filosofía en español*. No es casual que el texto filosófico que más parece confiar en la traducción sea el del español José Ortega y Gasset. Su estrategia surge de una operación muy singular, a saber, la de la búsqueda de un extrañamiento radical en la lengua desde la que se traduce para que ésta pueda asemejarse, lo más que pueda, a la lengua ajena. Imaginando un curioso diálogo entre un filósofo y un lingüista francés, Ortega y Gasset sostiene la tesis de la unidireccionalidad de la traducción (V: 452), al indicar que incluso el público de un país no gusta de una traducción en el estilo de la lengua propia.

Esta afirmación no solo parece débil estadísticamente, sino particularmente compleja porque sintomatiza la inquietud de la lectura hispanoparlante de la tradición filosófica europea, y por parte del filósofo que parece demostrar que sí se puede pensar en español. (Al menos, así se lo suele considerar en Latinoamérica (cfr. Medin, 1995)). En ese sentido, resulta hartamente problemática la desconfianza descrita, pues deniega la posibilidad de lo que su ejercicio autoriza, dada la desconfianza en los propios medios

---

<sup>51</sup> La singularidad de esta posición debe notarse con un mayor contraste con otros filósofos alemanes del siglo del siglo XX. Forjada ya la nación, el argumento de la superioridad conceptual del alemán parece un presupuesto válido, por lo que se pierde el valor que tiene, para los románticos del XIX, la traducción. Si, por ejemplo, para Schlegel el Shakespeare alemán es mejor que el inglés (Prieto, 2010: 322), para Heidegger la traducción, en filosofía, es particularmente problemática. Su crítica a la historia de la metafísica moderna se autoriza, de hecho, en su crítica de la mala traducción del griego al latín (2006: 73). Ante la imposibilidad de volver al mundo griego y de rehuir del moderno, para Heidegger es necesario pensar en otra lengua. No casualmente, es la alemana la que abre esa chance. Bien se podría leer su gesto, y por cierto toda su filosofía, desde su lúcida conclusión sobre la traducción: “*Dime qué piensas de la traducción y te diré quién eres*” (1996b: 63).

Como en otras tantas cuestiones, Heidegger, allí nota los problemas de la metafísica moderna manteniéndose dentro de la primacía de la metafísica de la presencia. En este caso, de la lengua para consigo misma. Al explicitar el contenido interpretativo de toda traducción, o traductivo de toda interpretación, Heidegger sigue pensando, en primera instancia, dentro de una lengua que es una, cuya unidad se recupera, para entrar en relación con otras pocas, hartamente privilegiadas. De ahí que, antes que el griego puro, sea necesario, para Heidegger, transformar el alemán. Es decir, antes de la traducción secundaria, acoger la *traducción original*, a saber, la realizada en la propia lengua (Escoubas, 2006: 135).

Si para Heidegger la filosofía solo resulta posible traduciendo, recuperando la antigua promesa filosófica en otra lengua desde el alemán del presente, es porque tal traspaso se halla garantizado en el paso de una lengua capaz de alcanzar la altura de lo que el pensador exige al habla. A partir de la jerarquía lingüística de las lenguas filosóficas, la traducción secundaria parece pensarse como la decadencia que con la poesía alemana podría recuperarse. La desapropiación heideggeriana del sujeto allí halla la promesa de una lengua sin exilio, gracias a la confianza en el alemán que Heidegger, con todos los supuestos arrepentimientos que habría tenido de su simpatía con las peores versiones del germanismo, mantuvo hasta su bullada entrevista póstuma: “*Esto me lo confirman hoy una y otra vez los franceses. Cuando empiezan a pensar, hablan alemán; aseguran que no se las arreglan con su lengua*” (1996a).

del español que puede notarse en la lectura de Schleiermacher que atraviesa su texto. Mientras para el hermeneuta alemán la traducción debe oscilar entre la paráfrasis y la imitación, en el inagotable vaivén entre el infamiliar traslado del lector a la lengua del escritor y el acarreo de la lengua del escritor a la tranquilidad del lector, Ortega y Gasset toma ese esquema para cercenar la segunda de esas posiciones, como bien resalta García Yebra (2000: 126). Así, sostiene una posición criticada por Schleiermacher, quien indica que, optando por la absoluta imitación, la realidad propia se deshace al devenir pura copia. Desde una lengua dominante en filosofía que aspira a afirmar una nación alemana fragmentada, Schleiermacher insiste en el valor de la propia lengua para traducir desde un suelo firme de la identidad que impida el mareo entre la babélica multiplicidad de lenguas. De lo contrario, la propiedad de la lengua resultaría hartamente problemática: “*andaré impreciso en una posición intermedia poco agradable*” (2010: 97).

Por ello, el germano insiste en la importancia de alcanzar un punto indeciso entre la lengua de una y otra comarca. Ortega y Gasset, por el contrario, opta por ir directamente a la ajena. Su lengua, según parece, no puede acudir a la cita filosófica con sus propios términos, y se debe constituir en el traslado total en el que, para el alemán, se anula. Acaso de esta manera resulta el *arte perverso y hechicero*, relativo a un *desdoblamiento fantasmagórico*, que Schleiermacher imagina (2010: 93) como el de quien es capaz de escribir en otra lengua tal como en la propia. Esa necesidad de volcarse hacia la lengua ajena, sin embargo, parece necesaria para constituir una tradición filosófica en una lengua menor, como la de Ortega y Gasset. Y es que, ante la ausencia del español en el reparto internacional de las lenguas filosóficas, debe traducir sin la confianza en la lengua que brinda la institución de la lengua filosófica nacional

El mismo García Yebra, —uno de los traductores hispanos más destacados en filosofía, huelga remarcarlo—, remarca la dificultad de ese trabajo, comparándolo al de un músico que transpone la composición de un tono a otro. Pese a lo imposible que parece, el traductor hispanoparlante afirma su posibilidad, incluso ante la poesía. Su traducción es un *milagro* (García Yebra, 1983: 337). Sin saber cómo, el traductor da con los recursos en la propia lengua, y avanza con ella. De esta manera, se mueve hacia mundos antes ignotos. El traductor entonces no solo se atreve a viajar, sino a volver con la experiencia ganada a la lengua que ha dejado para que no pueda volver a ser la misma: “*Al leer como traductor, se lee normalmente en una lengua ajena. Esto tiene para una lectura profunda inconvenientes, pero también ventajas. Los inconvenientes dimanarían de la resistencia que toda lengua opone al forastero; las ventajas proceden de esa misma resistencia, que estimula la atención y el interés de la conquista*” (García Yebra, 1984: 32).

Es por eso que Octavio Paz, según narra con gracia, desobedece a Ortega y Gasset en Ginebra, donde le comunica personalmente el fracaso de su lengua. Tras haber padecido la risa de los locales por su mala pronunciación del francés, Ortega y Gasset le recomienda pensar en otra lengua. Para evitar que lo avergüencen, no debe objetar la jerarquía de las lenguas, sino insertarse en ella y la institución que la fundamenta, e incluso desear la borratura de su saber previo: “*Me dijo que la única actividad posible en el*

*mundo moderno era la del pensamiento (“la literatura ha muerto, es una tienda cerrada, aunque todavía no se enteren en París”) y que, para pensar, había que saber griego o, al menos, alemán. Se detuvo un instante e interrumpió su monólogo, me tomó por el brazo y, con una mirada intensa que todavía me conmueve, me dijo: “Aprenda el alemán y póngase a pensar. Olvide lo demás”. Prometí obedecerlo y lo acompañé hasta la puerta de su hotel. Al día siguiente tomé el tren de regreso a París?” (1980: 34).*

Una vez en Francia —es obvio que la ciudad mencionada no es accidental—, reconoce Paz, desobedece al español. Ni aprende alemán ni olvida lo demás, para mantenerse en el espacio literario y transformarse en un ensayista crucial en el continente, como si solo desobedeciendo el autoritario monólogo del filósofo germanófilo pudiese mantenerse la rica tradición ensayística. En un poema escrito en español, de hecho, repite el consejo de Ortega y Gasset, y luego el que le da Vasconcelos: “*Dedíquese a la filosofía / vida no da / defiende de la muerte*” (1974a: 687).

Si para Ortega y Gasset el espíritu filosófico debe vivir en otra lengua que la suya, para Vasconcelos en ésta alcanza la subsistencia, sin lograr desplegarse más allá. Ante lo cual Paz, según narra en el mismo poema, escribe para ser revivido por el tiempo. En lugar de defenderse de la muerte, asume la lengua para sobrevivirse más allá de la maquinal existencia en otra lengua sugerida por Ortega y Gasset. Gesta otra lengua, y, con ella, otra forma de escritura y reflexión. Esa que seguimos llamando, traduciendo, el pensamiento latinoamericano.

4. *La traducción en el pensamiento latinoamericano.* Recordando el dilema de Schleiermacher, Alfonso Reyes, a quien poco podría reprochársele por desconfiar de las capacidades de la lengua que con maestría reluce, indica (2003: 185) que incluso la relación con la propia lengua siempre es algo equívoca. Es decir, que ya antes del contacto con la lengua ajena se notan los límites de toda posición —y precisión— en la lengua.

En lugar de desconfiar de la extrañeza de la lengua impropia, para Reyes el estatuto de la lengua se explica en su errante estar que nunca deja la posición intermedia que resulta, para Schleiermacher, evitable. Para el mexicano, antes bien, esa equivocidad permite imaginar una lengua propia como meta siempre inalcanzable, antes que como base desde la cual arrancar. Al instaurar una tradición intelectual en español y contra España, en el lado periférico de una lengua periférica en la tradición eurocéntrica de la filosofía, el pensamiento latinoamericano debe distanciarse de la herencia de la lengua impuesta para reinventarla. Como si —retomando y desarmando las categorías de Jakobson (1996: 495)—, también la paráfrasis se tornara parte de la traducción *propriadamente tal*, al punto de enloquecer esa propiedad. Solo así parece plausible pensar un nuevo español, capaz de traducir de otra forma el viejo español de la metrópolis que se rechaza, lo que se traduce en una aceptación de la traducción que hartamente contrasta con el rechazo que impera, contra la traducción, en el pensamiento europeo.

Más que indicar el temprano y cuantioso ejercicio de la traducción en Latinoamérica (cfr. Núñez, 2003: 153), nos interesa destacar la afirmación de la traducción en el pensamiento latinoamericano opuesto al deseo colonizador, bien descrito por Claro (2012: 270), de la mantención de la pureza del español, ante el contagio de las lenguas sometidas o después con el francés. Desde la invasión, existen figuras y escenas que permiten pensar, contra esa pretensión de la pureza, en un nuevo español que no suponga el retorno a un estado previo al violento contacto entre lenguas existente, sino su reinención desde otra forma de contacto. Predeciblemente, allí podemos mencionar la figura del Inca Garcilaso de la Vega, cuyo trabajo como traductor obliga a interpretar su escritura más allá de cualquier mitologización de la oralidad, y también de cualquier traslado simple de la historia de la filosofía europea, pues lo que traduce escapa a lo que en Europa se considera más importante en aquella época. No está de más indicar que tal gesto se extiende por siglos, y harto más allá de Vaz Ferreira, quien también otorga gran importancia a autores que en la filosofía europea no gozan de tanta influencia, tales como Guyau o Renan.

Según confiesa, Garcilaso traduce la obra del hoy olvidado León Hebreo por recreación y deleite (2003: 134)<sup>52</sup>. En esa seña muestra cierto goce ante la posibilidad del copista de crear un saber nuevo en la lengua que no le es propia, pero tampoco del todo ajena. Y de decir lo alcanzado, aunque sea en un espacio algo liminal, como el de un prólogo, en el que surge buena parte de lo pensado sobre la traducción en Latinoamérica. Ese lugar de enunciación es decidor, ya que así como el traductor no es el autor de un libro que no podría prescindir de él, el prólogo tampoco posee un lugar ni seguro ni prescindible en un libro que inaugura al modo del *parergon* (pensamos, evidentemente, en Derrida, 2001a) en el que se autoriza, en nombre ajeno, a inscribir una escritura que no parece sustancial, pero que tampoco está de más. La mayoría de los textos latinoamericanos sobre la traducción que citaremos, no casualmente, son prólogos.

Tras los procesos de Independencia parece hiperbolizarse la necesidad de nutrir el español de las luces modernas que las posiciones más avanzadas de los pensadores independentistas contraponen a la antigua metrópolis. Y acaso pensar en español, desde la era republicana en Latinoamérica, sea hacerlo desde tal posición aporética: la de ingresar al cosmopolitismo de las lenguas filosóficas desde una posición menor que no puede asegurar la confianza en la propia lengua. A partir de la traducción, de su incerteza, la lengua española debe inventar su tradición. Es interesante, en ese sentido, lo descrito por Payàs (2010) acerca de las discusiones sobre la lengua en el Chile postcolonial. Si bien muestra que autores de la talla de Bello y Sarmiento no alcanzan el nivel de radicalidad que sí puede verse en otros proyectos, no dejan de instalar la

---

<sup>52</sup> Solo hemos podido encontrar la antología de textos latinoamericanos sobre teoría de la traducción literaria en formato digital, ya que fue publicada en Budapest. No deja de ser sintomático este dato con respecto al poco interés prestado a la traducción. Indicamos este dato ya que los números citados podrían no calzar con el original.

Sobra decir que advertimos acá, precisamente, sobre la traducción.

necesidad de pensar la lengua desde una inventiva en la que la fidelidad al original se juega, imprecisamente, en la necesidad de diferenciarse de éste.

Es otro prólogo el que puede considerarse como el texto más decidor de la hipótesis que sostenemos. Nos referimos, predeciblemente, al de Mariano Moreno en la edición argentina de *El Contrato Social*, quien afirma con orgullo su extracción de los capítulos en los que el ginebrino critica a la religión católica, y el carácter incompleto del libro dada la urgencia y la falta de imprenta. Es harto más lo que deseáramos aquí repetir sobre lo escrito en otra instancia. Bástenos con sugerir que ahí se abre, con la República, la traducción como operación básica de la cultura argentina, siguiendo a Panesi. Con la traducción, el lenguaje puede una y otra vez nutrirse de las luces y los aires —del Atlántico, diríamos—, a partir de una posición que, como el prólogo, no está ni dentro ni fuera de un orden al que brinda la imprescindible apertura a la luz que no puede provenir desde dentro, ni mucho menos mantenerse sin esa apertura: “*Si el lenguaje es una casa, seguramente la traducción es una ventana*” (Panesi, 2000: 78).

Desde la pregunta por cómo observar desde una ventana es que Mitre, algunas décadas después de Moreno, escribe el prólogo en que introduce su traducción de *La Divina Comedia*. Si para Moreno la traducción pide la sustracción de aquellos elementos innecesarios de la obra, para el segundo la buena traducción, quizás por referir a una obra cuyo rendimiento no se juega en la coyuntura, es aquella que es a su original lo que es un cuadro copiado a la naturaleza animada. No debe ser, indica, una *bella infiel*, una de aquellas que, con disfraces y atavíos, trocan la obra. Al contrario, debe trazar, dice entre paréntesis, un reflejo directo. En aquel paréntesis radica el asunto, pues lo que debe preguntarse un traductor, al presentar la obra traducida, es si la traducción puede ser lo mismo que el original.

Mitre indica, continuando con la analogía del traductor —y, bien podríamos decir, la del jardín—, que el colorido de la naturaleza no puede aparecer en la pintura, por lo que el pintor intenta, siempre derivadamente, recrearla. El traductor entonces replica esta fidelidad mediada, dentro de lo *humanamente posible*. Para lograrlo, propone una traducción verso a verso del poema, capaz de lograr un artificio sin atavío que haga posible lo necesario. A saber, el traslado de la literatura universal hacia un español falto de tradición literaria. Con la humildad de quien no intenta más que copiar lo superior, el traductor opta por suspender su eventual creatividad: “*Pretender mejorar una obra maestra, vaciada de un golpe en su molde típico, y ya fijada en el bronce eterno de la inmortalidad; ampliar con frases o palabras parásitas un texto consagrado y encerrado con precisión en sus líneas fundamentales; compendiarlo por demás hasta no presentar sino su esqueleto; arrastrarse servilmente tras sus huellas, sin reproducir su movimiento rítmico; lo mismo que reflejarlo con palidez o no interpretarlo razonablemente según la índole de la lengua a que se vierte, es falsificarlo o mutilarlo, sin proyectar siquiera su sombra. Cuando se trata de transportar a otra lengua uno de esos textos que el mundo sabe de memoria, es necesario hacerlo con pulso, moviendo la pluma al compás de la música que lo inspiró. El traductor no es sino el ejecutante, que interpreta en su instrumento limitado las creaciones armónicas de los grandes*

*maestros. Puede poner algo de lo suyo en la ejecución, pero es a condición de ajustarse a la pauta que dirige su mano y al pensamiento que gobierna su inteligencia”* (2003: 143)<sup>53</sup>.

Quizás también en este punto es Bello quien, dentro de los que aspiran a profundizar el proceso abierto a principios del siglo XIX, establece más lúcidamente la posibilidad y necesidad de la traducción. En particular, en la crucial afirmación que hace en su *Gramática* (1089d) acerca de la traducción de los verbos *ser* y *estar*, en la que sostiene que se debe traducir de uno u otro modo, dependiendo del caso. La diferencia lingüística del español, sus excesos, no atenta contra el traslado de la cópula filosófica por excelencia. Al revés, afirma su posibilidad, con lo que abre una indeterminación ante la cual Bello recomienda su tradicional cautela.

De hecho, incluso al traducir a un genio, Bello considera que el traductor fiel es quien se preocupa por caracterizar al genio de su país y época, y no al de las coordenadas de quien traduce. De esta manera, su primer deber, al traducir literatura, es una *fidelidad escrupulosa* (Bello, 2003c: 40). Quien no se orienta por ella, describe en un caso concreto, puede incluso realizar un excelente comentario, pero una débil traducción. En su voluntad de reescribir la obra de otra forma, impide su necesaria supervivencia. Ni siquiera por una mayor legibilidad, dada su escrupulosa pretensión, legitima una u otra modificación: “*El autor tiene siempre a su arbitrio presentar el asunto de que trata bajo los aspectos que mejor se acomodan o con su genio, o con el de su lengua, o con el gusto de su nación y de su siglo. Al traductor bajo todos estos respectos se permite muy poco*” (2003b: 26).

Es interesante que un ejemplo importante para Bello sea la traducción de Homero, pues la pregunta por su traductibilidad reaparece en otros autores. Para el venezolano, la obra del griego es la más difícil de traducir, dada la dificultad de copiar en el presente formas propias de un estado de cultura tan distinta que harían tentadora la posibilidad de corregir los errores propios de una literatura aún incipiente. Según describe, imperan traducciones que alteran sus ideas con formas postizas. Contra ellas, contra toda tentación, el buen traductor para Bello — muestra las insuficiencias del original como dato de lo traducido. El origen, entonces, debe replicarse para notar la diferencia con él por sus errores, y no por la capacidad de distanciarse en su restitución: “*Verdad es que las*

---

<sup>53</sup> Puesto que no repetiremos acá lo dicho en otro lugar sobre Sarmiento, debemos contentarnos con una nota al pie para exponer lo que allí no se ha dicho a propósito de las *Memorias sobre Ortografía Americana* que presenta en 1843 en la Universidad de Chile. En ella, Sarmiento plantea críticamente la situación de la lengua española. Ante la falta de luz en la metrópoli, es poco lo que se ha pensado en esa lengua con originalidad, según describe. Por ello, señala con gracia, cada vez que un español aspira a pensar, alguna voz le objeta que eso se ha pensado hace doscientos años, por lo que mejor haría traduciéndola. El español es, por excelencia, el idioma de traducir, al punto que pareciera imposible leer sin la traducción: “*“Traducido por” es lo primero que al tomar un libro en nuestro idioma salta a la vista*” (33).

La respuesta de Sarmiento ante esa falta no es la de dejar de traducir, sino comenzar a traducir de otra forma, hasta gestar la propia cultura. Vuelve acá a ser Francia su modelo. Recomienda que las casas de traducción se instalen en París y ya no en España. Así, no solo puede surgir la distinta ortografía sobre la que versa su clásico texto, sino también las obras nacionales que puedan a futuro —como no merecen en su presente, según opina críticamente— ser traducidas a otra lengua. En ese sentido, Sarmiento ve la traducción como posible y necesaria. Por su necesidad de traducir es que deviene posible una forma distinta a la traducción servil del español, la que pudiera gestar lo que, por carecer de preocupación literaria, puede traducirse sin diferencia alguna, y así augurar la obra nacional que otras naciones han de traducir.

*sustituciones de Hermosilla valen poco más, que el ripio de Homero; pero aun cuando tuviesen un valor intrínseco más alto, no dejarían por eso de pecar contra la fidelidad, que es el primer deber del que traduce. En la versión de un poeta tan antiguo, deben dejarse ver los vestigios de candor que caracterizan a una civilización naciente”* (Bello, 2003a: 25)

Es claro el contraste entre los límites que Bello pone al traductor literario y las licencias que da a lo que llama el *adaptador americano*, al que autoriza a efectuar las *útiles modificaciones y adiciones* que éstas exijan para la construcción del saber local. Ese trabajo replica la política de Bello de adaptar los medios locales para llegar, por la propia vía, a los fines universales. Para ello, habría que tomar la obra ajena y alterarla donde haya que hacerlo para alcanzar, desde la propia experiencia, los fines que ella muestra para otra experiencia. Permítasenos, también aquí, una cita tan larga como decidora: “*Puede haber consideraciones gravísimas para que una obra extranjera, excelente bajo muchos respectos, no pueda aceptarse en todas sus partes. Se haría tal vez con ella un presente funesto a la juventud estudiosa, traduciéndola literalmente; al paso que, separando cuidadosamente las ideas peligrosas o inadaptables, se lograría proporcionar a los alumnos de historia un buen libro, superior a todos los otros conocidos, para este objeto especial. Hay más: en los cursos de historia universal, cada autor da más o menos extensión a una parte, según el país en que escribe. Un historiador francés desenvuelve con más amplitud lo relativo a su nación, y pasa rápidamente sobre los hechos, los personajes y las instituciones de otras. España y América ocuparán allí un lugar subalterno. El adaptador americano deberá, pues, ensanchar en esta parte la escala del autor original, y agrandará las proporciones diminutivas en que éste presente las materias que tienen para nosotros un interés superior”* (2010: 85).

Para Bello, un trabajo como el que Mitre hace con Dante entra en la categoría de la traducción. El trabajo político que puede ejecutar el mismo Mitre, o cualquier otro que reconociese las específicas circunstancias del lugar desde el cual se traduce, situado por sobre las del lugar donde surge lo traducido, ha de leerse como adaptación. Esta distancia entre la libre fidelidad política y la sujeta fidelidad artística es decidora del lugar subordinado que un proyecto como el de Bello otorga a la creación literaria, cuya libertad, según ya indicamos, no deja de subordinarse a la libertad política que sí autoriza la diferencia en la traducción. Para el liberalismo decimonónico, más importante que la creación de una nueva obra por parte del traductor es la construcción de un sistema de leyes de propiedad, capaz de asegurar, entre otras cuestiones, que las traducciones literarias no impidan la propiedad del autor.

Esa preocupación por los derechos del autor es prolongada por Martí, quien propone en México rebajar los derechos de los traductores para fomentar el desarrollo de la literatura nacional. Según deja entrever, el alto pago de la traducción hace a los escritores olvidar sus propias obras, y así las circunstancias desde las cuales habrán de forjarlas: “*Esta destruye con la imitación el sano gusto original, e introduce en la vida mexicana la contemplación y el trato de costumbre que para su bien le fuera bueno no sospechar ni conocer”* (VI: 329). Antes que la propiedad de la autoría del original traducido en Latinoamérica que interesa al liberalismo utilitario, para Martí es la originalidad del nuevo escritor propiamente americano —cuya escritura Bello subordina a la política— lo que la traducción pone en

cuestión. Lo que le aqueja no es que aparezca América en la literatura, sino que no aparezca todo lo que debiera aparecer. En ese sentido, la de Martí es una estrategia distinta al deseo independentista de insertarse sin mediación en el mundo de las luces cortando los previos vínculos con el mundo colonial. Así, antes que preguntarse por la posibilidad de traducir a Homero, se pregunta si es necesario hacerlo: “*Como niñas en estación de amor echan los ojos ansiosos por el aire azul en busca de gallardo novio, así vivimos suspensos de toda idea y grandeza ajena, que trae cuño de Francia o Norteamérica.... A Homero leemos: pues ¿fue más pintoresca, más ingenua, más heroica la formación de los pueblos griegos que la de nuestros pueblos americanos?*” (VII: 325)

Contra esa importación directa, para el cubano debe antes forjarse una tradición propia que pueda entrar en contacto con la obra extranjera que ya no se deba adaptar, pues la nueva América ha de contar con el saber local en otra obra, tan segura de sí como abierta a lo extranjero. Ese gesto ha permitido una tradicional lectura de Martí cercana a un supuesto nacionalismo continental, según la cual su preocupación es, por así decirlo, la de volcarse hacia adentro antes de seguir exponiéndose a un exterior colonial. Sin embargo, una lectura más atenta de Martí permite notar que su pregunta no reside en qué se lee, sino en cómo hacerlo. Para el cubano, la sincera lectura del canon ajeno no atenta contra la construcción del propio canon, sino que lo fortalece. Una lectura de su breve prólogo a la traducción que hace de Víctor Hugo permite repensar una política de la identidad que ya no se piense desde límites claros, desde la figura del *transpensar* con la que piensa la traducción

El acertado comentario de Colombi (2004: 62) sobre tan poco estudiado texto enfatiza en el tanteo que, a través del prefijo —*trans*—, expresa una nueva lengua, abierta por el simultáneo resguardo por la singularidad de la lengua propia y la ajena, a través de la exposición del traductor a una escritura que excede todo esquema. Una traducción simple, podría decirse, puede suspender el juicio y transformarse en un mero medio. La traducción realista verso a verso o la adaptación americana puede darse por satisfecha porque sabe de antemano lo que necesita, porque confirma al sujeto previo y su medida. Pero es eso lo que la singularidad del poema, su desmedida, impide a quien debe traducir asumiendo la diferencia. Al suspender su autoridad en tanto traductor, debe imprimir una decisión para mantener la irrepetible connivencia de la idea y la forma que en la literatura del francés se manifiesta.

Por esto, Martí dice haber copiado buscando otras formas para replicar sus ideas. Lo cual exige, entonces, copiar y no copiar. O más precisamente, sin precisión, copiar desde otra noción de la copia, compuesta desde la creatividad que nace al trascender el saber previo: “*Dificultades graves. Traducir es transcribir de un idioma a otro. Yo creo más, yo creo que traducir es transpensar; pero cuando Víctor Hugo piensa, y se traduce a Víctor Hugo, traducir es pensar como él, impensar, pensar en él.--Caso grave.- El deber del traductor es conservar su propio idioma, y aquí es imposible, aquí es torpe, aquí es profanar. Víctor Hugo no escribe en francés: no puede traducírsele en español. Víctor Hugo escribe en Víctor Hugo: ¡qué cosa tan difícil traducirlo! Yo anhele escribir con toda la clara limpieza, y elegancia sabrosa, y giros gallardos del idioma español; pero cuando*



*hay una inteligencia que va más allá de los idiomas, yo me voy tras ella, y bebo de ella, y si para traducirla he de afrancesarme, me olvido, me domino, la amo y me afranceso” (XXIV: 16).*

Para Martí, el traductor ha de acercarse, en cuanto pueda, a la lengua ajena, asumiendo que en ese traslado la lengua propia resulta trastocada. El cubano confiesa traducir con *el mayor español posible*, con amor y alegría. De la dificultad de la traducción, entonces, Martí no concluye su fracaso, sino su chance y necesidad. Si para Bello la traducción era necesaria y posible por la derivada consideración de la literatura que presenta su proyecto, el deseo modernista de la literatura moderna cuenta con la simultánea obligación de traducir las letras europeas y la imposibilidad de replicarla al respetar una y otra lengua. Solo con ese ejercicio puede pensarse en una escritura moderna y americana, capaz de componer una lengua en la que resplandezca la singularidad del poeta, al modo de la literatura moderna.

Si bien no intentamos acá demostrar en un plano empírico la importancia de la traducción para el modernismo, sino pensar el rendimiento conceptual que puede tener la figura de la traducción, no está de más indicar que los modernistas traducen bastante, como bien han rastreado Costa (2011) y, en particular, Aparicio. Recalcando la importancia de la traducción en la cultura latinoamericana, esta última intérprete destaca la opción que el modernismo brinda para reconciliar la originalidad y la alteridad, gracias a la instalación de un espacio de convergencia entre lo extranjero y lo hispánico que ilustra los positivos efectos de la apertura al mundo en el propio desarrollo literario (Aparicio, 1991: 53). El modernismo aspira a importar la literatura sabiendo que ésta, como todo lo que importa, no puede simplemente importarse.

No es casual que, de ahí en adelante, las afirmaciones de la traducción que rastreamos aparezcan más ligadas a la pregunta por la literatura que a la anudada a la filosofía. La mayor preocupación literaria por la lengua quizás así lo exige. De hecho, Rodó argumenta que el traductor puede ser tanto un funesto zángano como un santo, según profane el ideal que no siente o bien sea movido por el desinterés de la perfección. Injustamente, lamenta, se tiende a reconocer lo primero y no lo segundo, y se olvida la importancia que posee la buena traducción literaria. Ya que su valor reside en su belleza y no en su utilidad, el buen traductor es quien transforma su obra, por así decirlo, en un fin en sí mismo. Dada la dificultad de alcanzar tan alto ideal, su logro es parangonado con el de una novedad tan inédita como la del autor: *“Hay quienes conceptúan la traducción labor servil o, por lo menos, secundaria; hay quienes la identifican con las más nobles manifestaciones de la producción. En cuanto a mí, las traducciones poéticas me parecen cosa tan ardua e insegura como el acto de pasar de un pomo a otro la esencia etérea, sutilísima. —Esta mi idea de su dificultad ha resistido, muchas veces, a la lectura de las que llevan la firma de don Juan Valera, de Teodoro Llórente, de Bonaíde. Si La prière pour tous no hubiera sido traducida al español por Andrés Bello, apenas creería en traducciones” (1967: 834).*

Si para Rodó el venezolano allí da con la obra traducida es porque, contra su concepción de la traducción —suponemos con Rodó—, admira la obra ajena para no repetirla. Al cambiar su esencia, su trabajo es mucho más que un mero servicio. Es notable, en esa

dirección, que Rubén Darío rescate que Mallarmé haya traducido *El cuervo*, de Poe, en prosa, como forma de manifestación *más propia del original* (1970c: 41). También en su aplauso puede leerse la afirmación modernista del tacto creativo entre lenguas y formas, sin reverencia alguna a la irrepetibilidad de una originalidad pensada desde la singular ley de la traductibilidad, y su distinta forma de reverencia.

No parece casual, por ello, que Molloy (1997: 258) describa a Martí y Darío leyendo a la literatura contemporánea de la época como *escenas de traducción*. Si ya la Independencia habría *desencuadrado un poco el diccionario y la gramática*, de acuerdo a la interesante imagen dariana, es el tiempo modernista el que puede culminar su desquiciamiento. La muerte de Rubén Darío, de hecho, brinda la escena para la retrospectiva sobre los nuevos logros del español. En su nota, Lugones deja entrever que recién con su obra se despliega, en un indiscutible destiempo, la independencia de España. Y, con ello, la chance de alcanzar la vida plena de quien puede hablar propiamente, a partir de una recreación que se da vida a sí, maquinalmente, en una repetición creativa que va más allá de la repetición moribunda de la escritura previa al modernismo: “*El idioma, es decir, el espíritu mismo hecho palabra, era en América ese perdido. Repetición vacía de una retórica, ya muerta, empecinábese en esta quimera anticientífica y antinatural: que el nuevo mundo siguiese hablando como España. Solamente para el idioma, que es la más noble de las funciones humanas, no había existido emancipación... Imitar, imitar siempre a los clásicos inimitables era prescripción: es como los muertos en un mundo de vivos?*” (1980: 234).

Una vez que resulta viable la inserción en la literatura moderna gracias a los logros modernistas, las posteriores vanguardias inauguran la concepción de la traducción como innecesaria y posible. Si fuese necesaria, no sería literatura, en tanto escritura, como la modernista, irreductible a fines políticos; si fuera imposible, no podría partir con el dato de la posible literatura americana que ha ganado el modernismo. Ya Huidobro señala (1988: 171) que el universalismo de la poesía creacionista se cifra en su capacidad de ser traducida, lo que Borges extiende más consecuentemente desde su afirmación de la traducción, establecida contra los nociones filosóficas y literarias imperantes que asocian la traducción a la pérdida (cfr. Kristal, 2002: 34; Waisman, 2005: 114; Wilson, 2004: 271). Nos interesa destacar que su singular posición ha de leerse desde Latinoamérica, bien remarcada, aunque a ratos de forma muy esquemática, por Sarlo (2007b). Esto es, desde una lengua periférica que exige cierta diferencia.

Ya en su temprana relectura (2003b) de la traducción clásica como una perífrasis, el argentino sostiene que la traducción que aspira a ser más fiel es la que más debe diferir del original. Es decir, que la diferencia entre las lenguas hace a la traducción posible, y no imposible. De ahí que pueda suponer, varias décadas más adelante (2000: 90), que la idea de una traducción literal posee una carga religiosa. La traducción de la literatura, por el contrario, posee la irreverencia de la ficción y la libertad de lo innecesario. En particular, desde una lengua carente de palabras compuestas, como la española, (Borges, 2003a: 55), lo requiere la torsión para traducir. Ese desajuste parece exacerbarse ante la ausencia de una tradición literaria que pudiera haber determinado la apertura impuesta

por esa diferencia. Sin embargo, su experiencia literaria con el español es, justamente, la de la pobreza que autoriza la irreverencia.

Según recuerda, muchas de sus primeras lecturas en español son traducciones publicadas en *La Nación* que, por carecer de derechos de autor, poseen más de un traductor, por lo que el personaje que en un capítulo se llama Wilhelm en otro es Guillermo (en Vásquez, 1984: 41). Hay que pensar tan cómica escena con seriedad para comprender la experiencia literaria de segunda mano que exige la traducción. La falta de certeza en el español que aprende Borges impide que pueda parecer una lengua, por sí misma, de la literatura moderna. De hecho, Borges confiesa (Borges & di Giovanni, 1999: 26) que la primera vez que leyó el *Quijote* creyó que era una mala traducción al español. Sea real o no la anécdota —Rodríguez Monegal, en efecto, duda (1987: 19) de ella—, es bastante decidora con respecto a una formación en la que es inconcebible el canon en la propia lengua. Contra quien viera allí la imposibilidad de la creación, Borges piensa que esa ausencia abre la indeterminación desde la cual crear, puesto que si hubiese una lengua a la cual respetar no resultaría tan fácil el sueño de la literatura en el que se sumerge tan magistralmente: “no puedo concebir otra iniciación del *Quijote*. Cervantes, creo, prescindió de esa leve superstición, y tal vez no hubiera identificado ese párrafo. Yo, en cambio, no podré sino repudiar cualquier divergencia. El *Quijote*, debido a mi ejercicio congénito del español, es un monumento uniforme, sin otras variaciones que las deparadas por el editor, el encuadernador y el cajista; la *Odisea*, gracias a mi oportuno desconocimiento del griego, es una librería internacional de obras en prosa y verso” (2003c: 44).

Precisamente por su ausencia de una tradición que defina su lengua e imaginación es que el escritor argentino puede valerse infinitamente de todas las tradiciones ajenas que comienzan, evidentemente, con el supuesto origen de Occidente, dispuesto para su inútil reutilización como cualquier otro texto. Para Borges, la perenne potencia de la reescritura permite la originalidad de quien ya no imita lo inimitable (como para Mitre), ni tampoco logra menos (como para Martí), puesto que la ausencia de un valor primero torna toda reescritura igualmente válida para quien traduzca desde la libertad literaria: “¿Cuál de esas muchas traducciones es fiel?, querrá saber tal vez mi lector. Repito que ninguna o que todas. Si la fidelidad tiene que ser a las imaginaciones de Homero, a los irrecuperables hombres y días que él se representó, ninguna puede serlo para nosotros; todas, para un griego del siglo diez. Si a los propósitos que tuvo, cualquiera de las muchas que transcribí, salvo las literales, que sacan toda su virtud del contraste con hábitos presentes” (2003c: 48).

Los límites del cosmopolitismo de Borges, admirador de Sarmiento, son los de lo que imagina como el Occidente en el cual sitúa al escritor argentino. Allí existe la literatura, en contraposición a las lenguas y saberes indígenas que Borges rechaza con un racismo que no abandona hasta su muerte (y que se contrapone a sus lúcidos argumentos contra el racismo, por así decirlo, entre occidentales). Ante lo fea que le suena la palabra Uruguay, por ejemplo, prefiere llamar orientales a sus habitantes (en Carrizo, 1986: 146). Es por ello que posteriores autores piensan desde Borges, contra su racismo, y vinculan su crítica de la identidad con la crítica al orden colonial que Borges defiende.

Desde la noticia de la desigualdad histórica que Borges naturaliza, la traducción no se presenta como un ejercicio posible, puesto que la histórica diferencia entre las lenguas parece olvidarse al suponer que simplemente depende de la libertad del escritor en qué lengua escribe. Antes bien, la imposibilidad de la traducción muestra el desigual reparto de lenguas y tradiciones del sistema-mundo del capitalismo neocolonial, tal como su falta de necesidad<sup>54</sup> expone la opción de pensar otros mundos posibles, gracias al artificio del arte como exposición de la radical contingencia que pide su traducción sin saber la forma en la que ésta podría realizarse. Después del éxito de la novela latinoamericana, traducir ya no es imprescindible para conocer la literatura, pero sí para impedir el estancamiento que puede surgir de la definición de una u otra forma como necesaria.

Innecesaria e imposible es pensada, entonces, la traducción en una cuarta posición. Si ya nuestra agrupación de las tres posturas anteriores resulta abusivamente esquemáticas, esta cuarta alternativa obliga a reunir autores aún más dispersos, pero que parecieran poder agruparse desde esa consideración, sin perjuicio de que, desde otros ejes, no posean gran similitud, acaso porque llegan a conclusiones distintas desde el reconocimiento de la traducción como obligada premisa de una creatividad que no puede pensarse al modo de la originalidad absoluta, sino en los traspasos en los que la literatura emerge. Al situarla entre la cita y el plagio, Piglia (2011: 15) obliga a pensar su autorización ajena desde un respeto que se juega en diferir de lo respetado.

Dice Paz (1981: 14), por ello, que una traducción literal no resulta una traducción. Quien sí traduce, por el contrario, es quien toma el texto ajeno como punto de llegada, al cual no accede sin antes distanciarse. Se aparta del poema, por tanto, para seguirlo más de cerca. En la traducción entonces se revelan nuevas formas del original. De ahí que García Márquez reconozca que algunas partes de su obra le gusten más en inglés. Al rescatar la tarea del traductor, el colombiano cuestiona que la escasa reflexión sobre su obra se replique, quizás de forma más preocupante, en la falta de valoración de su imprescindible labor: “*Alguien ha dicho que traducir es la mejor manera de leer. Pienso también que es la más difícil, la más ingrata y la peor pagada*” (2003: 131).

No está de más destacar el anonimato de quien dice lo que el colombiano rescata, en contraposición a la certeza de quien enuncia para prolongar la idea. Quizás, podría decirse, se trataba de otro traductor al que, pese a ser citado, no se le rinde cuenta. Y es que, cual árbitro de fútbol, su nombre suele recordarse siempre por sus errores, y se olvidan sus aciertos. Al *meter la pata*, indica Cortázar (2003: 87), el traductor puede encontrar un tesoro enterrado. En lugar de buscar directamente la nueva lengua con un

---

<sup>54</sup> Es por ello que no podemos incluir aquí a Arguedas, pese a que calza cronológicamente con otros de los autores que reuniremos, y que también considera los insuperables deslices de la traducción, pero en el marco de la preocupación por una realidad que no carece de necesidad. De ahí que pueda aspirar (2003b: 10) a una traducción fiel no literaria. O, de modo aún más decidor, que cifre la fidelidad a la letra en una interpretación creativa: “*Son traducciones rigurosamente literales, son traducciones un tanto interpretativas, que quizá desagradarán un poco a los filólogos, pero que serán una satisfacción para los que sentimos el kechwa como si fuera nuestro idioma nativo*” (Arguedas, 2003a: 9).

método ya conocido, es en su sorpresiva pérdida del camino donde puede hallar lo inesperado.

Porque el traductor jamás puede copiar exactamente lo traducido es que Sarduy, desde su lúcida concepción artificial de todo texto, puede postular la *exacerbación de la exactitud* (2000b: 268) como estrategia de traslado. Comparada con la pintura hiperrealista que, tras la invención de la fotografía, ya no va en su contra hacia un arte abstracto, sino que le da el vuelto en su moneda, *pero más lejos y al lado*, de forma más verdadera que la naturaleza, la traducción permite componer un artefacto nuevo en su desplazamiento. Al mostrar la artificialidad de la realidad, al buscar un artificio más real que la realidad, la traducción sobrepasa lo existente en nombre de lo existente, desde la necesaria creación de quien crea con lo ya existente. Ni primero ni segundo, entre el primero y el segundo que no pueden sino depender de su ubicua presencia, el traductor, para Haroldo de Campos (1997), traza una privilegiada lectura crítica, en tanto re-creación. Exigido a leer con tanta atención como inventiva para generar una escritura que no podría ser ni igual ni diferente, el traductor retoma la promesa occidental de la creación para desplazar su ingenuo culto a la individualidad: “*La traducción creadora —la "transcreación"— es la manera más fecunda de repensar la mimesis aristotélica, que tan profundamente marcó la poética de Occidente. Repensarla no como una pasiva teoría del reflejo y de la copia, sino como un impulso de usurpación en el sentido de producción dialéctica de la diferencia a partir de lo mismo*” (De Campos, 1987: 53).

Lo que rescatamos de estas últimas posiciones es que su cercanía a las tentativas borgianas se aleja en lo relativo a los lugares hasta los que podría trasladarse. En efecto, al enfatizar la diferencia entre culturas habilitan la lectura de la traducción como un acto anticolonial, a través de una consideración imposible e innecesaria de la traducción literaria, mandatada por una necesidad ética y política de traducir sin saber cómo responder a ese mandato. Es decir, desde la exigida libertad que no necesita traducirse de una u otra forma, pero que no puede sino traducirse. Si concebimos desde allí el movimiento histórico que los líderes independentistas vieron como necesario y posible, entonces notamos que los órdenes gestados pudieron ser distintos, y que necesariamente difirieron de los de la modernidad europea. Pensar que la traducción modernista del arte no es necesaria permite evaluar el rendimiento crítico de su creación, porque expresa la chance de otra forma de modernización. Comprender la imposibilidad de la traducción que Borges considera posible nos permite considerar la desigualdad colonial en la que se inserta, la que requiere la infinitud de las traducciones, sin excluir lengua alguna, y así gestar, en el espacio literario abierto por los modernistas, otra forma, y otra política, de la libertad, a partir de la traducción.

Entre esas traducciones se halla la que nos interesa: la de la filosofía, cuya simultánea vocación universal y singular no puede simplemente repetir ni prescindir de los saberes europeos<sup>55</sup>. Debe necesariamente surgir de una operación que aspira a ser más fiel a la

---

<sup>55</sup> Ciertamente, otras formaciones pueden leerse también con esa figura. De hecho, algunas de las más lúcidas lecturas de procesos latinoamericanos de constitución del orden cultural han acudido a la metáfora de la traducción para pensar su singularidad. Así, Giunta refiere (2004b: 121) en el arte de los sesenta a la máquina de citas y traducciones, mientras que Sarlo

promesa filosófica, que no queda simplemente destituida, sino repuesta, sin una posición determinada, en su destitución.

5. *La traducción filosófica del genio.* Para pensar la filosofía desde la traducción<sup>56</sup>, debe rescatarse la petición de fidelidad del traductor en contraposición a la figura de la apropiación de las ideas, que puede leerse, por ejemplo, en el reciente enfoque de Bal (2006) sobre los *conceptos viajeros*, o en las sugerencias de Burke con respecto a la importancia de pensar la futura historia cultural de las ideas desde la traducción cultural (2007: 163). Solo así puede leerse el trabajo de los autores que nos interesa con la dignidad de quienes hicieron harto más que tomar una y otra idea, pues en ese préstamo llegan a conclusiones, a veces, tanto o más lúcidas que las de quienes los inspiran.

Evidentemente, una reconstrucción total de ese tipo de trabajo trasciende por mucho los límites de la presente tesis. Una investigación exhaustiva exigiría la revisión de los procesos de construcción y circulación de discursos en instituciones educativas y medios de comunicación, así como la atención a la recepción y traducción de obras extranjeras o el rol cultural del Estado, además de cuestiones que no resultan tan personales como puede pensarse, tales como los viajes, la formación escolar y universitaria, o incluso las amistades. Aquí nos interesa meramente indagar en parte de los discursos existentes. Para probar el imperativo de la traducción, resulta estratégico pensarla a propósito de la recepción de la fuerza que mostraría lo, por irrepetible, intraducible. Predeciblemente, nos referimos al genio, la que resiste a toda lógica de la influencia, debido a su asociación con una autonomía total: “*La doctrina corriente de la autonomía del genio solo a disgusto tolera, especialmente en las épocas vistas como “ingenuas” o “precursoras” de supuestas tiempos clásicos, investigaciones que hablen de “influencia”* (Warburg, 2010a: 179).

En la estética europea moderna, el genio representa a quien logra crear sin regla alguna. Como bien indica Simmel (2002: 36), se acude a su nombre una vez que los saberes disponibles no otorgan la explicación a las grandes obras que la sociedad permite. El genio, en ese sentido, pareciera exceder el presente desde el cual surge, hasta semejar un hombre que no depende de los recursos brindados por lo circundante. Como recuerda Derrida (2006: 2), se lo asocia a una fuerza que no se deja delimitar por las formas e instituciones existentes, como si pudiera crear, incluso, contra ellas.

Evidentemente, esto no significa que los artistas puedan prescindir de la sociedad, sino que las sociedades construyen históricamente la posibilidad de esa creencia, a través de

---

recuerda (2004b: 121) el trabajo de Ocampo en la revista Sur como una máquina de traducir que no ve lo extranjero como amenaza a la propia identidad, estableciendo allí formas que rehúyen de todo etnocentrismo.

<sup>56</sup> Es claro que una de las discusiones sobre traducción gira en torno a la traductibilidad del poema, que habría que revisar con más espacio. Tal figura suele considerarse como la más difícil —si es que no, imposible— de traducir por el rigor que su forma exige. Schleiermacher, no obstante, otorga a la filosofía esa prioridad. Valga con indicar aquello, no con afán de establecer una competencia de dificultades, sino para remarcar que tampoco la traducción filosófica parece ser fácil —valga la contradicción.

relatos que deben leerse como construcciones sociales acerca de la dificultad de la sociedad para pensar una individuación excepcional. En esa dirección, Shiner describe (2004: 164-168) que la emergencia del genio en la historia del arte se liga a la construcción de una imagen del artista capaz de hacer confluír originalidad, inspiración, imaginación y creación. Solo en tal construcción de un discurso sobre el arte puede surgir la identificación entre el genio y el artista<sup>57</sup>. Por ello, Adorno indica (2004: 230)

---

<sup>57</sup> Por ello, la semántica moderna del genio difiere de la del precedente *daimon* griego. Esta última remite a la exterioridad que acompaña la vida del hombre, pero que no se deja determinar por su existencia individual. Antes bien, la excede, con lo que impide el cierre de sí a sí del hombre, tan central en la individuación moderna. Es notable, en ese sentido, que tempranamente Benjamin haya ligado su figura (2007a: 180) a una vida sin culpa, a partir de su búsqueda de una existencia distinta a la experiencia del sujeto moderno.

El paso a la moderna concepción del genio desplaza esa espiritualidad y cifra la genialidad dentro de un hombre. Por ello, Kristeva (2000: 9) sostiene que anula la antigua divinización de la personalidad. Resulta interesante, en este punto, el conocido recurso de Descartes al genio para pensar la figura de quien siempre podría estar engañando al sujeto. Nos referimos al conocido argumento del genio maligno (2013: 15). Allí, como en la concepción griega, sigue resultando una figura exterior, pero ya parece ser controlable por la interioridad de un sujeto capaz de trazar su soberanía ante las tretas del embaucador.

Ese progresivo triunfo del sujeto posteriormente sitúa al genio dentro del hombre, en los exclusivos casos en los que se trata de un genio. Es decir, un individuo especial, capaz de crear con los demonios que lo habitan. Cierzo es que, en un impensado eco de nuestra habla cotidiana, puede referirse al buen o mal genio de uno u otro. Pero son pocos —he ahí el quiebre moderno— los que podrían ser *un* genio. El que Voltaire introduzca su voz (2011: 510—511) en su *Diccionario Filosófico* para objetar su lazo con las prácticas de la adivinación ratifica tanto la continuidad de la palabra como la radical pérdida que sufre su posible rendimiento para pensar la moral moderna. El genio, de hecho, se emplaza en el espacio del arte. Si ante la desacralización de la imagen es en el artista donde se juega la autenticidad del arte moderno (Benjamin, 1973: nota 9), la singularidad del genio habría de distinguirse de toda otra forma de verdad o autoridad moral.

De forma sugerente, ya en la *Enciclopedia* se piensa al genio (en Diderot, 1971a: 8) como quien posee un vínculo distinto con el mundo que le rodea. Allí es descrito como el hombre a quien todo sentir despierta una idea, gracias a impresiones y vistazos que le permiten estudiar el mundo sin siquiera notarlo. El genio es simultáneamente pura receptividad y pura creatividad, una energía que no puede codificarse: se lo vincula a lo sublime, se lo grafica con un relámpago.

Sin embargo, cuando Diderot escribe sobre esta figura, es algo más cauto en lo relativo a su eventual espontaneidad, y cuestiona su lectura como puro ímpetu, sensibilidad o imaginación. Antes bien, dice el francés, se trata de un singular espíritu observador, capaz de modular la subjetividad de forma muy particular. Así, análoga la sutileza de sus actos con la de quien hacer pasar alfileres por el ojo de una aguja. Esa imagen de la creación haría contrastar con lo intempestivo del relámpago. Si bien mantiene el dato de la excepción, piensa la obra de forma mucho más cuidadosa y liviana. No surge de la nada, sino en una creación de lógica distinta a la del trabajo. A diferencia de la acción metódica del sujeto, el genio es quien deviene con la circunstancia, sin mayor preocupación. En efecto, sin esfuerzo ni contención, en su siempre singular liviandad, da con lo buscado: “y lo que queda, es una especie de sentido que los demás no tienen; es una máquina rara que dice: esto tendrá éxito... y esto tiene éxito; esto no tendrá éxito... y esto no tiene éxito; esto es cierto y aquello es falso... y esto es como lo ha dicho” (1971b: 17).

Nadie comprende, por tanto, cómo surge una obra que genial exige ser admirada en su incompreensión. En lugar de su regla, el genio habita un tiempo de la excepción, aun cuando su obra puede tardarse haría más que el relámpago en llegar. Justamente porque no posee norma, demora en gestar la obra que tampoco deja regla alguna para repetir lo irrepetible. Y es que, para Diderot, se puede aprender a ser un buen hombre, pero no a ser un gran poeta, al punto que la obra de este último es aún más escasa que la del héroe: “Una gran acción se distingue menos de otra gran acción que una página sublime de otra página sublime. Nómbrame una gran acción y, veinte veces por una, la historia me dará la pareja; es casi imposible que pase así con una página bella” (1971c: 19).

Es Kant (1992: § XLIV—L) quien otorga la fundamentación filosófica más profunda sobre la singularidad del genio, a partir de una inédita *filosofización del arte* (de Man, 1998: 227) que, ante la novedosa emergencia del arte como realidad autónoma, piensa la noticia de la creación artística sin subsumirla en un esquema previo. En su complejo sistema, Kant concibe el genio como inspiración interior proveniente de la naturaleza, la que obliga al hombre a crear sin norma humana que lo sujete. La extrañeza de esa figura lleva a Cordua a indicar (1992: 200) que la idea del genio carece de relación con el resto de la *Crítica de Facultad de Juzgar*, puesto que explica la procedencia de las obras desde un plano empírico ajeno al discurso trascendental que lo precede y prosigue. Sin embargo, puede pensarse que en ese carácter finito se juega la posibilidad de que la libertad tematizada en torno a la experiencia de la percepción se dé, además, en el ámbito de la creación, dentro de la jerarquía entre la naturaleza y el arte que sitúa la obra genio como la incierta mediación entre uno y otro plano. De ahí lo problemático de pensarlo en el espacio de la naturaleza (cfr. Bozal, 2000b: 198), ya que, nos parece, es su posición intersticial la que le permite recibir la regla de una naturaleza que no imita. Desde el lado humano, refleja su secreto con un dictado ajeno que activa su propia creatividad

que recién con la figura del genio adquiere importancia la pregunta por la originalidad del arte. A diferencia de la virtud técnica, lo que expresa no se aprende en escuela alguna ni depende de formas previas; por eso se suele ligar su trabajo a la inspiración, irrestrictamente individual (Williams, 2000: 156). La figura del genio enfatiza una distancia irreductible entre la destreza y el arte propiamente tal. Y, con ello, la posibilidad del artista como un hombre distinto al resto de los mortales.

En Lessing puede leerse la consolidación del genio como un artista absolutamente individual, al punto que se forma a sí mismo, incluso al observar al otro. Por ello, el autor considera legítima la imitación que el poeta puede realizar del pintor y viceversa, en la medida en que logre traer lo imitado a la especificidad de su registro, a partir de su conocido énfasis en la diferenciación formal entre las artes. El genio imita así el contenido de la naturaleza imitada, pero no la forma de imitarla. Esta última proviene única y exclusivamente de su particular genio. Dentro de su arte, el genio resulta único, de forma tal que ni siquiera podría copiar a un artista lejano en el tiempo o el espacio. Por el contrario, quien no imita a la naturaleza sino a sus imitadores no es un creador, sino alguien que copia a los creadores: *“En el primer género de imitación, el poeta es original, en el segundo es copista. El primero es una rama de la imitación general, que constituye la esencia de su arte, y el poeta obra como creador, tanto si el asunto es producto de otro arte como de la misma Naturaleza. El segundo, por el contrario, le hace descender por bajo de su dignidad; en vez de imitar la*

---

para generar algo nuevo. Solo así el genio puede crear de forma autónoma, con la cita que le imprime la naturaleza. Bien describe Derrida (1981: 10) su operación como *flexión* de la naturaleza para consigo misma que desestabiliza la distinción entre *physis* y *mimesis* o entre *physis* y *thekné*. El genio imita libremente el proceso productor de la naturaleza, y no lo que ésta expone. Es, siguiendo la noble expresión de Szondi, (1974a:62), un *ardid* de la naturaleza, en la cual ésta se muestra desde el necesario paso por el hombre que, sin imitar, la imita.

Es predecible que tan singular operación no puede legar método alguno, ni siquiera ante quien lo hace. A diferencia de la reproducción de la naturaleza a partir del conocimiento de sus leyes, transmisible a quien estudie, la del genio es inventiva sin concepto. Su falta de saber no significa una pérdida, dado que abre la exigencia de la singular productividad del futuro artista. Como no crea concepto alguno que pudiera universalizarse, no podría legar ningún arquetipo de su producto (Garrido, 2003: 71). Tal como el juicio, entonces, el genio carece de regla. Contrasta Gasché (2003: 188), por ello, la irreplicable obra genial con las repetibles reglas que su obra deja para quienes intentan, de forma vana, imitarlo. De estas habrán de valerle los futuros aprendices, quienes imitan sin crear. El futuro genio, por el contrario, puede inspirarse en su obra, pero para despertar su propia originalidad, renuente a las reglas que el genio anterior ha legado para quienes solo imitan. La descripción que da Gilson al respecto es tan lúcida como clara: *“no es un ejemplo cuya imitación produciría otro genio; el genio, cuya obra plantea sus propias reglas, puede solamente excitar por su ejemplo otra vocación semejante a la suya. Otro artista se dirá, viendo su obra: también yo soy pintor; bueno puedo ser capaz de producir, yo también, obras de arte que se realizarán según sus propias reglas”* (1959: 262).

Sin norma, el genio avanza. Su genialidad, por tanto, está en su capacidad de yuxtaponer trabajo y genialidad. Hegel, de hecho, piensa (1989: 249) en la síntesis entre ejecución e inspiración al referir a cierta *ejecución inmediata* en el genio. Allí donde su dialéctica busca pensar la obra concluida del genio, el romanticismo considera que el genio es quien jamás deja de trabajar, en la medida en que su obra nunca alcanza su concreción definitiva. La irónica experiencia de un trabajo sin obra no se explica por lo que a ésta le falta, sino porque el genio nunca deja de serlo, tan radicalmente que su espíritu busca siempre algo que añadir a su creación, tan individual que no podría siquiera ser completada por otro. De hecho, se enfatiza en el *Athenaeum* la imposibilidad moderna de una concepción plural del genio (frs. 119, 248).

Durante el siglo XIX, la figura del genio se prolonga hasta alcanzar un valor central en los discursos sobre el arte que existen hoy. Si para Kant la tensión entre gusto y genio debe optar por la primera, tras la profundización decimonónica de la singularidad del artista la prioridad se invierte. Así, desde una filosofía hartamente distinta a la del romanticismo, Schopenhauer vincula el arte a la obra del genio (218). Incluso en su pasiva concepción del arte, la voz del genio es pensada desde el diálogo interno de una voluntad que desactiva su objetivación del mundo. Es decir, como obra de la desobra del sujeto.



*cosa misma, imita la imitación de ella, y nos da, en lugar de rasgos espontáneos de su propio genio, frías reminiscencias del genio ajeno* (1909: 77).

En los años en los que la jerga del genio se instala progresivamente en el espacio de la creación artística en Europa, en Latinoamérica se inserta principalmente en torno a las semánticas políticas de la descolonización. Una muy somera revisión de importantes intelectuales latinoamericanos del siglo XIX –y que bien podría prolongarse con otras tantas citas de Bilbao o Montalvo– contrasta lo que acontece en una y otra zona. El uso que dan a la palabra evidencia una concepción de la libertad que poco se liga a la creación artística, y una lectura del sujeto en la que no recae una confianza del todo individualizada. La genialidad se lee como un atributo político relativo a una particular lucidez, antes que una noticia sobre la singularidad de la persona descrita. El genio, por tanto, debe guiar a un colectivo, antes que gestar, por sí solo, una nueva obra. De hecho, Camilo Henríquez duda de su capacidad para guiar el proceso emancipador antes de que se desarrolle históricamente. Por ello, indica (1960: 64) que el genio no suple los conocimientos tan imperiosos como ausentes en pueblos que se asoman a la libertad. Recién con el aprendizaje histórico puede manifestarse la genialidad que se plasma en quien crea la libertad en común. Así, Henríquez describe (2011: 48) a los creadores de leyes como genios profundos y creadores.

En ese sentido, la creación del genio no se luce, por su desigualdad, en un ya formado espacio artístico, sino que su obra más profunda sería la de un igualitario espacio político en el que la autonomía del arte no es una demanda. Dentro del proceso histórico, lo que se remarca es el genio de cada hombre, antes que *un* genio. Allí, lo indeclinable es la cautela para avanzar en la frágil construcción de nuevos órdenes políticos, y no la inspiración artística. De hecho, Bolívar refiere al *genio custodio* de América, el que se manifiesta en algunos hombres que deben actuar para los otros. Piensa, por ello, que el nuevo orden republicano debe aprovechar la diferencia natural de saber y acción para luego paliar la desigualdad mediante una formación en la que la genialidad no sea privilegio particular: “*La naturaleza hace a los hombres desiguales, en genio, temperamento, fuerzas y caracteres. Las leyes corrigen esta diferencia porque colocan al individuo en la sociedad para que la educación, la industria, las artes, los servicios, las virtudes, le den una igualdad ficticia, propiamente llamada política y social*” (2012: 135)

La posterior estabilización del orden republicano, en su precariedad y desigualdad, comienza a gestar el espacio para otra forma de genialidad. Bello agradece (2011b: 85), en efecto, no estar ya en un siglo en el que las reformas del pueblo deban abandonarse a las inspiraciones del genio. Los avances institucionales permiten la superación de ese carácter imprevisible que comienza a vincularse con la inspiración individual. Así, en la esfera literaria el venezolano puede ligar al genio con la *aureola de inmortalidad* (2011a: 92) que corona sus obras. Es claro que para Bello esa genialidad no se plasma en la libertad de crear una nueva obra, sino en la conformación de la ausente literatura nacional, de acuerdo a las necesidades políticas de Estados que construyen paulatinamente sus discursos nacionales.

Ante la inexperiencia en la literatura universal, para Bello, deben imitarse las más avanzadas formas europeas para imprimirle contenidos latinoamericanos y compatibilizar genialidad y aprendizaje. Y es que en toda época, enfatiza (1981a: 452), existen grandes modelos y grandes maestros. A diferencia del genio europeo, el americano se halla en la etapa del aprendiz. Debe obedecer, y no solamente en términos literarios. Antes bien, ha de mantener su obediencia con respecto al orden político que lo acoge. Lastarria, por lo mismo, indica (2011: 131) que la naciente literatura nacional debe emerger de la libertad del genio, pero demarcándola dentro de la estructura de la moral, el buen gusto y la utilidad social. La supuesta radicalidad de su polémica con Bello ciertamente puede matizarse desde lo que acá seguimos.

Para los pensadores del siglo XIX, el temor que suscita el genio literario moderno radica en su capacidad de alterar los marcos políticos o estéticos existentes. Echeverría contrapone su carácter confuso, complejo y turbulento al regular y armónico del genio clásico. El genio moderno, emplazado en una época de sombras e incertezas, no posee nada que imitar ni copiar, lo que abre una peligrosa indeterminación. Ante ello, Echeverría cuestiona los intentos de prescindir de las leyes de proporción, simetría y orden. Así, el argentino yuxtapone criterios neoclásicos y románticos que pobremente se dejan leer al apreciarlo como un pensador en transición de una a otra etapa de la literatura. Más bien, su escritura manifiesta el doble vínculo del imitar y no imitar como condición de posibilidad del arte latinoamericano, que luego el modernismo desarrolla más consecuentemente: *“Imitando se puede hasta cierto punto salvar la originalidad; pero jamás se igualará al modelo, como lo demuestran ensayos de ingenios eminentes. Pero este género de emulación no consiste como en los bastardos clásicos, en la adopción mecánica de las formas, ni en la traducción servil de los pensamientos, ni en el uso trivial de los nombres, que nada dicen, de la mitología pagana, que a fuerza de repetidos empalagan, sino en embeberse en todo el espíritu de la antigüedad, en transportarse por medio de la erudición y del profundo conocimiento de la lengua y costumbres antiguas al seno de la civilización griega o romana, respirar el aire de aquellos remotos siglos y vivir en ellos, el ágora como un griego o en el foro como un romano y poetizar entonces como un Píndaro o un Sófocles”* (1991a: 56).

Mientras Echeverría puede rastrear ejemplos de genios europeos desde la antigua civilización griega, en Latinoamérica parece no tener otro dato que el de Bolívar. El genio literario, por venir, solo podría nacer de la combinación del estudio de las tradiciones ya forjadas y el ímpetu de la joven nación, para ilustrar la patria con los contenidos de formas universales del arte ya desplegadas en otras historias (Echeverría, 1991b: 155). A futuro, la maduración de el genio americano podría gestar un genio americano. Por ello, para Alberdi, cuya descripción del genio (1945a: 333) también carece de antecedentes americanos, el carácter aún germinal de la nación torna inconcebible el florecimiento de quienes en Europa deleitan al público. En un texto de la importancia de las *Bases*, en efecto, Alberdi indica (1996a: 109) que la única originalidad a la que se puede aspirar legítimamente es la constitucional. La obra excepcional que debe generar el genio es la norma capaz de afirmar la inestable república, esa que permita quizás, a futuro, la excepcionalidad artística. Mientras tanto, Alberdi no puede más que insistir en conocer al genio del derecho (1996b: 60).

Que también Sarmiento mantenga una concepción del genio ligada al espacio político ratifica que los usos de la palabra pueden variar en la genialidad política buscada, pero no en su ubicación. Si para los anteriores pensadores el genio instala la ley, para Sarmiento es el que, ante la debilidad de la ley, despliega la política ante la débil institucionalidad. Crucialmente, describe (1993: 86) la vida pública de Facundo Quiroga como hombre de genio. Renuente a toda institución, su figura expresa la necesidad de que la posterior modernización traslade su incierto genio hacia una institucionalidad política moderna en la que destaque la genialidad desde una perspectiva moral compartida. Su modelo, predeciblemente, es el del que llama *genio yankee*. Sarmiento opina que la belleza de su progreso —harto debe acá contrastarse con Martí<sup>58</sup>— es la de su profunda moral, constructora de una obra muy distinta de la correspondiente a la estética europea del genio: “¿Qué no entra por nada en el sentimiento del bello ideal, la beldad moral? ¿Qué pueblo del mundo ha sentido más hondamente esta necesidad de confort, e decencia, de holgura, de bienestar, de la cultura de la inteligencia? ¿Qué pueblo ha sentido más horror por el espectáculo de lo feo, la pobreza, la ignorancia, la borrachera, la degradación física i moral, que es como la corteza i la primera apariencia de las sociedades europeas? En Roma, de entre los monumentos i las basílicas se alargan manos mui cuidadas pidiendo limosna” (1997: 406).

La contraposición descrita entre el presente norteamericano y el pasado clásico es clara para indicar que la presencia de monumentos, por bellos que resulten, no garantiza civilidad alguna. A la inversa, para Sarmiento es en la manifestación del genio nacional, asociada a las costumbres de la civilización, donde se expone el carácter artístico de uno u otro pueblo. Si el de los romanos se manifiesta en acueductos, el norteamericano reside en una arquitectura funcional, acorde a la vida moderna cuyos criterios Sarmiento toma contra las formas de la modernización estética europea que el modernismo debe

---

<sup>58</sup> Otro par de citas provenientes de los viajes de Sarmiento permiten graficar con gracia su distancia ante las semánticas del arte que destacan en el siglo XIX europeo. En Francia, ante el despliegue de la modernidad artística, se ríe del *flaneur* y se preocupa porque su improductivo paseo haya sido el devenir del antiguo paso firme de la revolución: “Je flane, yo ando como un espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esta soledad de París. Ando lelo; paréceme que no camino, que no voy sino que me dejo ir, que floto sobre el asfalto de las aceras de los bulevares... Solo aquí puedo a mis anchas exaltarme ante las litografías, grabados, libros y monadas expuestas a la calle de un almacén, recorrerlas una a una, conocerlas desde lejos, irme, volver al otro día para saludar la otra estampita que acaba de aparecer... El flaneur tiene derecho de meter sus narices por todas partes. El propietario lo conoce en su mirar medio estúpido, en su sonrisa en la que se burla de él, y disculpa su propia temeridad al mismo tiempo. Si Usted se para delante de una grieta de la muralla y la mira con atención, no falta un aficionado que se detiene a ver que está Ud. mirando; sobreviene un tercero, y si hay ocho reunidos, todos los paseantes se detienen, hay obstrucción en la calle, atropamiento. ¿Este es, en efecto, el pueblo que ha hecho las revoluciones de 1789 y 1830? Imposible! Y sin embargo, ello es real; hago todas las tardes sucesivamente dos, tres grupos para asegurarme de que esto es constante, invariable, característico, maquina en el parisiense” (1997: 98).

La máquina improductiva de la percepción, por tanto, se contrapone a la industriosa transformación que importa mucho más que el arte. Al acercarse a este último, la modernidad estética europea pareciera acercarse al improductivo mundo español, cuya herencia perdura en escritores argentinos que siguen cantando a la naturaleza como un fin, en lugar de transformarla en un medio del progreso. Otra larga cita explícita, a ese respecto, la distancia de su proyecto con respecto a la posterior tentativa modernista: “!Yo os disculpo, poetas argentinos! Vuestras endechas protestarán por mucho tiempo contra la suerte de vuestra patria. Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas. Y mientras otros fecundan la tierra, cruzan a vuestros ojos con sus naves cargadas el calmo río, cantad vosotros como la cigarra; contad sílabas mientras los recién venidos cuentan los patacones; pintad las bellezas del río que otros navegan; describir las florestas y campiñas, los sotos y bosquecillos de vuestra patria, mientras el teodolito, y el grafómetro, prosaicos en demasía, describen a su modo y para otros fines los accidentes del terreno. ¡Qué de riquezas de inteligencia y cuánta fecundidad de imaginación perdidas! ¡Cuántos progresos para la industria! ¡Y qué saltos daría la ciencia si esta fuerza de voluntad, si aquel trabajo de horas de contracción intensa en que el espíritu del poeta está exaltado hasta hacerle chispear los ojos, clavado en un asiento, encendido su cerebro y agitando todas sus fibras, se emplease en encontrar una aplicación de las fuerzas físicas a producir un resultado útil?” (1997: 50)

traducir para demandar otra modernidad en el continente. Precisamente porque a Sarmiento la traducción le parece posible y necesaria es que aspira a replicar un movimiento universal del que Norteamérica es el dato más avanzado y, por tanto, que debe imitarse.

El modernismo, por el contrario, ha de traducir lo intraducible: la singular obra de un hombre singular, augurando un genio individual ligado a la literatura, gracias al libre despliegue de su imaginación literaria que Sarmiento objetó. Ya que el orden construido por este último y sus contemporáneos no brinda esa posibilidad, debe afirmarse con una autorización proveniente de lo que está más allá del presente político americano, para llevar la noticia del arte más acá del presente estético europeo.

6. *Los genios del modernismo*. Por la tensión recién descrita debemos enfatizar en la figura del préstamo como condición de posibilidad de las periféricas pretensiones latinoamericanas de autonomía. Ante la falta del dato local de la literatura, al modernismo no le queda más que insistir, más allá, en la noticia de la literatura. No pensamos este gesto como una paradoja, sino como un estricto síntoma de la obligación de trascender la precariedad cultural circundante a través del recurso a lo producido en otros espacios.

Comprendiendo la historia de la literatura latinoamericana desde la tensión entre el deseo de localidad y la necesidad del modelo europeo, Jitrik subraya (1978: 103) la particularidad del modernismo. Lúcidamente, indica el argentino, puede que no haya movimiento de mayor copia que el modernismo, pero tampoco uno anterior más creativo, puesto que los contenidos copiados desbordan largamente el molde adoptado. Esta operación, mediante la cual los modernistas conciben el imperativo de combinar autonomía y exterioridad en la creación literaria, puede rastrearse en su distinta traducción de la figura del genio literario, la que torna compatible ademanes que la estética europea piensa como excluyentes<sup>59</sup>, desde la doble afirmación de la originalidad y la imitación.

Ya en Martí puede leerse la ecuación entre personalidad y genio, presente en una y otra parte: “*El que pinta igual que todo el mundo caerá pronto en el olvido. El que obra como él y lo hace bien, perdurará; habrá sido original*”. (XV: 149). Esa originalidad también debe aparecer, para el cubano, en la escritura literaria. De hecho, Martí contrapone (XV: 106) la libertad del creador con la esclavitud que lleva en su sangre el imitador, a diferencia del genio. Este último, totalmente libre, no determina su potencia creativa. Si el ingenio complace, aquél *devora*. Sin reserva, instauro la opción de una nueva economía literaria, a partir de la absoluta sinceridad que se manifiesta sin cálculo ni retorno. En contraposición a una era

---

<sup>59</sup> Es claro que son más los vectores discursivos que allí se yuxtaponen que los que aquí podríamos abordar. Por ejemplo, Galati (1985: 95–99) vincula la discusión sobre la genialidad, en el positivismo argentino, a los debates psicológicos de la época. Nuestra lectura, asumiendo la existencia de aquellos antecedentes —imprescindibles, por ejemplo, en la idea de Vaz Ferreira de la obra genial como lo que “sale”—, se centra antes en la herencia de la concepción de la estética europea del genio.

que podría haberse descrito como aquella en la que lo opulento se hace pasar por trascendental, la genialidad muestra *lo trascendental en lo opulento* (XXI: 238).

Inagotable, la obra literaria no hace más, ni menos, que expresarse libremente. Su ley, así como la de la vida, es la del desinterés (V: 195). Al sustraerse de la aparente vida del cálculo, el genio da, se da, con tanto ímpetu que puede, en su exceso, excederse. Para no traicionarse, no podría ser delimitada por un dique ajeno. Antes bien, parte del trabajo de la genialidad es el de ordenar su singular reparto energético, dando así *mente* a sus fuerzas (IX: 134). Al mediarse a sí mismo ante la imposibilidad de que otro pudiera hacerlo, el genio da forma a su interminable energía. Así, su ímpetu no se transforma en desgobierno, sino en la productiva expresión de su soberana individualidad: “*El genio no es una personalidad, es una fuerza. Odia toda opresión, y la de la razón primero que todas. Se revela: no se le piensa. La idea mejor elaborada por el pensamiento es pálida y raquítica, comparada con las ideas ardorosas que nacen brotando de los labios en un grito, estremeciendo el alma a su contacto, y arrebatándonos llantos de placer. Lo que el cerebro escribe, en el cerebro es sentido. Solo lo que brota del alma es oído en el suspenso corazón*” (VI: 453).

El genio, en su sentir y obra, augura una distinta relación por venir de los hombres y sus letras. Su dominio natural, en efecto, es para Martí el de *lo imprevisto* (XIII: 95). Es tanto su talento que trasciende lo conocido en su tiempo, hasta instalarse en cierto espacio, por eternamente actual, intemporal. Mientras la obra funcional pierde valor ante la solución de la necesidad que la motiva, la obra genial muestra su superioridad ante el paso del tiempo que ratifica su calidad: “*El genio es simplemente una anticipación: prevé en sus detalles lo que otros no ven aún en sus líneas mayores, y como los demás no ven lo que ve él, lo miran con asombro, se fatigan de su resplandor y persistencia, y lo dejan a que se alimente de sí propio, y sufra. Las obras de los grandes creadores en arte están hechas de manera que, salvo el oscuro color que les da el tiempo, parecen obras de ahora: es que los grandes creadores ven lo eterno en lo accidental, por lo que sus obras perduran*” (XIII: 431).

El genio, por tanto, ha de trascender su tiempo para alcanzar la obra. Son tan pocos quienes lo comprenden que, si se dedica a complacer al público, se mutila. Allí Martí expone las tensiones entre los modernistas y su época, y su impotencia ante el utilitarismo imperante. En efecto, el cubano explicita (VIII: 141) que es poco lo que el genio puede hacer contra la discordia de los hombres, cuyos cálculos y falsedades quedan muy por debajo de su sincero desinterés. Ingenuo sería quien concibiese que basta con la obra para convencerlos rápidamente, pues lo que los míseros hombres no pueden comprender es la nueva economía en la que su obra que se articula. Su fuerza, indica (XIX: 96), no es capaz de penetrar una sociedad hasta que las muchedumbres la hayan internalizado.

Sin embargo, pese a sus dificultades presentes, el trabajo del genio es vencer la adversidad para generar, por así decirlo, las futuras condiciones de posibilidad de su recepción. Parte de la genialidad es la capacidad de vencer la fuerza con habilidad (VI: 54). Con sus propios medios, debe instalar sus impropios fines. Su aporética situación

no puede superarse sino con su propia genialidad. De ahí que Martí parangone (XIII: 480) su rol en el arte con el del héroe en la historia. Que las letras de la nación recién puedan existir cuando se cuente con la nación, según explicita, no lo lleva a un aislamiento que esperase la conformación nacional, sino que lo lleva a tomar partido por ella, más allá de ella. Sin norma alguna por imitar, el poeta debe sumarse en ese proceso con la exclusiva garantía de su genio, y abrirse desde su extraño presente al mundo: “Ni será escritor inmortal en América, y como el Dante, el Lutero, el Shakespeare o el Cervantes de los Americanos, sino aquel que refleje en sí las condiciones múltiples y confusas de esta época, condensadas, despropiadas, ameduladas, informadas por sumo genio artístico” (XXIII: 163)<sup>60</sup>.

En ese sentido, los desafíos del genio americano parecen mayores que los del europeo. Antes que crear una nueva obra, su desafío es el de instalar la creación sin código alguno que lo autorice. Renuente a todo dictado ajeno, indica Martí, el genio no tiene cátedras, sino que las crea, abriendo *camino a la expresión de la belleza* (XV: 163). Por ello, la diferencia que el genio inaugura no se limita a su experiencia, ni a la de cierta clase. Contra su eventual cooptación por parte de un rey burgués sensibilizado, Martí aspira a combinar la desigualdad creativa con la igualdad en el reconocimiento de la creación, situándose en el arte sincero que todo hombre, sensible y sincero, debe valorar: “El arte no es venal adorno de reyes y pontífices, por donde apenas asoma la cabeza eterna el genio, sino divina acumulación del alma humana, donde los hombres de todas las edades se reconocen y confortan” (V: 120).

---

<sup>60</sup> Es en la poesía de Heredia donde Martí halla la diferencia a la recurrente estrategia de la importación de saberes sin la necesaria mediación local. Resulta útil contrastar su lectura con la que Bello realiza del mismo poeta décadas antes. Pese a reconocer ciertos logros en su poesía, el venezolano objeta dos cuestiones que nos parecen importantes. Por un lado, la existencia de cierta *metafísica de las artes* en un poema que no distingue entre poesía y literatura. Al describir la carne como mórbida o adjetivar la catarata vinculándola a lo sublime, el poeta ingresa, sostiene Bello, en dominios ajenos y empobrece su expresión poética: “Estas expresiones, verdaderos barbarismos en el idioma de las musas, pertenecen al filósofo que analiza y clasifica las impresiones producidas por la contemplación de los objetivos, no al poeta, cuyo oficio es pintarlos” (1981c: 244).

La diferencia allí trazada con respecto a la posterior articulación modernista de filosofía y poesía —ya comentada— hace que Bello a critique a Heredia por inmaduro. En lugar del poeta que se vale de sus propios recursos, acude a saberes ajenos para escribir. Y, de forma ya predecible, lo problemático de su préstamo está en que no solo acude a otra disciplina, sino también a otros autores, sin la cautela para imitarlos correctamente, pues para ello debe contarse con la madurez que permita que esa mirada derive en ganancia. Heredia, por no saber, no sabe qué imitar, y termina excediéndose, gestando una poética distinta de la de quienes debe imitar con más obediencia.

Esa desmesura de Heredia, sin embargo, es la que lleva a Rodó a preferirlo a él antes que a Bello (1967: 701), y a que Martí lo rescate por haber asumido la importancia de imitar a quienes no imitan. Para el cubano, Heredia imita la autonomía literaria antes que sus formas. Por eso, lo lee como el primer poeta de América y no halla contradictoria su inspiración en Byron y su carácter americano. Antes bien, podría pensarse, es desde este gesto que aspira a una producción americana. Es decir, una genialidad exitosa en compatibilizar la lectura ajena con la necesidad propia. Lo que remarca su originalidad es el irrepetible lugar desde el que se enuncia, y la diferencia que éste inscribe para ingresar, desde su parcialidad, en la literatura universal. Desde ella, el escritor latinoamericano recién balbucea, dada la insuficiencia histórica del proceso que inaugura. Pero es la sinceridad de ese balbuceo, su búsqueda en otras experiencias ante la nueva noticia, lo que permite pensar la posibilidad de leerlas de nueva forma, y de un genio que no deja de aprender de otro: “ni por los países en que vivió, y por lo infeliz de su raza en aquel tiempo, podía Heredia, grande por lo sincero, tratar los asuntos complejos y de universal interés, vedados por el azar del nacimiento a quien viene al mundo donde solo llega e lejos, perdido y confuso, el fragor de sus olas. Porque si el dolor de los cubanos, y de todos los hispanoamericanos, que aunque hereden por el estudio y aquilatan con su talento natural las esperanzas e ideas del universo, como es muy otro el que se mueve bajo sus pies que el que llevan en la cabeza, no tienen ambiente ni raíces ni derecho propio para opinar en las cosas que más les conmueven e interesan, y parecen ridículos e intrusos si, de un país rudimentario, pretenden entrarse con gran voz por los asuntos de la humanidad, que son los del día en aquellos pueblos donde no están en las primeras letras como nosotros, sino en toda su animación y fuerza. Es como ir coronado de rayos y calzado con borcegués. Este es de veras un dolor mortal, y un motivo de tristeza infinita. A Heredia le sobraron alientos y le faltó mundo” (V: 138).

De la heroicidad del genio, siguiendo lo citado, se sigue la esperanza de una distinta vida en común, basada en un reparto de la sensibilidad que no anula la distancia entre el artista y el hombre común. Por el contrario, por su individualidad es que el artista debe transformarse en *persona pública*, como lo piden los pueblos que, según describe, se cansan de padecer la ausencia del genio (IX: 305). Por esta razón, su superioridad exige más al artista, cuya importancia requiere entonces superar todo capricho. Martí recuerda, contra un hipotético culto esteticista al genio (IV: 473), que el artista no deja de vivir en la tierra. Ante la falta de diferenciación entre arte y política, para Martí la escritura literaria no se subsume a la ley, sino que debe ser capaz de instalar la nueva ley que pueda conducir la modernización al transmitir la necesaria preocupación por la belleza y al buscar una compatibilización entre igualdad política y desigualdad estética<sup>61</sup>, que poco preocupa a la autonomía europea. Si ésta opera desde un mundo lejano al de la política, Martí desea compatibilizarla desde un nuevo reparto de saber, en el que la poesía pueda subsistir gracias a la nueva sensibilidad compartida. No es poeta contra su tiempo, sino solo en la medida que logre hermanarse con él. Lo que significa, de acuerdo a lo descrito, generar el nuevo tiempo del arte que el modernismo exige: “*El genio perfecto, como el sol, deja la tierra fecunda cuando se aparta de ella. El genio incompleto, el genio mental, el genio que tiene las alas en la frente, pero que no tiene los pies en el corazón, centellea y deslumbra, deja la tierra lóbrega, como la luz de los relámpagos*” (XIV: 425).

Este carácter constructivo del genio pareciera masificarse ante su devenir moderno, capaz de componerse más allá de la individualidad. En el mundo donde el texto circula, puede surgir el público lector de la literatura de la obra, a diferencia de la antigua épica, es escrita desde la silenciada experiencia de las mayorías. En la ciudad que amenaza al arte individual puede emerger una nueva creatividad colectiva: “*El genio va pasando de individual a colectivo. El hombre pierde el beneficio de los hombres. Se diluyen, se expanden las cualidades de los privilegiados a la masa; lo que no placera a los privilegiados de alma baja, pero sí a los de corazón gallardo y generoso, que saben que no es en la tierra, por grande criatura que se sea, más que arena de oro, que volverá a la fuente hermosa de oro, y reflejo de la mirada del Creador*” (VII: 228).

Ante la incerteza moderna, Martí busca pensar un nuevo genio que no solo cree la literatura. Su trascendente obra, pensada desde el espacio artístico, debe replicarse en otro tipo de prácticas. De hecho, el cubano reconoce (XV: 79) que existen genios tanto de concepción como de expresión. Su inventiva debe desplegarse en la inédita vida republicana que Nuestra América debe, para Martí, forjar. De ahí, por ejemplo, que

---

<sup>61</sup> Es claro que esto contrasta con la imagen —imperante hasta la actualidad— de Martí como un autor renuente a todo tipo de privilegio. Spivak, por ejemplo, describe (2009: 133) un supuesto ruralismo de izquierda humanista en su obra. Otros ejemplos, provenientes de la izquierda cubana, son harto más acalorados, hasta considerarlo un socialista antes del socialismo, cuya apelación al hombre natural parece lejana a la superioridad del genio que aquí rastreamos.

Antes que pensar en dos posiciones distintas de Martí —o, peor aún, en dos Martí— habría que comprender cómo se modula en su pensamiento el doble imperativo de la igualdad ética y la superioridad artística. Lo interesante es que precisamente en nombre de una élite cultural, formada en los valores modernos de la libertad, se aspira a cierta igualdad. El carácter privilegiado del artista, en efecto, indica la verdad de todo hombre: “*El arte es la forma de lo divino, la revelación de lo extraordinario. La venganza que el hombre tomó al cielo por haberlo hecho hombre, arrebatándole los sonidos de su arpa, desentrañando con luz de oro el seno de colores de sus nubes*” (XIX: 17).

pueda referir al *genio industrial* (VII: 27). O también la idea expresada en *Nuestra América*, mucho más conocida, de que el *genio* (VI: 20) hubiese sido el de hermanar a los distintos grupos para conformar Cuba de forma más igualitaria.

La presencia del genio individual entonces sirve para pensar un nuevo orden colectivo que sea sincero consigo mismo. Martí refiere, en efecto, a la existencia del *genio americano* (V: 310). Y, claro está, el adjetivo no es accidental para establecer la inventiva de un gobierno en el que Nuestra América se reconozca, desde el reconocimiento de la sincera humanidad del poeta otrora excluido, quien debe liderar una modernización tan bella como igualitaria. Por ello, el genio latinoamericano debe ser comandado, para Martí, por un genio latinoamericano. Con su siempre cautivante claridad, imprime a la consideración individual del genio europeo una reconfiguración común que ha de basarse en los valores de esa individualidad para traspasarla<sup>62</sup>. En nombre de lo prometido por la genialidad europea, la tuerce y lleva a otros rumbos.

El rol irreductiblemente político del poeta allí sugerido explica la distancia de Rubén Darío en torno al proyecto martiano de una sensibilidad compartida. La pretensión de exquisitez individual del nicaragüense se contrapone a la tentativa de Martí de ampliar —con límites, ciertamente— la instrucción cultural. Mientras para el cubano el artista ha de comandar a las mayorías, para el nicaragüense debe separarse de ellas. Al pensar al genio como un artista que se inscriba en el Parnaso europeo antes que en los tiempos políticos latinoamericanos, considera muy difícil su aparición entre las multitudes latinoamericanas. Excepcionalmente, Martí sería uno de ellos, puesto que el genio no habría *tenido aún nacimiento en nuestras repúblicas*. Su presencia está aún por venir, y sus históricas llamas habrán de animarlo a futuro (Darío, 1977a: 408). Ese carácter potencial contrasta con la actualidad parisina: allí el genio reina (Darío, 1977c: 408).

La percepción que allí tiene del trabajo de Rodin es decidora, pues imprime la opción de la genialidad incluso donde, tradicionalmente, parece ausente. Lo describe como un *artesano genial* (2011b). Mientras en Latinoamérica quienes ocupan la posición productiva del genio —a saber, los artistas, incluyendo los poetas— están aún demasiado cerca de la repetición, en Europa incluso quien basa su obra en la repetición —es decir, el artesano— puede ser genial.

El diagnóstico de la falta latinoamericana de genios obliga al nicaragüense a sugerir un corte absoluto con el resto de los hombres para poder alcanzar esa figura. En el Ateneo de Córdoba, lo análoga (1970a: 111) en el campo del arte, al santo en el espacio de la religión. Si este último se caracteriza por una moral incondicional, el genio poeta es

---

<sup>62</sup> Es por esto que nos parece que Martí sí puede considerarse modernista. Quien conoce la discusión sobre el modernismo sabe que su inclusión se ha discutido, pero que ha tendido a aceptarse por algunas características de su escritura. Sin desconocer eso, acá nos interesa también enfatizar en que las concepciones desde las que piensa el arte —en particular, sobre la necesidad de no sujetar la creatividad del artista— no son del todo distinta con las que describiremos en Darío y Rodó. Antes bien, puede pensarse que las variadas conclusiones a las que llegan surgen desde distintas estrategias para hacer justicia a esa premisa.



quien, sin preocupación alguna por la moral, es siempre artista, sin depender de uno u otro factor externo. El bullado carácter bohemio del artista finisecular, por tanto, no es suficiente. De hecho, en Latinoamérica, según su perspectiva, no faltan bohemios, pero sí genios. En efecto, rescata (1905b: 9) una descripción de Poe que indica que el genio original no depende de alcoholes para desenvolverse. Quien sobreactúa, por tanto, indica que no es realmente un genio, como quien expresa libremente su individualidad. Rechaza, como bien describe Molloy (1994: 134), la pose, pues no la necesita para ser realmente excepcional. Que solo el genio pueda ser un genio no es allí una tautología, sino la comprobación de la imposibilidad de imitarlo.

Mientras para Martí esa sinceridad debe expandirse hasta superar su extrañeza, para Rubén Darío es su rareza lo que distingue al artista. Ajena a la común, la verdad del arte es la reserva de esos que se identifican por su diferencia ante los muchos. De esta forma, puede identificar *aristos* con independencia (1977b: 304). Exclusivamente suya, la obra no abre cátedra alguna que pueda ser utilizada por cada vez más hombres; por el contrario, mantiene una estricta propiedad cuyo nuevo orden de lo común se limita al de quienes puedan también tener lo suyo: “*Yo no tengo literatura "mía" —como lo ha manifestado una magistral autoridad—, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro... Wagner, a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: "Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí". Gran decir*” (1977e: 179).

Es notable la existencia de una cita en esa cita. Es otro quien le permite declarar, sin moderación alguna, la irreplicable individualidad de sí mismo. Este movimiento expresa la imposibilidad de pensar el genio como una presencia autónoma, capaz de generarse y presentarse sin otro. Antes bien, surge en la medida en que se aprenda a leer, auténticamente, la tradición ajena. De tal forma, instala la firma ajena en la más íntima convicción propia, y sin que aquello parezca contradictorio. Su autenticidad le permite valerse de medios ajenos para sus propios fines, con lo que diluye la aparente paradoja de afirmarse a sí mismo desde la firma ajena. Justamente porque se conoce y presenta como un genio, es que puede valerse de lo impropio sin perder su propiedad. Desde una formación letrada periférica, requiere de la autorización del centro para poder ser tan independiente como el hombre citado, y así comenzar a desplazar —lo sueña— la relación entre metrópoli y periferia.

De esta manera, la ausencia de imitación es la que debe imitarse, y en ese movimiento no hay pérdida alguna de quien respeta su autenticidad. En esa apertura a la universalidad de la belleza, Rubén Darío, según Jitrik (1987: 53), aspira a nada menos que a una nueva y original subjetividad. La impracticabilidad de una poesía fundamentada solo en la propia tradición literaria resulta así subsanada por la sinceridad de quien firma inimitablemente, como ya lo han hecho los maestros del arte que imita sin imitar: “*¿Quién es dueño exclusivo de ideas originales actualmente? Si en el gran Hugo se ven ideas enteras de poetas antiguos; si en Shakespeare se ven figuras idénticas y expresadas en ocasiones con los mismos epítetos de Teócrito, -por ejemplo, en “Venus y Adonis”- en Campoamor se notan afinidades, figuras y modos de Victor Hugo, sin que en ello haya pecado alguno ante la alta y severa crítica*” (1995a: 21).

Si bien Rubén Darío parece tener la cautela de no definirse como un genio, algunos de sus contemporáneos lo describen como tal, hasta erigirlo en el dato de la presencia de un genio en Latinoamérica.

Ya Pérez Petit rescata que sea americano y mantenga su personalidad sin perjuicio de su capacidad de sintetizar poéticas antiguas y modernas (190ba: 262), y Vargas Vila lo describe como un genio (1995: 93). Después de él, quizás otro puede ser también un genio. Y es precisamente en el marco del imitador culto a su inimitabilidad que recibe los conocidos cuestionamientos de Rodó, para quien los que copian al poeta atentan contra las chances que abre. La originalidad de los falsos modernistas tiene, para Rodó, poco de original y nada de moderna. El prestado afán de originalidad que el modernismo generaliza lo lleva a sobreactuar su singularidad.

Contra ello, Rodó aspira a inscribir la sinceridad de la vida para controlar la eventual arbitrariedad de la letra. Por ello, destaca su yo en contraposición al falso yo de la pose (1967: 1127) y también a la autenticidad ajena, que el buen lector puede identificar. Así, resalta a un autor por el carácter suyo, *personalísimo*, de su obra, capaz de reconocerse sin su firma. Su inventiva es inimitable por expresar lo más propio de su ser, y en ella reside, a diferencia de lo que piensa Rubén Darío, la pertenencia a un pueblo. Por esto, el escritor original no pierde su individualidad al forjar una obra que posee un tono colectivo. Al revés, solo así expresa su sentir. El verdadero creador entonces lleva su tiempo y espacio inscrito en su particular sentir, incluso en la más individual de las obras (1967: 1413).

A diferencia de la pose de originalidad de quien aspira a intimidad ajena escindiéndose de su comunidad, el verdadero artista es quien expresa la colectividad refugiándose en sí. La novedad de la escritura moderna es que lo hace de forma más individual que las letras decimonónicas, cuya vida colectiva les exige una escritura de otro tipo. El presente de la sociedad, entonces, abre la posibilidad de una literatura personal que ha de ganar lo circundante. La obra propia de todo artista moderno propiamente americano es, siguiendo su argumento, de cabo a rabo, netamente americana.

En ese sentido, la originalidad del genio no aspira a la sustracción de lo común, sino a modular, individualmente, lo que le entrega la colectividad. Y es que toda la vida, sostiene Rodó (1967: 274), está atravesada por el fenómeno de la imitación: La imitación inorgánica propaga el movimiento ondulatorio, la imitación biológica difunde un tipo en la reproducción de la especie y la fuerza moral de la imitación reproduce cierto ideal de carácter en el tiempo y el espacio. Y el arte, uno de esos ideales, se imita para desplegarse de forma inimitable. Mientras la mayoría se mueve por el hábito, comprendido como la imitación de uno mismo (1967: 400), el genio es capaz de gestar lo nuevo: ante la multitud, puede ser original.

Por ello, el uruguayo desvincula la originalidad del creador y la de la obra. Sitúa el énfasis en la primera de ellas, considerando que el dato de la verdadera literatura no se juega en

la absoluta novedad de lo creado, sino en la sinceridad con la que se crea, pues así el genio da, búsquelo o no, con la novedad. Quien logre la obra americana, por tanto, no es quien interrumpa la historia, sino quien, compenetrado en ella, logre una obra inédita e inimitable: “*El genio es esencialmente la originalidad que triunfa sobre el medio; pero esta originalidad en que consiste el elemento específico del genio no significa la procedencia extratelandésica del aerolito; no excluye, como lo entendería una interpretación superficial, la posibilidad de rastrear, dentro del mismo medio, los elementos de que, consciente o inconscientemente, se ha valido... Lo que sobrepuja en el genio todo precedente, lo que se resiste en el genio a todo examen, lo que desafía en el genio toda explicación, es la fuerza de síntesis que, reuniendo y compenetrando por un golpe intuitivo esos elementos preexistentes, infunde al conjunto vida y sentidos inesperados, y obtiene de ello una unidad ideal*” (1967: 265).

Por conocer su fuerza y darle espacio a sus impulsos, el genio moderno no tiene por qué temer del contacto con otros textos. La originalidad se da dentro de los insuperables marcos de la imitación, gracias a la opción de expresar el sentimiento, siempre original, de una forma que también lo sea, gracias a una forma original de imitar. Solo así puede advenir la imitación buena contra la mala. Es decir, la que crea por sobre la que se limita a repetir: “*La imitación es poderosa fuerza movedora de energías y aptitudes latentes, mientras deja íntegra y en punto la personalidad, limitándose a excitar el natural desenvolvimiento de ella. Pero cuando la personalidad, por naturaleza, no existe, o cuando un supersticioso culto del modelo la inhibe y anula, la imitación no es resplandor que guía, sino bruma que engaña*”.

Mientras el imitador imita como el resto —es decir, imita imitando a otros imitadores—, el genio lo hace inimitablemente, retomando de manera directa la promesa del creador que el imitador lee desde imitaciones ajenas. El problema no es imitar, sino ser un imitador. Este último repite desde un modelo y sentimiento ajeno; el genio, compatibilizando el modelo exterior con un sentir interior que genera una apropiación inédita de las reglas heredadas. Y, desde tal diferencia, una creación cuya imitación resulta válida por generar una obra que no podría pensarse estrictamente ni como copia ni como original. Rodó destaca, por esto, a la pureza de la *imitación auténtica, esencial*. Tal logro es la marca de los pocos hombres capaces de estimular su inspiración gracias al encuentro con la obra ajena, desde la cual se escinde de lo ya existente para generar una nueva presencia, compatibilizando lo que para la estética europea es excluyente: la originalidad y la imitación, al punto de que lo que Lessing llama un copista es lo que permite, en Latinoamérica, la figura del genio<sup>63</sup>.

Para entrar en la literatura mundial desde una posición periférica, el artista americano no puede prescindir ni de los textos europeos ni de su propia forma de leerlos. Su situación,

---

<sup>63</sup> A partir de los presupuestos ya descritos, Rodó no solo piensa la posibilidad del genio modernista en Latinoamérica, sino incluso la de leer las creaciones geniales previas, y opuestas, al modernismo y su concepción del genio. Ya la fundacional poesía uruguaya de Acuña de Figueroa contiene epigramas en los que imita cuantiosamente, pero de forma insuperable (Rodó 2001d: 130). E incluso Sarmiento es rescatado como antecedente en el proyecto rodoniano. Su rechazo del genio literario es parte entonces del despliegue de su genialidad. Mientras los modernistas mediocres insisten en ser especiales porque nada de singular tienen, Sarmiento es mucho más sincero al rechazar el culto al artista. Así, juzga (2001c: 129) Rodó que *Facundo*, pese a su intento panfletario, es la obra más genial en las letras americanas. De modo que el genio no es quien aspira a manifestarse como tal, sino quien crease desde y para lo circundante, sabiendo qué y cómo imitar para instalar allí, con soberana sinceridad, la novedad

compara, es como la de un aprendiz. Contra una hipotética lectura pasiva de su aprendizaje, explicita (1967: 561) que no es como el siervo que abdica su personalidad o el hipnotizado que la inhibe, sino como el alumno reflexivo y atento para el que la palabra estimula a pensar por cuenta propia. Gracias al aprendizaje de las formas modernas de expresión que se dan en Europa, el creador americano aprende a expresarse a sí, más allá de la imitación pasiva: “*Pretender rechazarlo para salvar nuestra originalidad sería como si para aislarnos de la atmósfera que nos envuelve, nos propusiéramos vivir en el vacío de una máquina neumática. Pero si la independencia y la originalidad literaria americana no pueden consistir en oponerse a la influencia europea, sí pueden y deben constituir en aplicar a esta influencia el discernimiento, la elección, que clasifique los elementos de ella según su relativa adecuación al ambiente, y rechace lo fundamentalmente inadaptable, y modifique con arreglo a las condiciones del medio aquello que deba admitirse y adaptarse*” (1967: 617).

La precariedad de la modernización estética latinoamericana obliga entonces a leer las letras europeas traducíendolas, autorizándose a instituir el arte gracias a otra forma de pensar su promesa, capaz de pensar en una imitación creativa. En tal sentido, son correctas las afirmaciones de Rotker (2005: 149) acerca de la búsqueda modernista de un estilo no imitativo, y de Sánchez (2008a: 289) de que el modernismo valora el original contra la imitación, siempre y cuando se precise que la originalidad se juega en el espacio de la imitación, antes que desde una exterioridad relativa a la directa imitación de la naturaleza. Ya que el modernismo desea interrumpir la antigua promesa de la escritura latinoamericana de imitar la naturaleza (cfr. Montaldo, 1999: 29-38), necesita de un diálogo con el presente europeo antes que con el pasado latinoamericano. O bien, como en el caso rodoniano, que el rescate de las pasadas letras pase desde lo pensado por la contemporánea estética europea.

Por esta razón, poco rendimiento hubiese tenido en el modernismo la imitación de la naturaleza como recurso de la originalidad que sí puede leerse en la retórica europea del genio<sup>64</sup>. Si este último aspira a imitar a la naturaleza para crear, es porque puede sostenerse en cierta tradición cultural que legitima su presente y torna prescindible la mediación artística de la naturaleza por la autorización de la tradición ya existente. Al

---

<sup>64</sup> La estética europea moderna, en efecto, reinventa la naturaleza a la que alude la tradición clásica, desde una estrategia distinta ante la irresoluble tensión entre la idealización y la reproducción de la naturaleza que puede leerse desde los principios del naturalismo artístico, legible ya en la bella indicación de la poética aristotélica (1451b) de la superioridad de la poesía por sobre la historia, relativa a la posibilidad de la primera de imaginar acontecimientos virtuales. Es recién tras el Renacimiento, de acuerdo a la erudita reconstrucción realizada por Panofsky (1989: 50), que la latente tensión entre reproducción y belleza se explicita. Es claro que la estética del genio se instala dentro de las primeras de tales opciones, harto distinta de los ya citados intentos de Alberdi de copiar el jardín. Diderot lo indica con decisión, al escribir que la obra bella es la que muestra a la naturaleza en la mejor de sus versiones: “*¿Qué es entonces lo que se entiende cuando se le dice a un artista: Imita la bella naturaleza? O no se sabe lo que se le pide, o se le dice; Si tiene que pintar una flor, y no le importa cual, escoja la más bella entre las flores*” (1971d: 35).

La naturaleza, por tanto, exige una representación selectiva para que su imitación pueda ser realista. Incluso cuando lo natural se piensa desde cierta mecanicidad, como en Kant, su dictado en el arte deja espacio a la inventiva. No existe en la estética europea del siglo XIX, por tanto, una relación excluyente entre naturaleza y originalidad. Al contrario, la primera es la que asegura la segunda. Una lectura más larga sobre la figura de la naturaleza en las poéticas latinoamericanas podría demostrar que, de forma opuesta, el recurso decimonónico al paisaje parece objetar todo prurito de genialidad. De ahí la curiosa mescolanza, en los autores que citamos, entre las nociones de teóricos del romanticismo alemán y orientaciones literarias del simbolismo francés. Y, más importante que eso, la necesidad modernista de oponerse a un discurso natural del arte.

contrario, el modernismo latinoamericano carece de los antecedentes para poder imaginar con confianza una mirada ante la naturaleza sin intermediarios. Recién después de observar la imitación de la naturaleza que hace el genio europeo es que el latinoamericano supone que puede despertar la naturaleza propia, ya que solamente donde existe un campo del arte consolidado puede emerger la figura de quien aspira a prescindir de él.

Dado que la marca de su presencia se juega en la inspiración que despierta, y no en los recursos que utiliza para despertarla, la objeción modernista a los nacionalismos artísticos decimonónicos ha de cuestionar las fronteras políticas modernas, en nombre del internacionalismo del arte moderno.

7. *La vocación cosmopolita del modernismo.* Es en esa apertura al mundo que el modernismo construye la literatura que se precia de ser americana, sin resguardarse de las formas o espacios de la literatura mundial contemporánea. Bien describe Pizarnik (2001: 233) que para los modernistas, modernidad y cosmopolitismo son sinónimos. Por ello, importan la demanda del arte internacional para aspirar a la construcción literaria de cierta localidad que pueda ser justa, simultáneamente, al arte del mundo y la realidad que los rodea, desde una nueva concepción de esta última que ya no deviene contradictoria con el arte moderno. La obra modernista aspira a ser latinoamericana por universal, y a minar los presupuestos de universalidad y de localidad que abre en su novedad.

Contra una eventual lectura que busque “lo latinoamericano” del modernismo en la originalidad de sus formas o contenidos, creemos que el dato puede ahí hallarse es la constitutiva indeterminación de la obra latinoamericana, explicada por la infinita necesidad del préstamo ya descrita. En ese sentido, las reiteradas críticas al exotismo modernista<sup>65</sup> yerran al partir del supuesto de una interioridad previa al préstamo, cuando

---

<sup>65</sup> Las objeciones de la izquierda latinoamericana al modernismo por el carácter alienado de quienes intentan sacralizar el arte ante la inexistencia de público (cfr., Cándido, 2000: 342; Viñas, 1974: 43) no son torpes por ser falsas en su descripción de esa tensión, sino porque no logran notar que solo con ese extrañamiento pueden soñarse las letras modernas allí donde éstas se ausentan. Sin esa postulación de lo imposible, los intentos de fundar una literatura local que esos pensadores habrán de rescatar no habrían sido posibles.

Para poder salvar a Martí, desde una perspectiva similar a los autores recién mencionados, es que Fernández Retamar debe leer el modernismo como una escritura segura, al punto que señala (1980: 319) que ya contaba con un público real que trasciende al de los escritores, puesto que existe una clase media lectora y una prensa de calidad que los da a conocer. Por eso el modernismo, en su mirada, resultar el primer movimiento literario realmente americano. Si Fernández Retamar puede decir eso no es solo porque soslaya buena parte de los textos escritos —incluso por Martí— acerca de la prensa y la falta de lectura, sino también porque poco parece importar, en su perspectiva, la recepción de una obra para pensar su valor. De lo contrario, no podría rubricar con tanta seguridad el éxito del modernismo. El carácter secundario de la lectura le permite ese triunfo. No es casual entonces que, en otros de sus textos, describa a la crítica como sombra (Fernández Retamar, 1981a: 120). Su ejercicio, dice, sirve para entender, pero siempre secundariamente, tal como quien quiera ver los astros no irá a leer astronomía. En ese sentido, Martí podría haber sido, sin necesidad de que alguien lo reconozca así, un poeta americano. Y, obviamente, el verdadero representante del modernismo que, por americano, no podría haber sido un arte aristocrático, al punto que su obra contrasta con las *patéticas palabras* (Fernández Retamar, 1981c: 63) del prólogo en *Prosas Profanas*. Si nos tardamos en explicitar sus presupuestos es para mostrar la dificultad de leer un movimiento irreductiblemente cosmopolita desde nacionalismos como el suyo.

esa supuesta cultura solo resulta históricamente posible tras la traducción que realiza el modernismo de la cultura moderna europea —tal como, por cierto, en el orden político lo habían hecho, décadas atrás, los grupos que comandaron los procesos independentistas, tras los cuales surgen los órdenes nacionales cuyos límites autorizan la posterior crítica al internacionalismo modernista

Contra una lectura que celebre lo allí logrado, impera recalcar que las eventuales reconciliaciones y convergencias descritas resisten la forja de una unidad concluyente. Tan torpe como la oposición al exotismo modernista sería el aplauso a la inserción en la universalidad artística que sí habrían logrado. Porque la condición postcolonial persiste es que no puede sino insistir en el préstamo de lo ajeno para afirmar toda forma de lo propio. Que ese ejercicio se dé en la lengua colonizada, por cierto, hiperboliza el asunto: El que su escritura no haya resultado bilingüe, como generaliza Casanova (2001: 336) para pensar el singular desarrollo de las literaturas postcoloniales, no hace su posición más cómoda, sino quizás más compleja, ya que es la lengua que se quiere apropiarse donde se marca la huella colonial, y se exige su ilimitada remodelación.

Lo problemático del modernismo no es la denegación de lo circundante en nombre de un arte universal, sino que allí identifique, particularmente en el caso dariano, sustancializa lo americano como retraso y lo europeo como finalidad. Con ese gesto, reitera en la dimensión literaria el imaginario desplegado a lo largo del siglo XIX, oponiéndose a su utilitaria estructura de sentimiento, sin cuestionar el eurocentrismo que sostiene su imaginario, y el liberalismo que afirma su economía política. Al respecto, Yurkievich sostiene (1972: 39) que al cosmopolitismo mercantil y positivista del régimen oligárquico finisecular, Rubén Darío contrapone un cosmopolitismo idealista. Es evidente lo insuficiente que resulta, desde un punto de vista político, la ausencia de una mediación materialista. Falto de ella, Rubén Darío no nota las dinámicas coloniales que explican desarrollos y subdesarrollos, y así pierde la opción de imaginar históricamente la realización de un nuevo orden americano para la política y la poesía.

Así se explica que cuando el nicaragüense acuse recibo de los reproches de Rodó, y afirme lo americano, solo pueda hacerlo a partir de un pasado mítico<sup>66</sup>. Lo que hay que preguntarse hoy, políticamente, es si la respuesta a ello es la de trasladar sus límites en nombre de una realidad previa a la traducción, o si lo problemático en su cosmopolitismo no es, por así decirlo, que no resulta acabadamente cosmopolita. Si

---

<sup>66</sup> Los prejuicios de clase y etnia de Darío, por cierto, trascienden al mundo prehispánico. Basta con leer las descripciones que ofrece de uno u otro país para la Revista Magazine, o bien su consideración, en un breve cuento, de cuatro comerciantes judíos, descritos como *exploradores de presa*, poseídos por un demonio ancestral que los hace rendir culto a la banca. El texto no escatima recursos, hasta su última frase, para describirlos: “*Se paseaban fumando gruesos cigarros, hablando en voz alta, haciendo grandes gestos y ademanes, y caminando a zancadas, con sus largos y anchos pies. Y había en ellos una animalidad maligna y agresiva*” (1950d: 320).

Allí, a través del judío describe una historia de empuje y migración que gesta cierta *aristocracia cosmopolita*. Evidentemente, a la que aspira es a otro tipo de aristocracia, ligada al valor de la poesía antes que al del dinero. Lo que habría que discutir es hasta qué punto la poesía moderna no surge de la sociedad capitalista a la que se opone. Y, más importante que eso, los límites de una táctica poética para combatirla. Lo que Benjamin, en su infinita lucidez, plantea con respecto al surrealismo y la *dialéctica del despertar*, debiera aquí despertar otra chance.

optamos por lo segundo (lo que ya debiera ser predecible al lector) es porque creemos que hoy ninguna creación moderna que pueda preciarse de ser americana —incluidas, por cierto, las actuales reconfiguraciones de obras previas a la colonización o gestadas durante la Colonia— es pensable, históricamente, al margen de la singular forma de relación con el mundo moderno que muestra la traducción, y su capacidad de leer, sin posibilidad de sustraerse de la lectura o de leer de forma simple. Incluyendo, por cierto, las posteriores poéticas y políticas críticas del modernismo y de tanto más, gracias a la libertad necesaria que el modernismo, con indiscutibles límites éticos, estéticos y políticos, abre.

En este sentido, resulta interesante que algunos de los posteriores escritores latinoamericanos, de poéticas que no siguen simplemente las modernistas, reconozcan la tentativa cosmopolita que habita en el modernismo. Según Mistral, sus escritores deben recurrir a la tradición europea, ante la ausencia de antecedentes para su obra. Lo interesante es que, décadas después de ellos, sostiene que la situación no varía sustantivamente: “*El escritor sudamericano, un Rubén Darío o un Montalvo, fueron poco deudores de sus países en cuanto a la nutrición espiritual, que habrían de buscarla en la forastería. ¡Pobrecitos ellos y los que hemos venido después! Mientras que el escritor europeo debe a su continente la masa fabulosa de cultura académica acarreada por la marea de las generaciones, es harto flaco, es bien poco lo que el Nuevo Mundo nos entrega a nosotros cuando nacemos*” (2005: 17).

La inteligencia del modernismo, deja entrever Mistral, es la de notar la necesidad de ese préstamo para gestar la nueva obra. El crisol de una literatura local se halla imbuido por lo que discute su chance, ante una curiosa naturalización de la réplica que termina siendo tan entrañable como ambivalente, simultáneamente, dependiente y libre: “*Tenemos que confesar que la imitación se muestra en nosotros más que como un gesto, como una naturaleza y que nuestro exceso de sensibilidad, nuestra piel toda poros, es lo mejor y lo peor que nos ha tocado en suerte, porque a causa de ella vivimos a merced de la atmósfera*” (1995: 21).

La naturaleza americana —es decir, su posición histórica— no es entonces la realidad por imitar, sino la que obliga a imitar a toda cultura ajena sin naturaleza propia. De ahí la tarea de saber qué y cómo seleccionar para ir gestando una propia manera de expropiar, que evidentemente, por su necesidad de seguir expropiando, nunca podría ser del todo propia. En esa dirección, Octavio Paz describe el modernismo como una simultánea apertura cosmopolita y una búsqueda de la tradición que allí se inventa. Es solo tras derribar los muros latinoamericanos que puede *fundar* —guárdese este vocablo para las conclusiones— la literatura latinoamericana: “*La experiencia de estos poetas y escritores confirma que para volver a nuestra casa es necesario primero arriesgarse a abandonarla. solo regresa el hijo pródigo. Reprocharle a la literatura latinoamericana su desarraigo es ignorar que solo el desarraigo nos permitió recordar nuestra porción de realidad*” (1989: 19).

En ese sentido, la gestación del discurso de la propiedad latinoamericana que abre el modernismo debe pasar por un exterior que la aleja de sí, a partir de un movimiento que impide cualquier cierre concluyente, y exigir una y otra vez narraciones desde una

identidad cuyo dato jamás se asegura, manteniendo siempre abierta la posibilidad de otro relato. Con gracia, Sarduy indica que la obra dariana es la primera en la que América Latina se da su propio rostro reflejado en el Sena. Es claro que esa remisión especular, en otra lengua, en otra naturaleza, y desde Sarduy, no podría ser clara. Mucho menos, prescindir de tan singular espejo. Lo que abre Darío no es un reflejo real, sino la chance de ver otro nuevo rostro en sus aguas: *“Después de Rubén Darío, ya no inspira temor el oírse llamar desarraigado, cosmopolita, franchute mental e incluso descastado. Ya se sabe que nadie puede encontrarse a sí mismo si antes no abandona lo que lo rodea, lengua y país natal, el universo estorbo de lo conocido”* (2000a: 186).

Que un autor atento a las dinámicas coloniales y los privilegios intelectuales como Ángel Rama describa este movimiento en distintos textos demuestra que el gesto cosmopolita no es un mero capricho: abre la posibilidad de más de una escritura y, con ello, de la disputa en el campo de las letras. Su lectura yuxtapone la consideración del modernismo como un movimiento cosmopolita (1985b: 85) y continentalista (1985a:81), en torno a la preocupación modernista por la originalidad que le permita la libertad para tomar la lengua como instrumento de independencia (2004: 15). Y es que en una formación letrada periférica, para Rama, independencia e imitación no se contradicen. Antes bien, la imitación no se liga a una actitud servil o escapista, sino que es la primera manifestación de la libertad literaria americana (1985d: 121). Pues lo que el modernismo imita no es tanto el arte europeo, sino su apertura al arte. Por el origen metropolitano de su invención, el modernismo manifiesta las tensiones propias de tan desigual recibimiento del arte, y de la irreductible creatividad que surge de su recreación: *“La renovación de una tradición poética de la lengua se obtiene por el encabalgamiento del “pensando en francés” y “escribiendo en castellano” cuando esto funciona en un plano exclusivamente estético. Pero como ello nunca es enteramente posible, la recuperación de una tradición centenaria desde el ángulo subjetivista acarrea la conflictualidad que se instala en su arte”* (1987d: 22).

Más propicio para pensar la identidad americana es entonces el desarraigo modernista que el supuesto arraigo romántico. De hecho, Rama contrapone (1985c: 169) la aspiración de estos últimos de generar un arte americano a través de formas similares a las europeas al placer modernista por máscaras que no guardan referencia a origen territorial alguno. En ellas, emerge una dicción e imaginario americano. En el plano de las apariencias, antes que en de las profundidades, es donde se presenta la novedad de un movimiento que, por universal, afirma la particularidad de la que emerge. En lugar de un discurso americano sujeto a sus límites desde una hipotética retórica de la raíz, la lectura Rama permite pensar la necesidad del préstamo para quien imagine una u otra forma de la autosuficiencia desde una cultura periférica. Con la inserción en el mundo podría nacer el tronco, parafraseando la conocida imagen martiana. Recién desde allí, por lo tanto, pueden emerger los nuevos y singulares frutos, tras la emergencia de un espacio de creación desde la periferia que ninguna obra podría cerrar: *“Esta actitud se acentúa respecto a las inmediatas fuentes europeas, las que como vimos no se sustituyen sino que se superponen y se integran unas en otras sobre la fórmula: nada se pierde, todo se enriquece. Es este sin*



*embargo un comportamiento que desborda los rasgos del período, para representar una norma cultural latinoamericana”* (Rama, 1985c: 62).

Quien conozca mejor la historia de la literatura en el continente bien podría leer las décadas siguientes a partir de esta perspectiva<sup>67</sup>. El propio Rama brinda una descripción similar a propósito de las dinámicas posteriores de las que se nutre la que denomina como *generación crítica*. Al igual que el modernismo, es con la imitación del extranjero que abre la cultura moderna que posibilita la cultura nacional: “*Las correcciones de estos excesos se harían posteriormente; pero sin la adquisición plena del internacionalismo que marcaba el proceso expansivo mundial —a la búsqueda de su aldea definitiva— no podía pensarse en la construcción de una cultura moderna y verdadera. Ni puede pensárselo hoy*” (1972: 40).

Los modernistas, al igual que Rama, bien comprendieron la necesidad de partir con una copia que no se puede sino terminar excediendo. De ahí que el crítico describa bellamente la reiterada *apropiación del mundo* (2012: 163) de la cultura uruguaya. Su época cuenta con algunos espacios para ese movimiento. La del modernismo, de forma más desafiante, ha de inventarlos.

---

<sup>67</sup> Poco después de Rodó, en Uruguay, en efecto, el destacado escritor, teórico y pintor Pedro Figari plantea una reflexión similar, desde la crítica a un cosmopolitismo que habría arrasado con *lo nuestro*, hasta instalar una cultura exótica. Desde la indolencia de quien no ha gestado una cultura propia, la imperante en Uruguay es una *vida refleja*. Contra una vuelta al origen, su respuesta es la de otra forma de inserción en lo abierto por Europa. Como bien describe Rama (1951: 71), en su obra existe una constante aspiración universalista. A saber, la que se nutre del mundo, pero de forma menos simple que en la criticada existencia uruguaya. Antes que copiar los logros europeos sin pasar por sus procesos, lo que termina condenando al continente a imitar sin haber gestado la capacidad de hacerlo al nivel de quienes imita, precisamente por saltarse el necesario proceso que los imitados sí han tenido, lo necesario es la imitación de ese proceso. Justamente para dar, de nueva forma, con su diferencia: “*La diferencia consiste en que nosotros vamos, y ellos vienen de vuelta. Ellos han magnificado ya, soberbiamente lo que les es propio, mientras que nosotros lo hemos desdeñado, hasta dejarlo caer en olvido*” (2011a: 223).

En ese sentido, Figari entiende como un arte americano a las creaciones que asumen la posición desde la cual establecen una consciente selección desde las tareas que se poseen, y no un arte que aspire a cortar sus vínculos con el mundo europeo. Si sin Europa se pierde el arte, sin la decisión americana, se pierde, simiescamente, el carácter. Ante ello, sugiere la construcción y afirmación de un borde desde el cual tomar los avances del arte moderno de los que no hay que prescindir, en nombre del ya decidido arte americano: “*Pretender que se inicie un arte propio entre nosotros, esto que parece utópico, es simplemente hacer lo mismo que hacen e hicieron todos los pueblos de la tierra, desde los más evolucionados hasta los más primitivos: satisfacer las necesidades y las aspiraciones propias por los medios que, según la conciencia individual y social, se consideran más adecuados y, por lo mismo, mejores*” (2011e: 137).

Siguiendo su posición, no hay que imitar los contenidos del arte europeo, pero sí su falta de imitación, para así ingresar a la universalidad del arte desde la particularidad americana. Solo de tal forma se puede superar la remisión especular que, por así decirlo, universaliza su posición como particularidad de un universal ajeno. Por venir, un nuevo universalismo de la cultura pide que cada margen afirme su propio lugar.

Es interesante recordar que esa lógica puede rastrearse en las posteriores tentativas de una filosofía latinoamericana, y que hasta el presente permea el pensamiento latinoamericano. Resulta decididor que se reitere cuando se desea rescatar una tradición distinta que la modernista —y la letrada en general, desde lo problemática que resulta tal generalización—, en muy recientes escrituras: “*Lo que debemos imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su propio—propio y devaluar e impedir que otros propios—propios florezcan como aguas de manantial*” (Mignolo & Gómez, 2011: 130). Lo que debiéramos ahí cuestionar es si esa doble propiedad, descrita desde tan restrictiva forma de imitación, no deja de estar suturada por la impropiedad de la imitación. Es decir, sí puede delimitarse con la claridad que se presupone.

## II. La traducción modernista de la crítica

*El liberalismo de la inteligencia no tiene index*

(Herrera y Reissig, 1998c: 548)

1. *Independencia y modernismo*. La conquista modernista de tan heterónoma autonomía no reduce sus efectos a la esfera artística. Como señalan algunos comentaristas ya citados, instalan el deseo de la soberanía cultural de las naciones independientes. Rubén Darío, de hecho, lo manifiesta al referir al modernismo como la consecución de un *puesto aparte* (1989a: 36) en las letras castellanas, que expresa la nueva vida del continente.

Ya Gutiérrez Najera, en efecto, recoge el eco de las retóricas independentistas para defender el lugar de la poesía en las nuevas Repúblicas. El poeta cuestiona que quienes se dicen liberales ataquen la autonomía del arte, pues ignoran que recién en este último plano la libertad se confirma. La creación poética, sostiene, sacude el yugo de la esclavitud en nombre de la libertad creativa de los pueblos: “*¡Y cómo no habría de ser así, si nosotros, hijos de la ardiente América, soldados valerosos de la libertad, nacidos en los hermosos valles donde la primavera tiene su dominio eterno, aborrecemos todas las servidumbres, quebrantamos todas las cadenas, y amando con amor infinito todo lo verdadero, lo bueno y lo bello, dejamos volar libremente nuestra imaginación y damos libre curso a todos nuestros nobles sentimientos!*” (1980: 178).

Las nuevas letras permiten alcanzar la libertad, entonces, en el espacio de la vida donde despliega la libertad. La independencia del arte, por tanto, confirma la Independencia. Esa analogía del modernismo con la previa descolonización política se reitera, por ello, en el siglo XX. Por ejemplo, Zum Felde indica (1927: 176) que con las nuevas formas estéticas la cultura latinoamericana logra la ansiada distinción de Europa y Estados Unidos, mientras que Martínez Estrada realiza una explícita analogía (1946: 321) entre la emancipación política y la poética. De acuerdo a tal narración, una y otra tienen sus héroes. No es casual, entonces, que, para Borges, Darío podría ser llamado *el libertador* (1968:13).

El reconocimiento borgiano es doblemente curioso: por la aparente ausencia de preocupación borgiana por la libertad política —y, mucho menos, por la latinoamericana—, y por la escasa relación que parece tener su escritura con la dariana. En efecto, en la década en que comienza a transformar la poesía argentina, Borges declara (1926: 15) que el modernismo ha caducado —no sin antes tildar a Rodó de norteamericano catedrático de Boston lleno de ilusiones de latinidad, o al rubenismo como añoranza de Europa. Eso lo lleva a escribir contra Rubén Darío en *Evaristo Carriego*, lo que, años después —según confiesa en una nota al pie— mantiene en el texto

para castigarse. Su arrepentimiento surge de una nueva valoración del nicaragüense, a quien progresivamente comienza a preferir sobre Lugones (cfr. Vásquez, 1984: 292). Entre uno y otro momento, Borges no solo pasa a la posición cosmopolita antes descrita, sino que asume que es el modernismo el que permite la independencia desde la cual entrar en ella. Recién entonces puede pensarse en un espacio capaz de distinguir, ante las letras europeas, entre lectura y obediencia. Por ello, describe (1999: 61; cfr. 1988: 90) al modernismo como *la más diversa y afortunada revolución de las letras hispánicas*, e incluso pasa a inscribirse en su herencia en los prólogos de *El otro el mismo* (1996) o *El oro de los tigres* (1972).

En esos textos, Borges reconoce el comienzo de la libertad en las letras. Y es que el modernismo, bien lo sabe, abre la irreversible chance de la literatura que permite las posteriores discusiones literarias (González, 1994: 207). Ello explica que no solo Borges crea en Rubén Darío como el libertador de las letras latinoamericanas. Es conocida la construcción de la imagen dariana del Poeta como un héroe aislado que releva lo que sus supuestos precursores solo prometen. El mismo Borges, en efecto, indica (& Edelberg, 1998: 21) que Martí o Nájera preparan el advenimiento de lo que recién comienza con *Azul*. Esa estrategia de narración heroica del poeta no es del todo distinta a la construcción de los héroes nacionales por parte de la historiografía decimonónica. De ahí la, por cierto, la importancia de discutirla.

En esa dirección Zanetti, al analizar la construcción dariana de su figura, recuerda (1997: 18) que el proyecto de una literatura continental ya se halla en Martí. Lo que Darío logra, sin embargo, es una circulación y posterior admiración que traspasa los límites continentales del reconocimiento que brindaron a Martí, en su momento, Sarmiento (1900: 176) o el propio poeta nicaragüense (1905c). Con sus elogios se abre una historia independiente de la literatura latinoamericana que puede ser reconocida por la autoridad de las metrópolis. La conocida lectura de De Onís, en efecto, afirma (1973: 39) que el modernismo manifiesta la plena independencia literaria latinoamericana.

Para aspirar a su efectiva representatividad, el prurito de un espacio autónomo de enunciación debe ir acompañado de nuevas representaciones del continente, capaces de objetar las imágenes neocoloniales que imperan sobre él. Rubén Darío, en efecto, cuestiona la presencia de una imagen europea de Latinoamérica en Europa ligada a formas de estereotipación que impiden reconocer lo aquí creado: “*En la conversación, podéis oír que se confunden el Brasil, el Uruguay, o el Paraguay con Buenos Aires. Y en literatura, todo lo nuestro es irremediabilmente tropical o cubano. Nuestros poetas les evocan un pájaro y una fruta: el sinsonte y la guayaba. Y todos hacemos guajiras y tenemos algo de Maceo*” (1987b: 333).

Contra esa naturalización, el modernismo instala una escritura irreductiblemente citadina, que aspira a mostrar la existencia de cultura donde las letras europeas no ven más que naturaleza. De ahí el interés rodoniano por trascender la gesta política y acompañarla también de la literaria. El uruguayo contrapone (1967: 158), en esa dirección, la juventud americana a la atribución europea de un *candor primitivo* a tales

tierras. La joven América, ya superada la niñez, tiene algo que decir y quienes lo digan, gracias a la construcción de un espacio moderno de la escritura que pueda dar pie a la creación americana.

Igualmente candorosa, sin embargo, es la creencia de que las nuevas escrituras, por surgir de un espacio “propio”, resultan más fieles o representativas que las anteriores. Antes bien, como toda representación, despliega otras estrategias de disputa e invención de nuevas figuras de lo propio. Obviamente, con esto no sostenemos que sean falsas, puesto que su rendimiento no se juega en su ajuste a una verdad previa, sino a la nueva imagen que establecen a partir de imaginarios siempre parciales. Una invención no es nunca verdadera o falsa, sino que, a partir de unas y otras formas de verosimilitud, puede poseer mayor o menor rendimiento, instalando novedades que pueden ser, históricamente, más o menos radicales. O quizás, en el caso modernista, que son simultáneamente transformadoras y reproductoras del viejo orden social que, literariamente, trastocan.

En ese sentido, tal como la Independencia política debe pensarse como un reordenamiento político que transforma los órdenes estatales sin ir acompañado por cambios en las jerarquías económicas, la Independencia literaria modernista tampoco se deja pensar como emancipación artística de toda la sociedad o cultura, que ahora sí da consigo misma. Es imperioso, por tanto, replicar el cuestionamiento a la temprana hipótesis de la historiografía liberal de la Independencia como total descolonización, y preguntarse hasta qué punto la libertad modernista trasciende el liberalismo.

Por ello, una lectura modernista del modernismo posee el riesgo de conceder demasiado a sus pretensiones, desconociendo las tensiones existentes en un proyecto difícilmente realizado —y realizable— de literatura “realmente” continental. Si se describe en el modernismo un carácter antiimperialista, como lo hace Pacheco (1970: XLIX), esto debe ser pensado desde el intento de reconfiguración estética de nuevas jerarquías sociales antes que como una propuesta igualitaria<sup>68</sup>. De lo contrario, se corre el riesgo de desplazar la lucha de clases por la de naciones, y hacer pasar por anticolonial una política liberal —o bien, más precisamente, olvidar que una versión posible del anticolonialismo

---

<sup>68</sup> La versión más reciente de ese error parece residir en la lectura —lúcida en otros puntos— de Zavala. Según la autora (1992: 88), el modernismo destrona la autoridad cultural de Francia, España o Inglaterra, mediante un discurso de otra lengua, capaz de travestir y parodiar desde un liberador margen postcolonial. La desmesura de la afirmación es tal que incluso puede objetarse con textos de algunos modernistas —y no, más mediadamente, con trabajos críticos que demuestran tales préstamos. Lugones, por ejemplo, señala que, al igual que Rubén Darío la emancipación americana fue *cosa francesa*, lo que se debe agradecer, ya que ese país representa la posición superior de la humanidad: “*No hay obra humana de belleza o de bondad que prospere sin su grano de sal francesa*” (1980: 239).

El americanismo que puede leerse en otros modernistas —en especial, el de Rubén Darío, que interesa a Zavala— no deja nunca de estar mediado por figuras del préstamo, aún en los casos en que se distancian de enunciados como el recién citado. La libertad construida por el modernismo no puede pensarse como un tajante corte con el mundo. Sin embargo, Zavala lee (2001: 111) su libertad como el derecho a la autonomía. Lo cual no pareciera ser tan falso si se comprende la autonomía como la creación de un espacio que abre alternativas para leer de otra forma. Por el contrario, Zavala lo transforma en una orientación unívoca que olvida la recreación de jerarquías entre saberes y prácticas de enunciación que acompaña al modernismo para enfatizar, unilateralmente, en el carácter crítico del colonialismo que posee.

es la liberal. Bien indica José Luis Romero (2001: 290) que la sensibilidad modernista se limita a quienes poseen el poder desde la cual experimentarla.

Con lo recién dicho, no buscamos suscribir a las críticas (provenientes de un marxismo algo obtuso) contra el modernismo por su carácter evasivo o esteticista. Creemos que sí hay, en términos amplios (en los de Rancière, al menos), política en el modernismo, y que lo problemático en ella es que su radicalidad se juega en términos estéticos. Difícilmente posee el correlato político anarquista que intuye Subercaseaux (2004: 76, 145), pese a que no faltan cercanías personales entre uno y otro grupo y autor. Más bien, el modernismo aspira a un nuevo reparto de lo sensible, pero sin imaginar formas más inclusivas de repartir el nuevo botín cultural. Allí donde reside su potencia, entonces, se halla también su límite, a saber, el de pensar la libertad sin igualdad.

Las diatribas modernistas contra el utilitarismo liberal trazan una pugna interna a la élite que puede integrar en los espacios culturales a emergentes grupos medios, pero no a los nuevos valores del arte que pudieran amenazar al singular liberalismo en construcción. Si el modernismo posee algún rendimiento crítico es por indicar los límites de la modernización liberal, antes que por exceder los marcos del liberalismo. La escritura modernista puede leerse, entonces, como la autocrítica letrada ante un liberalismo económico que no alcanza los desarrollos culturales del liberalismo europeo, como expresión de las tensiones entre viejos y nuevos grupos del mismo lado de la ciudad. Rama lee (1985d), en una ya famosa interpretación, cierta afinidad y disputa entre la poética modernista y el liberalismo oligárquico de las últimas décadas decimonónicas, en el marco de las tensiones de un desarrollo capitalista periférico.

Como el crítico uruguayo bien deja entrever, lo que de allí emerge no debe pensarse como carencia, sino a partir de las tensiones que expresan, en el ámbito de las emergentes letras, los desarrollos y subdesarrollos del régimen oligárquico finisecular.

2. *La modernidad y la crítica*. Una sugerente entrada para pensar estas tensiones se halla en la traducción latinoamericana del espacio que las letras europeas se dieron a sí, precisamente, para intentar pensar y crear por sí mismas. O sea, el de la crítica moderna.

En uno de los tantos fragmentos que lega en su temprana *Dirección Única* (1987: 45), Benjamin separa el espacio moderno de enunciación del crítico del que poseía el antiguo exégeta. Esta diferencia resulta fundamental para la escritura benjaminiana y su discutible inserción en la posterior Escuela de Frankfurt, y también para repensar el huidizo lugar de la escritura, entre artes y filosofías, que emerge cuando se postula una escritura desde la noticia de la autonomía literaria y su consecuente rechazo a las antiguas tuteladas impuestas sobre la letra. El crítico que esté a la altura de esa tarea no busca la verdad que subyace a la letra, sino la que surge con la materialidad que aquélla

dona. Benjamin llama a ese índice —sin dubitación alguna— su *contenido de verdad* (2000: 13).

La búsqueda del crítico, a diferencia del sistema filosófico, no goza de autosuficiencia, al requerir siempre de un dato ajeno que jamás puede interiorizar conclusivamente, pues si lo hiciera transformaría a la obra en un dato de algo ajeno a ella misma. Por suponer el respeto y la autonomía de la obra, la crítica no puede abandonar lo que abre su reflexión. Bien describe Oyarzún (1999: 22-23), en ese sentido, que el discurso crítico se sigue de la existencia de las obras que no dictan lo que la crítica ha de decir, por lo que el crítico constituye una nueva obra que no puede surgir, simplemente, de sí misma. La obra, por ello, abre la necesidad de la lectura y la libertad de leerla de una u otra forma, sin desconsiderar que las lecturas no son infinitas ni equivalentes, porque justamente se trata de hacer justicia a lo leído.

Ni libre ni dependiente de la obra, la crítica, según describe Oyarzún, opera como autocrítica de la teoría, al exponerla al encuentro de la obra. Es decir, exigiendo que trastoque su orden conceptual ante ella, en lugar de intentar subsumir la obra en un esquema preexistente. Lo que abre a la crítica es lo que la obliga a cavilar y a decidir en la incertidumbre de quien no puede modular su juicio desde categorías ya formuladas. Utiliza al concepto como un medio, antes que como un instrumento de juicio externo a lo juzgado (Costa Lima, 1997: 241). Por eso señala Barthes, opera desde la perífrasis. Sin ley alguna que la certifique, no cuenta con más ni menos que la débil afirmación de un sujeto que no puede dejar de cavilar, el crítico se vuelca sobre la obra, y en nombre de ella, para volcarse sobre sí: *“es así, finalmente, como se respeta la letra de la obra. No es vano ese rodeo que devuelve por fin al crítico a la literatura: permite luchar contra una doble amenaza: hablar de una obra expone en efecto a volcar en una palabra nula, sea charla, sea silencio, o en una palabra reificante que inmoviliza en una última letra el significado que cree haber encontrado. En crítica, la palabra justa solo es posible si la responsabilidad del “intérprete” hacia la obra se identifica con la responsabilidad del crítico hacia su propia palabra”* (1972: 77).

Ante la obra, entonces, el juicio se arriesga. Con belleza, dice Szondi (1992a: 18) que la crítica no decide simplemente sobre algo, sino que, al criticar, se decide a sí misma. Desde una autocracia de escasa soberanía y amplia potencia, se instituye con la obra que confirma como digna de ser analizada, construyendo un espacio del arte que no puede ser previo a su institución de una óptica plenamente literaria, capaz de distinguir al arte como tal. En ese sentido, la crítica despliega, a través de la experiencia de la lectura, la autonomía del arte que se manifiesta en la creación. Sin la una, no podría existir la otra. Por ese motivo, la crítica solo es pensable desde la modernidad estética europea y su invención de la autonomía del arte<sup>69</sup>. Adorno, de hecho, liga (1962b: 11) su desarrollo

---

<sup>69</sup> La crítica moderna, en esa dirección, necesita de la previa emergencia moderna del sujeto, y el copernicano desplazamiento hacia él de la comprensión de lo que lo rodea. El carácter inacabado del conocimiento que genera radica en que, a diferencia de la determinación científica del mundo, la noción moderna de la obra de arte exige al sujeto que la perciba sin dejar de atender a ella, dada la incapacidad de concluir el juicio. Incluso si parte desde cierta noción objetiva del buen gusto, no basta con ese saber, ya que cada sujeto, desde su experiencia, habría de aplicar siempre individualmente el juicio. Así, Hume (2008: 51), sin

---

dejar de considerar la existencia de un buen gusto universal, señala que el buen crítico debe ante todo mantenerse libre de prejuicios, pues nada externo a lo juzgado debiera condicionar su evaluación.

Las tareas que le impone al crítico, por tanto, son altas. Ya Voltaire indica (2011: 351) que una crítica capaz de juzgar sin imponer su saber resulta, en su siglo, tan imprescindible como escasa. La existente, antes bien, pareciera retardataria ante el arte que emerge. Tras preguntarse cuál sería la escuela donde se aprende a sentir, Diderot describe (1994: 154) la del crítico como la estúpida profesión que impide la incesante búsqueda del placer, o que hace ruborizarse a quien lo halla. No es tan importante saber si es exagerado su cuestionamiento como comprender la expectativa que muestra de alguien que comprenda el arte moderno. Es decir, de un hombre moderno para enfrentarse a la obra.

Quizás por la dificultad de trasladar la racionalidad científica al texto es que la crítica debe emerger donde la hegemonía de la razón instrumental comienza a discutirse. Siguiendo a Benjamin (2007b: 79), recién en el romanticismo alemán se instituye la posibilidad de la crítica como parte del rendimiento de la obra. Un texto que no abriese la lectura crítica no alcanza el estatuto literario. La escritura de la crítica, por lo tanto, confirma y conforma la obra, abriendo la posibilidad de una nueva escritura en torno a ella. Welck describe (1962: 18), en tal dirección, que Schlegel sabe que la crítica es productora de discurso, pero no de otra obra. Ni siquiera, por cierto, una obra filosófica. Lo cual, desde la pasión romántica por el fragmento, no significa una pérdida, sino la apertura a una nueva zona de escritura. A saber, la de un espacio algo indeciso entre literatura y filosofía, que criba la segunda desde la primera e instala la opción de distinto futuro de las obras (Lacoue—Labarthe & Nancy, 2012: 485).

Lessing abre su *Lacouette*, en efecto, distinguiendo entre el filósofo y el crítico. Mientras el primero descubre el origen común en el agrado por uno u otro objeto, el segundo nota que algunas de tales reglas predominan en la pintura y otras en la poesía. Se trata, entonces, de quien es capaz de pensar el objeto concreto antes que su fundamento. Contra el prurito del sistema, esa especificidad no es pensada como una carencia, sino desde la específica legislación de una mirada cribada en la atención a lo singular. El trabajo de hallar y trabajar con aquellas normas es tan difícil, en efecto, que son pocos quienes cabalmente lo lograrían: “*Como por cada crítico juicioso hay a lo menos cincuenta que todo lo embrollan, sería un milagro que dicha aplicación se hubiese hecho siempre con toda la prudencia que se requiere para mantener en equilibrio la balanza entre las dos artes*” (Lessing, 1909: vi).

Los pensadores del arte posteriores al romanticismo, al desvincular la producción artística de la naturaleza, añaden importancia a una crítica que así pareciera instituir la chance misma del arte. Alejada de toda autorización ajena al gusto humano, la obra solo es tal si otro hombre la confirma con su signatura. Desde distintas estrategias y jerarquías, Baudelaire y Wilde insisten en la importancia de quien critica la obra particular, gracias a un gesto contrapuesto a la universal aplicación del concepto filosófico. El ejercicio crítico, a diferencia del juicio determinante, exige la alianza de razón y sentimiento que marca a los grandes creadores. Baudelaire considera monstruoso que un crítico se transforme en poeta, y natural el movimiento inverso, pues la práctica artística genera la necesidad de conocer sus principios (Baudelaire, 1981: 340). El crítico, por conocer esos principios a distancia, debe sentirlos para que no se transforme en frío método. A diferencia de la pretensión universalista y neutra de la filosofía, *fría e imparcial*, la buena crítica sería la *amena y poética*. Es decir, aquella que es capaz de tomar bando para poder rescatar la obra por la cual se juega: “*espero que los filósofos comprenderán lo que voy a decir: para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica ha de ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero desde el punto de vista que abra el máximo de horizontes*” (1999: 102).

En tal sentido, el crítico debiese replicar en el espacio del espectador la pasión del creador. Más productivo que escribir poesía es, para el nuevo lector, mantenerse en el espacio de la lectura, y desde ahí elevar las potencias literarias. Es por ello que Wilde piensa al crítico como culminación de la era nueva en el arte. En efecto, considera (1920b: 119) todo ejercicio crítico como parte del movimiento de un pueblo hacia la libertad y la parangona a la democracia o la revolución. Y así como en la antigüedad surge la crítica que juzga la historia y sus fuentes, en la modernidad aparece la del arte. La cual, como toda crítica, debe trazar los límites en su sano ejercicio. Por lo dicho, Wilde indica (1920a: 36) que el primer deber de un crítico de arte es saber retener cierto silencio en todo momento, y sobre todo asunto.

El encuentro ante la obra exige la suspensión de las previas categorías y el subsecuente aprendizaje de una nueva forma, en una recepción tan creativa que Wilde define a la crítica como un acto aún más creativo que el del poeta. El crítico replica ante la obra, sostiene Wilde, la posición del artista ante el mundo. Su relación con lo criticado, por esto, no es la de la imitación o la semejanza. Antes bien, se trata de una interpretación desde la sensibilidad del crítico, capaz de reconfigurar al arte. Tal como el artista obra a partir de su sentir en el mundo, el crítico lo hace desde su pasión ante la obra, debiendo lograr una novedad que surge de una experiencia ya diferida del mundo, dada la mediación del artista. La imposible naturaleza de su obra la obliga, entonces, a la creatividad del sentir humano y, con ello, a desplegar el arte hacia rumbos impensados: “*Una época sin crítica es una época en la que el arte no existe, o bien permanece inmóvil, hierático, y se limita a la reproducción de tipos consagrados. Hay épocas en que la crítica no aportó nada en absoluto; el espíritu humano estaba demasiado preocupado en poner en orden sus tesoros, separar el oro de la plata y la plata del plomo, contar las joyas y dar nombres a las diferentes clases de perlas. En cambio, cualquier época creadora tuvo que ser forzosamente también crítica. Porque es la facultad crítica la que inventa formas nuevas. La creación tiende a repetirse. Al instinto crítico se debe toda nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte encuentra preparado y a mano*” (2011: 15).

con la emergencia de la burguesía, y su orientación hacia el mercado de los productos espirituales. Ante el quiebre de la antigua relación directa entre productor y consumidor, se despliega un inédito espacio de discusión en torno a la obra.

En ese sentido, la crítica ha de pensarse en el marco de las transformaciones de la vida moderna. Foucault, por ello, vincula la crítica (1997: 46), por ello, al contexto ilustrado, en el marco de la emergencia de la burguesía, el capitalismo, el Estado o la ciencia moderna<sup>70</sup>. Mientras en estos últimos espacios el sujeto ha de seguir una u otra ley, en el espacio crítico pareciera gozar de una absoluta libertad que, al exponerse ante la obra ajena, le exige su propia determinación para discutir ante otras miradas. La crítica, podemos especular, resulta la forma de representación de sí de la adultez por excelencia<sup>71</sup>: hiperboliza la tarea de una razón que, al no contar ni con certeza del exterior ni con un esquema interior, debe razonar interminablemente acerca de la singular exterioridad que se le presenta e interpela a su interior.

El mismo Kant que describe su época como aquella en la que la crítica ha de someter a todo objeto (2005: a XII k) es quien fundamenta la singularidad del juicio estético con respecto a otras facultades de la razón, a partir del juicio reflexivo. Como es sabido, para el pensador alemán se trata de un uso de la razón que, sin ley ni interés, aspira a ser vinculante desde una experiencia siempre singular, situada en el impreciso reverso del juicio determinante de la ciencia o el moral. Poco se entiende, por ello, al indicar la crítica que surge en oposición a la ilustración y la crítica kantiana (Castillo, 2009: 35). Por el contrario, despliega otra modulación de la misma razón, la que ve el límite de su lado objetivante ante la inseguridad que constituye a la crítica, la que ni siquiera posee un lugar seguro.

Por su ubicuo discurso, la delimitación de la escritura crítica resulta compleja. Un análisis de la crítica francesa decimonónica que surge desde la conceptualización bourdieuana de los campos concluye, en efecto, que su lugar es impreciso (Gamboni,

---

En ese sentido, la literatura no solo nota la importancia y dificultad de la crítica, sino también su creatividad, la que debe rescatar ante la posible distancia entre el escritor y el crítico. En el modernismo latinoamericano, según intentaremos demostrar, la imposibilidad de esa distancia hace que la crítica no pueda sino pensarse como un ejercicio creativo.

<sup>70</sup> La crítica, entonces, se inserta dentro de cierto bloque histórico burgués que no debe pensarse desde un despliegue homogéneo. Ni replica ni se sustrae de los intereses de esa clase, pese a que algunos comentaristas así lo describen. La primera de tales posiciones parece ser la de Eagleton, quien describe (1999: 30) la emergencia dieciochesca del principio burgués de la comunicación libre e igualitaria como mistificación e idealización de las relaciones burguesas auténticas. La segunda de ellas, en alguna medida, aparece en Bozal, quien otorga una buena versión (2000b), una narración clásica con respecto a la emergencia de la crítica, al situar la confluencia moderna entre la estética, la crítica y el arte autónomo, sin una referencia acabada a las transformaciones burguesas en las que se despliega.

<sup>71</sup> Resulta coherente, por tanto, la distancia que un pensador lejano a las categorías de la estética como Agamben toma con respecto a la idea misma de la crítica, la cual habría convertido al arte en no—arte (2005a: 77). Lo interesante, para lo que aquí seguimos, es que aquello le obliga a pensar el genio desde una forma distinta para rescatar su posibilidad. Contra la separación de genio y gusto, Agamben esboza (2005b) cierta figura del *genius* sin obra ni sujeto.

Antes que lo notado por Agamben —y, en este punto, Nancy, Badiou o tantos otros—, nos interesa aquí remarcar la solidaridad entre los distintos conceptos fundantes de la estética moderna, como lo nota el ejemplo recién citado.



2007: 204). Su espacio se caracteriza por una autonomía escasa y una fuerte subordinación a campos que allí se encuentran y superponen, sin la norma de uno u otro como dato que condujese su discusión.

La crítica, por ende, no podría cerrarse por algún saber especializado. De ahí que, siguiendo a Habermas (1991: 78), no pueda transformarse en profesión. Sus objetos no pueden ser los de la ciencia, por lo que no parece casual que tome al arte como objeto preferente, según describe Foucault (1972: 86). En efecto, las primeras apariciones de la crítica de arte montan un espacio de enunciación distante a la especialización académica. Esto puede reconocerse sin la idealización habermasiana del café público. Incluso Chartier, quien hartamente insiste en los límites de la esfera pública burguesa, no deja de indicar (1999: 50; sobre la literatura en el modelo habermasiano, cfr. Fraser, 2008: 151) la existencia de cierta crítica estética, capaz de autorizar una nueva legislación estética. La creciente importancia del texto permite, entonces, que la novela que comienza a circular cuente también con un espacio de amplia circulación en el cual se la pueda discutir.

Habermas describe (1964: 52), en ese respecto, la importancia del diario como espacio de discusión pública. Mientras en el modernismo latinoamericano (adelantando nuestra hipótesis) la obra literaria aparece en un diario sin crítica literaria, en la modernidad estética europea la obra aparece como libro, y la crítica en el diario. Bien comenta Calvo Serraller (1993, 2000) que la emergencia de la figura del crítico se da en los medios de comunicación, a través de quien explica a los hombres sobre el arte sin ser artista. De hecho, una de las primeras discusiones de la crítica es la de si la autoridad para criticar reside en el crítico o el artista (De la Villa, 2003: 39). Que esa tensión, en algunos puntos, subsista, demuestra la consolidación de ese espacio de discusión sobre la obra, ajeno a su producción. Sin la tutela del creador, la crítica reúne a los hombres para discutir sobre ella, en un espacio público que supone un horizontal uso de la razón sin ley o autoridad que pueda determinarla de antemano. Por eso, en su lúcido estudio, Crow parangona (1989: 33) los públicos de la democracia y de los *Salones*.

Antes que especular sobre una hipotética anticipación de la crítica de la obra a la del gobierno, nos interesa indicar la intersección entre una y otra en el emergente espacio público moderno europeo<sup>72</sup>. Y, más importante que eso, destacar que la crítica literaria brinda un modelo de discusión moderno en el espacio público burgués.

---

<sup>72</sup> Lo interesante de la crítica política es que también allí la razón se modula desde una legislación distinta a la racionalidad práctica transformada en acción. Con su habitual erudición y lucidez, Koselleck describe la crítica política como el arte del juicio que emerge en un espacio que, superando la distinción hobbesiana entre el Estado y el hombre privado, permite la confluencia de distintos hombres y temas. Así, forja una igualitaria República de las letras de carácter universal, en la cual coexisten nobles y burgueses en la búsqueda del saber. Y por no ser más que un saber, entonces, le falta la acción: “*Falta todo carácter vinculante, porque la verdad solo se revela y alcanza en la guerra común de todos los críticos entre sí. La verdad, que solo podrá ser descubierta el día de mañana, descarga al crítico, hoy, de toda culpabilidad*” (2006: 102).

La discusión racional, como bien se deja entrever en lo recién copiado, no posee un efecto práctico inmediato. La diferencia establecida por Kant (1999: 17) entre el uso privado y el uso público de la razón es decisora al respecto. Por no operar en los tiempos e intereses de la decisión política, la discusión se toma su tiempo. Por su poca importancia política es que Arendt enfatiza en la poca importancia de los hombres de letras en un espacio público atravesado y regido por *lo social* (2009: 65), lo

En el caso latinoamericano, de otra forma, es el ejercicio político de la crítica el que monopoliza la discusión en un proceso en el que esfera pública burguesa —por no decir, directamente, la burguesía— resulta tan escasa que la relativa autonomía de tal esfera no permite distinguir entre filósofos de arte, críticos de arte y artistas. Antes que dirimir si ha existido o no una modernidad que despliegue en Latinoamérica la esfera pública moderna, como lo han hecho obtusamente conservadores y liberales por décadas, nos resulta más interesante pensar en la singularidad que los espacios y discursos ilustrados asumen en Latinoamérica, al condicionarse en dinámicas harto distintas a las de la modernidad europea, pues la crítica literaria adviene después de la transformación política y cultural asociada a la Independencia (Guerra & Lempériere, 1998: 14).

Destaquemos que lo que nos interesa pensar es la conformación de un espacio público sin literatura. Si autores de la talla de Arendt (2003: 139) o Derrida (2006: 170) han enfatizado en los vínculos entre la chance del juicio estético y la conformación de la democracia es porque destacan, en la reflexión que impone el arte, la alternativa de un pensamiento vinculante que no se acoge a otra legislación que lo que impone la singularidad de una lectura que aspira a ser justa. En ese sentido, el rendimiento crítico de la literatura moderna no reside tanto en su contenido, sino en su donación, la que no se deja determinar por las certezas de ciencia o moral alguna, forjando un lazo distinto cuya inseguridad implica la importancia de repensarse. Que el liberalismo decimonónico excluya la literatura no solo es sintomático de su estrecha concepción del desarrollo, sino también de un dogmatismo cuya pretensión de sistematicidad toma sus resguardos ante lo que la literatura moderna, en nombre de otra modernización posible, podría afectar al poder y al saber,

3. *La crítica sin literatura.* Es obvio que la tesis que intentaremos demostrar no supone que no se haya hablado de textos en Latinoamérica antes del modernismo. De hecho, González traza (2006a: 444) el origen de la crítica en la Colonia, indicando que resulta un ejercicio de poco método y pobre vocabulario, más cercano al manifiesto que legitima la obra que a reflexionar en torno a ella. Lo problemático de su interpretación es que no piensa acerca de si esa práctica puede llamarse, tan simplemente, crítica. Y no porque intentemos decidir normativamente qué es o no un discurso crítico, sino porque la escena europea de la crítica moderna de arte es inconcebible sin la demanda del arte que instala el modernismo.

Quizás la imagen del salón europeo permita pensar al respecto. Mientras aquella escena europea expresa cierta legitimidad estética en los espacios de la burguesía, en Latinoamérica antes se trata de una modernización de los espacios limitada por una aristocracia que no logra pensar en la legislación particular del arte. Así, las descripciones

---

que permite su tajante contraposición entre los espacios públicos clásicos y modernos. Sin embargo, esa ineficacia es la que torna importante, en términos de gestación de un nuevo espacio discursivo, a un espacio común sustraído de la política, que es justamente lo que rescata Habermas para pensar el potencial crítico del orden moderno.

de los salones decimonónicos indican la introducción del arte desde una sociabilidad inscrita en criterios tradicionales que condicionan la recepción de formas modernas. Al describir salones chilenos del final del siglo XIX, Vicuña indica (2001: 78) que sirven a la libertad intelectual y la participación de las mujeres, como en Europa, pero no para encontrar personas de clases y estamentos diferentes. En ese contexto, ni siquiera aparece la chance de un intercambio estrictamente argumentativo<sup>73</sup>.

Esa ausencia de medios de circulación para la crítica se suplementa con la falta de los fines de la crítica de arte, los que requieren del criterio moderno del arte autónomo para poder desplegarse. La inexistencia del vocablo mismo *crítica* en la primera edición del Diccionario español de 1780, bien recordada por Thayer (2010: 31), se extiende, en términos del uso literario del término, por otras tantas décadas. A pesar de que paulatinamente comienzan a funcionar imprentas por el continente, es poco lo que podrían haber criticado a un arte inexistente, y con saberes que no destacan por su carácter moderno. La punzante sátira de Alberdi es lanzada, aquí, contra la connivencia entre lo colonial y lo moderno en lecturas y tertulias: “*Este consorcio heterogéneo se presenta, en todas las situaciones, en todos los accidentes de nuestra sociedad. En nuestras bibliotecas, Newton y el padre Almeida, Alfèri y Jouffroy, Lerminier y Covarrubias, Tapia y Pardessus*” (1945c: 140).

Desde las nociones instrumentales del arte ya descritas, ni el mismo Alberdi ni sus contemporáneos aspiran a que la modernización discursiva que desean otorgue espacio a una semántica autónoma del arte. Cuando Sarmiento describe su época como crítica, como antes lo hace Kant, no es para pensar en distintas modulaciones de la razón, sino en la tarea de racionalizar unívocamente los residuos culturales de la colonia. Por ello, defiende la crítica de teatro como crítica de las costumbres, destinada a perseguir vicios, defender buenas ideas e ir *destruyendo todos los escombros que lo pasado nos ha dejado, preparar el*

---

<sup>73</sup> Ni siquiera la crítica política, más ejercitada en la prensa decimonónica, puede identificarse con la europea. Guerra compara (1991: 93—102) su existencia en la época de la Independencia con el modelo francés, indicando que se halla atravesada por lazos de amistad más relativos al antiguo régimen que a la modernidad. Para el historiador francés, parte de las transformaciones que las Independencias latinoamericanas no logran son las relativas a una esfera pública moderna. En lugar de ella, se impone cierta propaganda en la que el ejercicio de la razón brilla por su ausencia: “*La guerra propagandística no es la opinión pública moderna. Si la existencia de ésta requiere una prensa libre, abundante y pluralista, solo en el Cádiz de las Cortes surgió una verdadera opinión pública. La opinión pública en una sola ciudad y su germen en algunas otras es muy poca cosa para que los ciudadanos—electores, y más aún los del campo, fuesen también ciudadanos en el “reino de la opinión”*”. (1999: 54).

Pese al problemático conservadurismo que subyace al binarismo entre lo tradicional y lo moderno de la narración de Guerra sobre las Independencias, parece interesante su descripción para releer esas tensiones en una distinta forma de modernización que combina lo que en Europa resulta tradicional y moderno, y no tanto como una contradicción de la una y la otra. De manera esquemática, puede señalarse que mientras en Europa el despliegue de la esfera pública burguesa es la condición histórica de posibilidad de la crítica política a la monarquía, en Latinoamérica son los sucesos derivados de aquella crítica los que reclaman la primera. Bien indica Botano (2003: 668) que el siglo XIX latinoamericano construye la sociedad civil como efecto de la transformación política, y no como su causa.

En tan sinuoso recorrido, es evidente que la consecución de un nuevo espacio público no pudo haberse asegurado. Así, Sábato describe (2001: 1306) el progresivo desarrollo de una sociedad civil relativamente autónoma, limitada a algunos espacios y lugares del continente. Ahí conviven círculos científicos y literarios, salones y tertulias, con formas más tradicionales de sociabilidad, en órdenes políticos en los que rumores y rituales siguen siendo relevantes. En lugar de contar con una esfera pública desde la cual contraponer opiniones y proyectos de políticos, la consecución de aquel espacio es parte de algunos proyectos de nuevas formas de ciudadanía. Sin embargo, su éxito es relativo, al punto que ni siquiera es clara la presencia de la discusión racional en los espacios de recepción de temáticas modernas, como diarios o parlamentos.

*porvenir* (1887: 147). Pendiente de los contenidos, su crítica poco puede indagar en los criterios formales que interesan a la crítica de arte moderna. Por ese motivo, es difícil seguir a quienes sostienen que en esos años emergen las primeras manifestaciones latinoamericanas de la crítica literaria, como se ha dicho a propósito de Gutiérrez o de los dos pensadores argentinos recién citados (cfr. Amante, 1996: 167; Blanco, 1999: 45; Rosa, 2003: 14).

Quien de manera más firme sostiene esa tesis es Víctor Barrera, a partir de su descripción de la necesidad de los intelectuales de forjar un espacio letrado para pensar y discutir las emergentes naciones. Allí emerge la crítica, por ejemplo, de Sarmiento, sobre el cual Barrera describe (2010: 303) el proyecto de construcción de una cultura nacional al alero de la nueva intelectualidad. Su poética es anterior al modernismo, pero igualmente moderna, al establecer la polémica como género discursivo desde el cual difundir una razón pública. Lo que habría que preguntarse, obviamente, es si cualquier discusión racional puede entenderse como crítica literaria moderna, particularmente cuando no existe una obra que aspire a ser leída literariamente. Y precisamente, para Barrera (2002: 33), ante esa falta de la obra es la crítica la que funda la literatura.

Si bien ya hemos señalado que la crítica es constitutiva del reconocimiento moderno de la literatura, para que ésta pueda instalar la literatura es necesario que existan obras que aspiren a ser leídas literariamente. La crítica como programa, sin obra, no puede desplegarse, pues presupone la singularidad de la obra que excede cualquier programa. Bien puede decirse que existe política en un programa antes de la acción, si es que se considera la posibilidad de programar de antemano los acontecimientos políticos, pero la literatura resiste a ello si se precia de ser tal.

Podría decirse lo mismo, lo sabemos, sobre la política, pero no sobre la que anhelan Sarmiento y sus contemporáneos: es difícil decir que a mediados del siglo XIX no hay política, pero sí que no hay literatura, en el sentido moderno de la palabra, pues a ella no aspiran quienes escriben, y por ende la crítica literaria moderna no puede desplegarse gracias a las obras escritas que dejan. El carácter subsidiario de la literatura con respecto a la política de tales escrituras transforma a la crítica en crítica política. Es decir, la hace imposible. Si hoy se las puede leer desde los criterios de la literatura es porque, retrospectivamente, se les puede aplicar a ese criterio, gracias a la previa existencia de literatura y crítica literaria moderna, abierta por el modernismo.

De ahí que nos parezca algo impreciso describir la existencia de la crítica literaria en un siglo en el que, por ejemplo, cuando Amunátegui describe las bellas artes en Chile (1849: 38), ni siquiera se preocupa de nombrar a la literatura. De hecho, otro trabajo de Barrera puede confirmar lo que sostenemos, pues indica que el deseo de la profesionalización de la crítica literaria emerge con los modernistas, quienes sufren —dice Barrera (2005: 24)— la dificultad de instalar la crítica ante la pervivencia de la figura decimonónica del letrado, a quien, según describimos, poco importa la especificidad de la literatura al criticar un texto.

La presencia de la crítica, en ese sentido, no reside en las intenciones de quienes enuncian, sino en las condiciones históricas desde la que surgen sus enunciados. Hay aquí que cuestionar, con Barthes (2003c: 348), que la hoy corriente lectura histórica de la obra no siempre vaya acompañada, acabadamente, de un análisis histórico de la crítica. De lo contrario, es fácil quedar cautivo de nociones ingenuas de la crítica. Es sintomático, en esa dirección, que Rodríguez Monegal, hace algunas décadas, opine (1970: 222-223) que la crítica existe como una instancia creativa distinta a la escritura poética y a los medios de comunicación. Esa doble distinción naturaliza un espacio que convive, en sus primeras escenas, con la creación literaria y la escritura periodística, lo que solo podría describirse si existiese, más sistemáticamente, una historia de la crítica literaria latinoamericana. Sin embargo, hace menos de dos décadas, Cornejo Polar diagnostica (1993: ix) su inexistencia.

Pese a que en el intertanto han surgido destacables esfuerzos (los que hemos citado o citaremos), sigue padeciéndose el desconocimiento de esa historia, lo que incluso ha autorizado a dictaminar su inexistencia, y por parte un autor tan importante, y que da tanta importancia a la crítica, como la de Octavio Paz. El mexicano indica que la literatura latinoamericana carece de crítica. Y, por ello, de la opción de narrarse unitariamente, ya que es el crítico, sostiene Paz, quien relaciona obras en una narrativa que las hace confluír. Sin crítica, entonces, no hay historia literaria. De ahí la necesidad, para el escritor, de que se surja la crítica.

Paz, sin embargo, no reconoce esa necesidad para la crítica. Olvida que también sobre ella, como sobre cualquier experiencia, solo puede conocerse su historia si se la ha narrado. Y que, por lo tanto, su apresurada tesis solo puede sostenerse por la inexistencia de ese relato. La poca detención con la que se limita a describir el trabajo de Rodó sobre Rubén Darío como *un buen ensayo crítico* (1981a: 43) es un buen ejemplo respecto a las potencialidades que desaprovecha para hilvanar una historia que no carece de hitos, sino de un relato que los una coherentemente, arrancando del trabajo que el mismo Rodó y sus contemporáneos debieron realizar.

4. *El modernismo y la crítica.* Otro cuento de Rubén Darío permite acercarnos a las formas en las que el modernismo concibe la precariedad cultural de la esfera pública finisecular. Imaginando el destino del imperativo de Alberti del gobernar como poblar, uno de sus personajes describe la triste situación en el continente de los saberes, profesionales y artísticos, que carecen de espacio para desplegarse: “Usted me señalará casos de artistas, de escritores, de periodistas y aun de algún poeta, que se han sacado el gordo, que han hallado terreno propicio en esta pródiga república; pero éstas bien son excepciones y han contado o con talentos singulares o bien con apoyos valiosos que les han abierto el camino del bienestar y aun de la relativa fortuna... Recuerdo que, cuando yo era secretario de un caballero que dirigía una repartición en Buenos Aires, llegaban abogados y doctores en letras —jinmigración intelectual!— a solicitar, muy bien recomendados, aunque fuese un simple empleo de cartero” (1950a: 316).

Más problemático que el desempleo de los intelectuales parece ser que, para la élite gobernante, la situación imaginada no se perciba como un problema. El propio Rubén Darío confiesa haberse desilusionado con ese país que sueña conocer desde niño, cuando se admiraba de que Mitre rime después de ganar batallas militares. La posterior diferenciación entre una y otra práctica no gesta el espacio de la literatura, como habría deseado, sino que se limita a excluir las rimas del gobierno. Impera, según describe (1970e: 33), un *profundo decaimiento de escritores y poetas*, acompañado del igualmente preocupante deceso del público lector. Ahí tienen, según dice, mala fama los hombres de cuadros y versos, y se llama rica a una dama que posee mármol, pero ningún libro o estatua.

Exagere o no Rubén Darío, su opinión es decisiva sobre la percepción de la falta de gusto en un público lector. Según analiza Molloy (1997: 454), a propósito del modernismo, aquél no cuenta con hábitos o gustos definidos<sup>74</sup>. La ausencia de un público que pueda leer sus obras parece atravesar toda la historia, y la poética del modernismo. Como bien dice Rama (1985c: 57), la crítica modernista al materialismo circundante toca simultáneamente el cuestionamiento de la falta de público y de la crítica tradicionalista imperante.

Predeciblemente, el modernismo no puede allí triunfar rápidamente, por lo que debe, con lentitud y sin éxito, comenzar a gestar el espacio literario a partir de la escritura de su fracaso. Ante ello, su héroe, como bien describe Zanetti (2004: 17), no es quien brega en la estridencia del combate, sino con una estrategia que toma más tiempo y menos reconocimiento. A saber, la del poeta que, contra lo existente, insiste en lo suyo, sin certeza de la supervivencia. El modernista da su vida de otra forma que el guerrero, de una manera quizás más gratuita, puesto que, a diferencia del héroe militar, jamás podría ganar. Puesto que la nobleza de su lucha reside en su búsqueda infinita, si cree que vence es porque se ha dado por vencido.

---

<sup>74</sup> El diagnóstico de la falta de público, bien lo supo Schwarz, trasciende al modernismo. Podría quizás pensarse que sigue siendo una dificultad para el escritor latinoamericano. Al menos, poco después del modernismo, no hay cambios sustanciales. Un testimonio de Mariátegui, joven poeta, lo expresa: “*Si yo me gobernara, en vez de que me gobernara la miseria del medio, yo no escribiría diariamente, fatigando y agotando mis aptitudes, artículos de periódico. Escribiría ensayos artísticos o científicos más de mi gusto. Pero escribiendo versos o novelas yo ganaría muy pocos centavos porque como este es un país pobre, no puede mantener poetas o novelistas*” (citado en Terán, 1985: 21)

Es sintomática, en ese sentido, la anécdota narrada por Borges con respecto a un libro de la importancia de *Fervor de Buenos Aires*. Los 300 ejemplares que imprime no gozan de una suerte muy distinta del modernismo que aspira a superar. Ante el inicial desinterés público, cuenta que uno de sus métodos de distribución surge cuando nota que personas que acuden a la oficina de una revista literaria dejaban sus abrigos colgados durante sus reuniones. Ante ello, Borges acude ante el director, con 50 ejemplares, a plantearle una curiosa estrategia: “*¿Esperás que te venda todos esos libros?*” — *No —le respondí—. Aunque escribí este libro, no estoy loco. Pensé que podía pedirle que los metiera en los bolsillos de esos sobretodos que están allí colgados*” (1999: 65).

Lo interesante de la anécdota es que obtiene un desenlace exitoso, ya que, gracias a su hábil maniobra, el libro gana cierta reputación. Es decir, que ni siquiera un buen libro, ante un público lector, parece gozar de interés. En una de sus entrevistas, de hecho, Borges confiesa que ser leído era tan inimaginable que parecía absolutamente excluyente el éxito y la calidad literaria: “*Nosotros pensábamos mal de Arturo Cancela, que era muy buen escritor, porque sabíamos que se vendían sus libros y él le aseguró a mi padre que eso era una calumnia propagada por sus enemigos*” (en Vásquez, 1984: 305).

La dificultad de la demanda modernista radica en que no solo debe combatir la antigua crítica, sino también nuevas escrituras modernas igualmente renuentes a la literatura moderna, en la emergente industria cultural, ligada al consumo de sectores populares. Si en el modelo habermasiano la industria cultural amenaza a una esfera pública autónoma del Estado ya desarrollada, en Latinoamérica los intentos de gestar una discusión artística moderna conviven, desde sus primeros pasos, con textos hartamente distantes a la literatura moderna. Entre el desdén aristocrático y la irrupción de la masa, el arte moderno, evidentemente, poca comprensión puede tener. Con gracia, Montaldo indica (2000: 150) que no es el militar con quien debe confrontarse, sino los gacetilleros, folletinistas y lectores de pizzerías<sup>75</sup>.

Después de la estancia dariana, de hecho, la situación se profundiza. Es decidor, en ese sentido, que acerca de Buenos Aires, ciudad ilustrada si la hubo –o la hay– en el continente, se traslapen cronológicamente las escenas descritas por Sarlo con respecto a la alta cultura de la modernidad periférica (1988) y a las letras populares del bien denominado *imperio de los sentimientos* (2000). Contra su acorralamiento, Rubén Darío acude a las tentativas schillerianas de la educación estética (citado en Malosetti, 2004: 115). Sin el arte, deja entrever, no puede extenderse la limitada libertad liberal, cuyo desarrollo económico carece de la emergencia del gusto moderno, inalcanzable sin la ausente crítica que los propios modernistas montan. Por esto, deben instalar la forma y los principios en los cuales se los ha de leer. Difícilmente se podría haber distinguido entre el crítico profesional, el fervoroso, el académico y el creador, como lo hace Elliot (1967: 10-11), en el entendido de que no solo deben defender con parcialidad e ideas lo que critican, y la presencia misma de la crítica, sino que deben hacerlo en tanto poetas, y en medios de comunicación poco especializados en el saber que introducen.

Acaso podríamos hallar aquí cierta similitud en la reiterada imagen de la filosofía como saber auroral en el siglo XX latinoamericano, contrapuesta a la lógica hegeliana de la filosofía que acontece cuando lo que debe pensar ya ha sucedido (Santos Herceg, 2010c:

---

<sup>75</sup> La notable investigación de Malosetti sobre los espacios de las artes visuales en Buenos Aires a principios del siglo XX suplementa lo que intentamos describir con respecto a la literatura. Más allá de lo representativa que pudieran ser unas u otras declaraciones que de ahí extraigamos, nos interesa remarcar la dificultad en la configuración del arte moderno en la era estudiada, incluso en el espacio bonaerense. La investigadora bien describe el paso de la exitosa presentación de Blanes, alabada por el mismo Sarmiento (Malosetti, 2001: 67) por su complicidad entre pintor y público, a la posterior separación entre uno y otro.

Esa distancia es la que, supuestamente, la crítica habría de mediar. Sin embargo, los medios de comunicación parecen haber tomado partido contra la crítica, en lugar de brindar su espacio para que esta pudiese mediar. A modo de ejemplo, citemos un gracioso pasaje, claro en su imagen del crítico como un *parásito* que profita de lo incomprensible: “¿Quién será más antiguo, el artista o el crítico? Tanto importa preguntar si la bigornia es más antigua que el martillo, o si el huevo es más antiguo que la gallina. Si el arte es causa y la crítica efecto, el artista ha precedido al crítico. Tengo, sin embargo, razones particulares para creer que, cuando el artista naciera, ya el crítico andaba gateando. Me fundo para ello en un pasaje de las Santas Escrituras. Cuando Dios creó a Adán, ya traía, para atormentarlo, al diablo en los bolsillos” (2001: 141).

Ante el desdén por el arte moderno, también los artistas responden. El importante pintor Schiaffino, en efecto, remarca la hostilidad ante lo circundante, desde una perspectiva algo similar a la de Rubén Darío: “Las plazas y los paseos se resienten del ambiente antiartístico que se respira en Buenos Aires; todo cuanto se hace para recrear la vista, adquiere un aspecto dominguero por así decir; aun las imitaciones de la Naturaleza hechas con productos naturales, tienen fatalmente carácter de artificio. Son letreros eternos que dicen: Aquí el gusto y el tino faltó” (2001: 179).

49-53). Sin embargo, a diferencia de la anticipación filosófica, la de la crítica no resulta posible cuando no se presenta lo que se ha de pensar. Sin la obra modernista, no podría haber existido la crítica. Solo con la obra modernista, no basta para que haya crítica, pues el público no la lee como obra. Por eso, los modernistas deben ser simultáneamente escritores y críticos, y con ello abrir la posterior tentativa de la crítica literaria moderna en Latinoamérica<sup>76</sup>. Su saber auroral no es el de la obra literaria por venir, sino de la legitimidad que la obra modernista y su lectura modernista pueden, a futuro, tener.

Es decidir sobre la ausencia de una crítica premodernista que el rastreo de Grínor Rojo sobre la teoría crítica de la literatura latinoamericana (2012) parta con Gutiérrez Najera. Tras su obra, puede rastrearse la demanda de la crítica en Martí, bien estudiada, a propósito de su preocupación por el teatro, por Álvarez (2010). Para el cubano, el buen ejercicio del crítico es el que se orienta hacia la literatura, sin esquema alguno que la coarte. Ni siquiera el propio saber se impone sobre la letra, al punto que el crítico debe corregir, antes que el de corroborar, lo ya sabido. De ahí que la crítica deba ser capaz, para Martí (XIII: 462) de fallar contra sí misma. Excediendo toda determinación esquemática del objeto, como pareciera hacerlo la filosofía imperante, sostiene que la crítica debe dirigirse, directamente, a lo criticado, suspendiendo previos juicios.

Contra quienes podrían allí ver un ejercicio más simple, Martí nota su irreductible profundidad. Porque no se trata de un resumen, debe pensar más que la crítica imperante, la que Martí cuestiona tan gráficamente que no duda en indicar la primacía de una crítica que se fija en las verrugas del poeta antes que en sus poemas. El buen crítico, por el contrario, parte concediendo al artista la opción de una nueva obra bella. Contra todo sectarismo, aspira a un ejercicio del juicio tan sincero como la sinceridad que se le exige a quien lee: *“Porque a un monte no se le ha de describir por los pedruscos, sino por la majestad con que se levanta a pesar de ellos, aunque sea obra piadosa y necesaria la de decirle al caminante donde están, para que no se dañe los pies en el camino. La crítica no es censura ni alabanza, sino las dos, a menos que solo haya razón para la una o la otra”* (XX: 135).

Décadas más adelante, Rubén Darío ha de cuestionar la ausencia del crítico que allí se sugiere. Sus tensiones con la crítica existente, en efecto, bien se han datado (Browitt, 2010). Más allá de alguna esfera nacional, el nicaragüense cuestiona la ausencia de un espacio literario moderno en el mundo hispanoparlante. Así como los escritores americanos que podrían aportar en España con la nueva literatura prefieren, según crítica, presentarse antes en Francia e Inglaterra (Rubén Darío, 2008d: 75), en los medios españoles no existe saber alguno de la crítica. De acuerdo con esto, no aspira ahí a un saber institucionalizado, sino a una forma de leer que pueda notar la verdad de la belleza

---

<sup>76</sup> Problemático es también datar la emergencia de la crítica después del modernismo, como lo hace Mariaca Iturri. A saber, en la obra de Henríquez Ureña, cuya voluntad crítica contraponen a la voluntad lectora de hombres anteriores. Mariaca Iturri agrupa (1993: 16) a Sarmiento, Bello, Martí y Rodó como parte de estos últimos, a partir de la mención al trabajo de Ramos. Sin embargo, el trabajo de este último es claro al marcar las distancias entre los autores de mediados y fines del siglo XIX, demostrando que solo en los últimos existe cierta voluntad estética que padece las dificultades políticas de instalarse contra los criterios imperantes en las artes y las letras.



poética. Sin embargo, priman saberes previos a ella, que poca justicia le pueden hacer. Con gracia, describe una situación aún peor que en América: “*Hay que advertiros que en revistas y diarios apartando los nombres célebres que conocéis, todo escritor, malo o bueno, es crítico. La tendencia que entre nosotros se acentúa y que en todo país culto es hoy ley del especialismo, es aquí nula. Todo el mundo puede tratar de cualquier cosa con un valor afligente. ¿Hay que dar cuenta de una exposición artística, que juzgar á un poeta ó á un músico, ó á un novelista? — El director de la publicación confiará la tarea al primero de los reporters que encuentre. Aquí no hay más especialistas que los revisteros de toros; los cuales revisteros también hacen crítica teatral, ó lo que gustéis, con la mayor tranquilidad propia del público*” (1907a: 342).

El individualismo dariano le permite señalar que, pese a lo descrito, la nueva tendencia del espíritu avanza. Ante esa ausencia, enfatiza el poeta, la poesía siempre subsiste, tal como siempre faltan sus *comprendedores*. Sin embargo, cuando no hay ninguno de ellos fuera de los escritores, solo se puede ser optimista si se aplaude con una mano lo que se escribe con la otra. Esa necesidad condiciona con singular dificultad el trabajo de Rodó, cuyo contexto debemos describir antes de leer los textos en los que fundamenta la nueva crítica literaria.

5. *Gusto y crítica en el Montevideo finisecular*. En el Montevideo de principios del siglo XX, los criterios modernos del gusto parecen ser exiguos. La relativa estabilidad alcanzada después de las guerras civiles del XIX moderniza —de manera periférica, ciertamente— el campo político y económico, sin un correlato discursivo o visual en el que se desplegasen los principios u objetos el arte moderno. La mirada europea es lapidaria al respecto. Un viajero francés, Child, en su paso por la ciudad en 1891, remarca los retrasos existentes en materia de gusto: “*cuanto menos hablemos del gusto de los Orientales en materia de arte, mejor será*” (citado en Rodríguez Villamil, 1968, 114).

Otra fuente de la literatura de viajes europeas de aquellos años indica que Montevideo es una ciudad culta, pero sin gusto. Contrasta, por ello, la existencia de sobresalientes políticos y cirujanos con la aisladas presencias del escultor Ferrari y el pintor Blanes (citado en Rilla, 1999: 18). Es claro que puede sospecharse del carácter eurocéntrico de ambos testimonios. Sin embargo, no parecen del todo falsos si se nota que el pintor recién mencionado se queja de la inexistencia de un ambiente para el arte, o que el Primer Director del Museo de Bellas Artes lo haya hecho con respecto a la inexistencia del buen gusto en las distintas dimensiones de la vida (Peluffo, 1996: 67).

Compleja resulta, así descrita, la situación de quienes intentan renovar la escena pictórica, al punto que han de culpar al público por el desinterés que padecen. Peluffo cita, en esta dirección, a pintores de vanguardia que justifican su escaso reconocimiento por la falta de gusto imperante. Forjando el futuro espacio en el que van a reconocerse sus logros, su triste presente los condena a padecer el desinterés de una ciudad en la que solo otro artista puede valorar la propia obra: “*Consuélele saber que hay quien los aprecia en lo*

*que valen, y que poco a poco ha de ir formándose el gusto de lo bello hasta hacer que triunfe el arte verdadero sobre las falsificaciones con que hoy se nos quiere mistificar” (2000: 44).*

En su curiosísima autobiografía escrita en tercera persona, Torres García narra su desolación ante una modernización sin arte moderno. De ello se vale para confesar que su vocación de pintor nace de forma autónoma, pues no ha visto el arte moderno antes de partir a Europa: “*Ni casi pintura había visto, excepto la de el pobre Museo montevideano, o la mala pintura italiana de entonces. Hay que decir, pues, que las primeras sugerencias vinieron de los cuadernos de dibujo escolares (1939: 42).* Es claro que lo citado es una de las tantas (y tan graciosas) exageraciones de una narración tan preocupada en remarcar la singularidad como la suya. Sin embargo, es indicativa de la dificultad que hubiese tenido en caso de haber retornado a Montevideo antes de su vuelta producida en 1934, al alero de una institucionalidad cultural de mayor alcance. A principios de siglo, especulamos ridículamente, si se hubiera quedado, no habría habido quien mediase entre su obra y el público. Según Fevre (2000: 50), es tal su aislamiento que debe exponer él mismo sus incomprensidos principios, al igual que Figari<sup>77</sup>.

Predeciblemente, los límites de la élite para notar la nueva pintura se replican ante la literatura. Montero Bustamante, afamado crítico literario, contrapone la época de síntesis en que reina Zorrilla de San Martín con la época confusa y desconcertante que acompaña al nuevo modernismo: “*un principio de siglo preñado de inquietud, de ensueño y de quimera*” (1905: 12). Señal de un desencaje que no ayuda a enmendar, el modernismo pierde el rumbo, de acuerdo al canon imperante. La carta que el propio Zorrilla de San Martín envía a Rodó, poco después de la publicación de *El que vendrá*, expresa el conflicto del gusto que seguimos. En ella, intenta calmar los convulsos deseos rodonianos, sintomáticos de una época que, contra toda renovación juvenil, requiere de la adulta templanza: “*Sí, créalo Ud. Y lo creará a poco que lo medite: en arte no hay diferencia alguna, con relación al tiempo, entre andar hacia atrás o hacia adelante; el que vendrá ya ha venido, o no llegará jamás*” (1987: 135).

---

<sup>77</sup> Otra nota en torno a Figari puede ser, en este punto, de interés. El tardío éxito de su pintura, valorada antes en París que en Montevideo, es conocido en la historia del arte latinoamericana, e indicativo de lo que buscamos describir, al igual que sus mucho menos estudiadas ideas estéticas. En ellas, busca la confluencia de arte y técnica al servicio del progreso estético y moral del hombre. Por su consideración funcional del arte, resulta uno de los primeros que acusa de frivolidad al modernismo: “*Las ideas quedan, como quedan los huesos; mas esos pacientes recamos y alamares técnicos, los tejidos del culteranismo literario que pretenden sobrevivir por sí mismos, fuera del concepto, están perdidos irrevocablemente. Ni son perdurables, aunque cuando parezcan de buena calidad y aptos para sobrevivir*” (1960: 168).

Contra ese esteticismo, Figari instala la demanda por una modernización de las formas artísticas que pueda mejorar la vida y modernizar productiva y estéticamente al país. a partir de la enseñanza de nuevas formas de diseño. Así, a principios del siglo XX, acusa la necesidad del culto a las bellas artes en Uruguay como una cuestión moral (Figari, 2011b: 35). Sin embargo, su programa, al que no se podría acusar de frívolo, es desoído por la élite política. El desdén ante sus propuestas muestra que los grupos dominantes de la época son hasta esquivos a transformaciones funcionales del gusto que pudieran renovar los medios de sus fines económicos, como las sugeridas por Figari.

No podemos dejar de mencionar que uno de los pocos que se interesa por la propuesta de Figari es Vaz Ferreira, cuya casa se halla diseñada y decorada con influencia de la agenda del pintor.

Mareado entre el exceso de libros, el modernismo sueña, para la literatura decimonónica, con una novedad que resulta utópica. Antes de que se frustré, el poeta viejo aconseja al escritor joven no ceder a los cambios del gusto que imperan en un tiempo que se ha abierto a otro espacio. De hecho, lo elogia (1920: 158) y dice que Rodó puede haber tenido patria, pero que su arte se sitúa en el mundo entero, lo que hartó se contraponen a la épica nacionalista de Zorrilla de San Martín. El gusto de la élite, también en ese punto, prefiere poner límites.

Evidentemente, con esto no queremos sostener que la élite se cierra a Europa, o a algunas formas de escritura. La carta recién citada, insistimos, la escribe un poeta, y en París. Su maniobra, por tanto, es la de rechazar la novedad literaria para mantener las formas de la cautela, y con ellas desplegar su gusto en los espacios letrados, y también en espacios físicos en parques, paseos o jardines que aún pueden visitarse en la ciudad. En unas y otras, se reeducan los sentidos desde formas indicativas de la distinción social<sup>78</sup>.

La estética de la élite, en ese sentido, no aspira a la emergencia de un criterio autónomo del gusto, sino a presentar viejas jerarquías con nuevas formas. Es importante recordar aquí que la influyente tesis del historiador José Pedro Barrán, quien describe un disciplinamiento ascético de la sensibilidad, comandado por la élite de fines del siglo XIX, que lleva al rechazo de lo placentero, lúdico o cómico, pero que no implica la

---

<sup>78</sup> En particular, la música es importante para la élite de Montevideo, al punto que pueden hallarse datos tan sorprendentes como que, en Montevideo, *Falstaff* de Verdi se estrena en 1862, y *Tosca* de Puccini en 1902 (Castellanos, 1987). Es decir, tres y dos años después de haberse estrenado en Europa, respectivamente. Estos datos son representativos de la primacía que la ópera italiana tiene en la época. El propio Puccini, en efecto, visita Montevideo en 1905 (Salgado Gómez, 1969: 40).

Contra una apresurada conclusión que derivase de esa presencia la existencia de un espacio moderno del arte, debe indagarse si esas obras son acompañadas de nuevas prácticas de sociabilidad propias del arte moderno, o si se establecen como formas de distinción que refuerzan jerarquías tradicionales. Es predecible que apostemos por la segunda opción. De hecho, la enseñanza del piano parece haber sido indispensable en toda familia que aspirase ser parte de la burguesía de la ciudad (Rodríguez Villamil, 1996: 87). Recordando su vida familiar en uno de esos grupos, Josefina Acevedo de Blixen describe que la cultura musical era poco seria, estableciéndose como un signo de distinción que no se materializa en un espacio artístico de mayor calidad, ni en una interiorización de la pasión por sus formas: “*Cierto es que todas las mujeres estudiaban piano, pero muy pocas interpretaban con talento y sentimiento a los grandes maestros de la música. Acaso no había verdadera inclinación hacia el arte, acaso éste se tomaba como un deber y se llegaba a poseer la técnica desconociendo el espíritu?*” (1968: 87).

Vaz Ferreira es un protagonista importante en este espacio, especialmente por las famosas veladas de los jueves en su hogar, en las que introduce música de vanguardia. En ese sentido, sus parciales afinidades con el modernismo pueden leerse, aquí, desde su interés por una escucha moderna de la música moderna, desde su reconocida melomanía. Su hija rememora (1981: 21), en esa dirección, lo feliz que queda cuando oye que un pianista dice que el mejor lugar para celebrar su cumpleaños es la bella casa en la que hoy existe la fundación que lleva el nombre de quien nos ocupa y su esposa. También otras semblanzas realizadas sobre su persona expresan su conocimiento de la música y su pasión por la música contemporánea que recorre su hogar. En ese sentido, Bollo señala (1976: 160) su inclinación y amor por la música y la literatura, Cáceres recuerda (1963:6), que la inicia en Debussy (1963: 6), y su hermana escribe en una carta a una amistad que la espera, en su casa, con Chopines y Griegs (en Rubinstein, 1976: 96).

Más allá de su casa, coherentemente, Vaz Ferreira se preocupa por la transmisión de la nueva música. Declara, de hecho, haberla introducido en su Facultad (XXV: 191). Es claro que su gesto no se fundamenta como eventual refuerzo de otra rama del conocimiento, sino por el valor que la música posee en sí misma. Al presentar uno de los conciertos, culmina diciendo que es mejor oír música que palabras (XVIII: 151). No es menor que un Decano de la Facultad de Ciencias y Humanidades diga eso, al indicar el límite de su institución —y las formas de racionalidad que allí pueden convivir— en nombre del arte musical. Vaz Ferreira, de hecho, llega al extremo —y habría que extenderse en torno a este último vocablo— de definirse a sí mismo al modo musical: “*Bach es el músico que más conmueve en mí lo que tengo de hombres de cualquier época. Victoria, y otros, lo que tengo de hombre de otras épocas, Beethoven, Wagner, lo que tengo de hombre de mi época. Schubert, lo que tengo de Carlos Vaz Ferreira?*” (X: 211).

despreocupación total por la imagen presentada. Las transformaciones que estudia resignifican las nociones sobre el cuerpo y su belleza, antes que anular la pregunta por el gusto. Descripciones como las que el propio Barrán brinda del carnaval grafican una transformación hacia una nueva estética, consistente en una sutil y cauta armonía: “*Las ropas que antes se usaban del revés -y a menudo en eso consistía todo el disfraz, lo de atrás para adelante y viceversa-, fueron sustituidas por el disfraz. La anterior inversión de los roles sexuales (el hombre vestido de mujer y la mujer de hombre) ya no fue bien vista y resultó inaudito que el hombre asumiera el rol femenino, aunque no tanto que la mujer se vistiera de hombre pues se permitía imitar el rol superior, no el inferior y descaecer el valor supremo: la virilidad*” (1998: 228).

Si la élite rechaza tanto la experimentación literaria como la carnavalesca, los grupos populares que se expresan en esta última disputan los sentidos tanto con la vieja alta cultura como con las nuevas formas de literatura, particularmente la modernista. Que incluso Roberto de las Carreras, el más cercano de los escritores modernistas a los grupos populares, dada su amistad política con grupos anarquistas, también condenase al carnaval como manifestación de barbarie y mal gusto (Alfaro, 1998: 172-174), indica una irreductible distancia que se establece desde una mutua hostilidad. Barrán explica, en esa dirección, que tanto los círculos católicos como los obreros observan con desconfianza la novela moderna. Un periódico de estos últimos dice, por ejemplo, que, salvo excepciones, la novela moderna se inscribe dentro de un desvarío que se debe combatir: “*no es otra cosa más que un tejido de quimeras fantásticas, casi siempre ridículas, imaginadas sin otro objeto que entretener el ocio de los desocupados (y especialmente) de la mujer*” (citado en Barrán, 2001: 234).

El que ese rechazo a la letra moderna se haya manifestado en un espacio escrito expresa la necesidad de pensar que el gusto popular no se sustrae absolutamente de los espacios públicos de tan singular modernización, sino que traza ahí otras formas de reconocer otros objetos que los de la crítica literaria moderna. En efecto, el mismo Barrán recuerda que los procesos de alfabetización decimonónicos no solo permiten la emergencia de una camada de escritores tan rica como la que acompaña al modernismo, sino también a la emergencia de nuevas formas de consumo popular, asociadas a un uso de la palabra escrita harto distinta a la modernista. La literatura popular allí surgida aspira a otros fines y medios, y va acompañada de nuevas formas de entretención que emergen en el cambio de siglo.

En ese contexto, Rodó contrapone la riña de gallos —a la que, por cierto, Vaz Ferreira se aficiona, al igual que al juego vasco de la pelota (Langón, 2012)— con una nueva forma de entretención, como el *rat-pick*. Mientras las antiguas prácticas populares parecían brindar a los letrados la posibilidad de un goce que no se opone tan tajantemente al arte, de las nuevas formas nada se rescata: “*En tan bajo espectáculo, todo es feo, todo es desagradable, todo es ruín. Fea es la víctima, feo el victimario, feo el aspecto de la lucha, o, más exactamente, de la caza*” (1967: 503). Lo problemático para los modernistas es que esa práctica puede perder rápidamente su interés, pero hay otras que comienzan a aparecer de forma irreversible, con sus propios medios escritos y fines que el modernismo no puede

considerar artísticos. En particular, el despliegue del fútbol<sup>79</sup> y el cine<sup>80</sup> ha sido destacado por los analistas de la época.

---

<sup>79</sup> Además de nuestra más sincera admiración por el pasado y presente de aquel deporte en Uruguay, huelga indicar la resistencia que genera entre la intelectualidad de la época estudiada. Es importante indicar que, contra toda lectura que contraponga pasión y razón, el fútbol comienza también a generar sus saberes. Así, rápidamente comienzan a aparecer narraciones de los partidos en la prensa (Bouret & Remedi, 2009: 299). Y, también, a surgir discursos que legitiman su pasión en nombre de la virtud física que la literatura, supuestamente, desdeña. Con gracia, un cronista, tras reír de de Herrera y Reissig y su descuido físico, se opone a la frivolidad modernista en nombre del ejercicio físico: “*El football, como cualquier otra institución análoga, estará desprovista para el espíritu superficial de nuestra raza, de toda cualidad estética, y podrá parecer algo materialmente grosero para el atroz subjetivismo de nuestra ambulancia literaria*” (Manini Ríos, 1968: 71).

El mismo Vaz Ferreira, en efecto, no deja de tomar partido en la tensión entre el fútbol y las letras, analogando el primero al circo (Bouret & Remedi, 2009: 290). Con su singular moderación, reconoce algunas virtudes en su ejercicio, pero sostiene que no son mayores que sus defectos. Si las primeras refieren a lo estético, las segundas, que priman, se ligan a lo físico. Podría pensarse que, si el fútbol fuese leído como arte, de acuerdo a lo que ya presentaremos, sería válido pese a su inoperancia. Porque no lo es, dada la frontera entre cultura popular y letrada de la que su mirada no se sustrae, Vaz Ferreira lo pondera desde una perspectiva física que lo hace aconsejar su reemplazo por otros juegos más orgánicos: “*Interesantísimo espectacularmente, pero evidentemente de valor dudoso como elemento de educación física, puesto que desarrolla con exceso unos miembros y no otros, suprime el ejercicio de brazos, desarrolla desproporcionadamente las piernas, produce excesivo número de lesiones, gran cantidad de esos extraños inválidos, que no pueden dedicarse a otros ejercicios, y, a veces, a actividades normales de la vida, porque las rodillas o los pies se les salen de su sitio, etc; ejercicio, todavía, que emplea las piernas —y a esto se debe, en parte, el resultado anterior— en una función que no es su función anatómica, no estando construida la pierna para golpear*” (XVI: 136)

<sup>80</sup> Solo seis meses después que en Francia se presenta en Montevideo el nuevo aparato (Zapiola, 1999: 39), y desde 1911 en adelante su público es mayor que el del teatro (Barrán & Nahum, 1990: 135). El cine parece haber sido resistido por los intelectuales en sus primeros años, pues piensan el arte desde otras formas. Un nombre tan entusiasmado por la posibilidad de aliar arte y técnica, como el ya mencionado Figari, lo expresa cuando la sala cinematográfica posee ya algunos años. Sin titubear, titula “El amor por el cine” a una de sus estampas sobre la historia natural del hombre, con lo que deja clara su percepción de la total ausencia de reflexividad dentro de la sala: “—*Dime, dime, por favor: ¿es cierto que estás enamorada de ese actor? / ¡Oh! / —¿Qué es lo que te enamora?... / — ¡Oh! / Con eso nada me dices; pero presumo que presientes... / ¡Oh! / Al suspirar así, comprendo que te derrites de amor... / ¡Oh! / ¡Y si lo vieras! / —Ab / La niña se desmayó*” (2011c: 225).

La narración indica cierto lazo ante la estrella de un emergente *star system* que paulatinamente gana terreno, a partir de la generación de un espacio de lectura que difunde su masividad con insólito entusiasmo. Ante el arribo del cine a Uruguay, *Caras y Caretas* escribe que es lo más notable y sorprendente que puede concebirse, que todo lo que se diga sobre él sería pálido e ineficaz, y que nadie se puede imaginar lo que es antes de verlo (citado en Castellanos, 1986: 57). Esa inenarrabilidad del medio rápidamente es complementada por la narración —más asequible— acerca de sus figuras. Así en 1924, una revista publica las formas de pronunciar bien los nombres de las estrellas, dada la frecuencia que habrían adquirido en las conversaciones de reuniones sociales, confiterías o cafés. Por ejemplo, indican que Clyde Cook posee como fonética *cláiduc*, o que Dustin Farnum debe decirse *dóstin fárnun* (Bouret & Remedi, 2009: 328). Se trata, más allá de la gracia de uno u otro ejemplo, de generar un saber acorde a las nuevas pautas de consumo cultural de una pantalla que, de forma rápida e irreversible, se impone en la ciudad uruguaya.

También acá podemos ir adelantando la posición de Vaz Ferreira ante el arte, el que lee desde un régimen decimonónico que harto dista de las técnicas y saberes asociados a la era de la reproductibilidad técnica. Por ejemplo, sobre la relación entre arte y psicoanálisis, señala (IX: 142) que la teoría psicoanalítica demuestra que, si se realizase un ejercicio sexual temprano, el arte, junto al resto de las sublimaciones, se pierde. Además de imprecisa, su lectura asume una oposición algo tajante entre el psicoanálisis y el arte, propia de la defensa de la institución artística ante los debates de la nueva era, los que no pudo desconocer. En efecto, el primer ejemplo (IV: 74) de las confusiones entre cuestiones de hechos y de palabras en *Lógica Viva* refiere a si un grabador es o no un artista, mientras que en otro texto reconoce los desafíos que la fotografía imprime a la pintura, particularmente en torno al retrato (XII: 88). Sin embargo, en lugar de notar que las crecientes prácticas tecnológicas tornan compleja la distinción entre arte y técnica. No duda en distinguir, de forma tajante, entre el artista y el artesano (IV: 70). Y tampoco en mantener la previa jerarquía de las artes.

Su hija, de hecho, recuerda (1981: 15) que desprecia, en general, el cine. Si bien en cierta ocasión (XI: 36) escribe casi al pasar que el séptimo arte tiene mucho de bueno, casi no reflexiona al respecto, con la excepción de una analogía que, por su aislamiento, resulta interesante para pensar los límites de una estética que sigue orientándose en torno al sistema decimonónico de las artes: “*La historia podría ser, en cierto sentido, comparable a una representación cinematográfica, en que solo se observan los gestos; cuando más a una representación teatral en que solo se oye lo que los personajes quieren decir; con la diferencia de que, en el caso de la historia, no hubo un autor que arreglara las cosas para que lo mental, lo interno, lo más profundo de todo, pudiera adivinarse*” (XXII: 128)

Esta última manifestación resulta interesante, pues su ascenso contrasta con el descenso del teatro que padece, sintomáticamente, la dificultad del arte moderno, ante el doble asedio que sufre por parte de la élite y la cultura de masas. A principios de siglo, se halla amenazado, al mismo tiempo, por la censura católica y por el cine (Bouret & Remedi, 2009: 322). Quizás peor que eso es que cuando sí puede seguir presentándose debe convivir con teatralidades que harto distan de la concepción que puede tenerse del drama desde la literatura. Para llenar los teatros, parece requerir de otro tipo de formas. Así, por ejemplo, se ha documentado que una obra de teatro se presenta como un número más en un circo que también presentaba un niño equilibrista o el hombre de goma (Rodríguez Villamil, 1968: 111)<sup>81</sup>. El teatro parece, progresivamente, agonizar. Por ello, Blixen cuestiona al gran público que adquiere un humorista que mezcla, sin dubitaciones, ventriloquía y arte dramático: *¿Y mientras que ese arte menor triunfa, el arte agoniza en los teatros vacíos?* (citado en Castellanos, 1986: 68).

6. *Los espacios del modernismo*. Ante el deceso de los antiguos criterios del arte, la rápida noticia de una nueva forma de literatura difícilmente puede aguantarse. Por ello, Brando describe (1999: 101) el desconcierto e incomprensión que causan sus exquisiteces formales, las que buscan trascender los estrechos límites de las formas finiseculares. Como bien apunta Rama (1969: 157), aspiran a una transgresión mucho más radical.

Es probable que los poetas Roberto De las Carreras y Julio Herrera y Reissig hayan sido quienes con mayor fuerza e insistencia cuestionaron los límites del gusto presente, al punto que Zum Felde señala que lo que jóvenes como el segundo admiran del primero es su burla a la sociedad, ligada a una *aureola de satanismo* (1968: 70). Bien puede apuntarse que sus objeciones surgen de la misma clase dominante que se critica. La facilidad de los escritores para obtener trabajo como diplomáticos para los gobiernos que fustigaron puede ratificar esa idea. Sin embargo, en las apariencias que se disputan pueden leerse ciertas tensiones que emergen en la modernización que esa élite comanda.

Contra la ciudad existente, los modernistas se refugian en el mítico *Consistorio del Gay Saber*, círculo de poetas que aspiran a inventar otra forma de literatura, y de vida. Escriben en la pared de la pieza de un joven Horacio Quiroga, en la que se juntan, que *no hay manicomio para tanta locura* (Caetano & Rila, 1994: 110, nota 30) y declaran que algunas de sus reglas son fornicar eternamente en el pensamiento y en la obra, o

---

El cine le sirve de ejemplo de una narración muda, por lo que poco puede dar al pensar una vez que desarrolla sus potenciales técnicas. De hecho, años más adelante, al retomar la analogía, opina (XV: 24) que el cine ha comenzado a hablar y que no posee seguridad de que eso haya sido para bien. En ese sentido, su defensa del arte va acompañada del cuestionamiento a la emergente cultura de masas que también se da en el modernismo.

<sup>81</sup> Ese socorro de la cultura popular a la alta cultura no parece haberse necesitado en sentido inverso. Más productivo le hubiese sido a aquella dejar de compartir el escenario con ésta, al punto que fuera de la sala se impone, sin pudor alguno. El mismo Barrán recuerda, entre las actividades de la época, la realización de un concurso de feos en la plazoleta del mismísimo Teatro Solís (& Nahum, 1996: 112). Literalmente, junto a los espacios de la élite artística, se despliega la cultura popular, y para celebrar la fealdad.

satisfacer todos los deseos de sus miembros (citado en Garet, 1996: 320). Esa apelación a una nueva vida se marca en una escritura que polemiza ante una ciudad que responde con desdén. Antes de firmar refiriendo a Montevideo como una aldea —lo que podría sumarse a su conocida paráfrasis del nombre la ciudad como *Tontovideo*—, De las Carreras describe a sus contemporáneos sin piedad alguna: “*Los uruguayos son unos salvajes que apenas lo disimulan... inferiores desamparados, cogidos de los cabellos por las Euménides de sus partidos impulsivos! ¡Ralea inmigratoria!*” (1967a: 72).

Nadie parece allí, además de su discípulo Herrera y Reissig, haber comprendido su obra. Ésta, imagina De las Carreras (1967b: 47), habría tenido un éxito inmenso en otro país. En el que vive, no se entiende ni su literatura ni su vida sexual, la que busca suplementar la experimentación y exquisitez de la letra en una nueva experiencia erótica, más allá de la economía y la religión imperante. En un texto que firma junto a Herrera y Reissig, su hostilidad ante la sociedad es expresada sin ambages, al igual que sus elevadas pretensiones: “*Cristo hizo la revolución social, Lutero la religiosa, Voltaire la crítica, Dantón la política, Comte la filosófica, Wagner la musical, Marx la económica, Bandelaire la literaria. ¡Nosotros, la Revolución Sensual!*” (De las Carreras, 2006: 517)<sup>82</sup>.

Tan interesante como la curiosa confluencia de nombres citados es el deseo radical de modernizar una ciudad que necesita la importación de todas las novedades que desconoce. Herrera y Reissig es duro, en efecto, al cuestionar la tranquilidad de una cultura que se aparta de las grandes transformaciones de la nueva vida: “*Las emociones de la vida interna, los sacudimientos universales de la pasión, las turbulencias de la filosofía, las interrogaciones pavorosas de lo arcano, los grandes problemas de la sociología, las erupciones del genio, los huracanes del arte, nada de esto interrumpe la horizontalidad de su disciplina escolástica, de sus hábitos provinciales, de sus convenciones monótonas, de su callejerismo banal, de su insípido status-quo, a tal punto que si mañana estallase el Vesubio y sepultase bajo sus lavas a un millón de habitantes, a las 24 horas del suceso, nuestra gente continuaría ocupándose de Cuestas y el acuerdo, como si tal cosa, con una frescura recién ordenada*” (2006: 125).

---

<sup>82</sup> La posterior polémica entre De las Carreras y Herrera y Reissig pareciera ratificar su pasión por constituirse como dueños de una individualidad imposible de ser integrada, incluso bajo la forma de cierta amistad. La escritura de la polémica expresa textos que gozan retorciéndose entre oropeles de lenguas, adjetivaciones y mitologías. La crítica de Herrera y Reissig se preocupa de que nadie pueda dudar al respecto: “*Roberto, el “decadente del charco de París”, como él se llama, el esfíngido, el ultra—violeta, el macabro neurasténico de última hora, el Vesubio del amor libre, el Tacoma de los erotismos especiosos, usando de su rico vocabulario, me llama en la persona de mi Poema, con iluso y risueño desparpajo: Esfinge, Hijo de Isis, visionario soñador, volcánico y paradójal, esto es, me condecora gratuitamente con todas sus atributos de naturaleza: ¡Merci, Monsieur! ¡Mil fois merci! Como antes me llamara en un enajenamiento de Santa Teresa: “Dios de la Torre”, “Gran Julio”, “Proteo genial”, “Fenómeno de fecundidad”, “Hermano mío por Byron”, “Obsesión de Pecado”, y “Pontífice del Placer”* (1950: 325)

Su contertulio, de forma predecible, no se queda atrás ante la acusación de plagio allí disputada: “*Reissig no se da cuenta de que yo al nacer di mi primer vagido en griego y el otro en francés, comprendiendo que este último es el griego de la época; en una palabra, hice la traducción del vagido con el espíritu de discernimiento el cual hace que algunos poetas imperfectos de los cuales no gusto me declaren “un cometa” desorbitado*” (1950: 329).

Contra esos hábitos, el advenimiento de la nueva belleza busca trascender todo esquematismo<sup>83</sup>. La sociedad, sin embargo, atenta contra la apertura a las nuevas formas. La modernización productiva, en lugar de desplegar la modernidad estética, copo su espacio desde criterios que no se distinguen, con la distancia que debe, de otro tipo de fabricaciones: “*En materia de presentación, todo queda encomendado al sastrero o al tipógrafo, en una sociedad que está todavía por hacer el aprendizaje de lo hermoso, y que se escandaliza con el advenimiento de lo nuevo*” (1998j: 564).

El rechazo a la belleza ahí descrito alcanza incluso los espacios en los que el arte debiera, sin enemigos, desplegarse. De ahí, entonces, la hegemonía de lo que, con gracia, Herrera y Reissig llama el *pudor literario*. En lugar de abrirse sin vergüenzas ante el arte, los uruguayos se escandalizan con ignorancia ante la nueva literatura. Baudelaire y Wilde, indica, son para los uruguayos personajes ficticios. Lo cual habría de agradecerse, ya que de haber nacido allí, los obtusos e imbéciles uruguayos, dice, los hubiesen considerado delincuentes: “*Las gentes no quieren saber nada con el drama modernista. Lo revolucionario, en punto a la moralidad, le estorba sobremanera. Su pudor no aplaude sino las obras bendecidas por la*

---

<sup>83</sup> La crítica de Herrera y Reissig, en efecto, también puede leerse a partir de la relación entre poesía y verdad comentada en capítulos previos. De hecho, su cuestionamiento a la sociedad montevideana se fundamenta en su ausencia de razonamiento: “*No hay quien les pueda mover el seso. Son ciegos que no quieren ver. Ni Aristóteles ni Bhuda podrían hacerles varias. Ellos jamás se equivocan, siempre se hallan en lo cierto*” (1998e: 675).

Pese al nombre griego allí inserto, es poco lo que la filosofía contribuye en la generación del nuevo gusto. La literatura se halla en soledad. Al punto que habla *con aires de filósofo* quien, tras criticar la ambición de generar cierta obra que trascienda su tiempo y espacio, convoca a los hombres a una práctica empleabilidad que los saca de las nubes para devolverlo a la familia. La filosofía impera, según explícita, como un tónico áspero y grave, en el marco de una sociedad cuya pedantería la torna incapaz de aceptar lo nuevo. Inflexiblemente, rechaza toda inventiva, incluso ante el saber ajeno máspreciado, hasta *berir de muerte* a la creación: “*No deben existir originalidades, creaciones; esto es cruel, es insensato... sufre la mayoría! Fuera el genio; fuera las inventivas; enterremos al Progreso... He ahí lo que se desprende de las palabras del filósofo*” (1998e: 680).

Para Herrera y Reissig, exclusivamente el poeta puede recuperar el saber de la subjetividad artística desarrollado por la filosofía europea. La especificidad de su rol viene por la superioridad de su posición antes que por su ideal. Su saber no solo debe alcanzar al saber filosófico, sino que tampoco es distinto al del historiador (1996e: 697). En ese sentido, debe narrar las distintas verdades que la modernización acorrala. La curiosa lectura de Herrera y Reissig sobre el origen de la filosofía es decidora con respecto a ese deseo. Así, describe en Platón una supuesta aspiración a unirse en la perfección que se revela en cierta reminiscencia de belleza, ligada al verso (1998i: 604). El poeta, siguiendo su imagen, no está expulsado del reino de la idealidad. Por el contrario, únicamente su expresión puede dar con ella: “*¡Cuánto suda el alma para una expresión! Y una expresión es a veces toda el alma, toda la vida, un viaje a través de todos los dolores, de todas las embriagueces, de todos los círculos de la filosofía, de todos los universos de la conciencia?*” (1998d: 625)

En lugar de enjuiciar la lectura de Platón allí ejercida, nos interesa destacar que la arbitrariedad con la que se lo lee demuestra un emplazamiento de la poesía que parece capaz de relevar la filosofía más profunda. Que Roxlo haya indicado que en su obra se manifiesta el yo de Nietzsche y Fichte (1998: 1218) muestra que no es el único que así lo piensa. Ni, mucho menos, que no considere en otros escritores la presencia de la filosofía. Así, Herrera y Reissig refiere a los creadores ungidos por Baudelaire, amantes de los parques de Epicuro y amantados por Nietzsche (1998h: 588–591), cuya influencia indica en algún otro dramaturgo (1998g) y poeta (1998a: 818). Puede suponerse que poco le importa la compatibilidad entre uno y otro autor para gestar su saber, pues lo central es la producción de uno que no se desliga de la filosofía. De hecho, Rama recuerda que habría denominado, junto a Quiroga, *Consistorio del Gay Saber* al cuarto en el que se reunían (1998: 1263) y Mazzuchelli documenta que, por unos meses, se denomina Herrera y Hobbes (Mazzuchelli, 2006: 32). Sus propias declaraciones ratifican esa voluntad, al punto de que se inserta en una genealogía tan altisonante como singular: “*He querido nadar en el espiritualismo de Berkeley, para crearme luego un "polípero" de imágenes, como diría Taine; he viajado en los círculos de Schelling y Fichte, para caer en tierra bajo el plomo de Lucrecio; he subido por la escala del gran Darwin, desde el pólipo y el ganglio hasta el sublime arquetipo de la futura epopeya. y he vuelto jadeante a los divinos brazos de Spinoza*” (1998e: 700).



*Iglesia, y en cuanto a las artistas, todas son detestables si no exhiben sus maridos o viajan con sus papás?* (2006: 185)<sup>84</sup>.

Lo problemático para Herrera y Reissig, quizás, no es tanto que las mayorías no conozcan el nuevo arte como que las élites intelectuales que debieran instalarlo tampoco están al tanto. Situados entre la moral conservadora y la facilidad de la cultura de masas, no son capaces de leer lo que se debe leer. Antes bien, las lecturas preferentes demuestran una total ignorancia, reposada en una lectura carente de riesgos o profundidades: “*Júzguese de la intelectualidad de nuestros hombres en que la obra que se ha vendido más es el libro de cocina de M.Pascal. Luego, almanaques con figuritas; revistas de modas para el sexo bello, obras para niños, libros elementales de estudio, pluma, papel y tarjetas, constituyen la mayor demanda de nuestras librerías?*”. (2006: 329).

Contra lo diagnosticado, el modernismo aspira a construir una nueva élite letrada que sí pueda comprender el arte de los nuevos tiempos. En su larvario estado, más importa la apertura de sus miembros que la especial profesión desde la cual podrían aportar. En efecto, Herrera y Reissig se refiere a la *gran Patria del Pensamiento* (1998d: 621) que debe construirse, y nombra allí a médicos y poetas, periodistas y dramaturgos. Para replicar ese espacio universal en su localidad, no puede prescindir de nadie. Por ello, invita (1998b: 834) a Rodó a escribir, recalcando la importancia, para la patria, de un espacio letrado en el cual puedan confluír los distintos intelectuales sin distinción de sus escuelas filosóficas o literarias, dada la urgencia por construir un espacio más amplio que el de los bandos o especificidades existentes. Sus desacuerdos políticos y literarios con Rodó parecen partir del acuerdo acerca de la imperiosidad de un nuevo espacio para procesar los desacuerdos. Y es que, con todas las megalomanías que pudieran notarse en uno u otro, comparten la tarea de construir un espacio de lectura que discuta y legitime entre pares lo realizado. Es decir, de la crítica.

De hecho, Herrera y Reissig enfatiza (2006: 350) en que ésta, literalmente, no existe. Su presencia es necesaria y difícil de lograr, al punto de que su trabajo no le parece más fácil o prescindible del que posee el creador. El crítico que pueda preciarse de serlo debe de anular toda parcialidad o dogmatismo en su lectura, hasta ser el *más sublime de los videntes*, contra todo enciclopedismo o proselitismo. Contra la mediocridad circundante, lograría adelantarse hasta dar con una belleza casi inaccesible: “*El crítico verdadero tiene algo de Sibila —la concepción milagrosa, efectuada con la rapidez eléctrica de una luz que hace día en menos de un instante?*” (1998c: 541).

Parte del milagro al que aspira Herrera y Reissig se juega en la posibilidad de transformar los medios de producción y reproducción de la escritura, en los que el espacio deseado

---

<sup>84</sup> Quizás más problemático aún es que quienes sí lean, para Herrera y Reissig, no sean capaces de comprender lo leído, ni de desear orientar su lectura estéticamente. Hasta las obras más valiosas parecen someterse a la mediocridad imperante: “*Aun los que leen a Zola lo hacen porque gozan con los cuadros desnudos que tal autor presenta; la cachondez de los lectores es lo único que experimenta un deleite. Se prescinde absolutamente del análisis, del valor propiamente literario de la obra, de la tesis que se plantea, del procedimiento que se ha llevado. Lo que se quiere son cosas que entretengan, que exciten la sensualidad de los lectores?*” (2006: 327).

parece imposible. Un recuento realizado en la época indica que solamente 11 de las 209 revistas y periódicos existentes versa sobre temáticas literarias (Maeso, 1910: 379). Ese número es ampliamente superado por las 95 revistas de índole política, las 26 relativas a cuestiones económicas o incluso por las 14 que atienden asuntos religiosos. El crítico Gustavo Gallinal, que recién se forma por esos años, grafica las dificultades sentidas por los literatos de la época, en una sociedad en la que el único índice público parece ser el del interminable conflicto político: “*Durante este tiempo las horas de paz en Montevideo no son sino treguas en un largo duelo; la guerra civil riega de sangre todos los ámbitos de la campaña; en la ciudad el desquicio administrativo y político cobra proporciones de saqueo. La política es imán de todas las energías espirituales. Toda vocación intelectual converge fatalmente hacia la tribuna parlamentaria o la prensa de combate. La generación del Ateneo ha dado ciudadanos descollantes en la vida pública; la preocupación política absorbente ha inmolado las que parecieron orientarse en sus comienzos hacia obras de más desinteresada cultura. Sobre el escritor prevalece, con tiránico imperio, el ciudadano*” (1967c: 323).

El propio Rodó, de hecho, tan inserto en la actividad literaria como en la política, sufre la ausencia de espacios para referir a lo que excede la discusión partidista. Graficando a la política como *mujer celosa* (1967: 525), le cuestiona la exigencia del olvido de las antiguas novias. Ante tamaña pretensión de exclusividad, ni siquiera parte de los medios escritos pueden aspirar a ella. Al menos, así lo testimonia el cofundador de la *Revista Nacional de Derecho y Ciencias Sociales* que Rodó funda y dirige —y que, como indica su nombre, no se limita a exquisiteces de tipo alguno. Tras una bienvenida amable, cuenta Pérez Petit, la revista es combatida por otros medios que intentan mantener la hegemonía de una esfera pública limitada exclusivamente a las cuestiones políticas: “*La política parecía absorberlo todo. Los periódicos cerraban sus puertas a los soldados del ideal. Cualquiera trabajo de crítica, la más breve poesía, un cuento o narración que se enviaran a un diario, era tenido en menos*” (Pérez Petit, 1918: 55).

Sin embargo, el propio Rodó paulatinamente logra lo que le parece, en términos políticos, más relevante que esa militancia. A saber, un espacio de discusión sobre las nuevas letras. El propio Montero Bustamante lo reconoce, al describir en el Uruguay del Centenario que la crítica es poca e improvisada, destacando la que antes hace Sarmiento, y la que en su presente hacen los ya mencionados Blixen o Pérez Petit, o la escritura filosófica vinculada al Monseñor Mariano Soler. En un sentido distinto a ambos, sostiene, descolla Rodó, en cuya escritura confluyen la preocupación filosófica y la literaria: “*imbuida en elevadas especulaciones filosóficas de alcance social aunque un poco abstractas, su criterio tiende por esto mismo a la generalización. Su libro Ariel que tanta fama le ha dado y mereció el aplauso de Clarín y Valera, es una divagación lírica y filosófica a propósito de las tendencias que predominan la juventud americana*” (1910: 434).

Dado que el texto recién citado se escribe en un libro realizado para mostrar al mundo los logros de la modernización uruguaya, es plausible imaginar que su autor haya debido exagerar sus alabanzas. De hecho, Montero Bustamante cuestiona a Rodó, en otro texto, justamente esa indeterminación de su escritura, la que no se deja enmarcar ni en la

antigua crítica ni en la nueva escolástica. *Sport intelectual*, la crítica indica la presencia de quien no toma, con seriedad, lo serio: “*La crítica es el género preferido del diletante. Ella permite los más variables goces estéticos y satisface la inquietud, la curiosidad y el deseo. El diletante está aquí en su elemento. Ideas, sensaciones, emociones, sentimientos, bizarrerías de forma, sutilezas psicológicas son analizadas y sometidas a las reacciones más inesperadas*” (1918: 14).

El saber rodoniano, por tanto, es otra forma de literatura, y menos valiosa que la anterior. Incluso en un texto en que Montero Bustamante lo homenajea (1920), invierte la valoración del ejercicio rodoniano sin transformar el rótulo semiprofesional que le otorga. Ironiza ante el hecho de que le han llamado filósofo, pensador, sociólogo y crítico, y dice que le falta una filosofía que fundamente su obra, vinculada antes a la *suprema condición de artista*. Su bella escritura poco podría alcanzar la verdad, la que Montero Bustamante vincula con otras formas textuales. Rodó, por el contrario, defiende su vagabundeo al postular que la nueva crítica no solo ha de interrumpir los antiguos contenidos, sino también, aliando verdad y belleza, las formas de su exposición.

7. *El ensayo modernista*. Si bien aquí no podemos dar cuenta de la rica tradición ensayística latinoamericana, debemos instalar algunas breves reflexiones acerca de su electiva afinidad con la crítica, para así explicarnos mejor la novedad que Rodó ofrece.

Tal como la crítica arranca de la experiencia singular de una obra siempre singular, el ensayo lo hace, con un riesgo y atención similar, para pensar la singularidad de la experiencia. Y es que el ensayo no intenta tanto delimitar lo vivido como pensar desde su noticia. Desde sus primeras manifestaciones, la escritura ensayística se caracteriza por el su modulación tentativa del intelecto. Montaigne es claro al señalar (2000: 245) que precisamente cuando se ausenta la regla es que el juicio debe ser utilizado. El ensayo, entonces, se escribe en el espacio de una incerteza que jamás asegura su definitiva forma. Por decirlo de forma algo pomposa, siempre se está ensayando.

En esa línea, bien recuerda Oyarzún (2009c: 52) que el vocablo *essai*, escogido con cuidado por el francés para titular su libro, posee los significados de experiencia, intento o prueba. Se trata, así, de un arte que se compone desde la incerteza. Chesterton, por ello, compara su movimiento al de la serpiente. Es probable que tal imagen, en un pensador católico, no carezca de reminiscencias teológicas. Sin embargo, Chesterton sabe que esa ausencia de plenitud monta una forma singular, capaz de subsistir de forma poco confiable. Su engañoso aire de irresponsabilidad amenaza, según describe, su futuro desarme. Sin embargo, es con esa fragilidad que, sorprendentemente, avanza: “*La serpiente puede atacar sin uñas, así como puede correr sin piernas. Es el emblema de todas las artes que son elusivas, evasivas, impresionistas, matizándose de una tinta a otra*” (1993: 1).

Renueve a toda identidad clara, el ensayista se desliza, sin temores ni reverencias, entre distintos registros que pierden su previa seguridad. Incluyendo, claro está, la del texto

ajeno. Puesto que no busca la seguridad ya ganada por otro, sino de insertarlo en una composición en la que lo dicho pierde también su garantía, poco le importa la administración pulcra de ese saber. En esa dirección, se ha destacado la constante imprecisión de la cita en el ensayo (Gómez-Martínez, 1942: 40). En su curiosa economía del inestable y desordenado préstamo, el lenguaje no se despliega con seguridad, ni mucho menos con una dirección clara. Como bien dice Cerda (2005: 89), quien escribe ensayos no usa las palabras, sino que se entretiene con ellas.

Desde ahí, se marca una forma de situar al sujeto distinta a la relación que la metafísica moderna, o la ciencia moderna, traza ante los objetos de su saber. En su ya clásico ensayo sobre el ensayo, Adorno lo contrapone a la lógica objetivante de un sujeto capaz de clasificar su experiencia sin atención alguna a la singularidad de lo vivido, y a la forma, siempre diferente, de vivirlo. El ensayista, con mayor atención y menor universalización, carece de lengua o disciplina que pudiera asegurar un paso siempre incierto: “*El modo como el ensayo se apropia de los conceptos puede compararse del modo más oportuno con el comportamiento de una persona que, encontrándose en país extranjero, se ve obligada a hablar la lengua de éste, en vez de ir la componiendo mediante acumulación de elementos, de muñones, según quiere la pedagogía académica*” (1962a: 23).

Ahora bien, hartó distinta es la instalación del ensayo cuando el ensayista es el encargado de formar la tradición letrada, antes que quien se distancia de sus logros sistematizados por otras formas de escritura. Si seguimos la imagen de Adorno, se lo puede imaginar como quien debe construir un espacio en el cual sea la lengua de casa la que debe perder la extrañeza. En ese sentido, el peso del ensayo en la tradición latinoamericana ha de pensarse históricamente, y evitar una hipotética naturalización de su importancia que pudiera explicarse por alguna característica psicológica del hombre latinoamericano. Ora en el ensayo de mitades del XIX como espacio de fundación política, ora en el de la era que nos interesa, trazan del inédito gesto de pensar en un continente que carece de los contemporáneos Descartes, Russell o Habermas que tuvieron, respectivamente, los ensayistas europeos ya citados. Y que, en su necesidad de ir a tientas consigo mismo, se ensaya. Lo que la historiografía ha llamado como la etapa de los *ensayos constitucionales* quizás debiera leerse enfatizando en el primero de tales vocablos hasta pensar si esas constituciones no han sido, en el imposible sentido estricto de la palabra, otra forma del ensayo<sup>85</sup>.

La impronta del ensayo parece tan determinante que Rojo describe incluso (1998: 5) una historia del ensayo moderno en Latinoamérica antes de la modernización que el ensayo, desde sus primeros pasos, piensa. Interrogando lo concreto más allá de lo concreto, describe lo circundante con alto vuelo de reflexividad. Correctamente, por ello, se ha dicho que el ensayo torna insostenible la distinción entre filosofía primera y filosofía de

---

<sup>85</sup> Es obvio que con ello no buscamos excusar la larga historia de la dominación por la ausencia de saberes, o naturalizar la inexistencia de instituciones que aseguren un mínimo de inclusión igualitaria. Al contrario, lo que la lógica del ensayo permite allí remarcar es que la supuesta solidez de las instituciones estatales padece de la fragilidad propia de formas de hegemonía que no han logrado, siquiera, instituir con seriedad las libertades que prometen.

la cultura (De la higuera, 2002: 43). Su primera filosofía, hay que parafrasear, es la de su cultura. Al menos, en la tradición ensayística latinoamericana, cuyas temáticas poseen límites difusos, si es que no, en algunos casos, inexistentes.

A diferencia de los ensayos fundacionales de la República, los que surgen casi un siglo después ensayan, en particular, acerca de la redefinición cultural de lo común. En tal sentido, bien describe Weinberg (2001a: 47), en el ensayo latinoamericano, un prurito de representar una comunidad de sentido de la que se sentiría representativo. Y, con ello, la promesa de un orden distinto que poco tendría de individual. En esa dirección, Maíz (2003) resalta que el ensayo latinoamericano, a diferencia del europeo, no se centra tanto en tematizar la individualidad del escritor como en describir las circunstancias que lo rodean. Esto no significa que olvide el registro individual, sino que desde ahí indaga en lo que lo excede, desde una distancia de menos administración conceptual que la de los saberes europeos sobre las costumbres y el orden político y social.

Aquí resulta interesante recordar la sugerente hipótesis que ensaya Macquard (2006: 130) al explicar el desarrollo de las ciencias de la cultura alemanas como sustituto del ensayo moralista desarrollado en Francia e Inglaterra. El ensayo latinoamericano parece desarrollar simultáneamente, con mayor o menor éxito, ambos espacios. Es decir, los trastoca, y entonces genera una distinta forma de enunciación que se vale de heterogéneas fuentes y registros europeos. Mientras en las letras europeas puede distinguirse —muy toscamente, por cierto— entre la vocación de la escritura de sí del ensayo, la escritura del ser de la filosofía, la escritura de lo común en las ciencias de la cultura y la escritura de la ficción en la literatura, en las letras latinoamericanas el ensayo intenta articular todos aquellos saberes. Y, desde su constitutiva incerteza, aspirar a cierta verdad de sí, del ser, de lo común y de la ficción.

Por la simultaneidad de deseos tan difíciles de conciliar, su búsqueda de la verdad se despliega con voluntad de estilo que hartamente contrasta —si es que no se opone— a las concepciones más canónicas de la filosofía. De ahí la importancia, bien recalcada por Altamirano (1999: 207), de estudiar en la literatura de ideas tanto los elementos argumentativos como los ficcionales. Aun cuando aquí nos centremos en lo primero —por una cuestión de formación, antes que de principios—, no puede soslayarse la importancia de las imágenes cuando, como dice el argentino, se enuncia desde un discurso de la verdad que no teme en acudir a la ficción, al punto que torna indecisa la distinción entre una y otra. *Doxológicamente*, indica Altamirano, se yuxtaponen verdades y ficciones en la larga tradición del ensayo.

La dificultad de distinguir entre filosofía y literatura en la textualidad del ensayo pide repensar históricamente ambos géneros de escritura, antes que intentar, externamente, delimitar cuánto hay de uno y de otro en cada texto. Por así decirlo, el ensayo pide una lectura que ensaye, ante su experiencia, sus propias categorías<sup>86</sup>. Aquí nos interesa, de

---

<sup>86</sup> Un claro ejemplo de lo problemático que resulta la estrategia contraria, de sustancializar uno y otro modo de escritura, aparece en la descripción de Nicol. El pensador español considera que el ensayo sería *casi* literatura y *casi* filosofía. A partir de

acuerdo a lo ya descrito, explicitar que a partir del deseo modernista por la connivencia entre filosofía y literatura, la exposición prosaica de las ideas abiertas por la literatura exige la forma ensayística, puesto que su simultánea preocupación por formas y fondos —si es que no, su disolución de esa distinción— resulta coherente con tan exigente pretensión escritural. Tal como la escritura ensayística de mediados del siglo XIX piensa e interviene en los nacientes órdenes republicanos, los que surgen a fines de ese siglo, con el modernismo, instalan una nueva reflexión sobre la literatura a partir del mandato de la crítica. Si el poema, como hemos sostenido, presenta la verdad modernista, el ensayo crítico es el que la suplementa al reflexionar sobre ella sin imponerle la prisión conceptual propia de los regímenes filosóficos que el modernismo objeta.

A través del gesto ensayístico, la crítica literaria que desea el modernismo se despliega en las ubicuas formas de una prosa que no puede renunciar ni al argumento ni a la imagen, leyendo la obra sin una teoría general que la subsuma en un esquema ajeno, propio de una filosofía que busque determinar lo leído. En efecto, Rojo destaca (2006: 51) el necesario acercamiento al ensayo que posee la crítica literaria que sanamente evita todo deseo cientificista o sistemático. En la época que nos interesa, la crítica ni siquiera posee el despliegue histórico que le permita optar por formas más o menos especializadas. Antes bien, debe gestar un espacio público de lectura y discusión, en el cual sin las armas de la crítica parece impensable desplazar la batalla literaria hacia un campo de combate que ya no se rija por la antigua delimitación de la filosofía positivista y la literatura realista.

En y contra los medios de comunicación escrita, los modernistas trazan textos que, como los de la crítica europea, no son del todo especializados, pero que, a diferencia de aquella, exponen las más avanzadas ideas sobre la literatura. Alían impresiones e ideas, a partir de la apertura que el ensayo permite. Como indica Jitrik (1999: 27), la escritura ensayística resulta la idónea para la crítica. Recurriendo a objetividad y subjetividad, lenguaje científico y de divulgación, capricho poético y confesional, y exposición de elementos internos de lectura y expectativas externas de recepción, como destaca el argentino, el ensayo articula un discurso público que disputa tanto los espacios del periodismo como los de la Universidad, al rozar el campo literario y el filosófico sin ser crítica académica.

En ese sentido, que Rodó haya escrito ensayos no explica por una decisión formal que pudiera considerarse prescindible para los contenidos, sino por una distinta estrategia para condicionar los contenidos de acuerdo a la poética modernista, esa que Montero Bustamante rechaza al cuestionar el gesto ensayístico de Rodó como parte de la

---

un título legítimo pero no soberano, su saber sería *casi* seguro. Lo interesante es que esa cercanía no es una carencia, sino más bien una posición que exige enunciar sin prueba alguna previa: *“es una prueba, una operación de tanteo. Es como un teatro de ideas en que se confunden el ensayo y el estreno”* (1961: 208).

Lo que habría que pensar es lo que acontece cuando lo que aparece como realidad es ese tanteo, cuestión que debe pensar la forma ensayística sin transformar esa diferencia con los modos tradicionales de la escritura europea en carencia.

arremetida de una nueva forma de pensar, de pensar la literatura, de pensar con la literatura. La emergencia ensayística de la crítica permite a Rodó un nuevo tipo de discurso que dispute en los medios la posibilidad de leer con otros medios, coherente con los inéditos fines que desea implantar.

Al modernismo no le basta, entonces, con que exista un espacio de mediación que permita comprender la nueva literatura. Además requiere que sus formas sean coherentes con sus postulados, y así puedan polemizar con los antiguos criterios del gusto que no solo en Montevideo circulan a fines del siglo XIX.

8. *Rodó y la institución de la crítica*. Reacio a las antiguas formas de la filosofía y la literatura, Rodó busca un trabajo crítico por filosófico, y viceversa. De hecho, su proyecto es el de pensar el sentimiento, a partir de la crítica como actividad de reflexión que se da una dimensión filosófica y política, gracias a su capacidad de construir un nuevo espacio público en el que la letra adquiere la legitimidad de la que carece.

Tal proyecto se enmarca en el crítico diagnóstico de Rodó acerca de la débil vida intelectual americana, cuya falta de público describe tajantemente (1967: 1286). Tal como en el ámbito de la creación, Rodó parte rescatando a los autores americanos previos de los que se distancia, ante la tarea histórica de superar sus obras en nombre de lo que ellas prometen. En este caso, una crítica moderna. De hecho, destaca (1967: 612) la escritura del ya mencionado Blixen como punto de partida para un trabajo de mayor alcance que pueda valorar su obra retrospectivamente. Sin la nueva crítica, ni siquiera la vieja tradición podría valorarse. Y es que toda nueva etapa del espíritu literario, según dice, modificaría el gusto y sus principios, al punto que *rejuvenecería* textos previos (1967: 791). Lúcidamente, Rodó nota entonces que toda obra requiere de un aparato crítico para legitimarse, y que este debe emerger del inédito hábito de la lectura reflexiva de la obra. Al decir de Rojo (2012), nota que el crítico hace a la obra y la obra al crítico.

En ese sentido, Rodó asume el carácter creador del crítico, quien incluso puede ver la belleza donde la obra parecía no exhibirla. Rodó describe la facultad específica del crítico, comprendida sorprendentemente como *facultad de juzgar*, como una fuerza que en sustancia no es distinta de la del creador. Una vez superada la etapa en la que se ve su rol como un trabajo de destrucción o clasificación, su trabajo, según describe, consume la perfección de la forma artística. Como el actor teatral, actúa sin una respuesta dada de antemano, sino que debe valerse de lo escrito para alcanzar algo nuevo. En este caso, la capacidad de la comprensión que traspasa a los otros lectores. Por ello, Rodó compara a la obra que no se ha contemplado sensiblemente con un poema en lengua ajena. Para que no se pierda, resulta insustituible —y es obvio que esta analogía no puede ser casual— su traductor. Es decir, el crítico, quien permite que la obra alcance su real despliegue: “*un Diderot, o un Taine, o un Teófilo Gautier, rebacen las obras del pintor, quizá con más generosa vida, más fuerza plástica y más idealidad que las que aquéllos hacen de su tela*” (1967: 963).

Si los ejemplos de la crítica que cita son todos europeos es porque Rodó, junto a sus contemporáneos, ha de abrirlo para las latinoamericanas. Para que tamaña tarea pueda ser exitosa, Rodó imagina un espacio de lectura ajeno a todo tutelaje, incluso en términos estéticos, que pudiese anticipar la experiencia de la obra. Contra el escepticismo estético, defiende la insustituible mirada de la crítica, en nombre de la belleza como su valor rector. Por ello, describe la crítica (1967: 753) como un saber harto particular. A saber, una impresión personal, capaz de participar en el sentimiento del lirismo desde la íntima confidencia. En tal sentido, el buen crítico es casi tan difícil de hallar como el buen poeta. Lo que pide a su mirada es alto: *“El ministerio de la crítica no comprende tareas de mayor belleza moral que las de ayudar a la ascensión del talento real que se levanta y mantener la veneración por el grande espíritu que declina”* (1967: 802).

El logro de lo solicitado depende de que el crítico supere cualquier estrechez o sectarismo. Por este motivo, Rodó compara (1967: 145) quien forma su juicio literario con quien viaja avistando novedades. Es decir, con entusiasmo y apertura ante nuevas experiencias. Solo adquiriendo la tolerancia ante la diferencia puede formar su gusto, irreductiblemente personal, para transmitirlo a los otros. La crítica, así, ha de ser sincera. Sin ello, perdería su más noble valor (1967: 793). Al abrirse al sentimiento ajeno con hondura, puede captar la singularidad ajena desde la propia. Ninguna teoría genérica, evidentemente, podría explicar lo sentido. El saber del crítico, entonces, es el de saber que debe suspender su saber para abrirse a la obra.

En ese sentido, es la obra literaria la que da pensar a quien desee hacerlo sin traicionar al modernismo, y reconocer la obra genial. El crítico literario es así el lector con el espíritu capaz de ingresar al espacio literario moderno, esto es, con autenticidad y sin dogmas. De esa manera, supera los esquemas literarios provenientes de quienes no logran notar que la sinceridad del autor trasciende todo programa o esquema: *“Jamás se ha preguntado el autor a qué escuela pertenecen sus versos, ni qué tendencia manifiestan por su espíritu y estructura, ni en qué relación están con tales o cuales propensiones del gusto. Ha abierto el alma al motivo que la solicitaba; ha dejado que de la naturaleza de la emoción de la idea brote la forma connatural y propia, al modo que la vena de agua labra por sí misma su cauce, y ha respetado, en la obra de esa manera concebida, la frescura y la gracia de la espontaneidad”* (1967: 984).

Parte de la estrechez que el crítico debe superar es la relativa a las fronteras nacionales del arte. Porque el hombre sincero sabe que es parte de un pueblo y su destino, un texto extranjero no podría amenazar su identidad. De ahí que Rodó pueda confiar en una lectura abierta al texto europeo que no se maree ante su creciente importación. Para forjar el nuevo espacio de las letras, ha de abrirse al mundo y trazar las mediaciones entre escritores foráneos y lectores locales. Ante la hegemonía del libro ajeno, es crucial la presencia de quien pueda juzgar qué y cómo importar para consolidar una literatura americana que requiere tanto del préstamo como de la decisión relativa a qué tomar prestado: *“Tienen la información y el comentario bibliográfico entre nosotros una tarea de la mayor trascendencia literaria que desempeñar, no menos en lo que toca a las manifestaciones de nuestra propia*



*actividad productiva que con relación al libro europeo, cuya irresistible influencia triunfa y se impone sin que la obra fiscalizadora de la crítica la preceda en el espíritu del público” (1967: 789).*

La importancia y grandeza del crítico, además de su ausencia y urgencia en América Latina, permite a Rodó legitimar el espacio crítico como un elemento que resulta imprescindible para la nueva literatura, e igual de digno que ella. Al respecto, es interesante contraponer a Rodó con lo dicho por Nordau (autor leído por los modernistas) sobre el rol del crítico. Mientras para este último (1901: 76) la genialidad es exclusiva del creador, y posteriormente parasitada por imitadores, seguidores, historiadores y críticos, para Rodó, el crítico, más allá de una pasiva repetición, resulta fundamental para que ésta pueda efectivamente instituir lo nuevo.

Ante la inexistencia de cierta tradición literaria que legitime su autonomía, el poeta debe apelar a la construcción de un lector capaz de comprenderlo pese al contexto, lo que solo parece posible gracias a la presencia de un lector con una sensibilidad tanto o más alta que la del creador. Se puede, entonces, ser modernista sin ser poeta, a partir de un lugar de enunciación desde el cual el pensador puede reconocer la especificidad literaria desde su particular posición, mediante una escritura cuya intimidad se criba en el juicio antes que en la ficción. Su obra, indirectamente creada, es la del gusto moderno que ya se manifiesta en el ensayo mediante el cual éste se pone en juego, expresando los inéditos presupuestos modernistas de la autonomía literaria. Dada la necesidad de instalar el arte y la crítica ante un contexto adverso, es a través del comentario que puede ir afirmando la belleza con las verdades fundacionales de la estética que la filosofía no le brinda<sup>87</sup>.

Si en la tradición europea es el filósofo quien brinda los fundamentos del gusto, el escritor quien los despliega y el crítico quien los juzga, desde la imposibilidad de la aplicación simple que instituye la crítica, los modernistas deben realizar los tres gestos,

---

<sup>87</sup> No está de más indicar que quienes se forman bajo la impronta de Rodó, profundizando el espacio de la crítica, reconocen la importancia de su figura. Es sabido que, en particular, la crítica a la obra de Rubén Darío es la que más sorprende. Gallinal destaca en ella, poco después de su aparición, su capacidad de afirmar un nuevo bando en el combate literario. Es claro que la metáfora bélica debe leerse con cautela, pero sin olvidar que el rol del crítico allí resulta, en su inédita emergencia, necesario como el de un estratega: *“formulado cuando entre nosotros aquello era todavía una relativa novedad, y cuando la bandera literaria recién desplegada era mirada por muchos como una enseña de guerra. El elogio del exquisito poeta está en páginas de rara exquisitez: la prosa del crítico vale bien la estrofa del poeta” (1967e: 101).*

En ese sentido, a partir de la lectura del poeta, Rodó se transforma en escritor. Pérez Petit, en efecto, destaca su capacidad para ser simultáneamente escritor y crítico. Tal como el artista representa a la naturaleza, compara en una sorprendente cercanía con lo ya dicho sobre Wilde, el crítico representa al temperamento del creador. Su trabajo es, también, una creación que, valiéndose de la ajena, permite comprenderla desde la irreductible creatividad: *“Si el primero crea, al concebir, el segundo crea, a su vez, al interpretar. Las facultades específicas de uno y otro son iguales, por cuanto si el uno tiene la visión directa de la Vida, el otro tiene la visión directa de una representación de la Vida” (1931: 46).*

El crítico alcanza lo más profundo, y Rodó es el más profundo de ellos, según Lauxar, otro influyente crítico uruguayo de principios de siglo XX. Al ser capaz de escribir con belleza en los dominios de la filosofía, también le reconoce el trazo de una empresa única: *“Su crítica no es un eco de voces muertas, ni tampoco un fallo de inútil apreciación literarias. Comprender y hacer comprender, esto es lo que él quiere. Empieza como vigía del pensamiento para acabar en educador de espíritus y pueblos. Su literatura va orientada a la política y la moral. Una aspiración espiritualista emerge de su descontento bajo el imperio del positivismo en la filosofía, del naturalismo en la novela, y del parnasianismo en la literatura (1924: 218).*

contra la literatura, la crítica y la filosofía imperante en el continente. El ensayo como crítica y la crítica como ensayo no solo permiten leer modernistamente la literatura modernista, sino también instalar un pensamiento teórico de la literatura en el modernismo.

En ese sentido, la institución rodoniana de la crítica instaaura un nuevo reparto de legitimidades y saberes en el que el dominio cultural del filósofo burgués queda en entredicho. Es por eso que resulta engañoso el juicio de Henríquez Ureña (1978a: 327) del ejercicio rodoniano de lectura como parte de la *literatura pura*, puesto que en la pureza del espíritu que destaca se introduce, por así decirlo, la impureza de la política en la letra. Su desinterés ante la coyuntura política instala, interesadamente, el nuevo espacio del desinterés que pueda autorizar nuevos saberes y escrituras. Al forjar la realidad por venir, con la literatura adentro, el crítico instala la posibilidad de un nuevo tipo de saber: “*Por el corazón y el pensamiento del crítico han pasado las auras que traen al ambiente espiritual de la novísima cultura aromas y rumores que parecen anunciar la proximidad de un mundo nuevo*” (Rodó, 1967: 757).

Las letras por venir auguran la posibilidad de que, a partir de la reflexión ensayística y la apertura literaria, se asome un espacio teórico que paulatinamente toma distancia de la escritura de ficción mediante cierto prurito conceptual, pero que no puede sino instalarse desde las temáticas que el espacio literario ha establecido previamente. La emergencia de la nueva filosofía se da gracias a las chances abiertas por esa intersección. El presente hegemonizado por el positivismo le obliga a comenzar la objeción a sus presupuestos en torno a temas ya puestos en circulación en el espacio literario, mas distinguiéndose de éstos por una mirada que pueda preciarse de ser filosófica en los marcos del registro ensayístico por el que pasa. Tal como la crítica permite pensar con la literatura, la crítica de la crítica concede al emergente filósofo la chance legitimar la autonomía literaria desde una mirada filosófica que, con tal operación, legitima también la institución de la filosofía.

9. *La crítica y la filosofía por venir*. Es en la confluencia y divergencia entre los variados discursos, registros y saberes de la filosofía y la literatura que Montero Bustamante, en 1912, amplía su texto de 1910 sobre la crítica en Uruguay para incluir también a Vaz Ferreira: “*La compleja obra de Carlos Vaz Ferreira, ilustre filósofo y pensador, afecta a la historia del pensamiento universal. Concurren en este autor diez volúmenes de ciencia filosófica y social, las más vigorosas facultades de análisis y las más videntes energías de síntesis. Maestro del pensamiento, construye con arte personalísimo su obra literaria*” (1912: 120).

No nos interesa tanto saber qué puede haber o no ocurrido en los dos años que diferencian a uno de otro texto, sino considerar en qué medida los textos de Vaz Ferreira hacen justicia a su inclusión en el espacio de la crítica en tan temprana consideración de su obra como filosofía. Antes que pensar qué crítica ha ejercido, impera preguntarse, en tanto emergente filósofo, qué concibe como tal, al legitimarla con la distancia de una escritura que no se sustrae totalmente de la forma ensayística,

pero que posee una nueva forma de pretensión filosófica, ligada a un ejercicio del juicio que se vale de la apertura ganada por la crítica para poder volcarse sobre sí mismo, en una reflexión que, al no necesitar directamente de la obra, ensaya otra forma de pensar. Esa que Montero Bustamante, cuarenta años después, lee como plásticas formas que provienen tanto de las artes como las ciencias, destacando su sentido estético, aun cuando no se desarrolla tanto como el de Rodó, *hombre de letras puro*. Pero quizás esa falta de arte deba tomarse como una productiva diferencia que deja pensar el inédito espacio de trabajo de Vaz Ferreira, siguiendo el comentario en cuestión, para el que la escritura vazferreriana, especulamos, no puede ser otro *sport intelectual*, aunque surja, según intentamos sostener, en íntimo diálogo con escrituras como la de Rodó: “*No hay artificio ni propósito de conmover la sensibilidad del lector o del auditor, sino de transmitir nítidamente el pensamiento*” (Montero Bustamante, 1952: 49).

Filósofo, profesor y escritor originalísimo, escribe Montero Bustamante, Vaz Ferreira transmite un nítido discurrir del pensar que enriquece al pensamiento filosófico latinoamericano, *grávido todavía de conceptos*. El desarrollo de estos parece surgir con y contra los saberes modernistas. En el ubicuo espacio del ensayo —entre un pensamiento teórico en ciernes y una literatura hartamente más desarrollada, nos parece—, surge la inédita escritura de Carlos Vaz Ferreira que tanto nos interesa leer.

### Sección III

#### La estética de Carlos Vaz Ferreira

*Leer en otro idioma y entrar en su alma, puede tener influencia buena sobre el idioma propio, sobre todo, cuando se lee en más de uno. Pero, también, se producen consecuencias malas, a veces deplorables, porque en tales condiciones, la ignorancia del propio idioma se lleva al máximo, como nos ocurre en gran parte a nosotros, a causa de nuestro hábito de leer siempre en idioma extranjero, o en traducciones de pensamientos extranjero. Y aquí decíamos, hay que ser sinceros; entre una ventaja y un inconveniente hay que conciliar hasta donde se pueda y, después, elegir; y, si ocurre que en el idioma propio, la producción de pensamiento especialmente, la producción científica, es incompleta, es insuficiente, si no nos basta, hay que ir, de todos modos, a buscar el pensamiento allí donde se produce; hay que absorber todo lo que se puede de las naciones creadoras de civilización, de varias, mejor que de una; y con el idioma sucederá lo que tenga que suceder*

(Vaz Ferreira, XXI: 490)

### III. I

#### El ideal cosmopolita de la cultura

*Vivimos sobre un planeta cuyo origen y cuyos destinos no conocemos, en un trozo limitado del universo que conocemos mal y más allá del cual no conocemos nada. Algunos hechos están a nuestros alcances; y, para los actos humanos, pueden proponerse diversos móviles. Esos móviles no son siempre contradictorios ni exclusivos unos de otros... Nuestra moral debe contener todo eso; debe resultar de la combinación de todo eso, y a veces hasta de la interferencia, de la lucha, ¿por qué no? de todo eso; hasta nuestra duda, hasta nuestra ignorancia deben formar parte de nuestra moral. Es un estado oscilante, es cierto; no se puede reducir a fórmulas, justamente como todo lo vivo. Es el único estado que admite el progreso en lo psicológico y en lo social; y, por lo demás, es el único estado que representa una sinceridad absoluta; sinceridad para con los demás y para con nosotros mismos; para con nuestra inteligencia y para con nuestros sentimientos; para con toda nuestra alma: para con nuestras creencias y para con nuestra ignorancia y nuestras dudas- hasta para con nuestras esperanzas*

(Vaz Ferreira, III: 216)

1. *El vino y el suelo*. Las reflexiones de Vaz Ferreira sobre la situación latinoamericana, que intentaremos reconstruir para pensar la condición de la literatura que de ahí emerge, deben leerse principalmente de informes pedagógicos cuyo conocimiento público recién se da con la segunda edición de sus Obras Completas. El dato, evidentemente, no es menor, pues es sintomático de la tesis que el uruguayo sostiene a propósito de la filosofía en Latinoamérica, la que debe preocuparse de preguntas universales — y no locales— de la filosofía.

La discusión sobre la libertad y el determinismo sobre la que escribe es un claro ejemplo de una preocupación que aparentemente no refiere de modo directo a sus concretas circunstancias. De ahí la dificultad de interpretar su obra como una filosofía ligada a su tiempo y espacio. En particular, porque cuando aborda esa tarea (como en la conferencia ofrecida en Rosario, relativa a la imitación en Latinoamérica, la que ya comentaremos), lo dicho casi no se comenta, al punto que se ha osado decir que no aporta en nada rescatable a su ideario filosófico (Mato, 1995: 94). Cuando se ha querido pensar el dato de lo latinoamericano en su obra, indudable requisito para sostener una hipótesis fundacional que asegure la existencia de la filosofía uruguaya y latinoamericana, parece más productivo buscarlo en las noticias biográficas que desmentirían su supuesta desvinculación con su suelo. Ardao, por ejemplo (1961: 74), lo liga a su contexto resaltando el carácter nacional que adquiere su figura tras 1910. Situada su filosofía sobre la contingencia, la sociedad reconoce entonces en el filósofo a la posibilidad de ser

trascendida filosóficamente, confirmándose a sí misma como una nación capaz de poseer filosofía.

En sus textos, sin embargo, es difícil hallar el dato de su sociedad. Con más osadía, Roig ha intentado leer la marca de América en su pensamiento, y ha destacado que su crítica a los esquemas metropolitanos surge de una sana distancia ante dogmatismos universalistas que poco le sirven para pensar su experiencia. Por ello, sostiene que su énfasis radica en la posibilidad del propio juicio. Para graficarlo, Roig se vale de la imagen de un talentoso fabricante de levadura que Vaz Ferreira esboza en su lectura de Nietzsche. Si ese productor realizase mal vino, comenta Roig intentando seguir a Vaz Ferreira, poco importaría. Por el contrario, lo relevante es la utilización de su fecunda levadura a nuestro modo, para generar nuestros propios productos, y así crear un vino nuestro, desde el cual ingresar al diálogo entre las culturas: “*sea agrio o no el vino que hacen otros, no es el vino nuestro y la tarea que tenemos por delante es la de asumir fermentalmente, toda la cultura de la humanidad, en lo que ella tiene de impulso creador, para crear nuestra propia cultura?*” (1972: 8).

Es claro que la metáfora del vino no es casual. No podría serlo para un mendocino estudioso de Platón, en el medio de un comentario de Nietzsche<sup>88</sup> en el que se

---

<sup>88</sup> Las obras de Platón y Nietzsche, en efecto, parecen ser paradigmáticas en la relación sobre el vino y la filosofía. Baste con pensar la absoluta resistencia de Sócrates a cualquier manifestación de ebriedad en el simposio platónico, o su inversión en la afirmación nietzscheana de lo dionisiaco. Otras tantas figuras, menos conocidas, permiten tematizar algo al respecto. En particular, por el rechazo en la filosofía moderna a la embriaguez que amenaza el control del sujeto —a contrapelo, claro está, de ciertas tendencias literarias cuya afirmación del alcohol bien expresa Benjamin, o el mismo Novalis al releer a Spinoza como *ebrio de Dios*.

Incluso Montaigne, tan lejano al racionalismo en muchos otros puntos, no deja de manifestar su rechazo a la ebriedad (2000: II, 2). Precisamente por la imposibilidad de la norma y la subsecuente necesidad del juicio es que habría que mantener la sobriedad. Sin ella, indica después Voltaire, la desmesura impide la justa dirección de la razón: “*Es cosa muy difícil que la razón y el entusiasmo vayan aunados. La razón lo ve todo como es. El hombre embriagado se expresa con incoherencia porque está privado de la razón. El entusiasmo es como el vino: provoca tal tumulto en los vasos sanguíneos y sacudidas cuyo efecto no pasa de dotar al cerebro de mayor actividad. Es lo que sucede al hombre cuando tiene las grandes inspiraciones de elocuencia en la poesía sublime. El entusiasmo razonable es patrimonio de los poetas, la perfección de su arte, lo que la Antigüedad creyó que inspiraban los dioses a los poetas. Esto no se ha dicho nunca de los demás artistas*” (2011: 449).

En ese sentido, el hombre pierde sus capacidades al hallarse bajo el efecto del alcohol. Con gracia, por ello, Kant señala que sería en otras instancias en las que el hombre puede darse a conocerse: “*¿Se puede averiguar mediante la bebida el temperamento del hombre que se emborracha o su carácter? Yo creo que no. Se ha mezclado un nuevo líquido a los humores que circulan en sus venas y actúa sobre sus nervios otro estímulo, que no descubre más claramente la temperatura natural, sino que introduce otra. De aquí que entre los que se embriagan el uno se presente enamorado, el otro grandilocuente, un tercero pendenciero, un cuarto (principalmente con cerveza) se pone llorón, o le da por rezar, o se queda mudo; pero todos se reirán, cuando hayan dormido la borrachera y se les recuerden sus discursos de la noche anterior, de aquel singular temple o destemplanza de sus sentidos*” (2004: 77).

La vida del sujeto, entonces, padece del vino como una excepción a la normalidad que lo constituye. De ahí que, desde una teleología dialéctica, su valor se sitúe antes de la emergencia del sujeto en el pasado. De hecho, Hegel saluda la poderosa colaboración del vino para la *filosofía natural* (1984: 701), confirmando así la contraposición entre el sujeto y el alcohol, en el entendido de que lo azuzado por el vino en Grecia habría, en las naciones modernas, de ser inspirado por un sujeto que ya no requiere de tan exterior afección.

Lo interesante con respecto a esta esquemática y somera revisión es que Vaz Ferreira, según intentaremos demostrar, aspira también a la necesidad del control del vino pero sin grandes certezas que sostengan tal control. Puede pensarse allí uno de los tantos casos en los que recupera ciertas conclusiones de la filosofía moderna europea sin absoluto crédito en sus premisas, en el marco de una modernización establecida sin un lenguaje conceptual que, advenido de modo tardío y periférico, ha de creer y descreer simultáneamente en la modernidad circundante, para aspirar a otra forma (siempre moderna) de modernidad.

parafrasea a Martí para releer los distintos lazos posibles entre el legado griego y la vida presente. Sin la seguridad de Rodó en un fundamento grecolatino cuyo vino se transforme en cultura, la propuesta de Vaz Ferreira es la de imaginar una vida en la que el vino no haga delirar, gracias a la cautela que debe tener, dados los distintos efectos que posee el vino en distintos cuerpos. De hecho, reflexiona en variados pasajes sobre la discusión relativa a la idoneidad del consumo de vino que parece haber estado en boga en su época, y en los interlocutores puede hallarse los errores que Vaz Ferreira suele atribuir a la discusión pública en Uruguay. A saber, el uso falaz de la argumentación que llevaría a rápidas conclusiones, falsas oposiciones o esquematizaciones imprudentes.

Para Vaz Ferreira, la discusión relativa al consumo del alcohol no puede cerrarse aduciendo al carácter natural o antinatural del producto. Por ser un producto humano, plantea (XVII: 130) que lo que se debe debatir no es la hipotética adaptación del hombre al vino, ya que se trata de una construcción histórica que, tanto tal, y por naturaleza, no podría ser buena o mala. Antes bien, lo que debe dirimirse son los efectos que genera en el hombre, quien podría hacer, entonces, lo que mal le viene. Porque en la historia siempre hay más de una opción, algunas no dejan de ser mejores que otras, pero igual de plausibles. Y esa indeterminación es la que la requiere de la moderación en el juicio que, en lugar de atender simultáneamente a los distintos efectos, se precipita al tomar las posturas unilaterales que Vaz Ferreira tanto cuestiona. La presencia de distintos vinos y cuerpos exige analizar caso a caso lo que debe hacer: un exceso de vino es tolerable para un hombre normal, por ejemplo, pero fatal a un gotoso (XXV: 169). La bondad del beber, por tanto, depende de salud de cada quien. Por ello, interpreta mal quien transforma la evidencia de algunas consecuencias positivas del consumo moderado de vino en una defensa del consumo, a secas, de alcohol (IV: 201).

En ese sentido —e insistimos en este ejemplo porque grafica la singular exigencia de Vaz Ferreira al uso de un juicio que se resiste a generalizar conclusivamente—, habría que analizar los efectos particulares de un objeto particular en un sujeto también particular. Y, más precisamente aún, en uno u otro momento de su vida, estimando sus consecuencias futuras. En general, dice (XVI: 130), los grandes bebedores no llegan bien a la vejez. Por eso, la cautela ante los excesos debiera imperar en los jóvenes, quienes bien podrían entusiasmarse por el consumo presente al ignorar sus nocivos efectos futuros. El diferimiento del efecto obliga, entonces, a pensar en un futuro cuyos efectos no podrían medirse con precisión. La renuencia de Vaz Ferreira a todo esquema teleologizante impide una anticipación del futuro, lo que transforma toda acción presente en tentativa. Es decir, una decisión que debe valerse, sin certezas, del saber existente, y así intentar que no se dañe el hígado (V: 342), aún sin saber cómo, o cuándo puede dañarse.

Tal incerteza hiperboliza la responsabilidad en el hombre joven. En particular, cuando además de consumir el vino, hay que comenzar a crearlo, sin método o voluntad que lo asegure. Ni con el mero deseo ni con la pura mezcla de los fermentos de una u otra levadura basta para alcanzar el particular vino que se requiere. Así, no alcanza con

replicar los ya existentes ni con mezclarlos indiscriminadamente. Hay que aprender lentamente a mezclar para gestar algo más que una mezcla abierta al exterior, en el singular tiempo y espacio que se requiere para ello: “*El buen vino no se puede preparar en recipientes abiertos; en éstos se produce, es cierto, un vino suave y alegre, para el consumo corriente; pero el de fondo, concentrado y fuerte, ese tiene que fermentar y condensarse en recipientes cerrados, con la resistencia y con el tiempo*” (III: 101).

Mientras no exista ese vino, el joven debe cuidarse del circundante. En particular, cuando la metáfora ya no remite a un cuerpo individual, sino a una nación como Uruguay, la que Vaz Ferreira justamente lee en la juventud de la vida. Su adolescente crecimiento, excepcional en un continente asiduo al alcohol, debe llevarlo a resguardarse de los vicios circundantes en la región. Ante la imposibilidad de refrenar los excesos que, desde el otro lado de la frontera, podrían llegar y destruir la cultura, hay que actuar con precaución. Para mantener la estabilidad, entonces, lo sensato es alejar la convulsión que impera en el resto del continente: “*Yo no sé si ingerir alcohol es bueno alguna vez; pero sé que al que ha padecido largamente de delirium tremens no habrá que dárselo. Y la vida política de nuestro continente, y dentro de él la de nuestro país, ha sido eso: un delirium tremens de revoluciones y dictaduras*” (XVIII: 49).

Frente a los excesos, Vaz Ferreira aspira por la cordura particular de Uruguay. En efecto, destaca su país como el primero y único en América en el que los problemas nacionales se resuelven con las vías constitucionales y legales, en contraposición al *funesto reguero* de revoluciones y dictaduras en el continente<sup>89</sup>. Tal estabilidad posee singular valor para su país, ya que a diferencia de naciones que gozan de un territorio extenso, recursos naturales o fuerza material, la riqueza de su país radica en una cultura capaz de forjar tal orden. Ante la inminencia de movimientos golpistas, advierte (XVII: 44) que nada es tan nefasto para el país como la pérdida de esa estabilidad política y social. En ese sentido, la continuidad de Vaz Ferreira con los discursos de la élite liberal que insiste en la excepcionalidad del país<sup>90</sup> se sustrae de la absoluta confianza en la continuidad del orden rescatado. De lo contrario, más que la violencia exterior, el riesgo se halla en la confianza

---

<sup>89</sup> Es elocuente, con respecto al imaginario descrito, que también Rodó, cuya celebración del continente haría contrastar con la cautela de Vaz Ferreira, destaque la singularidad del respeto a la Constitución que habría existido en Uruguay, al punto que incluso ante la anarquía ofrece un espacio de conciliación y tregua: “*Durante ochenta años quizás el único símbolo inmune que se ha impuesto a la veneración de todos es esa vieja Constitución de 1830, no como la expresión de un ideal político perfecto e inmodificable, sino como tradición nacional, como signo de una aspiración generosa de libertad y de organización que las generaciones se han transmitido en herencia esperando la hora en que una generación más afortunada o más apta que las otras, llegara a convertirla en realidad*” (1972d: 669).

Si existiese algún problema con la Constitución, señala Rodó, es justamente el exceso de respeto que se tiene hacia ella. Así, describe un *culto platónico* (1972c: 278) en que los sanos intentos por cambiarla son presentados como revolucionarios.

<sup>90</sup> Rama describe (1972: 22) esa imagen idealizada de un país europeo en América Latina, la que resalta su democracia políticamente estable y socialmente avanzada, su estructura civilista y difusión cultural, su equilibrada distribución de la renta entre los sectores medios, su carácter ilustrado y pequeñoburgués y su participación activa en la información mundial. La imagen del supuesto carácter democrático e inclusivo de Uruguay posee un rendimiento tal que incluso fuera del país pesa como dato excepcional en América. Bien lo ejemplifica Mistral: “*Uruguay es sencillamente democracia magistral mucho más logrado de lo que sabemos y con ese raro tipo de igualdad social más fuerte en la costumbre que en la misma legislación a pesar de lo avanzada que es esta. Una nación de esta ejemplaridad no mira a otro pueblo argentino, así sea Argentina, como a una maestra. La maestra del menester democrático en América es él mismo, Uruguay*” (2009: 190).



interior en su paz. Crítica (XII: 131), en efecto, la existencia de cierta *soberbia reserva de la raza* en Uruguay. Contra ella, hay que mantener siempre la chance de la crítica que no se conforma con ninguna de las certezas previas, pues justamente un conformismo tal podría destruir los logros de los que se jactan los soberbios.

Contra un nacionalismo seguro en sus propios medios y fines, la apuesta de Vaz Ferreira es la de pensar con mayor cautela qué y cómo recibir del exterior, para seguir nutriendo a una nación cuya juventud no tiene la certeza que Rodó, en el genitivo de la juventud de América, busca asegurar. Conocedor de la constitutiva fragilidad de la democracia, de la impotencia de todo sistema o destino, insiste en la necesidad de esa sana duda, y de trazar siempre inacabadas respuestas ante tan incesantes preguntas. Aportar a ello con elementos conceptuales que el propio autor despliega es nada menos, para Vaz Ferreira, que la responsabilidad de la Universidad de su hora: *“podrá ser la América en que tan confiadamente esperaron, de consuno, nuestros sentimientos y nuestra razón; y, si no, no será. Darse cuenta de esto: sentirlo y hacerlo sentir ¿es quitar fe? No, ciertamente, sino prevenirse contra una fe demasiado fácil e inerte que nos inhiba la voluntad, nos aduerma y nos afloje el esfuerzo. Con todo lo cual se relaciona, precisamente, en un momento, el mayor deber de las Universidades y de las Universidades sudamericanas. Mayor, nuestra parte, que la de nadie, en esa responsabilidad esencial”* (XVIII: 74).

2. *Seguir pensando (en, con) los ideales.* Nos parece que el pensamiento de Vaz Ferreira puede pensarse desde esa tarea, partiendo por su más reiterada y conocida idea: la necesidad de asumir flexiblemente las distintas verdades que ofrece el saber del presente, para así ir avanzando desde lo ya sabido hacia nuevas, y cada vez mejores, preguntas y respuestas. *Lógica Viva* arranca, en efecto, indicando la importancia de atender a múltiples discursos y así reunir las verdades que, por dogmatismo, los hombres tenderían a separar: *“Una de las mayores adquisiciones del pensamiento se realizaría cuando los hombres comprendieran —no solo comprendieran sino sintieran— que una gran parte de las teorías, opiniones, observaciones, etc., que se tratan como opuestas, no lo son. Es una de las falacias más comunes, y por la cual se gasta en pura pérdida la mayor parte del trabajo pensante de la humanidad, la que consiste en tomar por contradictorio lo que no es contradictorio; en crear falsos dilemas, falsas oposiciones.”* (IV: 21).

A partir de allí, Vaz Ferreira sostiene la necesidad de pensar en más de un ideal. Dada la necesaria fluidez de la vida, el ideal —como muestra otra larga cita, ligada justamente una imagen que supone errancia y orientación— ha de pensarse desde su carácter inagotable: *“El teórico, en el mal sentido, sería un navegante que mantuviera constantemente fija su vista y recto su rumbo a la estrella polar, y que, desdeñando el examen de los escollos de la ruta, se estrellara contra ellos. El práctico, en el mal sentido —tipo infinitamente menos respetable— sería aquel que solo tuviera ojos para el camino que recorre, y que careciera en absoluto de rumbo: que supiera perfectamente evitar los escollos, aprovechando los vientos y las corrientes; pero que no supiera a dónde va. Y el espíritu superior, el que sabría ser a la vez teórico y práctico en el buen sentido, sería el que mantuviera siempre*

*fija su vista en la estrella polar que le marca su rumbo, y que supiera al mismo tiempo utilizar las circunstancias para hacer ese viaje lo más eficaz y seguro posible” (III: 174).*

El correcto ejercicio de la razón, entonces, es el que imagina nuevos ideales, así como las parciales, siempre toscas, rutas para alcanzarlos. Trascendiendo la descripción de lo dado para concebir nuevas alternativas, la razón tiene que concebir otra experiencia antes que dirigir la presente. De ahí que Vaz Ferreira sitúe la adultez en la capacidad de abstracción e imaginación (XXIII: 31). La madurez no se identifica con describir la realidad; al contrario, implica asumir su inestabilidad, necesitada de ideales que nunca dejan de actualizarse, por lo que siempre son necesarios para pensar en otra forma de vivirlos. El hombre maduro asume lo real, entonces, para trascenderlo: no sustituye idealismos por datos positivos, sino que descubre los fundamentos positivos que incluso las utopías poseen (XI: 258)<sup>91</sup>. En lugar de negar la verdad del ideal para cerrar la brecha entre la realidad y la utopía, Vaz Ferreira propone, sugerentemente, la estrategia inversa, al indicar que todo presente despliega parte de lo que alguna vez fue utópico. Es decir, considerar *lo actual como utopía* (V: 379), recordando que lo antes discutido como utópico hoy resulta plausible. Sin la utopía —y esto lo han abordado muchos pensadores latinoamericanos posteriores que no han notado a Vaz Ferreira como digno predecesor al respecto—, la historia no podría desplazarse hacia nuevas realidades.

En ese sentido, lo problemático de la utopía no es su negación de la realidad presente, sino que algunos intentan aplicarla inmediatamente para transformar lo real, a través del *teoricismo mal comprendido* que aspira a imponer sus sistemáticas ideas a la asistemática realidad, con la soberbia de quien cree que su idea es tan omnipotente que se despliega sin oposición. Con moderación, Vaz Ferreira añade una pequeña corrección al bullado epígrafe del *Facundo*: al comentar la cita sobre la indestructibilidad de lo verdadero, añade a tal persistencia la tozudez de lo falso: “*No se matan las ideas*”. *Es verdad. Pero las malas tampoco*” (X: 215).

El buen uso de la razón, contra tales dogmas, vislumbra ideales profundos y cambios concretos. De ahí que la preocupación por lo imposible no se oponga a la paulatina realización— en la medida de lo posible— de las reformas chicas (III: 166)<sup>92</sup>. Las últimas

---

<sup>91</sup> El bullado pragmatismo, de Vaz Ferreira, por ello, no se basa en asumir y actuar en la realidad efectivamente existente, sino en hallar la opción de pensar, en la misma experiencia, lo desconocido. Criticando a James, señala (X: 31) que las ideas se convierten a lo práctico, en lugar de oponerse a la práctica. Es decir, que posee un cálculo indeterminado del coeficiente de sus remotos efectos. Su rendimiento no se juega en su actualización inmediata, sino en la posibilidad de que puedan devenir plausibles. De ahí que Vaz Ferreira describa a los ideales como un *pensamiento a crédito*. El valor de un principio moral proviene, entonces, de su capacidad de convertibilidad (XI: 334). Y tal capacidad, claro está, carece de un valor de cambio cuya presencia pueda asegurarse en todo tiempo y espacio, con lo que abre la opción de que se convierta a futuro, sin certeza. Debiendo especular, el pensamiento apuesta en un liberalismo que garantiza poco éxito y mucha expectativa. En ese sentido, Vaz Ferreira asegura que la verdad *paga* (VIII: 138), pero a crédito. El error del pragmatismo es que no puede más que percibir el siempre limitado pago al contado.

<sup>92</sup> Poca astucia posee, por cierto, la tradicional crítica al reformista de Vaz Ferreira por su carácter moderado, pues el mismo autor lo reconoce: “*No hay peor psicología que entregarse, y que limitarse a declamar sobre la necesidad de modificar la ley... Hay que hacer desde luego lo que se pueda dentro de ella*” (XIII: 115).

se realizan en nombre de las primeras y se encaminan entonces hacia cierto ideal que orienta la acción, sin asegurar la seguridad del paso. El buen optimismo, por tanto, no deposita sus expectativas en la realización de lo ideado, sino que afirma la capacidad de seguir sintiendo los ideales, incluso ante la frustración. Mientras el optimismo utópico rápidamente se destruye ante lo que desmienta su dogma, quien afirma bien el ideal sabe que puede no saber, asumiendo la finitud de quien piensa y siente los ideales: “*Hay más dolor y más muerte todavía en el futuro que en el pasado. Hay, también, esperanza; pero- la que pueda haber- es después del dolor y más honda que el dolor. Así esa esperanza es lo más serio del alma*” (X: 74).

Por lo dicho, las sensaciones imperantes de crisis, tan intensas entre guerras mundiales, son un síntoma de la vigencia de los valores puestos en entredicho, antes que un dato de su obsolescencia. Es exclusiva de las sociedades que detienen su evolución, dice Vaz Ferreira (XII: 155), la falta de la idea de la crisis. La salud moral de la sociedad del presente, por el contrario, se manifiesta en la sensación de la dificultad de decidir los caminos a seguir. Y es quien se satisface por actuar bien es, para nuestro autor, moralmente inferior que quien no deja de evaluarse. La conciencia tranquila, sostiene con maestría, es la del hombre que ha renunciado a la vida para mantenerse en la ley de lo ya conocido, lo que le impide actuar con soltura para ser bueno ante los desafíos de la existencia moderna. Habría, entonces, que aprender cierta responsabilidad cuya hondura jamás se calma con su propio saber: “*Y en cuanto a ciertos hombres que “sólo dependen de su conciencia”; ¡ah!, esos, pueden ser los más temibles, cuando esa conciencia es poco sensible o cuando se va embotando o amaestrando. Con cualesquiera otro hay esperanzas. Con esos, ninguna*” (X: 51).

Así, el hombre inseguro es quien posee el coraje de avanzar hacia una vida sin fundamento, aprendiendo a vivir la *gran aventura humana* (XII: 46), cada vez más difícil de vivir, al ser tantas y mayores las aventuras de una humanidad que gana en honra lo que perdería en certeza. Vaz Ferreira postula la vida moderna desde una incierta fe, distinta del credo religioso que transforma su ideal en institución. Mientras quien se refugia en alguna iglesia se resguarda en las verdades ya conocidas, el que mantiene la viveza de su espíritu se dona de modo completo sin dogma alguno: “*Al calor del sentimiento religioso, la razón humana se moldea y colorea en formaciones que, enfriadas, son las religiones. Los hombres las van conservando; pero lo que hay que conservar es la llama*” (X: 188).

A diferencia de la moral religiosa, la moderna —he ahí su superioridad— parte del dato de la creciente presencia de más y más ideales con los cuales convivir, irreductibles a cualquier intento de institucionalización. Vaz Ferreira describe su situación como la de la *interferencia de ideales*, es decir, la coexistencia de más de un ideal, los que no pueden ser

---

Y es que, según considera, la insistencia en la reforma no obliga a limitarse a ella, dada la necesidad de combinar la plausibilidad presente con la utopía que la excede. La falta de radicalidad política en Vaz Ferreira no se sitúa tanto en su moderación por los medios, como en que sus fines se encarnan en una imaginación igualitaria que, como muestran sus reflexiones sobre teoría política, no logra exceder los marcos del liberalismo. Es eso lo que debe excederse, para lo cual, por cierto, la petición de Vaz Ferreira de suturar lo posible con lo ideal no deja de ser un buen punto de partida. Su insistencia en el arte, en ese sentido, permite pensar su liberalismo a contrapelo del existente, y abrir las opciones para una teoría crítica que, con y contra su filosofía, pueda derivar hacia una crítica más decidida.

absolutamente compatibilizados, como los de verdad y piedad, o amor o equidad (XI: 188). Desde la concepción del ideal ya descrito, Vaz Ferreira hiperboliza la necesidad de aspirar a ideales que se contradicen, en el entendido de que ninguna utopía podría solucionar su tensión, de que su carácter ideal exige su heterogéneo cumplimiento. Irreductibles y exteriores (Andreoli, 2008:11), los pares de una y otra tensión se mantienen, para Vaz Ferreira, en una transacción que, sin dejar de perder algo, aspira a la mejor resolución posible, siempre tentativamente, en la irresoluble tensión entre tensiones, cuya general presencia requiere de una respuesta siempre particular. Asumir la dificultad de la posición no cierra una respuesta sino que abre la pregunta y, con ello, un pensar a la altura de las dificultades de la vida.

La buena vida, que no se separa de la vida y su piedad<sup>93</sup>, es la que posee una moral que no puede devenir sistemática (III: 190). Una moral viva, por el contrario, es la de quien vive sin receta. De ahí la distinción entre el hombre de carácter y el obstinado: este último, por su inflexibilidad, no adapta el juicio (III: 143); el hombre de carácter, de forma inversa, se obstina en cambiar de acuerdo a lo que la circunstancia exija. Su huella (XII: 157) no dibuja un orden geométrico, sino un trazo sinuoso capaz de expresar la vibración mental y continua de la duda y la piedad. Sumergida en los irregulares e intensos sentimientos de la existencia, contra toda satisfacción, no deja de buscar lo que no podría alcanzar.

Si existiese la opción de una respuesta universalmente correcta, podría argumentarse, el pensamiento puede detenerse una vez que la alcanza. Por no haberla, es que habría que pensar, una y otra vez, para ponderar la situación lo mejor que se pueda, asumiendo la insalvable distancia entre mapa y realidad. Por ello, reconocer la necesidad de la simultánea atención no resuelve el problema, ni tampoco la aspiración a un punto medio o a una síntesis dialéctica que lo cerrase. Es la metáfora del Quijote la que permite a Vaz Ferreira graficar la posición de quien debe vivir asumiendo tensiones que no se superan, ideales que no se aseguran y valores que no se concilian. De ahí el valor de hiperbolizar el riesgo, de vivir con más ideales y menos esquemas. Astutamente, intenta exceder la contraposición realizada por Unamuno entre quijotismo y razón, para pensar (como el más profundo utopismo) al *quijotismo de la razón*. A saber, la modulación del juicio sin certeza ni destino. En un continente en el que Vaz Ferreira describe la persistente ausencia de un uso adecuado de la razón, incluso en los espacios de debate, no hay nada más utópico que postular una modernización racional. Y nada más necesario que hacerlo desde la esperanzada locura del quijote: como figura de su discurrir: “*Investigar y explicar sin término ni aun esperado; comprender para comprender más, sabiendo que cada comprensión hace pulular más incomprensiones; sabiéndolo de antemano, sin ilusión... y darse a eso, gozando y sufriendo, es el quijotismo supremo. Atacamos los molinos de viento ideológicos sin la ilusión de creerlos gigantes ni la de vencerlos*” (X: 206).

---

<sup>93</sup> Una lectura más extensa de la ética de Vaz Ferreira podría detenerse en este sentimiento, al que le atribuye no poca importancia. Allí se debiera pensar en la composición de un pensamiento moral cuya centralidad en la experiencia de la afectividad no emerge de la primacía del individuo y sus deseos, sino particularmente de lo que la experiencia de otros le impone hacer.

El hombre que sabe, siguiendo lo argumentado, es el que menos tranquilidad posee. Su conocimiento lo notifica de la impotencia de todo esquema racional, y debe desplegar la filosofía desde la incerteza. De ahí las críticas del autor a los variados intentos de *fundar* la moral (IV: 88). Esta posición es criticada por quienes la perciben como un irracionalismo incapaz de fundamentar la acción. No obstante, la resistencia a la fundamentación de la buena acción mediante un sistema racional resulta, para Vaz Ferreira, una virtud. Situada desde la interferencia de ideales, su filosofía surge desde la singular ley de la imitación que le permite una lógica de la adición de ideas y doctrinas que en Europa no siempre son tan compatibles, lo que exige la infinita cautela en su nueva mescolanza.

3. *Las fronteras de la imitación.* Desde esa liminal posición, al alero de los discursos imperantes sobre el carácter occidental de Uruguay<sup>94</sup>, Vaz Ferreira sitúa a su país en la

---

<sup>94</sup> Tal imagen parte del presupuesto de Uruguay como un país cuya eventual falta de raíz, ligado a la tardía fundación de Montevideo y al racismo y exterminio indígena, permite una modernización más fácil que la de otras zonas, ante la ausencia de un fondo cultural que se opusiese a las reformas. Esta imagen llana del país se deje entrever, por ejemplo, en su consideración de *pueblo transplantado* en la cartografía de Ribeiro (1992: 75), de Montevideo como *área abierta* para Traba (2005: 93) o la frontera como posible dato de la constitución del país en la descripción de Grimson (2002: 19).

De hecho, la condición postcolonial de Uruguay destaca por la rapidez y magnitud de sus procesos de inmigración, mayores a los del resto del continente. El porcentaje de población europea que posee, ya entre 1860 y 1900, es de un 40%, aproximadamente (Zubillaga, 1998: 35). A diferencia de lo acontecido al otro lado del Río de la Plata, describen Caetano y Rila, la migración no se da en la primera modernización de principios del siglo XX, posterior a la construcción de un imaginario nacional, sino durante en los procesos decimonónicos de constitución de nacionalidad. Resulta impensable, entonces, el Uruguay sin la relación con su afuera, generando cierta *condición fronteriza del país todo* (Caetano, 1994: 111).

Y es que la geografía uruguaya, por su apertura al mar, genera un espacio de constante intercambio y recepción de distintos grupos migrantes. En ese contexto, la imagen criollista del país, brindada desde lo que sintómicamente se sigue llamando “el interior”, parece haberse diluido en la ciudad (González, 2001: 87). Es decir, en el espacio volcado hacia el exterior. El relato que Sarmiento da de la ciudad es decidor. No tanto por lo real que haya sido, sino por el deseo de realidad que allí se deja entrever: “*No son ni argentinos ni uruguayos los habitantes de Montevideo, son los europeos que han tomado posesión de una punta de tierra del suelo americano. Cuando se ha dicho que los extranjeros sostenían el sitio de Montevideo, decían la verdad*” (1997: 27).

Para Sarmiento, tan positivo dato no solo se liga al origen de los cuerpos que en Uruguay viven, sino fundamentalmente —y naturalizadamente, por cierto, en su perspectiva— a la modernidad de sus prácticas y saberes. Ninguna institución conservadora tiene la fuerza para oponerse a ellos. Quizás exagerando, pero con indudable gracia —y cordura—, Vasconcelos narra tal singularidad al viajar por el país una vez que sus posiciones se han institucionalizado: “*Clero, latifundio y ejército, las tres maldiciones de la América española. En el Uruguay se vuelven a hacer presentes las dos calamidades últimas. El clero, en cambio, parece que ha sido bien castigado, lo que merece un elogio*” (2011: 306).

Es desde ese universalismo excluyente, por tanto, que se consolida la imagen de la nación. Se trata de un modelo de identidad simultáneamente nacionalista y universalista (Peluffo, 1992: 65). Es decir, que supone una nación abierta a la novedad liberal, tal como se cierra a los grupos indígenas. Los discursos sobre Uruguay adoptan la configuración de un liberalismo cosmopolita, ligados a un culto a la excepcionalidad uruguaya y a un cosmopolitismo eurocéntrico bien descrito por Caetano (1991:30; 1992: 79; & Garcé, 2004: 368). En ese sentido, resulta cuestionable que Trigo (2003: 15) adjetive como premoderna y capitalista la memoria nacional que excluye indios, gauchos y caudillos, ya que precisamente la modernización es la que se autoriza en torno a ese a imaginario de la exclusión.

De hecho, es durante el Centenario cuando, según Caetano (1992: 88), se consolida un discurso cosmopolita de tono antiindigenista. Dada la dificultad de etnicar una población compuesta por múltiples procesos de migración, y dado el rechazo racista al indígena, la comunidad se imagina en torno a su singular adhesión institucional a la democracia en un contexto continental inestable. En ese sentido, la nación se juega en la conformación de un nuevo cuerpo político. Caetano (1997: 132) describe, en efecto, la transformación de la población en ciudadanía, que genera una identidad nacional ligada a la idea de un Estado democrático, a un pacto republicano. La persistencia de esas constitutivas exclusiones parece prolongarse en

órbita de países latinos. Parcialmente penetrado por *vecindades de frontera* (XXI: 488), el cierre de ellas parece impracticable. Y, peor aún, nocivo, puesto que su democracia es impensable sin la previa nutrición de ese exterior tan ambivalente que requiere de unas y otras mediaciones.

Evidentemente, para lograr un desarrollo racional tan ubicua posición se requiere un tiempo, una cordura, que pareciera escasear. En Uruguay imperan, según describe críticamente, los *transplantadores*. Es decir, quienes, sin mediación alguna, buscan instalar instituciones y procedimientos exitosos en países ajenos, soslayando la pregunta por la

---

el siglo. Tristemente, un diputado de izquierda reafirma con alegría, en 1993, la filiación occidental del país: “*El pueblo oriental o uruguayo está caracterizado por la formación que deriva en una línea de lo ateniense con lo romano y lo germánico, y en otra, de lo judeo y de lo cristiano... Somos descendientes de españoles e italianos* (citado en Caetano & Rila, 1994: 131).

La última narrativa teórica que ha insistido sobre la identidad uruguaya, cuestionando consideraciones como la recién citada, es la de Hugo Achugar. Un rastreo por algunas indicaciones, insertas en su prolífica escritura, permite articular un discurso que bastante relación guarda con lo dicho. Si lo exponemos es porque permite, desde un punto de vista político y teórico, notar los trasposos de lo que aquí describimos en el presente.

Ya el acto fundacional de Uruguay, indica el ensayista (1992a: 34), emergería desde cierta apropiación de lo extranjero. Violenta, antropofágicamente, se come a quien termina conquistando el territorio, naciendo allí un ambivalente lazo con el exterior que se mantiene. La cercanía geográfica entre campo, ciudad y puerto impide las distancias que podrían montar la imagen del interior como reserva de identidad contrapuesta a una ciudad volcada hacia fuera. Uruguay, deja entrever, es impensable sin la posibilidad del exterior: “*Arturo Cova buye en la colombiana La Vorágine hacia la selva, el general Roca conquista las tierras del sur de la provincia de Buenos Aires, los chilenos tienen el extremo sur y el extremo norte, los venezolanos la selva y el llano, los brasileños el continente amazónico, nosotros el Éxodo*” (1992b: 70).

En esa curiosa condición, Uruguay debe reinventar un espacio determinado, en el marco de las tensiones entre universalismo y localismo que atravesarían el debate cultural latinoamericano desde el siglo XIX (1999: 365). Dada su esquiva delimitación territorial o racial, no intensifica la necesidad de pensar lo universal con lo particular, y viceversa. Así, se replica cierta dicotomía entre nacionalismo y universalismo que atraviesa a los más destacados pensadores del Uruguay, tales como Rodó, Zum Felde, Herrera y Reissig, Real de Azúa, Figari, Rama y tantos más (Achugar, 1987: 245). Antes que optar por una u otra forma de nación, la cultura uruguaya despliega ese imaginario cívico durante el siglo XX con éxito. Es el Golpe de Estado el que lo interrumpe (Achugar, 1995: 16).

Ante tan brutal manifestación, la inteligencia uruguaya debe releer la violencia que supone su pretendida universalidad. Y, con ello, aspirar a una apertura mayor, desde la constitutiva condición fronteriza de un país cuyos pruritos de interioridad no pueden suponer el corte del incesante contacto con el exterior: “*¿El país frontera o la frontera como país? Todo país, toda nación presupone la frontera. Fronteras espaciales, lingüísticas, raciales o culturales. Pero Uruguay es o ha sido hasta el presente la frontera misma. Y la frontera por definición es lo que abre y lo que cierra; lo inclusivo y lo excluyente. Es umbral, lugar de tránsito. Y la frontera es porosa y por porosa generadora del miedo a lo extraño y a lo demasiado conocido. La frontera lleva en sí lo "siniestro", lo umheimlich de que habla Sigmund Freud. La frontera ha sido el país y la frontera es lo inestable, lo ambiguo, lo permanentemente dual*” (Achugar, 1991: 158)

Esa ambivalencia requiere medida ante una eventual celebración apresurada. Podemos indicar que precisamente por la indeterminación de la nación es que todo Estado insiste en fijar límites e identidades. El poder, considera Achugar (1994: 160), no solo destruye y reprime, sino que también posibilita y construye. Por ello, imagina la construcción de un nuevo discurso de identidades múltiples, capaz de exceder los límites del antiguo imaginario, y construir uno nuevo que pueda combinar características masculinas y femeninas, letradas e iletradas, laicas y religiosas, blancas y mestizas, cristianas, evangélicas, metodistas, judías y santeras (1992a: 36). Y también imaginar, a partir de la pequeñez del país, cierta utopía. Con la figura de lo pequeño en Kafka, leída —de manera muy problemática, por cierto— desde Deleuze y Guattari, Achugar piensa la alternativa de una porosa cultura de frontera, capaz de afirmarse y ser un pequeño propio antes que *paródico*. Y formar, en ello, una pequeña gran cultura como utopía de Uruguay (Achugar, 1992c: 85). Se trataría, entonces, de forjar la identidad gracias a esas recepciones. Es decir, en sus palabras, de trazar la utopía de ser antes que la de desaparecer.

Lo problemático es que pareciera que el actual Ministro identifica, siguiendo su argumento, la indeterminación con la inexistencia. Es decir, que le resulta necesario, ante la crisis de la nación, construir otra, más amplia y múltiple, pero que no deje de ser *una* nación. Lo que obliga a pensar, en definitiva, qué tan amplio puede ser, en su política y su imaginación, *un* Frente Amplio.

adaptabilidad, para el cuerpo uruguayo, de soluciones pensadas para otras realidades. Tan obtuso criterio determina los procesos más profundos en la construcción del Uruguay moderno, y alcanza las instituciones que más interesan a nuestro autor. Según describe, las ideas liberales en política (III: 54), así como algunas dimensiones de los modelos pedagógicos provenientes de Francia (XII: 48) e Inglaterra (XXIV: 120) se han imitado directamente, sin la necesaria mediación, al punto de generar el descrédito de *nuestros maestros* (XII: 78). Es decir, de quienes podrían haber pensado de otra forma, y haberla enseñado para redirigir la evolución. Contra ello, la imitación de los modelos extranjeros ni siquiera se detiene cuando su ridiculez es evidente: “*Hasta qué punto no será absurdo que tomando sin discernimiento libros de allá, tengamos nosotros que estudiar con el mismo detalle a Cariberto, Segisberto, Chilperico y Grontano, y a Bunequilda y a Fredegunda, y a saber por qué ésta era aún más mala que aquélla*” (XXII: 148).

Esa imitación de prácticas y saberes es acompañada por lo que el autor llama imitación negativa, esto es, la renuncia a hacer lo que no hacen los imitados. Así, diagnostica que el proyecto de realización de Parques Escolares para la educación primaria en las afueras de Montevideo, al que tanto y tan vano esfuerzo dice haber dedicado, no se ha materializado por su inexistencia en otro país. Pero si en otro lugar se lo implementase, especula (XI: 283), en Uruguay podría ser pensado como verosímil. La imitación, por tanto, se sitúa en lo más íntimo del país, el que ha imitado el carácter imitador que recorre a todo el continente. Esa profundidad del hábito de la imitación se explica en términos continentales. (Vaz Ferreira ocupa la denominación Sudamérica antes que la de Latinoamérica, valga decirlo, aun cuando las conclusiones a las que llega, para los temas que seguimos, bien puedan extenderse hasta el Río Grande). Contra la afirmación de sí, impera el *descrédito propio* (XXI: 219); al no creer en la propia experiencia, se parte de la ajena. Por ejemplo (XI: 210), en la creación de la literatura sudamericana de postguerra, aunque la guerra la padecen otros países. Tan instalado se halla el hábito de la imitación que incluso entre los países sudamericanos lo hacen, como si ante la ausencia del modelo europeo no se pudiera sino seguir buscando a quien copiar: “*En mi ciudad son corrientes hechos de imitación a Buenos Aires: desde la manera de depilarse o de pintarse las mujeres, hasta tantos otros detalles de costumbres, como por ejemplo de los avisos fúnebres con el sobrenombre, etc. En hacer obelisco, creo que fuimos primero nosotros*” (XI: 205).

Esa falta de originalidad lleva a que incluso los supuestos reconocimientos de la autenticidad pasen por la imitación. Por ejemplo, las danzas populares sudamericanas recién son aceptadas por la clase alta sudamericana, describe Vaz Ferreira, una vez que en Europa han ganado reputación. Por ello, quienes describen como *simiesco* al continente no se equivocan absolutamente en su diagnóstico. Un inventario de las instituciones de derecho y cultura, así como de las distintas modas, costumbres o diversiones importadas desde Estados Unidos y Europa puede darles la razón. Sin embargo, yerran al desconsiderar las causas que hacen necesaria la imitación para naciones que deben replicar los logros —que Vaz Ferreira no claudica en considerar superiores— de los países metropolitanos. El doble vínculo del mandato de no imitar y la imposibilidad de no hacerlo deviene un destino histórico, tributario de una colonización

que lega tan problemática herencia: “Nuestro continente tuvo que implantar (necesitó, debió) tratar de implantar instituciones, costumbres, la misma espirituales de los países de cultura superior: entonces, tan superior; este ideal, en sí legítimo, bueno, necesario —sin perjuicio de su interferencia con el otro, que también lo era, tuvo que ser servido con la imitación, buena, por consiguiente, en su caso y su grado. Solo que, esa necesidad de imitación, había de crear costumbre; y, esa costumbre, a su vez, excesos e inadecuaciones, con efectos, en su caso, dañosos, absurdos y ridículos” (XI: 207).

La imitación, entonces, posee un carácter farmacológico capaz de desplegar lo mejor y lo peor en el mismo gesto. Aprender a dirimir entre lo uno y lo otro deviene *el problema más grave de América*. En particular, por su difícil solución, dado el deber de valerse de los más altos ideales surgidos desde la cultura europea y la necesidad de construir una cultura que no la replique simplemente. Es con algunos de aquéllos, en efecto, que la segunda aspiraría a desplegarse con dignidad. La *misión americana*, por tanto, es la construcción de una forma de imitación superior y noble a través de la preservación, estimulación y perfeccionamiento de ideales universales, y planteada desde su experiencia, la que no debe ni cerrarse a esos ideales ni transplantarlos directamente, como si estuvieran determinados para siempre. Existe mucho que imitar, pero siempre indirecta, inimitablemente. Por ejemplo (y esto es más que un ejemplo para las preocupaciones del autor), puede tomarse lo bueno de la educación griega (XXIV: 20) o moderna (XXII: 318). Por el carácter siempre parcial e infinito de la educación, puede combinarse más de un modelo, desde una yuxtaposición donde la originalidad parece residir antes en la singularidad de la mezcla que en la pureza de sus ingredientes.

Vaz Ferreira describe esa tensión constitutiva, justamente, desde la moderna figura de la interferencia de ideales, la que lo obliga a crear en el huidizo espacio situado entre la imitación de lo ajeno y el deseo de lo propio. Es decir, el paso de la adopción a la adaptación, a partir de la crisis general de cualquier modelo imitable (Acosta, 2010c: 101). La filosofía que debe forjar desde Latinoamérica es la que exige el mundo moderno. Esto implica pensar si el continente no es, en estos términos, más y no menos moderno que Europa, desde un costado cuyo violento ingreso a la modernización reclama el reconocimiento de la interferencia de ideales. Ahora bien, no podemos concluir, entonces, algo así como que “el mundo devenga latinoamericano”, sino —esto es lo que interesa enfatizar— que si su ética guarda silencio ante las condiciones latinoamericanas es porque lo que piensa en términos universales no se aísla de la posición latinoamericana, sino que precisamente arranca desde ella para pensar la universal situación de quien no puede escoger particularmente, viéndose obligado a la apertura a más de una opción.

4. *El lugar cosmopolita*. A partir de allí, resulta crucial pensar en la interferencia de ideales que Vaz Ferreira describe (X: 226) entre el patriotismo y el humanitarismo. Es decir, entre la afirmación del espacio local y su apertura al mundo, la que impide pensar lo primero al margen de lo segundo.



En múltiples ocasiones, el cariz cosmopolita del pensamiento de Vaz Ferreira aparece en torno al derecho de cada cual a estar en el mundo. Es decir, el derecho a la tierra de habitación, descrito como el de estar, sin precio ni permiso, en el planeta donde se ha nacido (por ejemplo, XI: 235). La propuesta del autor sobre el derecho a la tierra trata, básicamente, de asegurar a cada hombre un lugar en el mundo. En otros textos, incluso, lo parafrasea como el derecho a estar (XII: 159). Sin ese mínimo derecho, asegura, no es seguro que se sobreviva. Y tampoco por cierto, que se viva, ya que el hombre es, según define (V: 21) habitante de la tierra. De ahí que se trate del más fundamental de los derechos del hombre, y que su ausencia en la declaración universal de los derechos humanos le resulte inadmisibles (XI: 334).

Pese a la irreductible condición política que esta última idea deja entrever, la importancia de tal derecho para Vaz Ferreira se ha identificado, de forma algo rápida, con el derecho económico a la vivienda (por ejemplo, Sara Vaz Ferreira 1982; Tiab, 2011). Sin desconocer esa dimensión, explícita en las opiniones del autor, creemos que puede releerse ese derecho universal a un lugar en el mundo ampliando el enfoque del habitar para pensar también un lugar en el cual compartir la existencia. El derecho a estar, así leído, no solo se liga a habitar un pedazo de tierra, sino también a ser parte de la nación de la que el suelo es parte, y a tomar parte en sus asuntos. En efecto, las primeras formulaciones de Vaz Ferreira sobre el derecho a la tierra refieren (V: 26, 35) al derecho a habitar la propia nación, e incluso a quedarse en ella (V: 60). En ese sentido, refiere la certeza de tener un lugar desde el cual partir, sin importar si de ahí se sale. Por así decirlo, se identifica con la certeza de tener donde volver. Y que, quien llegue desde otro lado, no pueda ocupar, incondicionalmente, el espacio del que ha partido.

En efecto, en las conferencias donde aborda más largamente el tema, expresa que la seguridad de ese derecho debiera valer exclusivamente para los miembros de la nación (V: 389), con lo que postula un limitado derecho a la movilidad, constituido desde claros límites entre quién es parte de la tierra a la cual se tiene derecho y quién no. Sin embargo, las posteriores reformulaciones del autor borran, literalmente, esa referencia a la nación para pensar el más básico derecho del hombre como un derecho a estar en el mundo en el que ha nacido. Es difícil aventurarse con respecto a qué puede haber motivado esta modificación. Antes nos interesa pensar, con ese dato, cierta tentativa cosmopolita en un autor que reflexiona a partir de la crisis del universalismo europeo que acompaña las guerras mundiales, frente a las que no se refugia en una posición particularista. Al contrario, exacerba una posición cosmopolita. Se trataría, dicho de forma algo pomposa, de pensar la necesidad de un lugar al cual llegar, sin importar de cuál se ha partido. Y, con ello, de gestar una universalidad que ya no se contrapone a las particularidades previamente existentes, sino que pareciera recomponerse infinitamente en la combinación de particularidades en movimiento cuya indeterminación no permite generar con ellas una universalidad concluyente, sino siempre abierta a nuevas formas de vida. Es decir, un universalismo ni abstracto ni concreto, sino situado en esa tensión<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> Incluso dentro del orden continental, Vaz Ferreira propone la articulación entre nacionales, antes que el reconocimiento de cierta unidad previa. Salvo con Argentina, cuyas relaciones editoriales y personales bien documenta Lertora (1995), el pensador

El devenir autoritario de los nacionalismos latinoamericanos y la crisis de los universalismos europeos exige a Vaz Ferreira concebir, contra los autoritarismos, un lugar del pensar.

De ahí la distancia de Vaz Ferreira ante las retóricas anticolonialistas que, en tantos casos, son tan lúcidas en el siglo XX latinoamericano. Pese a compartir —muy escuetamente, por cierto— la risa ante la teoría de la inferioridad de las especies americanas (XXI: 413) y breves críticas a la política agresiva de Estados Unidos en Sudamérica (XI: 246), México y Panamá (III: 221), no contrapone su agresividad a una identidad previa por respetar, sino al cosmopolitismo que no ensalza la propia posición. Lo nocivo del colonialismo no es su negación de la identidad local, sino que lo hace negando que ésta, como toda identidad, pueda transformarse, sin saber qué puede acontecer, apelando a esos hombres sinceros y profundos que pueden valerse de los más nobles ideales para reconfigurar, más allá de toda identidad, la cultura por venir. Permítasenos acá otra larga cita que reitera lo injusta que resulta la sustracción de Vaz Ferreira del panteón latinoamericanista: *“Que saldrá de aquí, qué triunfará, no lo sabemos bien; vemos de todo; vemos, desde luego, en nuestro Continente cierta situación europea que en el medio del ambiente actual puede ser como injerto de aquel cáncer que encontraría en este ambiente el medio óptimo, la temperatura necesaria para prender; vemos, por otra parte, antecedentes, prácticas y sentimientos que luchan por todo eso: a final y al cabo tenemos en nuestro Continente, no solamente teorías, no solamente doctrinas, sino países, por ejemplo, que devuelven territorio por justicia, países que, tras de una victoria, formulan la máxima de que “la victoria no da derechos”; hombres, no solo pensadores, no solo escritores de libros, sino altamente colocados, que van por esos cambios. Podemos preguntarnos, pues, con esperanza —ya que no con certidumbre— qué será de América; y, sobre todo, debemos tener en cuenta que será de América lo que nosotros hagamos de ella. Entre tanto, si fuera para lo otro —y ésta es la reflexión final sobre este punto— si fuera para lo otro, indudablemente América no valdría la pena”* (XXII: 157).

Evidentemente, *lo otro* allí no significa lo extranjero, sino la supresión del contacto con el mundo. Solo en tales encuentros puede generarse cierta cultura cuya americana vitalidad radica en su siempre incierta apertura.

5. *Un vino de muchos suelos.* A partir de lo dicho, la traducción que permita la generación de los propios saberes no se establece fortaleciendo las fronteras, sino superándolas, desde la cosmopolita ley de imitación que Vaz Ferreira pide al continente para su modernización. Su filosofía ha de alcanzar verdades propias por la perspectiva que le impone su sincera inserción en la historia, antes que por sus intenciones u objetos. Vaz Ferreira otorga una lúcida respuesta ante la posterior pregunta, relativa a la posibilidad y

---

es escéptico con respecto a la supuesta presencia de una unidad ya ganada. De hecho, harto dista su retórica al mencionar las relaciones con aquel país (cfr. XVIII: 159) con la distancia que pareciera percibir ante el resto del continente. Por ello indica que, para unirse más allá de su zona, en lugar de una fácil retórica, lo imperativo es un pacto de vigilante atención y esfuerzo ante la imitación de lo nocivo —incluyendo, ciertamente, la de las estrategias de determinación simple de toda nación.

carácter de la filosofía latinoamericana: “*El que deliberadamente se proponga, sea personalmente, sea haciendo programas y planes de enseñanza, haber, por ejemplo, ciencia uruguaya, ciencia argentina o ciencia brasileña; el que procure indicar cuáles deben ser los caracteres de esa ciencia, me refiero a movimientos que en estos momentos existen, están dominando en ciertos países, cuyo examen es de actualidad, -el que así pensara hace, a mi juicio, un argumento tan absurdo como el que haría un hombre que razonara así: “yo debo ser como soy; soy rubio, por consiguiente debo teñirme el cabello y el bigote de rubio”*: Precisamente, la manera de ser como es, es no preocuparse de ser como es, es dejarse ser; la ciencia sale sola como debe salir” (XXII: 154)<sup>96</sup>.

El vino que ha de surgir de una cultura, entonces, no destaca por ser propio, sino que resulta propio por ser tan bueno que permite, en lo nuevo, hallar el sabor de lo circundante sin que su finalidad haya sido la de transmitir esa nota. Al escribir cuando el desafío es que exista en Latinoamérica la filosofía, antes que una filosofía representativa de la identidad latinoamericana, Vaz Ferreira sostiene que el trazo entre pensamiento y lugar refiere implícitamente al espacio desde donde se parte, antes que explícitamente al espacio al que se llega, ya que justamente gracias a la invención del vino ese lugar no deja de transformarse. Por ello, Vaz Ferreira cierra el texto que Roig cita reiterando la imagen con una curiosa salvedad: “*Un hombre fabricaba la levadura más rica y al mismo tiempo hizo vino con ella. El vino salió agrio, amargo, tóxico; dejémosle y utilicemos la levadura; la levadura para pensar de Nietzsche es incomparablemente rica. Solo una salvedad hay que hacer, y es que ese fermento para gente intelectualizada y “libreada” es como aquellos fermentos que necesitan líquidos, caldos complicados y artificiales: una cultura*” (XX: 261).

Tras el irreversible paso moderno de la naturaleza a la cultura, que impide la directa conexión del suelo con el vino que obliga a la cultura latinoamericana a ir más allá de uno u otro suelo, lo importante para Vaz Ferreira no es insistir en las propias formas de hacer el vino, sino ir tomando las que se debe para gestarlo, para ir construyendo la cultura desde la cual construir el propio vino. Mientras Roig plantea la necesidad de producir vino a partir de una cultura ya determinada, Vaz Ferreira deposita su atención en el fermento que pudiese generar el vino en una cultura de límites siempre difusos<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Es claro que allí existe cierta excepción en el estudio de la historia, la que Vaz Ferreira reconoce explícitamente. Sin embargo, esto no autoriza, por así decirlo, a enseñar la versión nacional de la historia nacional. De ahí que el autor se plantee la pregunta sobre la necesidad de enseñar también los errores cometidos por la propia nación, enfatizando que no se debe mentir o disimular al enseñar su historia (XXII: 153).

<sup>97</sup> En efecto, Vaz Ferreira critica (XII: 43) a quienes consideran algunas obras representativas de una u otra nación, señalando que las naciones son mucho más amplias y complejas que los supuestos caracteres nacionales, esos que tanto peso tienen en la ensayística latinoamericana de su época. Contra todo resumen del origen, Vaz Ferreira insiste en el carácter equívoco de toda nación. El primer ejemplo de *Lógica Viva* (IV: 22), de hecho, es el de la falsa oposición entre la creencia de que las naciones se forman por comunidad de lengua, tradición o religión, o bien por ideales de progreso y libertad, el que se reitera más adelante (IV: 57) con respecto a quienes sitúan su origen en las condiciones geográficas y raciales o las religiosas y jurídicas.

Para Vaz Ferreira, todos esos factores confluyen para generar un colectivo que emerge del amor común de ciertos hombres por una región y sus antepasados, además de la existencia de una lengua, costumbres, peculiaridades raciales y tradiciones que existirían en su presente. La piensa como un grado de unión tan humano y legítimo como las familias, amistades o corporaciones, por lo que la nación no se opone a esos vínculos, sino que se superpone a ellos en una escala superior que le permite a los hombres ser gobernados por sus ideales en común (XX: 288—289)

Entre la posición de uno y otro pensador transcurren décadas que permiten a Roig, entre tantas otras cosas, emplazar a Vaz Ferreira como un antecedente no menor en la cultura ya existente, gracias a una distinta consideración de la cultura, y el rol del pensador que allí se juega. Sin embargo, para el uruguayo, parafraseando al argentino, el *a priori* desde el que se piensa no deriva de una figura antropológica previa a lo creado. Precisamente cuando se forja la cultura es que no puede prescindirse, para Vaz Ferreira de las opciones que la imitación brinda. La falta de cultura, entonces, deriva en la objeción a una posición cerrada de la identidad: porque se trata de una cultura incompleta es que debe abrirse, en lugar del deseo de completarse con los propios recursos, demasiado escasos para la magnitud de lo deseado.

Monstruosamente, el vino latinoamericano se enriquece por carecer de suelo y se nutre de todos los suelos productivos, en algo así como un sinuoso proceso de darse la vida a sí mismo mediante una energía ajena, proveniente de múltiples fuentes. Como si dijéramos, un vino que genera la levadura que lo conforma. En ese dato pareciera residir la marca de la cultura sudamericana, la que recibe los frutos de la cultura moderna sin los procesos para llegar a ellos. Para no limitarse a replicar los vinos ya realizados, ni desaprovechar sus logros, debe gestar sus cimientos después de conocer sus logros. Por haber conocido el vino antes que el proceso para realizarlo, la cultura sudamericana

---

En aquel sentido, la nación goza de un carácter irreductiblemente plural. Posee múltiples grupos, y cada uno de ellos es más que uno. Toda simplificación sobre la nación le parece tan parcial como limitante. Si el genio francés se caracterizara por la medida, jamás habrían podido surgir Rabelais o Víctor Hugo (XV: 33). Estos últimos, por no haber intentado seguir el genio de su país, contribuyen a su desarrollo. Por el contrario, cuando Debussy intenta ser un músico francés, ejemplifica Vaz Ferreira, poco avanza la música y la música francesa.

En ese sentido, la satisfacción por la adquisición de un carácter definido impide el movimiento de lo vivo. El grupo que se jactase de sus logros y detuviera la búsqueda de nuevas formas, perdería el fermento que ha permitido la creación de las primeras. Por eso, nuestro filósofo análoga la posición de los pueblos que se sienten superiores con la de los hombres que también, por ese sentimiento, desconocen que lo presente puede cambiar. De ahí que el sano sentimiento nacional, para Vaz Ferreira, no pueda surgir desde fronteras claras o cerradas a lo universal. En particular, cuando se trata de generar una cultura nacional, con cuya construcción desea colaborar, según confiesa (XVIII: 24). Más allá de una eventual reducción política o institucional, la nación debe generar sus saberes a partir de lo que el mundo ya ha pensado. Quien ama a su país, entonces, es capaz de trascender sus límites, con el amor al mundo propio de quien ama a su país. La supresión de sentimientos particulares no enriquecería los más universales sino que los empobrecería. Lo que se debiera eliminar de las patrias, sugiere, es lo que poseen de opuesto a la universalidad, a saber, la hostilidad y la incompreensión (III: 138).

Siguiendo su argumento, el patriotismo no es necesariamente contradictorio con el amor al continente o la humanidad completa. Con ello, Vaz Ferreira desmonta la pregunta acerca del primer amor a uno u otro lugar, señalando la posibilidad del mutuo enriquecimiento, y también el riesgo la de la hostilidad. Por su intensidad, el patriotismo puede oscilar rápidamente entre lo mejor y lo peor. Esta última opción parece haberse dado en múltiples ocasiones, al punto que el propio Vaz Ferreira se arrepiente, años después, de haber esencializado, en *Moral para Intelectuales*, al patriotismo como un sentimiento provisional, históricamente imprescindible para que puedan existir gobiernos.

En su buena versión, dice, posee un valor harto más profundo. Acompañado del resguardo contra su posible arrogancia, puede valerse de lo más hondo y valioso que hay en las almas: el cultivo y sentir de la educación, el afecto, la familia y comunidad de recuerdos e ideales, como un sentimiento vivo, muy distante de odiosidades o exclusiones (XVIII: 64). Bien comprendido, es un sentimiento vivo de amor a lo circundante que trasciende todo límite o institución, pues proviene del más hondo y sincero sentir del hombre, cuya decadencia está en la burocratización de un sentir que debiera mantenerse vivo, contra toda formalización: “*En un momento de inspiración, en un aniversario patriótico, un profesor pronuncia un discurso sobre tal hecho histórico; un maestro de escuela enarbolando la bandera pronuncia una alocución patriótica. Inmediatamente aparecen funcionarios bien intencionados que pondrán en un artículo del reglamento que todos los años, al llegar ese día, todos los profesores han de pronunciar un discurso sobre ese hecho histórico; que en cada fiesta patriótica cada maestro, al enarbolar la bandera, ha de pronunciar una alocución sobre lo que la bandera significa, etc.*” (XXI: 209).

habría de valerse de fines ajenos desde sus propios medios, y así instalarse en el espacio de la latinidad que lo constituye y excede. O sea, inventar los toneles que contuviesen lo que les adviene de afuera, para generar el interior en el que pueda cultivarse el impropio producto propio, gracias a la inventiva de quien, al leer, se reinventa más allá de lo presente.

La indeterminación americana puede, por su falsa de límites, valerse de lo que en Europa parece contraponerse. Como todo pensador latinoamericano serio a este respecto, Vaz Ferreira no deja de reconocer las lecturas heterogéneas desde las que piensa. Así, por ejemplo (XII: 208), indica que dentro de los fundamentos de la moral y del derecho se hallan la utilidad, el placer, los sentimientos, el progreso, las creencias trascendentes o la mejora individual y social. Unas y otras de las palabras que utiliza poseen larga tradición en la historia de la filosofía, y una lectura canónica de ellas fácilmente podría mostrar su incompatibilidad. En particular, si se nota que tal enumeración no va acompañada de ordenamiento o fundamentación alguna en la que pudieran compatibilizarse, sino de discusiones relativas a la necesidad de sumarlas, en las que Vaz Ferreira busca pensar la filosofía de otra forma. Pensando desde una periferia sin tradición filosófica determinada, no puede prescindir de los saberes centrales ni caer en sus disputas, ni mucho menos exponerse a su indiscriminada recepción hasta perder la opción de configurar, en tan infinita recepción, y gracias a algunas mediaciones estratégicas, el pensamiento<sup>98</sup>.

Esta amplitud se grafica en que mientras en Uruguay discuten los seguidores de Le Dantec y Bergson, esos pensadores, viviendo en la misma ciudad y escribiendo sobre los mismos temas, ni siquiera se conocen (XIV: 96). Así, quien piensa desde Latinoamérica puede valerse de su apertura para crear lo que podría ser impensado en los centros metropolitanos: *“Es capital para los países que se encuentran en las condiciones nuestras absorber cultura de diferentes países, procurar asimilar las diferentes almas para que, de la relación de unas y otras salga lo mejor... y, desde este punto de vista, podemos hasta obtener con respecto a esos países, en cierto modo, una superioridad. La estrechez de espíritu, la estrechez de cultura, la ignorancia de otras almas y de otros modos de sentir que se observa en los mismos habitantes de los países europeos, puede desaparecer o atenuarse; y podemos, por consiguiente, ser desde cierto punto de vista superiores a nuestros modelos como lo somos —y lo demostraría aquí si fuera el lugar— en ciertas manifestaciones del pensamiento”* (XXI: 439).

---

<sup>98</sup> Por ello, Vaz Ferreira señala que su estrategia difiere de la ecléctica. Esta última añade verdades ya aseguradas, con lo que condena al pensamiento a restringirse a lo ya pensado, sin poder hallar nada nuevo que pudiera superar lo dicho (IV: 272). Sin mediación alguna, toma directamente toda teoría, para luego pensar indirectamente la realidad.

La buena estrategia, por el contrario, es la de tomar indirectamente las teorías y directamente la realidad, para trazar una relación directa entre quien piensa y lo pensado en la que lo ya pensado resulte un instrumento útil en la medida en que colabore en tal proceso. Y es claro que, para ello, mucho sirve, y mucho no. De ahí su dureza ante el ecléctico que suma todo indiscriminadamente, quizás por la facilidad con que su estrategia podría pasar por un tipo de eclecticismo. De hecho, Vaz Ferreira aspira a una distancia absoluta, al punto que considera la suya como la mejor estrategia de pensar, y la ecléctica la peor: *“Supongamos que varios pintores han pintado un mismo paisaje. Uno ha pintado mejor el sol, otro mejor los árboles, otro mejor el agua. Que un pintor pueda aprovechar de los aciertos de las equivocaciones de esos cuadros, para empezar a pintar otro, es una cosa. Otra cosa muy distinta y absurda sería componer un cuadro pegando los pedazos que parezcan bien pintados con el objeto de encontrar así un cuadro bueno”* (X: 96).

Lo recién descrito muestra las ganancias de una cultura que no ha de buscar la cultura en su pasado porque para Vaz Ferreira, muy problemáticamente, allí no hay la cultura, y ésta, en cambio, deviene una tarea por construir a futuro. Por su ausencia de conexión con un origen pleno, es que poco sentido tiene para la intelectualidad sudamericana el recurso hacia un eventual grado cero de la cultura. De ahí la crítica del autor a quienes aspiran a enseñar la cultura clásica en los sistemas sudamericanos de Bachillerato. Esa estrategia es válida en Europa, dada su natural conexión con tal pasado. Sin embargo, en Sudamérica esa conexión peca de artificialidad. Es decir, olvida que, en el tiempo de la cultura, el recurso a la naturaleza es una estrategia que no puede ser natural.

La cultura sudamericana, por tanto, ha de establecerse sin raíz. Vaz Ferreira se vale de la reiterada imagen del árbol y la cultura para graficar la sudamericana como una *rama* del árbol europeo. Mientras el árbol europeo logra absorber directamente los jugos de la tierra que representa la cultura clásica, la rama sudamericana recién puede absorber tal savia por la mediación del tronco europeo. Por eso, que Vaz Ferreira destaque la intempestiva producción americana por sobre la racional producción europea, debido al carácter algo más bárbaro y menos artístico de quien está *más cerca de la naturaleza* (XXII: 45), no significa que olvide la distancia ante un origen ya derivado que requiere, desde la indeterminación, la producción de una cultura cuyo retraso no deniega su chance. De hecho, Vaz Ferrera cuestiona lapidariamente el fatalismo continental de geografía o raza, que condenase a una misión *definitivamente subordinada* (XIII: 131) a la cultura de Latinoamérica en el mundo.

La imposibilidad de la autosuficiencia, ante una fuente que condiciona sin delimitar, abre incontables caminos al brebaje ajeno que permite el florecimiento propio, con la libertad que otorga la indeterminación de origen alguno. Pareciera, entonces, que el agua se podría consumir infinitamente, sin ebriedad alguna. En particular, al considerar que debe beberse de distintos troncos, que son múltiples las tradiciones desde las cuales forjar la posición desde la cual cribar qué y cómo imitar, hasta superar cualquier modelo: “*se nos hace un poco indirecta, un poco excesiva, un poco ambiciosa nuestra tentación de ir a absorber directamente de aquellas capas primitivas, los jugos que nutrieron el tronco. Nuestra tarea es demasiado grande, tanto más cuanto que somos ramas de muchos troncos —y aquí falla la comparación:— debemos tratar de ser ramas de muchos troncos, debemos absorber muchas culturas diferentes; y esto es lo que hace precisamente las ventajas de nuestra situación, lo que quizá haga nuestras ventajas sobre nuestras mismas culturas madres, cuando hayamos pasado decisivamente de civilizados a civilizadores*” (XXI: 428).

Huelga remarcar la rareza de una rama que circula nutriéndose de uno y otro tronco, y cuya vitalidad depende de aquel incesante traslado. En su siempre singular movimiento, construye una heterogénea unidad desde la cual habita el mundo desde el cual puede emerger. Con mayor espacio —y talento literario—, podríamos especular acerca de la dimensión monstruosa que puede imprimirse a un adjetivo tan caro a Vaz Ferreira como el de lo *vivo* que emerge de un ambiente que no puede sino generar cierta artificiosidad en la vida. Al punto que compone su *lógica viva* combinando dos términos que en el

canon occidental son casi imposibles de compatibilizar, con la excepción de la lógica dialéctica, de la que tanto dista. Por surgir de una vida de múltiples raíces, su pensar goza de la necesidad de pensar en más de una tradición, al punto que puede conocer lo que el pensador europeo, cerrado en la suya, desconoce.

6. *Lengua viva*. No parece casual que la metáfora de la naturaleza, poco recurrente en la obra de Vaz Ferreira, retorne cuando piensa la dinámica historia de la lengua, señalando que debiera crecer nutriéndose del suelo y del aire. Como un mineral que pudiera desarrollar inanticipables potencias, antes que como una joya que se resguarde del contacto con otros cuerpos y ambientes, debe siempre alterarse ante sus nuevos roces: “*Se conserva un mineral colocándolo bajo un fanal, resguardándolo del aire, del polvo; y, entonces, el mineral permanece siempre igual a sí mismo; se conserva una planta viva, con raíces en la tierra; pero, al aire, y a la luz del tiempo, de manera que cambie, que se sustituya, no que se destruya, ni que se corrompa; pero sí que viva y se transforme conservando su individualidad: creciendo y perfeccionándose*” (XXI: 487-488).

Contra la lógica conservadora que contrapone la identidad de la lengua a sus devenires, una lógica viva de la lengua insiste en que debe alterarse para seguir siendo ella misma, sin resguardarse al contacto con el exterior. Es decir, vivir. Por ello, Vaz Ferreira cuestiona el corriente culto a la lengua como un tesoro estático renuente a toda modificación, explicado por la errónea preponderancia de la ley de los gramáticos, cuya rigidez franquea los cambios hasta mortificar la vida lingüística. Y, en los casos más extremos, vivificar lo muerto: “*Zorrilla de San Martín me ha contado que él conocido personalmente en Chile a uno de esos maníacos de la gramática, que, en su entusiasmo por la de Bello, un día, indignado contra el diccionario de la Academia, le pegó un tiro*” (XXI: 469).

Es claro que Vaz Ferreira no aspira a suprimir la gramática, sino a darle el rol que le corresponde. Vale decir, el de auxiliar las vivas transformaciones de la lengua, en lugar de replicar discusiones artificiales que impiden su sano despliegue. Si en el régimen de la letra que representa Bello el orden de la lengua es más importante que su belleza, en el que Vaz Ferreira desea es necesaria la simultánea apertura a una lengua que, en sus límites y movibilidades, permita pensar y crear. Y porque son los escritores quienes se dedican a lo último, valiéndose de la lengua, son ellos, y no los gramáticos, quienes saben mejor qué hay de útil y qué de inútil en la lengua actual (XXI: 473). Por ejemplo, acerca de la bullada cuestión sobre si debe aceptarse la rápida castellanización de palabras extranjeras. Antes que optar por una u otra opción, Vaz Ferreira desplaza la pregunta al enfatizar que la vida del idioma se juega en sus usos, los que pueden contemplar el ingreso de nuevas palabras. En lugar de cerrarse a una u otra fuente, el español debiera estar abierto a la constante innovación. Quienes aspiran a mantener el pasado de la lengua olvidan que sus logros fueron abiertos por un presente que, en su momento, se modifica.

Esas transformaciones se configuran y desfiguran irreversiblemente en lenguas que ya no podrían verse tan definidas o unitarias. Del latín se pasa, entre otras lenguas, al español, cuya historia caracteriza Vaz Ferreira por una inagotable apertura a su exterior<sup>99</sup>, lo que termina gestando su particular verbosidad. Su *palabrisimo excesivo* a veces lo acerca, inquietantemente, a la degeneración. Según describe (XXI: 483), el español muchas veces ofrece cuantiosos sinónimos, pero ninguna palabra precisa, incluso cuando quien habla conoce bien la lengua. De ahí su dificultad de traducir al español, pues la lengua ya padece, por así decirlo, la inadecuación para consigo misma. Las traducciones del verso extranjero al castellano son por ello *ripiosas*, al punto a su través un verso puede convertirse en dos: “*En un escritor castellano largo, tiende a haber una proporción mayor de palabra para un pensamiento dado... podría decirse que versificar en castellano es resolver un problema mecánicamente más difícil que en cualquier otro idioma, por la misma razón que hace más difícil a un carpintero conseguir que venga justo un mosaico con piezas grandes que con piezas chicas*” (VI: 33).

Contra una conclusión apresurada que viese allí la inferioridad del español, Vaz Ferreira sostiene que tampoco las otras lenguas son perfectas. También ellas piden ir más allá de sí: “*Todos los que hemos hablado y escrito, hemos tenido, pues, ocasión de sentir todo lo que a nuestro idioma le falta; pero lo que tiene, que no existe en otros, no lo hemos sentido*” (XXI: 478). La crítica a lo propio, en ese sentido, no concluye en su rechazo para buscar otra lengua, sino con el inalcanzable ideal como horizonte, en la búsqueda de la infinita apertura de una y otra. Una nueva política de la lengua ha de reconocer la importancia de su contacto y transformación, resistiendo tanto al mandato como a una lectura nacional. En países que descienden de otros, como el suyo, enfatiza (XXI: 489), hay que aprender a combinar el cultivo del propio idioma con la generación de una lengua de mayor universalidad en la que puedan comunicarse quienes la comparten, recordando que una lengua nunca está concluida, y que es en su finitud que debe buscar el siempre nutritivo contactos con otras lenguas, y con otras formas de habitar su lengua.

Rioplatense, Vaz Ferreira no podría haber desconocido las variedades en la pragmática del español. Recuerda (XXI: 185), por ejemplo, la incorregible pronunciación uruguaya de la zeta y la ce como ese. Ante esa realidad, la unidad del español deviene una tarea por construir, antes que una realidad inmutable a la cual adaptarse. Y ello, como lo hemos señalado, no puede pensarse sin la traducción, la infinita traducción.

6. *La extrañeza de la traducción*. La historia de los usos de las lenguas, para Vaz Ferreira, es la de un movimiento en el que su diversidad se desencuentra y reencuentra. De hecho, confiesa (XXI: 440) que, pese a sus buenos estudios, cuando intenta hablar francés

---

<sup>99</sup> En ello, por ejemplo, el español contrasta con la lengua francesa. Esta última parece haberse clausurado al contacto con otras. Es tal su aislamiento que Vaz Ferreira lo compara (VI: 103) con los animales indígenas que se forman en islas de total aislamiento. Mientras su indeterminada deriva del latín lo lleva al cierre, la del español lo hace tener múltiples contactos que posibilitan incluso su variación dentro de su unidad.



termina recordando la anécdota de un sacerdote galo que estudia bien la gramática papúa, pero cuando llega donde sus hablantes no comprende nada. Ante esa detención, es la movilidad misma de la vida la que resuelve el riesgo de su mortificación. En las distintas formas de viaje comercial o diplomática, o incluso en la escritura de textos orientados a la información o transmisión del saber científico, puede comprenderse, en la práctica, la otra lengua. Vaz Ferreira celebra allí contactos bastante problemáticos. Por ejemplo, al rescatar (XXI: 346) la poesía y sugestión moral de la literatura de viajes de Livingstone por África.

En estos casos, la palabra pasa a ser un medio —en el caso del viaje colonialista, por cierto, un medio de imposición. Cuando se transforma en su fin, sin embargo, no puede sortearse con la reducción de complejidad propia de la comunicación intercultural que surge en el viaje. Mientras ésta, por su carácter vivo, supera la distancia semántica en la pragmática del diálogo, el traductor, al dialogar con una escritura muerta que no admite su simplificación, no puede aspirar a la economía triunfante —de tiempos, saberes y recursos— del mercader, y su gasto y retorno en el aprendizaje de la lengua. Nada se le devuelve al lector en lengua ajena. De ahí la diferencia entre aprender una lengua extranjera para hacer un viaje de negocios o para el aprendizaje literario que, en términos inmediatos, de poco o nada serviría (XXI: 435). Para apreciar en toda su belleza las obras escritas en otro idioma, no habría proporción entre el gasto de tiempo realizado en aprender tal lengua y lo que realmente el estudio permite apreciar (XXI: 417).

Pero quizás ese exceso, que ha de repensarse con la economía del arte que luego describiremos, es el que abre la concepción de una ganancia en la traducción, ligada a la reflexión sobre los límites del lenguaje. Y es por ello que la traducción tiene valor para el pensamiento. Por esto, Vaz Ferreira critica (XX: 95) cuando su enseñanza se basa en libros cuya traducción es tan conocida que los estudiantes la conocen de memoria. Antes que repetir frases ya conocidas, quien aprende a traducir debe habituarse a la inventiva. Por ello, los profesores no debieran ofrecer la traducción realizada, pues corresponde al alumno hacerlo (XXI: 39). Solo así, deja entrever, se avanza en la capacidad de leer y escribir en otra lengua. En particular, si se nota que el poema está escrito en un estado de lengua con el cual no se puede dialogar de forma viva. Antes bien, su monstruosa revivificación necesita de quien lo traduce desde la particular relación entre la métrica y el acento que cada lengua posee (V: 30), en la que cada poeta y cada poema se instala de forma siempre singular: *“en el verso la relación entre sentimiento, idea y forma es hasta tal grado preciosa e indisoluble, que solo una triste necesidad, la diferencia de idiomas, puede obligar a romperla* (XII: 143).

Imposible y necesario, entonces, el contacto poético entre las lenguas parte asumiendo su frustración, y con ello su imposible y necesario ideal, así como la necesidad de pensar desde su interferencia. En el poema, la otra lengua jamás se alcanza, sino que se muestra en su diferencia. Vaz Ferreira se vale de la metáfora de los dos caminos (aquí más ripiosos), brindada por Schliermacher, para pensar en ello. Prima en su época, según describe, la estrategia de obtener la obra en el idioma al que se la traduce, y así se la aleja

del original para asegurar su legibilidad en la nueva lengua. Si bien los escritores resisten esa estrategia, pues genera la pérdida del alma de la obra, e incluso la de la lengua original, es tal su ganancia en legibilidad que el movimiento inverso casi no existe; esto explica su escaso cultivo para fines artísticos, ya que es poco probable que la obra que de allí surge pueda ser bella. Sin embargo, indica Vaz Ferreira, resulta *artísticamente interesante* (X: 119) porque habilita al lector adivinar cómo habría sido en su idioma original, y permite una mayor penetración en el idioma y en la obra en la que se traduce. En esa experiencia, el lector acude a la lengua que desconoce y experimenta el límite de la comprensión. Se trata, por tanto, del encuentro, sumamente inquietante, del desencuentro que hiperboliza el extrañamiento de la traducción. Como si la traducción permitiese un arte que ya no formase, sino que deformase, al exponer la irreductible diferencia en las lenguas.

Vaz Ferreira sugiere combinar ambas formas de traducir, e incluso exponer simultáneamente los potenciales resultados de una y otra. Así, no solo se expone la diferencia entre una y otra lengua, sino también entre distintas formas de habitar la diferencia. Ante su inasequible cierre, lo más sincero es presentar las distancias y aprender a vivir en ellas asumiendo que su paso no puede ser simple. Lo único que parece prescindible en esa tensa ubicación es creer que la diferencia podría cerrarse. Es decir, traducir verso a verso. La diferencia entre una y otra lengua clama, al contrario, por la inventiva de quien ejerce la traducción. Al punto que cuando más se parecen las lenguas es cuando menos hay que intentar una traducción mecánica: *“Hay que alterar, deformar, omitir, agregar”* (XII: 143).

El imposible paso maquinal de la diferencia exige un paso vivo de la lengua, la que debe alejarse de sí para persistir, en operaciones necesariamente inciertas para prolongar la vida de la lengua, ante la hegemonía de quienes aspiran a mantenerla dentro de los límites ya establecidos. Como si no pudiera haber lengua sin traducción, y como si el “como si” de la traducción no pudiera esconderse, ante la falta de naturaleza que exige la cultura en un suelo abierto al mundo. Leal a su propuesta de habitar las tensiones sin cerrarlas unilateralmente, Vaz Ferreira opta por el deseo de presentar la imposibilidad de la síntesis, en lugar de una síntesis apresurada. Radicaliza la afirmación latinoamericana de la traducción, al preocuparse por indicar las fisuras del proceso de traducción, desde un tipo de enunciación que reflexiona, en y más allá de cualquier concepto, sobre esa noticia. En lugar de traducir, Vaz Ferreira piensa la traducción. Y, con ello, instituye una mirada nueva que no puede (lo hemos dicho incansablemente) cansarse con lo antes leído. Con la literatura, con la filosofía europea, establece la nueva óptica filosófica en el viejo espacio de la Universidad.

### III.II

#### La estética del genio y la crítica

*Distinguir de la imitación, el aprovechamiento de cuando los grandes trajeron de nuevo: “No en lugar sino además”*

(Vaz Ferreira, XI: 97)

1. *La institución de la cultura.* Un par de anécdotas pueden ayudar a pensar con seriedad la novedad que instalan Vaz Ferreira y sus contemporáneos. La primera es escrita por Ernesto Sábato, quien narra haber oído en la Facultad de Ciencias —y ya por los años 30 del siglo XX— a un discípulo de un positivista decimonónico que explica, de forma harto singular, el origen de la filosofía: “*En el comienzo de los tiempos todos los conocimientos estaban en un gran tonel. Vino un día alguien, puso la mano y sacó las matemáticas; otro día alguien extrajo la física; más tarde se extrajeron la geografía, la zoología, la botánica y así durante un tiempo. Hasta que llegó quien, metiendo la mano, la movió en todas las direcciones sin encontrar nada más. Eso que extrajo era la filosofía*” (1979: 64).

En otro espacio bien se podría jugar con esa figura del tonel y la del capítulo anterior. Si en este último el gesto filosófico era el de ir más allá de uno u otro tonel para construir la filosofía, para el positivista lo importante filosofía es la mancha que queda una vez que el tonel ha sido vaciado de verdades, de forma tal su *restancia* que poco valor tiene extraerla de allí. Sin embargo, poco después de los años en que el autor de tan singular teoría es formado, son los antiguos rellenos valiosos del tonel los que se ven privados de reconocimiento. Así, Viñas describe como *alteración de una estabilidad* el que un curso de Ética y Metafísica, brindado por un profesor positivista en la Universidad de Buenos Aires, quedase pronto sin estudiantes. Ante la desazón, la institución reemplaza a un profesor con uno nuevo, cuyo curso es un éxito. Quien enseña, narra Viñas (2004: 35), es nadie menos que Alejandro Korn.

Las dos escenas recién descritas presentan un tránsito que no debe pensarse de forma lineal o segura. Antes bien, como toda modificación, anuda y desanuda tensiones en la que los propios autores deben trazar, dentro de su filosofía, la estrategia de su inserción. Vaz Ferreira, al igual que Rodó, no objeta toda la agenda positivista, sino sus jerarquías y límites. En vez de oponerse especulativamente a la experiencia, aspira a una apertura intelectual que trascienda los métodos positivistas y permita pensar la experiencia en toda su hondura, lo que requiere de un espacio de enunciación distinto al de la ciencia.

Para ello, la productiva falta de suelo descrita en el capítulo anterior debe superar las preocupantes carencias materiales que impiden su aprovechamiento. De hecho, Vaz Ferreira describe (XXII: 286) en los países sudamericanos una ventaja para la enseñanza, ligada a su precoz y fácil comprensión de múltiples tradiciones, y una desventaja, relativa a los problemas institucionales de la enseñanza en el país. En ese sentido, la situación periférica no lleva a una fácil celebración, sino a la necesidad de instituir, desde su apertura, un campo en el que se cuente, de partida, con el objeto básico de transmisión de la cultura: “*Un libro cae en este país como una piedra en el agua: un minuto después, se ha hundido; toda huella se borra. Por otra parte, no se dispone ni de libros, ni de útiles, ni de cuanto es necesario a la labor. Es difícil encontrar obras originales; el que las necesita, debe procurárselas personalmente, lo cual muy a menudo es imposible. El utillaje de nuestros laboratorios, es de orden más bien pedagógico, destinado a la enseñanza, o simplemente de museo: poco apropiado a la investigación personal*” (III: 38).

Si el agua se mantiene sin ser bebida —prolonguemos, obtusamente, la metáfora descrita—, ninguna rama puede surgir. En ese sentido, la falta de una tradición cultural dificulta la reproducción del saber que en Europa se *respira*. Mientras en Latinoamérica ni siquiera el libro irradia su saber, al otro lado del Atlántico hasta la emergente cultura de masas que los letrados combaten podría tener más efectos que la letra en Sudamérica: “*En los medios europeos, hay lo que podríamos llamar “cultura ambiente”; la cultura, allá, flota, se encuentra en el medio, se absorbe; se absorbe en las conversaciones, en las lecturas, hasta en las vidrieras y en los afiches (de manera que sería perfectamente posible que un empleado o una modista francesa pudieran tener más cultura general que algún médico o algún abogado sudamericano que solo se dedicara a su profesión)*” (III: 49).

Es bastante evidente lo problemática que resulta la cita precedente, y lo decidora que es su representación de uno y otro espacio cultural con respecto a las nociones de la élite intelectual latinoamericana de principios de siglo XX acerca de la ciudad, la masa o Europa. En este último continente, Vaz Ferreira describe la *guarda de un tesoro secular* artístico y científico acumulado por siglos. Allí, por así decirlo, existe el suelo donde el libro podría caer. En su contexto, por el contrario, Vaz Ferreira describe la investigación propia y original como una forma de heroísmo. Aislado, quien produce carece de los medios para instalar sus inéditos fines. En la adversidad, más que la obra, lo que vale es su gesto, indicador de la esperanza de la obra por venir. La tarea del saber presente es la de ir forjando un clima en el que, a futuro, no se comience desde la adversidad. Es decir, una rama desde la que, a futuro, pueda construir un nuevo árbol desde la indeterminación ya descrita: “*El productor en nuestros medios podría compararse a un árbol trasplantado a un clima ingrato, cuyos frutos no llegarán nunca a la madurez plena; cuanto más, podrán mostrar la buena calidad del árbol*” (III: 39).

En las *sociedades nuevas*, la investigación carece del ambiente en el cual desplegarse. Parte de su tarea es la generación de las posibilidades de su éxito. Ante la inexistencia de un espacio público o una tradición cultural en la que pudiera formarse una cultura moderna en Uruguay, no es la sociedad la que genera su Universidad (como puede pensarse que

acontece en Europa), sino que es la misma Universidad la que debe forjar las propias condiciones de posibilidad histórica de su éxito, gracias a la formación tanto de sus futuros profesores, como de un público lector<sup>100</sup>. Es tal su importancia, que nuestro autor describe el olvido de su necesidad como un *crimen de lesa cultura nacional* (XVI: 252)<sup>101</sup>.

a justicia contra el crimen, como se adivinará, es difícil de lograr, tomando en cuenta los vicios de la institucionalidad pública descritos en *Moral para Intelectuales*, así como la *impotencia* de la enseñanza (XXII: 321), en lo referente a su capacidad de modificar las manifestaciones nocivas del carácter nacional. De ahí el peso de la falacia imperante que lleva, según describe (XXI: 221), a no hacer nada en la Universidad, ya que no se puede lograr todo. Desde la ética de Vaz Ferreira, esta noticia no niega el ideal, sino que lo reconfigura: por la precariedad circundante es que se requiere un esfuerzo interminable por la Universidad: “*La Universidad sudamericana es el órgano respiratorio de la cultura, el único, sin el cual, nuestras sociedades perecerían desde el punto de vista intelectual; no han sabido ver que aquí las Universidades tienen que hacerlo todo: nuestros sabios —por poco sabios que sean—, nuestros políticos, nuestros estadistas*” (III: 50-51).

Dentro de sus límites de clase y espacio (no está de más insistir en ellos), esa voluntad se despliega justamente en la época estudiada. Barrán y Nahum describen (1990) el rápido crecimiento de la matrícula en la Universidad de la República, la que aumenta en un 52% entre 1895 y 1902. Vaz Ferreira, testigo como estudiante y docente de estas transformaciones, detalla cambios que transforman las relaciones y sentidos de la

---

<sup>100</sup> Me autorizo aquí (la extensión del presente escrito es lo suficientemente larga como para que no tenga mucho sentido negarme este derecho en nombre de la brevedad) a recordar una breve escena avistada en la Facultad que Vaz Ferreira funda, casi un siglo después. Al horario vespertino de buena parte de sus cursos, pensado para que puedan acudir estudiantes que trabajan y profesionales que no concurren más que por placer, suelen sumarse cursos de extensión que arrancan aún más tarde, casi a las 21:00, justamente para permitir que ex—alumnos y público en general pueda acudir, lo que facilita la continuidad de algún vínculo académico después de su egreso.

En uno de ellos, se encontraba un caballero de, especulemos, unos ochenta años. Ante la pregunta abierta realizada por el profesor al curso acerca de las motivaciones que cada cual poseía para asistir —la mayoría de las cuales se basaba en el interés temático o en los aportes esperados del curso para las investigaciones que desarrollaban—, el hombre respondió que estaba allí para aprender. Según pude observar, para nadie fue tan sorprendente su respuesta como para mí, proveniente de un país en el que es difícil resarcirse del naturalizado presupuesto de que la formación educacional —más aún, la universitaria— ha de tener cierto retorno al gasto realizado. Obviamente, desde esta última lógica esa perspectiva, su presencia sería negativa (en el mejor de los casos, neutra, suponiendo que en el curso habrían sillas para todos). Es contra eso que Vaz Ferreira piensa, insistiendo en el irreductible bien del aprendizaje.

Si la Universidad ha de seguir siendo digna de su promesa, no puede renunciar, al menos, a saber y resguardar esa promesa. Bien lo supo Vaz Ferreira: “*Serían, pues, los financistas, y no la Universidad, los que algún día tendrían que decir, si llegara el caso y se atrevieran a ello, que el Estado no puede sostener más la Universidad gratuita. No lo dirán; pero verían con agrado que lo dijera la misma Universidad. Y esto, precisamente, es lo que la Universidad en ningún caso deberá decir*” (XVI: 263).

<sup>101</sup> Huelga señalar que, para Vaz Ferreira, es la educación estatal la que debiera comandar las transformaciones sugeridas, tanto por el carácter socialmente inclusivo de la Universidad pública como por la preocupación que ésta posee por un nivel que la educación privada bien podría —no lo sabremos ahora— soslayar. solo la educación pública está a la altura, para Vaz Ferreira, de lo que, a la Universidad, exige: “*El régimen nuestro es en grueso el mejor, porque es el más democrático; porque la institución privada es remunerada; porque, desapareciendo la enseñanza del Estado, los alumnos tendrían que pagar, como ocurre en los países sajones, y se establece el privilegio o ventaja del dinero. Y es que es inevitable, en las instituciones privadas, cierta tendencia a la industrialización. Y, todavía, que la existencia de uno solo de esos institutos flojo o inmoral, basta para bajar el nivel general*” (XIII: 78).

institución: “*Allí, en la vieja “Universidad”, todos éramos conocidos. Había un Rector y un Decano, que estaban en el mismo edificio, y unos pocos profesores, que se conocían todos y que conocían a los alumnos y que sabían quién era cada uno. Entre autoridades, profesores y alumnos, había comunicación constante y conocimiento personal, que resultaban precisamente del escaso número, de la convivencia de un edificio pequeño, etc.*” (XIII: 156).

Lamentablemente, para las aspiraciones del autor, la masificación descrita no actualiza todas las posibilidades que abre. Ni la institución ni el público están a la altura. La falta de preocupación por ella genera un problemático desinterés material. Según informa (XXIII: 16), el salón en el que dicta sus conferencias es muy chico para el público asistente. La mayoría de los docentes, sin embargo, percibe un problema que parece ser mayor. Esto es, el desinterés intelectual. Incluso cuando la merecen, la audiencia sigue siendo escasa: “*Y nada es más triste actualmente que la situación de un profesor que trabaja y que quiere hacer trabajar, que profundiza y que quiere hacer estudiar en profundidad, que tal vez está creando en su clase alguna doctrina nueva, mientras lo oyen los cinco o seis alumnos que no están pensando en ese momento en los exámenes que tienen forzosamente que rendir a fin de año o quizá en la mitad de él*” (XIII: 33).

Por si fuera poco, después de la clase ese docente tampoco tiene, de acuerdo con Vaz Ferreira, los recursos para continuar en su investigación. De hecho, recuerda (XII: 57) haber propuesto la existencia de profesores universitarios de dedicación completa, aun asumiendo que, a corto plazo, es una quimera llegar a la cantidad y calidad de las investigaciones de los países más avanzados en la materia. Esa diferencia explica que en tales países sea un problema el alto nivel de las disputas por las plazas docentes, mientras que en Uruguay lo difícil es que los hombres eminentes acepten enseñar en la Universidad, dada la falta de prestigio del cargo (XIII: 73).

Ante ese contexto, es poco probable que los profesores europeos que visitan la Universidad, como el descrito en la anécdota de Sábato, sean los mejores. De hecho, describe con desazón (XIV: 94) la decepción que ha sufrido frente a constantes visitas de profesores extranjeros, movilizados por un *espíritu comercial* que poco aporta. Su palabra, lamentablemente, repite lo ya sabido. Por ello, insiste en la necesidad de una Universidad que no dependa de una u otra visita, y estimule la condición docente que hace falta. Rodó, en el parlamento, es claro sobre esa necesidad: “*En los pueblos muy adelantados, de cultura muy avanzada, en los pueblos muy civilizados, el catedrático de la Universidad es un especialista como otro cualquiera, un profesional que se mantiene recluso en el ambiente de su cátedra, lejos de la vida pública; pero entre nosotros, en nuestro país, los elementos constitutivos de la alta cultura intelectual son todavía desgraciadamente restringidos*” (1972a: 29).

2. *Fines sin medios*. Si algo ha de celebrarse de Vaz Ferreira, dentro de lo mucho que hay que reconocerle, son sus decisivos aportes en esa forja. Desde su posición, no puede bastar

con el trabajo institucional al respecto, sino que debe acompañarlo por una honda reflexión acerca del presente y destino del intelectual en el país.

Testigo de una diferenciación precaria e incipiente, Vaz Ferreira señala que incluso una mente excepcional ya no podría saber todo. El tipo de saber de Spencer, ejemplifica (XIV: 18), difiere del de Aristóteles. La transformación moderna del saber abre tantas oportunidades como problemas, habida cuenta del riesgo de una especialización que aisle al docente del espacio público que debe construir. Por lo mismo, Vaz Ferreira insiste (y predica con el ejemplo) en que un intelectual no puede refugiarse en sus parciales temas y perder la vinculación con temas públicos. Antes que optar por la figura omniabarcante del letrado o por el futuro intelectual especializado, enfatiza en la tarea de complementar la especialización con integralidad del saber. Ni estrictamente tradicional ni estrictamente orgánico —en términos de Gramsci—, el intelectual al que aspira es quien, desde su específico saber, no deja de preguntarse por los asuntos públicos. Así, cuestiona a los hombres de ciencia o arte que se desligan de las cuestiones generales. La actitud *aparentemente bizantina* (XXV: 180) de los profesores que aparentemente no se enteran siquiera de problemas sociales o políticos le parece, en su contexto, escandalosa<sup>102</sup>.

No hay novedad en indicar que una sociedad que se moderniza establece distintos ámbitos del conocimiento, con sus particulares instituciones y legitimidades. Lo interesante de la descripción de Vaz Ferreira es que acompaña esa noticia con el llamado a que los profesionales en formación sean capaces de valerse de unos y otros saberes, a través de la dirección intelectual que puede potenciar la razón práctica, al dotarle de mayor capacidad comprensiva. Por esta razón, se debe combinar públicamente la preocupación por asuntos políticos y por los que excedan a la política: “*Todo ciudadano tiene ante todo dos deberes: el primero, ocuparse de la política; y el segundo, no ocuparse exclusivamente de la política*” (III: 129).

Para lograr ambos deberes, la Universidad debiese generar ciudadanos cultos, capaces de aceptar ese desafío. Vaz Ferreira emplaza la singular propuesta de que todo estudiante latinoamericano dedique una parte del día, por pequeña que sea, al estudio de alguna materia que no se ligue a fines prácticos inmediatos. Si se internalizase ese hábito, aun excepcional, la cultura latinoamericana cambiaría: “*Un estudiante sudamericano, como un abogado o un médico sudamericano cualquiera, en estos países en que apenas existe la alta cultura,*

---

<sup>102</sup> En particular, la vida política se vería disminuida sin una formación general a quienes han de ocupar futuros cargos públicos. Vaz Ferreira, en efecto, recalca (III: 52) que de lo contrario un médico puede ser ministro sin conocer la Constitución. Y, peor aún, no podría reflexionar sobre los motivos que han de movilizar el trabajo político. Como políticos incompletos o insuficientes describe (XXV: 183) a quienes carecen del sentimiento general del bien o la verdad. De hecho, Vaz Ferreira critica a quienes viven de la política. Sería tal la estrechez del burócrata que, ante aquella opción, mejor sería alejarse de la política: “*Cualquier cosa, un empleo inferior idiotizante, un trabajo manual cualquiera, de los más penosos, vale más que una situación semejante*” (III: 130).

Contra esa deriva profesionalizante de la política, Vaz Ferreira aspira a resituar allí la importancia de una práctica irreductible a la administración, relativa a valores y necesidades que todo miembro de la nación tiene que compartir. Es la Universidad, evidentemente, la que habría de generar ese nuevo tipo de político.

*necesita indispensablemente, como deber intelectual, dedicar aunque sea esa media hora diario, a algo que no sean los exámenes que tiene que rendir, los pleitos que tiene que defender, etc.: a algo que no sea su vida profesional inmediatamente utilitaria” (III: 35).*

Contra ese deseo, las instituciones uruguayas tienden a una especialización cada vez más unilateral. Tras la educación secundaria y la preparatoria, describe críticamente, la formación integral del joven uruguayo desaparece y se establece la *especialización prematura* (IV: 226), autorizada por una torpe contraposición entre teoría y práctica. Enfatizando en la segunda, el sistema profesionalizante no comprende que no existe una real oposición entre hombres de pensamiento y de acción (X: 29)<sup>103</sup>. Desde la arrogancia de una limitada concepción de la práctica, se cree que la rapidez de la acción sin reflexión es más eficiente, con lo que se olvida que la virtud de la acción no está en su inmediatez, sino en su calidad. Y esta requiere, para ser efectivamente práctica, de una reflexión que excede lo directamente cuantificable: “*La palabra práctico, en esta época, es por lo demás una obsesión: todo tiene que ser práctico, ahora; pero se emplea la palabra, no en el sentido amplio y bueno, sino en un sentido estrechísimo. Ser práctico quiere decir, sencillamente, por una parte, ocuparse solo de lo material; por otra parte, ocuparse solo de lo inmediato; y, en estos sentidos, incomoda el término en todo: incomoda en moral; incomoda en política; incomoda en pedagogía, donde ha dado lugar a las mayores exageraciones y a las mayores estrecheces” (III: 166).*

Mientras un hombre completo actúa, piensa y siente sin olvidar una de tales dimensiones de la vida cuando se centra en otra, el imperante hombre práctico contrapone su acción a las otras, y entonces pierde el necesario equilibrio. Así, Vaz Ferreira analoga (XIII: 53) la formación parcial de un hombre a la de un cuerpo que ejercita siempre un brazo, y nunca el otro. Allí emerge un monstruo, antes que un hombre. Y, por ello, un profesional incapaz, ya que de poco sirve el exceso de fuerza en un brazo si no tiene la capacidad de mover el resto del cuerpo. De ahí que para ser un buen especialista sea necesario desarrollarse en todos los saberes. De hecho, señala (X: 133) que para ser un verdadero positivista en las ciencias hay que saber de Metafísica, y que incluso la industria vive de la vida teórica (III: 45).

Por lo anterior, la enseñanza de las Humanidades es, para Vaz Ferreira, fundamental para cualquier profesión. Contra quienes pudieran limitarla a la formación secundaria que dé paso a la posterior profesionalización universitaria, para Vaz Ferreira su espacio es irreductiblemente universitario, al punto que la describe como parte de la *enseñanza superior propiamente dicha*. Si la Universidad es antes un espacio de reflexión que potencia la acción que una instancia de formación técnica, nada podría ser más universitario que las Humanidades, en tanto educación universitaria no profesional, especializada en alta cultura e investigación.

---

<sup>103</sup> De hecho, para Vaz Ferreira, no hay nada más productivo que la idea, puesto que la propiedad intelectual, a diferencia de otras formas de propiedad, no priva a nadie de nada. Se vale de un *fondo social* de ideas y sentimientos, cuyo uso no impide el que otro, simultáneamente, pueda utilizarlo. De ahí que la intelectual sea la propiedad en el sentido más puro (V: 78). Es decir, un recurso que nunca se agota, lo que abre la opción de otra economía —del espíritu— que la liberal.



Ante la pobreza del necesario del saber humanista, Vaz Ferreira insiste en las Humanidades como instancia formativa, desde una autonomía de fines que se replica institucionalmente en la creación de su nueva Facultad<sup>104</sup>. Su independencia resulta fundamental para no terminar subsumida en tiempos y lógicas que le impongan la demanda práctica que le es ajena. En ese sentido, el carácter improductivo de las Humanidades no niega su legitimidad, sino que reafirma la necesidad de su distancia ante otros saberes y prácticas, los que debe acompañar desde su singular modo de saber, necesariamente abierto, siempre, a otra reflexión. Porque no se traduce en saber determinado alguno y siempre se puede valer de sus propios medios intelectuales es que debe prolongar, incesantemente, su investigación. Por ello, es importante enfatizar —esto, en particular, para nuestra era— que la crítica de Vaz Ferreira a la razón filosófica no desacredita la función intelectual, sino que le da una renovada legitimidad. Es precisamente ante la crisis de la razón que pareciera oponerse al estudio humanista cuando, por el contrario, una Facultad de Filosofía habría de insistir en ella: “*La reivindicación y la valorización de la razón, y la demostración, no ya de su dignidad, sino de su valor práctico*” (XI: 151).

El espacio de la razón resulta fundamental, según Vaz Ferreira, para que los futuros profesionales puedan poseer la amplitud descrita, y para que el presente de la Universidad pueda trazar el suelo en el que, desde las ramas, florezcan los nuevos troncos. Al inaugurar su Facultad, tras escribir su fundación como un deseo nacional, Vaz Ferreira la describe en continuidad con el ideario pedagógico de la escuela decimonónica del que, equivocadamente, la Universidad es sustraída. Solo con ella, realmente, se culmina el Estado docente tan necesario para el desarrollo de la nación: “*En un país que desde hace tanto tiempo, tiene razón para enorgullecerse de su enseñanza pública: primaria, secundaria y superior profesional, solo hoy, con tanto retardo, podemos celebrar un acto como éste, en que inauguramos una institución similar a las que, ya tradicionalmente, funcionan en todos los países cuya cultura es del orden de la nuestra: un acto que nos congratulamos por haberse conseguido al fin algo que se sentía como cada vez más necesario para integrar nuestro régimen docente, y cuya falta hacía de nuestro país, un país anómalo y culturalmente desequilibrado*” (XVIII: 116).

Lo distintivo del nuevo espacio académico es su motivación académica, y no tanto su contenido. Eso explica que sea conceptualmente plausible la reunión de las Ciencias y las Humanidades en la Facultad, que arduo trabajo le cuesta crear. Es claro que el vínculo entre uno y otro tipo de saber no se comprende desde la subsunción positivista de lo

---

<sup>104</sup> Es tal la autonomía de la Universidad ante criterios externos que incluso ante una eventual contingencia nacional, por importante que fuese, Vaz Ferreira considera que su calendario no debiese alterarse. Una de sus hijas (1963: 310) narra una ocasión en la que alumnos que participaron de un intento revolucionario le solicitan una prórroga de los exámenes, ante lo cual responde negativamente, aduciendo que lo político no debe interferir con deberes universitarios. Lo importante de lo recordado es que su negativa no pasa por una posible aprobación o reprobación del posicionamiento político de los estudiantes, sino de su estricta separación con la deseada autonomía, temática y operativa, del emergente espacio universitario, en el que no habría más razones que las académicas. Por ello, solicita (X: 230) Vaz Ferreira guardar las creencias religiosas para pensar con él, y recuerda (XXIII: 114) haber eludido, por la índole de la cátedra, el abordaje explícito de cuestiones políticas contingentes. Antes bien, su objetivo es construir un espacio de autoridad distinto, basado en la razón antes que en poder alguno. Porque su autoridad es universitaria es que debe ser única, y exclusivamente, universitaria: “*Yo, como no mando, por lo menos puedo hacer una cosa y es mi deber desesperarme y hablar*” (XXIV: 122).

segundo en lo primero, sino en el deseo mutuo por la verdad. Lo esencial, en ese lugar, es la investigación (XVIII: 146), antes que la obtención de licenciaturas, al punto que destaca la asistencia de estudiantes sin inscripción formal. Esa aparente inutilidad habría de potenciar las capacidades intelectuales del sujeto que podría aprender otros saberes útiles. Así, indica (XX: 111) que la enseñanza de las Matemáticas, la Literatura o la Filosofía no es valiosa solo por lo transmitido, sino particularmente porque educa, en el sentido más amplio del término.

En un futuro más auspicioso, imagina, quizás podría subdividirse la Facultad en una de Filosofía y Letras y otra de Ciencias, o incluso una Facultad limitada a la Filosofía, en caso de que su deriva así lo exija. Lo importante, en su coyuntura, es la institución del nuevo espacio orientado única y exclusivamente a pensar sin un único fin ni una exclusiva perspectiva. Los futuros suelos, con unas y otras ramas, habrán de diferenciarse. En su presente, lo importante es legitimar el suelo de un nuevo tipo de saber: “*Creado eso, todo lo demás es fatal, como la segmentación del óvulo; lo demás tiene que venir: tardará más, o tardará menos. De ahí acabará por salir, si es que tiene que salir y si es que conviene que este instituto se diferencie algún día en instituciones separadas, las facultades. Ello ocurriría por “precipitación” alrededor de esos núcleos. Algún día vendrán solas. Y así se saldrá del dilema “o todo o nada” que esteriliza la acción en este sentido*” (XIII: 137).

3. *El tacto filosófico ante el arte.* Es desde el imperativo de una formación tan completa como continua que surgen las largas reflexiones de Vaz Ferreira sobre la pedagogía, varias veces destacadas por su carácter humanista y democrático<sup>105</sup> (Arias, 1948: 71; Claps, 1979: x; Dogliotti, 2011: 18; Tani: 2011), imbuido por sus concepciones filosóficas. Sus textos sobre la Universidad, en ese sentido, solo puede comprenderse con sus textos filosóficos. En ese sentido, Ardao resalta (1961: 12) que su trabajo educacional recibe su significado de su obra filosófica, mientras que Acosta parafrasea la conocida frase de Kant para enfatizar en la dificultad de escindir, en Vaz Ferreira, una y otra vocación: “*Filosofía sin educación es vacía; educación sin filosofía es ciega*” (2010c: 129).

Concedido eso, habría que preguntarse por el tipo de filosofía que aspira a enseñar en la Facultad que funda. Poco se ha indagado, sin embargo, en la dimensión institucional que brinda a la Filosofía —lo que no debe confundirse con la importante información concerniente a las acciones concretas de Vaz Ferreira sujeto en el campo educativo (cfr. Bralich, 2009). Es decir, en lo relativo a qué se entiende por filosofía, y el relativo espacio y sentido que su obra le otorga.

---

<sup>105</sup> De hecho, ante el Golpe de Estado, Vaz Ferreira defiende a la Universidad por haber sido un reducto de democracia y libertad (XXV: 184). Esto se liga a la creciente presencia de grupos políticos en ella, y especialmente a que su estructuración prefigura una sociedad democrática, dado el carácter meritocrático de su inclusión, público de su discusión y progresista de su forja. Destaca, por ello, la *profunda significación democrática* que poseen en Uruguay las profesiones liberales. Dada la escasez de profesionales del último tipo, la Universidad debe educar esos nuevos saberes y, con ello, contribuir a la democratización dentro y fuera de sus muros.

Al recordar la noción de las Humanidades que defiende, tras mencionar el estudio del Arte o la Historia (XIII: 229), Vaz Ferreira refiere a la *filosofía independizada*, para preguntarse, entre paréntesis, si acaso es independizable. La duda allí impresa, por cierto, no es la de si existe la filosofía, sino si ésta podría aislarse, completamente, de otros saberes. En su contexto, difícilmente podría haberse pensado en la Filosofía como un oficio delimitado, con su propio canon de estudios y espacios de discusión particulares, que pudiesen luego integrarse a un diálogo de mayor alcance. Antes bien, Vaz Ferreira traza el movimiento inverso, por el cual considera a la Filosofía como un ámbito particular al que se llega desde una discusión más general. Antes que un filósofo, se podría ser un intelectual que hable de filosofía. Refiere (XXIII: 80), en efecto, a sus conferencias como relativas a ámbitos literarios, científicos o filosóficos.

En los temas filosóficos no se criban, en los textos del autor, una serie completa de autores o ideas, sino particularmente cierto talante relativo a los presupuestos desde los que se enuncia cualquier discurso. En su propia práctica escritural y docente, en efecto, Vaz Ferreira trasunta la Filosofía como la indagación de los supuestos conceptuales de los variados discursos, antes que como el estudio de la tradición o del propio pensamiento. Por ejemplo, describe (XXIII: 322) el curso que dicta, de Filosofía del Derecho, como una materia de profundización y generalización de lo ya aprendido en la carrera. Por esto, demanda al Decano el emplazamiento del curso sobre el final —y no al inicio— de los estudios. En lugar de ser una base para futuros contenidos, el saber filosófico debe indicar retrospectivamente las virtudes y defectos de lo aprendido, y evitar con ello la tentación de un aprendizaje excesivamente seguro de sí. Ante esto, destaca el rol de la filosofía como el de *recimentar* (XXV: 192). A quien pueda sostener que la filosofía poco tendría que ver con la práctica real del jurista o de cualquier otro tipo de saber profesional, Vaz Ferreira respondería que son los propios conceptos jurídicos, y no los filosóficos, los que sustraen a los estudiantes de los problemas reales. En tanto crítica del dogmatismo, la filosofía no aleja la realidad en nombre del concepto, sino que trabaja cuestionando la distancia entre concepto y realidad para poder hallar, a futuro, los más adecuados conceptos.

Incluso en los pocos textos que dedica a algunos autores filosóficos, como Nietzsche, Bergson o James (todos, por cierto, algo lejanos al canon que sigue imperando como Filosofía), no se detiene en un estudio sistemático de ellos, sino en una reflexión crítica sobre sus supuestos, desde preguntas más generales que lo que una lectura especializada podría plantear. Los interroga, entonces, desde una mirada particular, dentro de un saber más general. En esa línea, Vaz Ferreira rescata (XXV: 94) la bella idea de Foullié de la enseñanza de la Filosofía como el *hacer tocar* la dificultad de los problemas. Con décadas de desarrollo, pareciera que la Universidad ya no requiere que todas las verdades se toquen, sino que empiecen a tocar directamente problemas que recién desde un saber con algún nivel de especialización en los saberes, antes que en las profesiones, pueden comenzar a ser investigados. Con décadas de precario desarrollo, pareciera que la Universidad requiere que la verdad se siga tocando, ante el riesgo de su aislamiento.

En ese sentido, la identidad de la Filosofía no se juega en sus saberes, sino en su mirada. Su *disolución* en otros saberes no anula su especificidad, sino que, por el contrario, en ese ejercicio expresa la específica legitimidad que permite su institucionalización pedagógica como una carrera (cfr. XXV: 75). En ellas han de impartirse ramos de la metafísica y de las ciencias filosóficas. La primera de ellas, por su objeto y naturaleza, difiere de cualquier otro saber. Las segundas, en cambio, se intersectan con otros ya existentes, a partir de *ciencias especiales* que, por su tradición y relación con la Metafísica, se enseñan con ella sin ser estrictamente metafísicas. En ellas, la filosofía puede delinear su tacto ante discusiones relativas a unas y otras prácticas del hombre. Se trata, siguiendo su plan, de Estética, Lógica, Psicología y Moral.

Es más que predecible, a esta altura, que es la primera de ellas la que nos interesa. Y, también, que ha sido menos estudiada que las otras tres. Se trata una triste profecía autocumplida, ya que el propio Vaz Ferreira, al cuestionar lo poco que se ha avanzado en una concepción clara y distinta de los sentimientos estéticos (I: 56), indica que su estudio se ha descuidado en la Filosofía, lo que ha situado su reflexión, generalmente, entre los literatos. El desdén filosófico por la estética que señala parece confirmarse si notamos que, desde nociones imperantes de filosofía, literatura y ensayo ya descritas en la historia de la recepción de Vaz Ferreira, el interés por la estética en su obra ha sido hartamente exiguo, generalmente limitado casi exclusivamente a nombrar la estética entre otros de sus intereses filosóficos (Ardao, 1961b: 11; Claps, 1975: 5-6; 1996: 84; Castro & Langón, 1969: 34; Courtoisie, 1999: 300; Oribe, 1961: 15; Romero, 1952a: 67). solo hace muy poco se ha retomado tal cuestión, desde la lectura de su estilo ensayístico (Paternain, 1996) o incluso del interés temático por sus *Cuentos Intelectuales* (Courtoisie, 2000).

La lectura más sugerente al respecto, indudablemente, es la de Juan Fló, cuya influencia puede rastrearse también en más recientes escrituras de investigadores jóvenes sobre la estética Vaz Ferreira (cfr. Carriquiry, 2011). Incluso en una breve presentación enciclopédica de la obra de Vaz Ferreira (2011), Fló lo llama tanto filósofo como ensayista, y recuerda sus tempranas incursiones en la literatura. Es decir, no deja de vincularlo a la posibilidad de leerlo en torno a la literatura. Y es la pérdida de su juvenil preocupación por ese tipo de escritura el dato con el que arranca su lectura, la que enfatiza el interés inicial de Vaz Ferreira por los problemas instalados por filósofos y artistas en la época de la autonomía del arte.

En particular, Fló se detiene en la tensión entre un concepto cerrado del arte, y un prurito de apertura a lo inédito o diverso. Ante esa aporía, Vaz Ferreira, según Fló, debe renunciar a un pensamiento sistemático del arte. La experiencia estética presenta la utopía de un mundo sin oposición lógica o de hecho, ideal para imaginar el pensamiento, pero incapaz de ser experimentada realmente: “Una paradójica conjunción, la de la estética más tópica y convencional —esa que todos los hijos de la cultura occidental tenemos acurrucada en una zona más o menos consciente— por una parte, y la sucesión de innovaciones que ocurren en el arte desde

*comienzos del siglo XIX, por otra, le permitieron a Vaz concebir un campo irrestricto para la pesquisa y denuncia de la falsa oposición. Un coto de caza verdaderamente ideal'* (1996: 214).

Y es por aquella indeterminación que Vaz Ferreira, para el comentarista que comentamos, debe renunciar a la pregunta filosófica por la estética. Con ello, ciertamente no desconoce la preocupación por cuestiones estéticas, en varios textos harto posteriores a los de la primera década del siglo. Lo apuntado por el intérprete es harto más fino, pues refiere a la imposibilidad, en Vaz Ferreira, de trazar una delimitación sistemática entre lo que podría ser o no el arte. Y, con ello, su necesario olvido de la filosofía del arte.

Es evidente —ya desde el título de nuestra investigación—, que creemos, por el contrario, que sí puede darse cuenta de una estética de Vaz Ferreira, pero desde su singular modulación del juicio, la que torna difícil la delimitación de los límites de cualquier objeto, ante el riesgo de la falsa oposición que Fló bien recuerda. Lúcidamente, Sasso describe (1996: 146) el despliegue de la larga obra de Vaz Ferreira como el del paso desde el deseo de la aclaración de los problemas filosóficos hacia la lucidez acerca del límite de lo decidible con respecto a aquellos problemas. En ese sentido, Vaz Ferreira no renuncia tanto a un pensamiento sistemático del arte como a la sistematización en general. Y esa renuncia, según interpretamos, puede ser pensada a partir del dato del arte y la singular exigencia que impone al juicio.

Es precisamente la lectura de la producción y la percepción que Vaz Ferreira toma del arte, así como su juicio, la que le permite cuestionar las pretensiones de la epistemología. Al depositarse allí la experiencia crucial de la singularidad de lo pensado, su interrogación permite repensar las objeciones de Vaz Ferreira al positivismo, o a cualquier doctrina que aspire a un saber certero y determinador. El autor, como intentaremos mostrar, no renuncia a aclarar los límites del arte, sino que, gracias a la experiencia del arte, renuncia al deseo de un saber de claros límites<sup>106</sup>. La apelación a la singularidad que excede toda esquematización conceptual torna imposible, entonces, lo que Fló reclama, ya que ahí la filosofía aprender a no buscar lo que le pide que busque.

Si Vaz Ferreira no posee una filosofía del arte, entonces, es porque toda su filosofía no puede ser filosofía de uno u otro objeto, justamente por la renuncia a la objetivación que le impone el arte.

---

<sup>106</sup> Esta cuestión abre, y muy largamente, la posibilidad de releer a Vaz Ferreira en torno al kantismo, en el marco de una sociedad cuya débil diferenciación entre esferas de valor permitiría pensar, por así decirlo, la tercera crítica kantiana contra la primera. En particular, si recordamos la atención de nuestro autor a los paralogismos, cuya inspiración kantiana no esconde: *"Tienen razón, en general, los filósofos que, como Kant, han presentado los problemas filosóficos por antinomias o contradicciones, que el espíritu humano no puede resolver de una manera completamente satisfactoria"* (XV: 75).

El punto es que, para Vaz Ferreira, la solución kantiana no parece certera. Si bien rescata la crítica a la pretensión de la Metafísica de establecerse como ciencia, como bien recuerda García Baró (1998: 35), no es tanto por delimitar entre ciencia y metafísica sino radicalizando un criticismo de síntesis no apriorística e imperativos no categóricos que mina la seguridad universalizante de cualquier ciencia o moral.

4. *Los bienes de la belleza*. Obviamente, lo recién dicho no significa que, para Vaz Ferreira, toda realidad pueda ser evaluada en términos de su belleza, sino que el modo de percibir que el arte impone es el que hace imposible la claridad para determinar si algo es bueno, verdadero, o incluso bello. Al asociar directamente el arte y la búsqueda de la belleza (X: 182), Vaz Ferreira exige a la estética un pensar de las emociones que exceden todo concepto, a partir de la experiencia y sus intensidades. Por limitarse al plano del concepto, señala (XXV: 88), la estética carece de claridad. Para alcanzarla, debe complementar la teoría del arte con la atención concreta a los sentimientos producidos por lo bello: “*Cuando la “Estética” quería ser demasiado ciencia y demasiado general, las definiciones, aseveraciones y discusiones se referían a la “emoción estética” y a “el arte”, como si todo el arte estuviera en el mismo caso*” (XI: 315).

La filosofía del arte de Vaz Ferreira es una *estética*, es decir, una concepción del arte ligada al sujeto, quien ante la experiencia estética puede suspender la racionalidad instrumental moderna para experimentar otra forma de subjetivar, y de subjetivarse. De ahí la importancia de que la pregunta por el arte comience desde la dinámica vida del sujeto que siente, y no en una estática concepción del objeto que pudiese determinar de antemano lo sentido. Esto explica la conocida posición de Vaz Ferreira en su temprano estudio sobre la percepción métrica, en el que insiste en la importancia de complementar el estudio de la métrica con el de los modos en los que el espíritu se predispone y recibe el verso. Allí explica (VI: 93) que la distinta escucha del poema pueda semejarse al galope de un caballo o al tic-tac de un reloj, imagen interesante porque a través suyo entendemos que la centralidad del sujeto que percibe va acompañada del abandono de un paradigma naturalista del arte: permite pensar también en una escucha analogada a la técnica, igualmente artística en la medida en que el sujeto, con ella, sienta estéticamente.

Lo bello, por tanto, no refiere a un determinado tipo de objetos, sino a una forma particular de experimentarlos. A saber, sin una finalidad ajena a la percepción misma. Así, con respecto al problema de la habitación (V: 17) y el de la tierra (XX: 346) explicita que, además de las usuales lecturas políticas o económicas del asunto, se podría también pensar desde un índice estético, relativo a sus arbolados, fachadas o espacios de recreo. Quizás el ejemplo de la percepción estética más acabado —y decidor, en términos de clase, tanto lógica como social— es el que Vaz Ferreira ofrece (I: 61) en torno a la percepción de un edificio. Mientras en ese lugar un obrero gasta su energía sin experimentar placer estético alguno y un dueño aspira a cierto retorno económico asociado a un placer más rudimentario, un pintor lo observa sin interés, gracias a lo que puede sentir un placer estético que ninguna utilidad le brinda.

Ningún objeto, entonces, puede resguardarse de antemano de su posible lectura estética. Incluso con la Biblia (III: 209) ejemplifica ese tipo de mirada, con una opinión que podría haber escandalizado, a favor de un arte tan autónomo de la tutela religiosa que puede incluso mirar los objetos eclesiásticos como si fuesen piezas museales. Sin embargo, bien podría señalar Vaz Ferreira que esa mirada no omite una posible perspectiva moral, sino que simplemente establece otra posibilidad de lectura cuyos

efectos en el sujeto pueden estudiarse, al igual que los morales. Y, tras ello, dirimir qué tipo de efectos pueden, o deben, prevalecer.

Para avanzar en esa tarea, Vaz Ferreira sugiere que recién después de analizar concretamente cómo es sentida la belleza en una u otra escena pueden pensarse conceptualmente tales sentimientos. Según describe (XXIII: 173), el curso de Estética incluye las teorías de Platón, Baumgarten, Kant, Schelling y Guyau. Este último autor (hoy harto desconocido) parece ser, junto a Spencer, el más relevante para Vaz Ferreira, con respecto a estos temas. Que el texto del curso de Estética de Rosi (1904) llegue hasta ellos parece ratificar que la discusión estética contemporánea que marca la discusión en Uruguay a principios de siglo XX es la de esos autores —y no, como quizás podría imaginarse, o nos gustaría imaginar, la de Nietzsche o Bergson. El mismo Figari indica (1960: 35), en la segunda década del siglo, que se ha impuesto la opinión del arte como juego y culto a la belleza, a partir de la teorías de Spencer, nombrando también la importancia de Schiller. Y es quizás por la necesidad de pensar con ambos, con Schiller contra Spencer, dentro de lo abierto por Spencer, que Vaz Ferreira no puede contentarse ni con un romanticismo enemigo de la vida moderna ni con un pragmatismo ajeno al arte para instalar el criterio moderno del desinterés artístico como parte de aquello que habría de interesar al interés pragmatista en la vida.

La estrategia conceptual de Vaz Ferreira para defender al arte es la de demostrar que su aparente inutilidad no deja de ser útil para la vida, una vez que ésta ha logrado darse a sí misma el espacio de lo que no reporta un beneficio inmediato. Si la inutilidad del arte fuese inútil, habría perecido con la evolución que piensa Spencer. Sin embargo, si en los procesos evolutivos surge el arte es porque, tras la superación de las necesidades inmediatas, el hombre genera también el necesario espacio de lo innecesario: *“Llega pues un momento en que al principio general de la economía de la fuerza es necesario oponer otro principio restrictivo, el del placer originado por el gasto de la fuerza. Este segundo principio solo aparece y produce efectos apreciables cuando el fin y la importancia del trabajo, disminuyendo en valor, dejan manifestarse el placer del trabajo mismo”* (2008: 46).

Utilidad y belleza, en ese sentido, se hallan en una relación inversa, en una economía en la que la radicalidad de la belleza abre la posibilidad de un gasto sin retorno. Si el esfuerzo del arte no solicita retribución es porque, precisamente, al gastarse se retribuye. En ese sentido, Vaz Ferreira tacha de simplista y unilateral la posición que juzga siempre negativamente el gasto de fuerza. En particular, el gasto de la fuerza mental, inagotable a un espíritu vivo que, al gastarse, pareciera revivir con más fuerzas. De ahí que el buen *estilo* no sea siempre el que dice más hablando menos. A la inversa —y Vaz Ferreira nombra allí la literatura (XXIII: 84)—, otros estilos pueden legítimamente operar a la inversa. Es decir, en un gasto que gana, a partir de otra ley, renuente a la estrechez utilitaria de una dinámica utilitaria de gasto y retorno.

La creación artística presenta así otra economía posible, la que gana también quien la percibe en cuanto tal. Así, el pragmatismo que anula esa alternativa en nombre de la

economía de la vida empobrece la economía de la vida misma, al sustraerle una operación potencial que, en términos generales, ha de enriquecerla: “Decir, como regla general, que un buen estilo debe economizar el sentimiento del lector para evitar el cansancio, equivaldría a decir que es necesario evitar el perfume de las rosas para evitar que este canse nuestro órgano olfativo o, para elegir un ejemplo menos absurdo en apariencia, a decir que un molino debe moler, para economizar trabajo, la menor cantidad de trigo posible. En realidad, la economía de la fuerza solo desempeña un papel principal como objeto buscado cuando no hay igualdad de efectos; y no la hay entre un producir un sentimiento y no producirlo. La verdad es que solo será necesario atenuar o suprimir un sentimiento cuando este esté subordinado a otro más importante y gaste una sensibilidad necesaria para experimentar este segundo” (2008: 54).

La modernidad que abre la chance del arte, sin embargo, parece amenazarlo ante una evolución estrecha, ligada a la ya mencionada concepción pobre de lo práctico. Según describe Vaz Ferreira (VII: 4), el arte pasa del mecenazgo a la economía, sin que existan certezas de que ese desplazamiento sea mejor para el arte. Tras el incierto sometimiento del arte a los vaivenes del mercado, y ante el riesgo entonces de una vida sin arte, deviene imperioso defender la belleza como parte de la vida misma, más allá de la estrecha concepción práctica del vivir.

De hecho, Vaz Ferreira critica (IV: 42) que Spencer oponga arte y ciencia. Al pensar la segunda contra lo primero, *humillando* al arte por su desconocimiento de las leyes físicas —por ejemplo, las de la acústica, por parte de la música—, Spencer deja de pensar en la posibilidad de operar en lo que no se conoce científicamente. Tal como una persona camina sin conocer las leyes de la fisiología que posibilitan su movimiento, el arte crea en un tiempo y espacio que transforma la experiencia sin conocer sus leyes. Sin embargo, podríamos imaginar que es precisamente por ese desconocimiento que puede trazar su inventiva, demostrando el límite que padece la dimensión cuantitativa del saber, y la necesidad de abrirse al nuevo tipo de placer que brinda el arte. Si el sujeto caminase pensando en las leyes de la física, perdería la opción de gozar su experiencia del caminar. Su no sometimiento al cálculo no muestra su pobreza, sino la pobreza del cálculo que requiere, entonces, ser suplementada por otras formas de relacionar el sujeto y el saber: “Si la ciencia tiene por objeto indirecto contribuir a producirnos placer y bienestar, el arte precisamente produce ese bienestar y ese placer de una manera directa, y no procedía, por consiguiente, subordinarlo, como lo hace” (XVII: 124).

De esta manera, para Vaz Ferreira, el arte resulta bueno para la vida porque es bello, y no pese a su belleza. En una diferenciación precaria, nuestro autor no aspira a una absoluta distinción lo bueno y lo bello que pudiese autorizar la belleza, sin saber si colabora o no con una vida mejor. Por el contrario, piensa que la potencia de la belleza reside en que, desde su específico margen, mejora la vida. El problema ético de la realidad del arte no está, entonces, en la belleza, sino en el olvido de su límite con la realidad. Tan problemático como un esteticismo decadentista que confundiese la vida con el arte sería un realismo que expulsara el arte de la vida. Si los primeros no notan los límites éticos del arte, los segundos se cierran al reconocimiento de que permite, desde



una perspectiva ética, vivir mejor. Por su carácter ficticio, el arte permite un tipo de mirada estética que se defiende éticamente, pero que sería problemática si lo observado exigiese una mirada que ya no se base en su belleza: “No sabemos bien lo que sucedería si el arte creara seres reales y vivientes, análogos a los demás que nos rodean; probablemente aquellos seres despertarían en nosotros los mismos sentimientos que despiertan éstos y, de acuerdo con la que hemos llamado estética de la realidad, esos sentimientos estarían despojados del carácter estético cuando estuvieran subordinados a fines utilitarios, y podrían adquirirlo al separarse de éstos. Si ojos de la Venus de Milo “se llenaran de luz interior, y si la viéramos avanzar hacia nosotros” experimentaríamos, al contemplarla, emoción estética, siempre que no nos embargaran en ese momento ideas demasiado utilitarias” (I: 58).

Vaz Ferreira retoma, por ello, la ya citada preocupación de Hostos por la inmoralidad del arte, pero para llegar a la conclusión contraria, posibilitada por un distinto y hartamente más abierto encuadre de la moral. Ante artistas y públicos sanos, considera (I: 37), lo bello no puede ser inmoral, al punto que la experiencia de la belleza hace a los hombres ser mejores. No solo amplía sus verdades, sino que, desde su autónomo proceder, incluso las muestra, de forma algo heautónoma. Al abrirse a la novedad estética, el hombre nota en lo bello la huella de lo bueno y verdadero: “La “moral”, diremos, en “estado nativo” daña el arte. Y lo mismo lo intelectual en su estado natural de razonamiento. Eso es bien establecido. Pero lo que suele no entenderse es que el buen arte puede comprender moral, y razón, transmutadas en arte. Y que lo malo y lo falso se transmutan también, en antiestético. No es que el arte sea moral o ciencia, ni puede incluirlas en estado nativo, pero, transmutadas, lo realizan. Tanto lo verdadero como lo bueno y lo noble se subliman estéticamente, y su falta podría ser falta de algo” (XI: 110).

5. *La creación sincera.* Por ser parte de la vida, la creación estética debiera surgir desde la íntima donación de la existencia al arte. La consideración económica —aneconómica, se diría hoy, con más y menos precisión— del arte es la que permite a Vaz Ferreira aspirar a un arte no artificioso. De ahí la irreductible distancia entre la vanidad y aquél, graficada en la figura de la artificial tintura de los vestidos (VIII: 50). Si la vanidad resulta una imposición exterior, el arte habrá de ser, antes que nada, manifestación de la interioridad de quien crea. Y dado que esta varía de sujeto en sujeto, esto no puede significar una demanda universalizable por un arte realista, sino por la siempre singular exposición de su sinceridad: “Ser sincero para escribir quiere decir y no quiere decir sino esto —para un examen grueso—: decir solo lo que se cree verdadero, no buscar o en todo caso no escribir para buscar el éxito, para halagar al público, a la crítica, etc.” (XX: 377).

Es difícil exagerar, por cierto, la importancia que Vaz Ferreira otorga a la sinceridad del individuo, y no solo en el dominio artístico. Bien describe Andreoli (2003: 43) en su obra el privilegio de la interioridad, que podría hacerlo caer en la falsa oposición que tanto critica. Puede afirmarse, en defensa de Vaz Ferreira, que cuando ese interior se vive sinceramente se evita la esquematización de quien renuncia a pensar lo que su espíritu le

impone. En tal dirección, Claps indica (1979: xxix) que libertad y sinceridad son las condiciones esenciales que desea Vaz Ferreira, al punto que podrían pensarse como el único absoluto al cual aspira. Evidentemente, con ello no se trata de algún contenido, dado de antemano, al que ser fiel, pues ninguna sinceridad habría en seguir un esquema previo. Antes bien, lo que busca es la lealtad infinita a una vida dispuesta íntimamente al riesgo, propia del talante de quien resiste a todo dogmatismo porque, por así decirlo, su sentir así lo pide. En consecuencia, la ignorancia, enfatiza Vaz Ferreira (VIII: 81), además de docta, debe ser sincera.

Uno de los textos breves de *Fermentario*, denominado justamente “Pragmatismo de la sinceridad”, lo expresa con claridad. Si lo citamos entero es porque puede destacarse como el escrito más certero para conocer el pensamiento de Vaz Ferreira. Esto no significa, claro, que esta pieza resuma su obra: buscar ese esquema implicaría ir contra lo ya dicho. Por el contrario, si podemos darle ese rótulo es porque nos parece el texto más sincero acerca de la sinceridad y sus distintas modulaciones: “*Creer saber solo lo que se sabe; dudar de lo dudoso, saber que no se sabe, o que se sabe mal en su caso, etc. (sinceros hasta con nuestros ideales y hasta con nuestras esperanzas), no solo es lo más verdadero —en verdad subjetiva: en sinceridad interior—, y no solo es lo más limpio y puro, sino que es pragmáticamente lo mejor (a pesar de cierta aparente lógica). Hay que abundar psicológicamente para explicarse por qué esos hombres tienden a ser más buenos y más morales de hecho, aun sin el temor, sin la esperanza concreta. Es que, libres, la razón y la afectividad se conservan más sensibles: crece, en lugar de embotarse, su sensibilidad, desde luego para la verdad, que ya comprende justicia y bondad, y directamente para la bondad misma. La libertad de todas las funciones espirituales es la que mantiene su sensibilidad. Y creo —creo— que esto hace ser lo mejor hasta para las posibilidades trascendentales de perfeccionamiento o salvación. (Y si no lo fuera, yo no podría comprar posibilidades trascendentes por ese precio...)*” (X: 30).

Si la buena vida es la del hombre sincero, el buen artista, en términos éticos y estéticos, es quien crea con sinceridad. Lo que ha salido del creador, indica (XXII: 33), se empobrece ante una corrección posterior que lo desnaturaliza. La virtud de la creación es la de preocuparse única y exclusivamente de ser lo que siente que debe ser. Predeciblemente, es la figura del genio la que permite a Vaz Ferreira graficar tal creación sincera y carente de esquemas. Si bien considera que la genialidad puede manifestarse en variados aspectos de la vida, es en el arte donde se presenta más claramente (XII: 50).

Ahí, el sujeto y sus obras deben contar con la sinceridad expresiva de su posible genialidad. Si bien asume que algunos autores ya han reconocido la existencia de grados, oscilaciones y cuestiones entre la genialidad y el talento (IV: 232), Vaz Ferreira considera que hay que pensar más allá de las falacias que también imperan respecto de este asunto. Por ejemplo, a través de la falsa sistematización se juzga que la locura es la única causa de la genialidad (XXII: 85) y se discute sobre la eventual genialidad de Zola confundiendo hechos y palabras (IV: 77-78). Ante ello, urge a la estética una concepción clara y distinta del genio, que pueda dar cuenta de sus distintas manifestaciones al analizarlo como una clase distinta de espíritu, y no como un grado existente o ausente en uno u otro espíritu.

Sin embargo, Vaz Ferreira diagnostica como inexistente (XXII: 28) un análisis justo al respecto, lo que lo lleva a desplegar su tajante contraposición conceptual entre quien posee talento, como todos, y quien es un genio, como no podrían serlo todos, sino solo quienes experimentan un desequilibrio por una directa comunicación del yo consciente con el yo inconsciente y subliminal que dota a su creación de un carácter intuitivo. Esta dinámica, ciertamente involuntaria, quizás ilustra, por su radical singularidad, lo que describe (en otros pasajes) como una locura venida *desde dentro* del individuo. A diferencia de la alienación que se impondría desde el exterior contra el propio ser, se trata de una locura que hace al individuo ser, cada vez más, él mismo, irreversiblemente (X: 84).

Mientras el hombre común se asemeja a los demás por su instinto, contrapuesto al conocimiento que distingue a unos de otros, el genio se distingue de ellos precisamente por un instinto que no se deja determinar por conocimiento alguno. Su obra es tan inesperada que ni siquiera él la conoce antes de realizarla. Tal forma intempestiva de crear se contrapone, por su carácter impredecible, a la racionalidad. Se trata, para nuestro autor, de dos formas distintas de modular la mente en el proceso creativo, pues la genialidad no depende de la voluntad que aplica su saber a variados objetos en función de capacidades calculables, sino de un instinto innato. Con cierto grado de animalidad, utiliza su energía sin orden alguno. Lo cual, impredeciblemente, abre algunas chances y cierra otras tantas: “*Se parecen en cierta particularidad a los animales, por ejemplo, a esos insectos que resuelven casos difícilísimos y no otros mucho más fáciles; y así como una abeja construye celdas según ángulos matemáticos, perfectos, y es incapaz de salir de una botella invertida a la luz, los geniales en este sentido, realizan a veces lo difícil, lo superior y suelen ser incapaces de algo que, apreciado como un acto puramente racional, sería infinitamente más fácil y quizá esté al alcance de mentalidades vulgares?*” (XI: 124).

Mientras el saber racional puede adquirirse de forma gradual por su carácter homogéneo y transmisible, la siempre singular fuerza del genio se vuelca absolutamente en lo creado. La obra del genio, entonces, simplemente *sale*. Anatole France, tan leído en su época, permite dibujar la diferencia entre el hombre común y el genio, por ser la suya una creación tan fría como bien lograda. Es decir, está situada lo más cerca que se pueda de una genialidad que revela allí su irreductible distancia, puesto que la suya es la escritura de quien maneja tan bien la técnica que alcanza el máximo potencial que le ofrece su racionalidad, y así expone su ausencia de genialidad: “*Sin genialidad, conscientemente, a base de razón, se puede ser Anatole France, se puede ser Renán, se puede ser Voltaire, a quienes nunca les ha salido nada involuntariamente: son perfectamente dueños de sí mismos: todo lo han razonado, todo lo han hecho*” (XXII: 31).

La obra del genio, por tanto, no pasa por la mediación racional del instinto que debe darse en las otras prácticas de la vida. Su intensa situación, evidentemente, no podría llegar siempre a buen término, pues es incapaz de legar un método para otros genios que pudieran ir, progresivamente, asegurando unos y otros procedimientos. Por ello, nula genialidad hay en quien intenta seguir a los genios de un arte ya creado. Quien que se

esforzase por ser indicativo de su tiempo y espacio, repite lo que ya se sabe. Contra los límites que impusiera un arte nacional, Vaz Ferreira cuestiona (XXII: 95) la enseñanza de la literatura exclusivamente nacional, y la relativa exclusión del arte extranjero o antiguo (IV: 29). La indeterminación de la cultura exigiría, entonces, la discriminada y selectiva apertura al arte, sin frontera alguna. El genio puede valerse de una y otra experiencia, sin método ni repetición, y crear lo nuevo. Así lo muestra, por ejemplo (XII: 125), el que la ópera haya nacido desde el deseo de imitar el canto griego.

Por ello, para Vaz Ferreira, el artista debe expresarse sin limitación conceptual o geográfica alguna, sino con la libertad del arte que el modernismo instaaura. Por ello, sostiene que lo importante no es ser de una época replicando lo existente, sino *hacerla*, creando a veces contra lo existente. Quienes lo logran son de su época, pero de otro modo, ya que, en cierto punto, la época es de ellos. Al abrir, y no al culminar, permiten la emergencia de lo nuevo. Por eso, Vaz Ferreira sostiene que ellos son los que quedan. El autor cita (XI: 97), en tal dirección, la opinión de Víctor Hugo relativa a no imitar al genio inimitable como la única forma de ser digno con respecto a él. La similitud entre esta posición y la sostenida por los poetas modernistas es evidente. Y no tanto por el reconocimiento de la obra de aquel poeta, sino porque se sabe que la única forma de estar a la altura con su máxima es no replicarla. La potencia de la genialidad se juega, entonces, en su capacidad de ser como el genio al imitar su afirmación de sí mismo, en lugar de imitar su inimitable su obra: “*¿Qué sentido tendría hablar de imitar a Mozart? Para imitarlo, habría que tener el sumo genio que tuvo él; y si alguien pudiera llegar a tenerlo, entonces ése sería el primero que no lo imitaría*” (XI: 268).

Sin embargo, no todos los genios, señala sin grandes plañidos, alcanzan una obra genial. Los hay sin obra, o de obra mediocre, dada su genialidad incompleta, desequilibrada o mal canalizada. Lo que marca su presencia no es una obra buena, sino un gesto auténtico. El genio, piensa (XII: 214), puede ser infértil en su creación de grandes obras, pero aún así no imita de forma no original. Y es por ello que abre la posibilidad de la renovación en el arte. El deber del discípulo, por ello, no está en sobrepasar al maestro —lo que no siempre sería posible—, sino en diferenciarse de él. Y es que la única forma de aprender del creador es aprender a crear, y no a recrear lo que él ha creado. Tanto repugna al creador la imitación que enseña, en efecto, a no ser como él: “*¿Cómo se reconoce al “maestro”? De afuera, en que estimula la individualidad de sus discípulos... de adentro puede reconocerse él mismo si experimenta cierto sufrimiento —como una especie de repugnancia dolorosa— cuando sus discípulos lo imitan demasiado*” (XI: 319).

La imposibilidad de enseñar a ser genio es la productividad de lo que el positivismo pensaría como ignorancia, pues aplaude una acción que debe rehuir de cualquier tipo de método. El genio puede desconocer las técnicas de producción de las obras, incluso crear contra ellas. Así, Vaz Ferreira discute (XI: 37) a quienes sostienen que, de algunos creadores, hay que suprimir la mitad de su creación para hacerlos más completos, al indicar que quizás no habría podido hacer las buenas obras sin hacer también las malas. Y es que el genio no puede controlar su obra, incluso cuando suspende

momentáneamente la creación. En efecto, refiere (XII: 215) haber dialogado con escritores geniales que le cuentan una obra en curso sin saber qué puede acontecer una vez que retoman la narración; también con otros que se sorprenden por los cambios de sus personajes, indicando que algo le debe haber ocurrido a uno u otro de ellos. El genio opera sin saber racionalmente cómo crea. Lo que aporta a la teoría del arte, por ende, no es la teoría, sino la obra que otro habría de teorizar. Él, por el contrario, para crear, podría incluso ir contra ella: *“La potencia del genio, en algunos interesantísimos casos, podría medirse por el grado y frecuencia con que ciertos creadores se desviaron de sus propias teorías artísticas, o las rebasaron; por el grado y frecuencia con que contrariaron o excedieron su estética consciente y deliberada”* (X: 211).

Por ende, poco sentido tiene la evaluación de la obra genial de acuerdo con un modelo de saber previo. No son las teorías, sino sus obras, lo que debe evaluarse de los autores (XXV: 36)<sup>107</sup>. Con ello, se autoriza el criterio de autonomía que, sometido a la petición ética de la sinceridad que puede presentar el bien en la obra, termina dando pie al emergente criterio formal de la autonomía del arte, y a la relativa diferenciación entre quien observa y quien crea, y también entre distintas formas de creación.

6. *El espacio literario*. En variados textos, Vaz Ferreira insiste en la necesidad de analizar las particulares condiciones de cada arte, antes que en una estética orientada desde conceptos genéricos. Coherentemente con el énfasis ya descrito en los efectos estéticos, su reflexión sobre el arte analiza lo que la genialidad puede hacer, y lo que no, en cada práctica artística.

Así, la música, por carecer de un plano en el cual imprimir su genialidad, la expresa en el sonido mismo. Por ello, resulta el arte en el que más importa el conocimiento de los procedimientos técnicos. El mayor de los compositores nunca deja de ser, también, un creador técnico. En ese sentido, el genio musical puede abrir, a través de nuevas formas técnicas, nuevos rumbos para su arte. En su obra, técnica y genialidad no se excluyen, de forma tal que se oye su novedad más allá de las formas técnicas de las que se vale para superarlas, y así da con una obra que excede la rigidez de la norma: *“El poeta escribe una poesía y el pintor pinta un cuadro; el poeta escribe la poesía como la siente, y el pintor pinta el cuadro*

---

<sup>107</sup> El ejemplo más recurrente de Vaz Ferreira, en este punto, es el de Tolstoi. Su genialidad como creador se traduce en pésimos razonamientos a la hora de modular su juicio desde la racionalidad: *“No hay nada tan desastroso y absurdo como verlo razonar a Tolstoi, porque razona con el genio, y con el genio se razona muy mal”* (XXII: 32).

Vaz Ferreira desprecia, literalmente, sus capacidades racionales. El autor ruso, indica (VII: 69; XI: 127), no entiende nada, al punto que lo describe como el peor pensador de Europa. Lo cual, por cierto, no lo convierte en un mal autor. Sin dejar de manifestar su desacuerdo con la ética tolstoiana antes de recomendar su lectura, Vaz Ferreira (III: 79—80) pareciera ver en aquellos errores un fermento, antes que un óbice, para la creación genial. Porque no sabe lo que hace es que sus personajes le salen tan sinceramente (X: 208).

Y es por ello que la mejor respuesta a su razonamiento viene de su genialidad. Su novela, por su calidad, alcanza un público que excede largamente al pueblo que teoriza como su único lector (XXV: 35). Así, su obra es el mejor antídoto a su teoría. Por ello, describe que sus personajes pueden verse como sujetos absurdos, por estar siempre pensando en la vida y la muerte, pero que en realidad lo absurdo es nuestro estilo de vida que suele olvidar esas preguntas (XV: 84). Leyendo la obra del equivocado Tolstoi, entonces, se aleja el lector de la equivocación, y no solo en lo relativo a la literatura.

*como lo ve; y lo primero es una poesía y lo segundo es un cuadro; en tanto que el trozo de música hecho así, ni siquiera ha encontrado su nombre: le llamarán una fantasía o un capricho; pero, en realidad, no tiene nada de fantástico ni de caprichoso escribir libremente música sentida” (XXII: 74).*

Esa vinculación entre la música y el régimen sonoro varía en otras artes. El recurso de la literatura es *sencillamente la materialidad de hablar y escribir* (XXII: 70). Esa sencillez es algo irónica, como reconoce el mismo Vaz Ferreira, quien sabe lo poco sencillo que resulta el uso literario del lenguaje. A diferencia de la singularidad del sonido o la imagen, podríamos especular ahora conectando argumentos que Vaz Ferreira no explicita, el carácter compartido de la palabra exige, para distinguirse del uso cotidiano del lenguaje, en el que el espíritu se somete a la frialdad de la lengua, la construcción de una lengua singular que esté a la altura de lo psiqueado. Una imagen gráfica fría, puede argumentarse, algo de novedad acarrea. Una palabra fría, en cambio, no es más ni menos que la palabra ya conocida.

La novedad literaria, por ello, no reside en la creación de nuevas palabras, sino en un uso distinto de ellas. Esto excede la posible concepción de la literatura como una escritura que vincula de otras formas las mismas palabras, lo que para el autor pareciera ser una música empobrecida, al valerse de palabras como sonidos, trazando un formalismo algo vacío. Es la realidad artística que con las palabras se genera la que le interesa. Lo que no existe antes de la obra genial no son las palabras, sino lo que éstas crean; y esto implica, claro está, ir más allá de las leyes de la gramática o de cualquier normatividad poética.

Por lo anterior, para Vaz Ferreira, las reglas en la literatura son generales o intuitivas. Su aprendizaje resulta un saber racional que nada añade a la genialidad. De hecho, indica (XII: 89) que la literatura *sale* mejor cuando no se estudian sus normas y se encuentra ajena a la técnica. En particular, en el caso del poema, cuyos símbolos debieran surgir instintivamente; el que se genera desde la inteligencia, a la inversa, resultaría *más frío* (XII: 100). La creación sincera, por tanto, ha de resistir a cualquier regla o esquema.

Tal impotencia categorial para la creación lleva a Vaz Ferreira a referir críticamente a las concepciones tradicionales de la retórica como *especie de concreción paleontológica del pensamiento* (XX: 17). Basada en géneros y reglas tan anticuadas como esquemáticas, sus categorías debiesen renovarse, en lugar de transponerse a las nuevas escrituras. Quien insiste en mantener las antiguas formas de composición en nombre de sus reglas, no solo impide la obra nueva, sino incluso los usos nuevos de las antiguas formas. A modo de ejemplo —y una larga vuelta podría darse acá en torno a la novela, el modernismo y la modernidad—, la epopeya, como obra, ya no es del todo posible: *“Tiene sentido hoy, más bien que hablar de epopeya, hablar de procedimientos épicos, de imitaciones”* (XXII: 22).

Ante la ausencia de formas determinadas de las que valerse, la literatura toma unos y otros procedimientos —siempre inacabadamente— para enfrentarse al material lingüístico que, para poseer un carácter artístico, ha de dar con el mundo de otra forma, en lugar de dar otra forma objetual al mundo. Pensamos que por ese motivo es que Vaz

Ferreira dice, de forma algo sorprendente, que la literatura no puede prescindir absolutamente de la imitación de la realidad (XII: 103). En ese punto, parece invertir la valoración modernista por la imitación de la imitación de la realidad, pues aspira a un contacto más directo con lo real. Sin embargo, puesto la literatura no puede sino imitar al lenguaje, allí, por así decirlo, no hay originalidad posible. También el escritor, entonces, imitar inimitablemente, pero ya no a otro creador, sino en el lenguaje que resulta la realidad que, singularmente, procesa la literatura.

Tocando filosóficamente tan agudo problema, la renuencia de Vaz Ferreira a la imitación mediada se fundamenta en el saber, previo a la literatura y ganado por la filosofía, del carácter repetitivo del lenguaje. No habría que imitar a otro escritor porque él es ya un imitador, dentro de los marcos de una originalidad incierta ante la impropiidad del lenguaje. El rendimiento de la literatura está en su transformación de esa posible pérdida en la chande de la originalidad en el lenguaje. Es decir, en aprovechar la falta de una escritura *del* autor para instalar allí la creatividad de quien puede escribir sinceramente la ficción. Ante la imposibilidad de la expresión de la verdad por parte del hombre sincero, la creación literaria brinda un modelo para la sinceridad en la insuperable artificiosidad del lenguaje. Psiqueando, entonces, el escritor se gana, al valerse de la indeterminación para escribir, de forma genial, su distancia con lo sentido.

En ese sentido, Vaz Ferreira afirma simultáneamente la mirada filosófica y la poética modernista, al trazar una estética que aspira a ser más consciente de los límites de una originalidad que no deja de demandar. En la repetición, el genio literario no es un copista sino, y como el creador modernista, quien imita inimitablemente lo que no puede sino imitar. En particular, una vez que la reproductibilidad técnica aleja al escritor de lo escrito, lo que lo obliga a alcanzar una genialidad que pueda subsistir ante la infinita reproducción de su obra. Tras un siglo de imprenta en el continente, Vaz Ferreira piensa el libro desde su producción serial. Es algo vana, indica, la aspiración a un ejemplar que manifieste el valor original de una obra, pues no es necesaria la presencia de algún artista para que se mantenga su arte.

De ahí la radical diferencia material de la literatura con la música, la que requiere del intérprete, o con la pintura. En este último arte, escribe (XII: 52), no hay más que un original valioso. Ni siquiera el hombre con más capital cultural y económico podría reunir, en su hogar, todas las grandes obras de la pintura mundial. Por eso es importante, en la pintura o la música, quien replique fielmente la obra creada. Muy distinta es la realidad, sostiene (XXV: 40), de la literatura. Cada ejemplar, en la Biblioteca, llena lo que falte con copias que no pueden aspirar a ser originales por su calidad especial, sino por su contenido siempre repetible. De ahí que su función sea la de completar, mientras que la de los cuadros sea, además de ésta, la de suplir. Mientras el copista es irremplazable para transmitir la pintura cuya unicidad marca una irreductible distancia ante sus imitaciones, la constitutiva repetición en la obra escrita exige una imitación cuyo valor se juega en una obra que emerge gracias a la repetición del lenguaje, y circula gracias a la repetición del libro.

Al carecer de intérprete, la genialidad del escritor ha de subsistir en cualquier ejemplar de su libro, lo que permitiría sugerir, con agudeza, que solo en tal arte la obra debiera siempre ser, por original, pura excepción. Si bien Vaz Ferreira se aleja de esa conclusión dado el valor histórico que puede tener un texto no genial, impone esa expectativa cuando piensa la creación literaria. Quizás no parezca tan antojadizo, por tanto, que en un fabulado diálogo sobre las artes sea el *otro* quien le diga al *uno* (XII: 120-130) —la nominación de personajes teatrales no es la mayor virtud de quien nos ocupa— que el escritor resulta el artista siempre obligado a una novedad tal que pueda exceder la lengua conocida. El escritor es entonces el artista que más debiera imitar, y menos repetir. En tal diferencia se juega su chance, inversa a la del buen copista en la pintura. Si el genio pintor no imita a nadie para que su única obra pueda ser luego repetida valiosamente, el escritor imita para gestar una obra cuya unicidad se mantenga en la repetición de copias editoriales que nada suman ni restan.

El genio literario, en conclusión, crea lo irrepetible desde y para la repetición, sorteando el frágil límite entre la imitación que imita y la que crea. Por lo fácil que parece ser confundir una y otra forma de imitación, requiere, para ser reconocido, una inédita lectura atenta a la novedad que surge en su inimitable imitación. Es decir, como bien lo solicita también el modernismo, crítica.

7. *La lectura genial.* En el emergente campo del arte que instala la sincera creación del genio, el hombre racional —que sí puede saber lo que sabe y lo que no sabe— debe aprender a percibir la obra sometido a la misma petición, infinita, de la sinceridad, abriendo la posibilidad del estudio de los efectos de la creación genial que permite, con la crítica, la estética: “*El efecto principal que debe buscarse, es suscitar el espíritu filosófico, la crítica, la sinceridad de la posición mental; la completa sinceridad: saber qué es lo que se ignora; saberlo y sentirlo; y hasta aprender a ignorar, que es más difícil aún que aprender a saber*” (XV: 77).

Las lecturas filosóficas, en ese sentido, debieran demostrar la claridad de quien sabe ejercitar el juicio. Sin embargo, según describe, abundan los esquematismos que impiden la lectura, incluso ante la tradición filosófica. Más aún, cuando se trata de leer a un pensador que tendría algo de genial, como Nietzsche (XX: 205). Leída a través de resúmenes, su obra se *apolilla*, dado su estilo particularmente afectivo y literario, el que exige una lectura atenta que pocos estarían dispuestos a realizar. Contra los resúmenes imperantes de su obra, Vaz Ferreira intenta leerlo con justicia, rescatando lo positivo que habría en algunos fragmentos de su reflexión. Reconoce, por ejemplo, que el alemán nota bien los problemas de la democracia, la religión y la moralidad moderna, contra la ingenua valoración de la época, pero que no logra comprender que la posición más profunda es la que vuelve a defender tales ideales, contra las deficiencias que ha diagnosticado (XX: 240). Y es ese gesto suplementario el que Vaz Ferreira monta en su lectura, insistiendo en la chance de rescatar lo bueno en lo criticado. Juzga correctas



algunas de sus ideas breves, contra las tesis nietzscheanas más reiteradas que estima erróneas, leyendo algunos de sus pasajes contra otros de la misma obra.

Uno de los trozos que valora refiere, de hecho, a cómo leer de forma moderna a un autor y sus verdades. A diferencia de los antiguos, los lectores modernos no se dejan morir por sus opiniones. Hoy, describe Nietzsche —según lee Vaz Ferreira—, ya no estamos tan seguros como para dar la vida por ellas. Mas, contra toda nostalgia de tal incerteza como pérdida de cierto saber, el cambio en cuestión es pensado por el uruguayo como ganancia de la posibilidad de pensar más de una verdad, y de modificarla infinitamente, resguardando así la tolerancia que permite estar siempre abierto al incesante advenir de lo nuevo. Contra todo fanatismo, abre la posibilidad del diálogo racional que, supuestamente, constituye la vida moderna, sobre todo tras el ya descrito despliegue de la esfera pública.

Sin embargo, según Vaz Ferreira, en Uruguay los medios modernos sirven más a los fines del antiguo dogmatismo. Sin dejar de reconocer que la prensa podría ser un inmenso bien, caracteriza (III: 88) el régimen del periódico imperante como el de una escritura precipitada que reiteradamente cae en la imprecisa exageración. De hecho, en sus libros toma variados ejemplos provenientes de la prensa para ilustrar distintos errores de argumentación. En lugar de la verdad, indica (IV: 245) que la motivación de quienes debaten suele ser la de vencer a su contrincante. Quizás su mayor daño sea la transmisión de sus errados hábitos argumentativos a los lectores, quienes replican su insensatez para tomar rápidamente posición por uno u otro bando, en lugar de abandonar tales bregas para analizar bien lo dirimido. En general, ni siquiera leen detalladamente las opiniones; antes bien se llevan dudosas impresiones de lo leído (XI: 274).

Tan sombría consideración llevaría a concluir que todo el espacio de la lectura padece tal sinrazón, al punto que no son necesarias las coyunturas políticas para que se muestre esa premura. También los asuntos limitados a lectores más instruidos, y tiempos menos urgentes, replican la ausencia de criterio. Ante un libro de poesía considera escasas las opiniones precisas, capaces de reconocer, a modo de ejemplo, su moderada calidad, o algunos méritos entre su regularidad. Al punto que *casi* (IV: 262) se carece de términos para hacerlo, pues ya todas las expresiones habrían tomado, psicológicamente, significación extrema.

Problemáticamente, son escasos los medios para alcanzar los fines de la discusión, harto olvidados por quienes discuten para replicar posiciones previas al ejercicio de la discusión. Describe la hegemonía de una equivocada *terminología de guerra* (IV: 52) que restringe lo bueno a la propia trinchera, limitada por la persistencia de variados paralogsismos que también se presentan en la crítica de arte, tales como pensar de acuerdo a la moda, insistir en un retorno al arte pasado o denuncian la presencia de una crisis debido al errado énfasis en el género antes que en la calidad de la obra.

No es casual que uno de los primeros ejemplos de los paralogismos en *Lógica Viva* sea con respecto al juicio de un crítico, a lo que se suman otros cuestionamientos a críticos en variados pasajes de la obra. Por ejemplo, para ilustrar la posibilidad sistemática de afirmar una tesis y la contraria (IV: 174), recuerda la discusión acerca de si debe elogiarse a un escritor emergente, a partir de la siguiente disyuntiva: bien podría argumentarse que es normal partir con obras débiles, por lo que el juicio no debe ser del todo severo, pero también que porque su estilo se está formando es que deben pulirse sus errores más rápidamente. Los críticos toman partido, unilateralmente, ante ese debate, y se agrupan de forma binaria. Sin embargo, como en todo paralogismo, la solución a ese problema no está en ninguna de las alternativas planteadas, sino en la reformulación de un dilema mal planteado. Si ambas respuestas pueden pensarse como falsas y verdaderas, como bien lo demuestra la figura del paralogismo, es la pregunta la mal planteada. En este caso, por considerar contradictorio lo que puede ser complementario, olvidando que se puede pensar que hay que saber qué alabar y qué reprochar al escritor.

Sin esa apertura a una solución más compleja, se pierde lo que hay de verdad en ambas posiciones, y así la posibilidad de alcanzar el singular estado en que una verdad no anula la otra, sino que se leen juntas, con la sutileza que el esquematismo impide. Ni siquiera las grandes obras pueden asegurar su resguardo del dogmatismo. Por el contrario, pareciera que precisamente por su dificultad es que los hombres dogmáticos buscan, rápidamente, su aplauso o rechazo en torno a una categoría previa a su lectura. Con gracia, cuestiona a quienes desestiman el valor de *Tabaré* de Zorrilla de San Martín porque el poema no se ajusta a las supuestas reglas del poema épico: “*Tabaré tiene los ojos azules, es mestizo; por consiguiente no podía representar a la raza charrúa; el héroe de una epopeya debe ser representativo; por consiguiente, el Tabaré no es una epopeya, silogismo que debe dejar al autor bien indiferente*” (XXII: 23).

Sin embargo, desde Vaz Ferreira podría pensarse que el hecho de que el poema no se derive de su género sea una de sus virtudes, y no unos de sus vicios. Pero, claro está, sin caer en la exageración contraria a la de quienes lo han criticado, consistente en exigir la innovación técnica en toda obra. O, peor aún, la de valorar exclusivamente una obra en función de aquellas transformaciones, tendencia que el uruguayo halla (XXV: 43) en otros lectores. En lugar de colaborar con el arte, ese tipo de crítica lo niega. Por ello, ante una crítica represora del arte, el artista debiera aprender a crear contra el juicio y sus categorías, y no confirmándolas, dado el carácter nocivo de las etiquetas en la enseñanza y crítica del arte. Centrada en formas y categorías preestablecidas, la crítica imperante no logra notar que el arte no avanza calzando con ellas, sino trascendiéndolas: “*El creador de arte que padece porque la crítica de sus contemporáneos le reprocha injustamente el ser demasiado atrevido, no olvide que otra crítica, la de la posteridad, le reprochará, tal vez con más justicia, el no haberlo sido bastante*” (X: 187).

Ante tan unilaterales formas de juzgar, es entendible que las opiniones críticas rápidamente pasan del optimismo absoluto a la total negación. Sin embargo, es recién después de ese doble movimiento cuando, para Vaz Ferreira (III: 218), puede surgir un

juicio adecuado y razonable, capaz de rescatar lo bueno que se mantiene tras lo negado. Pese a la aparente orientación dialéctica de aquel movimiento, la infinita atención a lo singular que solicita Vaz Ferreira excede una lectura de la verdad alcanzada como una síntesis, pues la piensa como un estado siempre abierto a discusiones que impiden sancionarla como definitiva. Es decir, un juicio que no surge de una forma más avanzada de la certeza dogmática, sino por el crucial ejercicio del *hábito de la crítica* (XIV: 130).

De ahí la necesidad de una crítica de la crítica imperante: ella debe objetar las limitaciones de la actual a través de la ampliación y de nuevas formas de belleza que aquélla se empeña en soslayar. El buen crítico es quien brega por la nueva belleza, sin preocuparse por la teoría o fórmula del creador, ni siquiera por la eventual coherencia entre ella y la obra o su carácter novedoso. En particular, cuando es uno de los que Vaz Ferreira describe como normales y verdaderos, y no uno de los apóstoles del autor. La importancia de estos últimos se restringe a algunos casos en los que el creador no gusta de hacer su teorización y propaganda, y entonces es necesaria la existencia de quien transmita una interpretación, decidida de antemano, por la propuesta artística del creador que presenta.

A la inversa, el crítico regular asume la necesidad de enfrentarse ante un arte tan *variado y multiforme* que debe abrirse a lo distinto, más allá de los instantáneos rechazos que puede generar la incompreensión, explicada por la natural parcialidad del gusto de la mayoría de los hombres (XXII: 101). Únicamente algunos espíritus excepcionales son capaces de sentir todas las formas de la belleza. La mayoría de los críticos, al igual que los artistas, tiende a gozar de un solo tipo de arte o escuela. En los creadores, excepcionalmente, la falsa oposición que de ahí surge puede llegar a ser estimulante. Quienes traspasan su problema natural en un error intelectual para crear pueden extraer su fuerza creadora de la rivalidad que generan, en su afán de poseer la exclusiva forma del arte. Al basarse su trabajo en la genialidad antes que en el raciocinio, su energía puede transmutar un error lógico en una producción sensible. El crítico, por el contrario, debe pensar contra ese paralogismo, y abrirse (X: 191). Lo cual, evidentemente, no significa pensar solo con la frialdad de la razón que entiende la necesidad de esa apertura, sino valerse de ella para abrirse a la emoción gracias al reconocimiento de los propios límites del gusto. En lugar de añadir a los límites naturales del gusto las fronteras artificiales que surgen el mal uso del juicio que lleva a paralogismos y limitaciones, el buen crítico acorrala los condicionamientos de la naturaleza con los aprendizajes de la cultura. Ante la contaminación natural de su sentimiento, reconoce y supera racionalmente los límites naturales de la razón, con lo que amplía el espacio de la emoción<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Por ejemplo, el autor cuestiona el que un libro que genere lágrimas en el lector se considere malo, debido a un eventual exceso de sentimentalismo. Quien internalice esa falacia suspende la sensación que la obra puede despertar, en nombre de una buena comprensión. Contra ello, dice Vaz Ferreira (XI: 313), el profundo el sentimiento que manifiestan esas potenciales lágrimas, en la medida en que sean sinceras, son el dato de una buena obra. Si una obra las genera, no podría ser prescindible. Es decir, que merece ser leída, y con todas las sensaciones que pueda generar.

Con ello, el crítico ayuda a que, entre el público no especializado, se sienta y entienda mejor el arte. Vaz Ferreira refiere a quienes componen ese público como los *sentidores de arte*. Es decir, quienes aprecian una obra por sus efectos, sin el conocimiento de las causas de sus sensaciones. El autor ilustra su posición como la de quien aprecia el vestido de un hombre, sin mayor preocupación por la técnica utilizada por el sastre. Debido a tal capacidad de gozar directamente del arte, están más abierto ante las innovaciones y licencias técnicas que el crítico cuya preocupación por la técnica podría desviar la centralidad de su mirada. El sentidor, por ende, puede comprender menos, pero sentir más, y esto último es lo más importante. Su misión es, literalmente, la de ensanchar su capacidad y *agregar a su tesoro* (XI: 119).

En el contexto descrito esa adición no parece tan fácil, al punto que resulta imprescindible la buena crítica<sup>109</sup>, capaz de combatir las falacias imperantes que contaminan el juicio de los sentidores, quienes, no por no teorizar dejan de padecer los errores argumentativos imperantes. Acaso, por el contrario, solo pensando para resarcirse de los prejuicios impuestos podrían alcanzar la sensibilidad para gozar la obra con mayor intensidad. Es imperioso allí el trabajo del crítico con el fin de impulsar el arte moderno, al punto que sin la crítica parece imposible que advengan futuras estatuas de creadores que hayan podido modernizar las prácticas artísticas. En particular, ante la belleza nueva el trabajo de la crítica parece más urgente, ya que la comprensión de la contemporánea genialidad resulta más difícil que la corriente, y puede generar un rápido rechazo por la incompreensión que limita las chances de la belleza. O, peor aún, la

---

<sup>109</sup> No está de más indicar que Vaz Ferreira aspira a complementar la enseñanza de la crítica con la instrucción estética que pueda entregar el sistema educativo. En efecto, sostiene que la falta de educación sería una de las causas artificiales que disminuyen el goce artístico (XI: 260). Contra lo cual piensa que poco sirve la enseñanza con textos que no alcancen la hondura necesaria para comprender el arte. Contra la idea de una enseñanza del arte orientada por obras escritas para niños, insiste en que es mejor enseñar lo que va a penetrar progresivamente (XVII: 52). Puesto que no se trata de aprender la obra en su totalidad, sino la sensación que genera, un trozo de emoción suscitado por una buena pieza de difícil comprensión pareciera ser de más utilidad que la comprensión completa de una obra ramplona. En particular, cuando la mediación pedagógica no debiera servir tanto de enseñanza de la historia del arte, sino más bien como paliativo ante los paralogismos que circulan: “*Es, pues, necesario –insisto– servirse de la misma enseñanza de la literatura para combatir todas estas tendencias a la falsa oposición, que tiende a producirse por la lectura de los trabajos críticos y, con mayor razón todavía, de los mismos productores cuando se hacen críticos; y todavía una misión más importante que ésta, es la de hacer sentir el arte mismo –que es, en realidad, la más importante de todas– y sin embargo, en la enseñanza siempre o casi siempre la más olvidada?*” (XXII: 86).

En concordancia con lo dicho, no se trata solo de negar la negación del goce, sino de formarlo más productivamente, a partir de la lectura directa de los textos que escasea en la enseñanza que lo circunda. La enseñanza imperante, sin embargo, se centra en transmitir saberes lejanos al sentimiento literario. Este defecto enfría la literatura, al punto que genera un estado de espíritu difícil de compatibilizar con la apreciación sentida y vivida. Contra ello, Vaz Ferreira imagina una enseñanza de la literatura en la que el docente haga a los alumnos sentir un entusiasmo simpático por pasajes leídos en clases, generando estímulos que trasciendan toda aplicación de frías reglas o saberes.: “*Tómese la clase más pobre, más mediocre; léase, por quien lo sienta, un trozo de Esquilo, de Shakespeare, de Víctor, Hugo, y se experimentará la impresión de estar barrenando, de estar abriendo a fuerza de explosiones los cerebros?*” (XX: 86).

La clase de literatura, por tanto, debe realizarle con entusiasmo, *en caliente*, sin más reglas que el hecho de que el profesor debe sentir el arte. Así, cada cual ha de sentir, hasta donde pueda, lo bello, lo sublime, lo original, lo feo, lo de buen o mal gusto, lo vulgar o cuanto concepto se quiera enumerar. Y, recién tras sentirlo, el profesor debe explicar el concepto como su efecto, y también que ese efecto trasciende su comprensión teórica (XXII: 100–101).

En tal sentido, Vaz Ferreira yuxtapone de forma muy interesante la retórica del don natural del genio con las relativas al dispositivo pedagógico del gusto, aspirando a la simultánea construcción del artista y su público como finalidad de la educación humanista.

confusión surgida, antes ejemplificada en la percepción de Vaz Ferreira sobre Rubén Darío, por una novedad aparente.

De ahí la necesidad de que el crítico sepa ampliar, además de su sensibilidad, su conocimiento del arte, capaz de brindarle el índice de lo realmente nuevo. El conocimiento racional sobre el arte solo inhibe su sentimiento si se establece la falsa oposición entre conocimiento y sentimiento. El buen crítico es quien, al saber más, siente más, y viceversa. De hecho, Vaz Ferreira indica (X: 92) que la aparición de la verdadera originalidad en el arte es más apreciada por los hombres que más y mejor han vivido. A diferencia de la juvenil aprobación de todo lo que se dice nuevo, el crítico experimentado saluda la verdadera novedad que su presente muchas veces no comprende. Por ello, es posible que se lo ataque tanto o más que al artista. Habría quizás que pensar, entonces, en la curiosa figura de un crítico incomprendido, por su coraje —análogo al del artista— para oponerse al gusto imperante: “*Un hombre discierne lo mal en la moda, en lo pretendido innovador, en lo que otros escriben y hacen, etc., y lo explica en la época en que aquello predomina o seduce. Hacerlo entonces es difícilísimo (dificultad de perspicacia y dificultad de valor). Y ese hombre pasará por incomprensivo; y encontrará indiferencia: con más o menos desprecio o antipatía; pero, sobre todo, indiferencia*” (X: 128).

Mientras la posteridad puede hacer justicia al valor del artista otrora incomprendido, cuando se comprende al crítico incomprendido es poco lo que se le reconoce. Así, señala que los hombres del futuro podrían profundizar la injusticia hecha a su lucidez, trivializando lo adelantado de su juicio. O, caso más lamentable, recordándolo por los juicios negativos que se hicieron en la época contra sus opiniones (X: 129). Según narra Vaz Ferreira (XXIII: 122), su reflexión sobre la crítica surge de la indicación, realizada por el compositor Sibelius, relativa a la ausencia de estatuas del crítico de arte en toda ciudad. Injustamente, también los artistas mantienen esa invisibilización, al ser igualmente incomprensivos con quienes juzgan su obra con amplitud. En primera persona, narra (X: 123) la extrañeza que genera en los artistas la emisión del un juicio limitado sobre una obra, capaz de valorarla sin considerarla genial. Los creadores le reprochan, por ese tipo de juicios moderados, que padece de un carácter frío y razonador. Ignoran, en su ataque, que una buena lectura mitiga racionalmente las posiciones extremas desde lo sentido, y no contra ello; que una lectura crítica inteligente no opone la razón como el monopolio del crítico y la emoción como el del artista, sino combina sentimiento e inteligencia para ponderar una mirada nueva, derivada de la obra, pero inanticipable antes de su crítica.

Podría quizás pensarse, por tanto, que la obra del crítico es, de forma siempre indirecta, la de la educación estética necesaria para forjar el público del arte moderno. Por ello, el reconocimiento de la distancia entre el artista y el crítico no deriva en el fracaso del crítico. Este último, por la exigencia de poseer un criterio más amplio para sentir, podría estar incluso sobre la producción artística, por su mayor dignidad e independencia (XI: 116). Su específica labor posee entonces su propio espesor y calidad, que Vaz Ferreira aspira a legitimar desde una diferencia con el artista en la que el crítico podría aportar con inteligencia a lo que el artista crea en genialidad: “*Aparece un libro de poesías “decadentes”*”

de cierta especie (de los no muy originales). Lo lee un “burgués”, y se pone furioso. “¿Qué es esto de lunas liliales y de líricas ojeras? ¡Palabrerío, vano y ridículo”. Censura en el plano inferior. Más alto que él, estará tal admirador (o el autor mismo), que siente formas de belleza, ciertas imprecisiones estéticas delicadas. Después viene un tercero que comprende perfectamente al autor, y que lo comprende tanto, que no solo discierne y siente lo que hay de realmente bello en su libro, sino que lo que tiene de snob y de pose, de falseado, de exagerado, de artificial, de demasiado imitado, o de ridículo; y dice, este otro: “no me gusta el libro”; pero no en el mismo plano que el “burgués”: a nuestro personaje, “no le gusta” el libro; pero no está por abajo del libro, sino por arriba” (IV: 213—214).

7. *La crítica y el juicio filosófico.* Esa preocupación de Vaz Ferreira por una lectura justa de la obra es la que recorre las más íntimas fibras de su pensamiento, insistente en la necesidad de pensar sin sistemas ni dogmas. No es casual que grafique su ejercicio filosófico desde una técnica artística, pues la noticia del arte, pensamos, es la que permite una modulación del juicio más justa, y no solo ante el arte: “*El análisis escolástico trituraba, el nuestro disuelve; aquél tendía a geometrizar más los esquemas; éste, a esfumarlos; si, en los dibujos rígidos, aquel análisis introducía el claroscuro, era éste aparente, como en esos dibujos en que se hacen las sombras con líneas minúsculas; nosotros lo hacemos al esfumino*” (X: 162).

Lo dicho sobre la crítica, en efecto, bien grafica su bullada aspiración a un sentido *hiperlógico* (IV: 178), cuya ausencia de esquemas poco se liga a las formas tradicionales de la lógica. Tal como la vida buena se juega en la sinceridad incierta cuyo epítome es el genio, el buen conocimiento puede hallar en la crítica un modelo para su desarrollo, gracias a una modulación del juicio capaz de pensar desde la variabilidad de lo que se presenta, desde la siempre singular situación de quien lee, sin estrecheces de uno u otro tipo. Si al tocar la dificultad del arte la filosofía también se toca a sí, es porque la obra literaria permite ejercer un distinto tacto que va más allá de la obra

Con tal apertura, Vaz Ferreira abre las chances del limitado juicio positivista a una modulación de la razón capaz de enriquecerse en la combinación de la sensibilidad y la racionalidad. Así, obtiene una ganancia doble: evita la rígida determinación conceptual que le enseña a pensar sin las prisiones del concepto, y reconoce el límite y necesidad de la razón ante lo que la excede. La noticia de la literatura marca allí una distancia del lenguaje ante la realidad que no cierra el pensamiento, sino que lo abre. Ante el reconocimiento de la diferencia entre una y otra palabra, la filosofía advierte su límite y autoridad. Y dado que ésta debe pensarse desde la ambigüedad, es la crítica de arte, entonces, el modelo crítico le brinda la forma de atender a la singularidad que existe en todos los aspectos de la vida, pero que en la percepción artística se impone con mayor fuerza al observador.

En ese sentido, Vaz Ferreira fundamenta, desde la filosofía, su diferencia con la literatura. Es decir, el reconocimiento de un límite que además de legitimar la validez literaria a la que aspira al modernismo, abre el espacio desde el que la filosofía puede

conocer. Este pensar con justeza —o sea, la justicia de la crítica—, surge para Vaz Ferreira del *libre juego de las ideas*, comprendido como la yuxtaposición de saberes varios que nace desde lo que cada singular situación requiere, con cierta reminiscencia al libre juego de entendimiento e imaginación que Kant piensa en torno al juicio estético. Ciertamente es que podría indicarse que Vaz Ferreira busca la libertad del pensamiento para pensar la política, la ciencia o cuanto tema aborde. Sin embargo, en esos casos se trata de un juicio cuyo interés por sus efectos no podría autorizar una relación del todo lúdica con el objeto. El singular desinterés que el arte imprime a quien percibe estéticamente, en cambio, habilita la opción del juicio como un fin en sí mismo, y con ello la chance de un pensamiento que, más allá de su capacidad de corregir los paralogismos imperantes, logra volcarse sobre sí, sin fines externos, para considerar sus límites y opciones.

Recién entonces el pensamiento traspasa la frontera de la utilidad, con lo que el pensamiento se repliega hacia su propio goce, permitiendo ética e institucionalmente la legitimidad de la Filosofía como reflexión que, pensándose a sí, acompaña la vida más allá de lo inmediato. En la gratuidad del desinterés que instala una dimensión superior del espíritu, el encuentro con el arte dona la opción de la filosofía en cuanto tal, inagotable a coyuntura o esquema alguno. Es decir, al despliegue del juicio renuente a todo criterio positivista de aplicabilidad, en el entendido de que ya no solo es capaz de pensar y legitimar su diferencia específica con el arte, sino que el encuentro con éste le permite también valorar su propio ejercicio, pensarse a sí misma inagotablemente con, y más allá, de cualquiera de sus objetos: *“El razonamiento es, en la vida real, el medio por excelencia: medio de llegar a las teorías, a los descubrimientos, a las aplicaciones de la ciencia, a los perfeccionamientos de la industria que facilitan y hacen agradable la existencia: en la vida real no pensamos habitualmente por pensar. Pero cuando el arte consigue ejercitar nuestras facultades de ideación desinteresándonos de sus aplicaciones y sus fines, puede convertir en estética la actividad del raciocinio, tan agradable, dentro de ciertos límites, para el hombre civilizado (I: 37).*

9. *La instalación literaria de la filosofía.* Construyendo el necesario tacto de la filosofía en la aún más necesaria Universidad, Vaz Ferreira tematiza la diferencia entre el crítico y el artista sin ser uno u otro de ellos. Participando en la esfera pública que la Universidad ha de construir, piensa desde un espacio de enunciación que le obliga, simultáneamente, a pensar la literatura pero sin dejarse incluir en ella.

En efecto, Vaz Ferreira aspira a ser un sentidor, dados los límites de su juicio. Dice (XII: 115) simpatizar con los críticos pero, según escribe a Delmira Agustini, su naturaleza le impide ser uno de ellos. A lo más, al narrar a alguien lo experimentado, podría lograr que alguien *sintiera* un libro. Su sensibilidad, por tanto, le parece algo limitada. Esto lo lleva a poner en entredicho (XXV: 29), por ejemplo, su propio cuestionamiento a las últimas composiciones de Debussy, ya que dicha opinión podría deberse a los límites señalados.

Su posición ante la obra, por tanto, harto dista de la del experto —en cuestionar las pretensiones de los expertos— que sí puede expresar en la Universidad un juicio mucho más certero. En efecto, describe (III: 93) haber evaluado a un joven escritor que es su estudiante con mucha mayor severidad del que hubiese tenido como lector de la misma obra. En la discusión pública carece de la autoridad de la que goza en el aula, donde puede fundamentar la diferencia entre el crítico y el sentidor que lo obliga a suspender tal jerarquía fuera de ella. Al suspender la primacía del filósofo en el espacio público de los medios de comunicación, autoriza su posición en la Universidad.

A diferencia de la vocación omnicomprensiva de la figura decimonónica del letrado, el nuevo espacio de enunciación del filósofo es más preciso: emerge en un indeciso campo intelectual en el que los objetos de discusión se comparten, y entonces la filosofía surge como una mirada antes que desde un recorte temático. Tal como el crítico, sin ser filósofo, puede valerse de los saberes de la filosofía del arte, el filósofo, sin ser crítico, puede fundamentar el trabajo de este último al indicar los principios pensados por la estética.

En ese sentido, que la filosofía de Vaz Ferreira sea una posible estética modernista no se explica solamente porque reitere la compatibilidad entre genialidad y repetición, así como la importancia de la crítica moderna de arte a la que aspiran los modernistas, sino también porque, a partir de tales temas, instala cierto espacio de enunciación sobre el arte, en tanto temática pertinente a los ámbitos filosóficos. Vaz Ferreira requiere, entonces, del préstamo literario para gestar un campo de porosa formación. Si la estrategia literaria del modernismo es la de oponer la verdad del poema a la de la filosofía, la del nuestro autor consiste en alterar la antigua verdad de la filosofía gracias a la de la literatura, para así inaugurar un nuevo régimen de sensibilidad en la creación y la lectura, capaz de oponerse a toda sistematización.

Lo que con ello escribe Vaz Ferreira, evidentemente, no es una literatura modernista, sino un pensamiento coherente con sus presupuestos que, para instituir su espacio en el marco de un precario proceso de constitución y diferenciación de campos, no puede sino diferir bastante del modernismo que abre la crítica al positivismo, así como la experiencia de la literatura desde la que parte. En ese sentido, desplaza las antiguas estrategias dominantes del campo intelectual, trasladando lo escrito en el amenazado espacio de la literatura al emergente y precario campo de la filosofía, abriendo allí una noción de la libertad que, desde una nueva concepción de la libertad del sujeto, se opone, de forma liberal, al antiguo liberalismo. Traza un lenguaje del arte que, desde su distancia, gana importancia ante el arte y ante sí mismo. Porque aspira a pensar desde la posición del teórico —y no de la del poeta o el crítico—, las posiciones de Darío o Rodó se le presentan algo antojadizas, tal como, a la inversa, estos últimos podrían haber juzgado como muy pausada y fría la escritura de Vaz Ferreira.

Precisamente porque tal diferenciación ha de leerse en los textos es que hemos intentado rastrear en esas tensiones la conformación de un espacio discursivo de pretensión



filosófica que, para aspirar a su relativa autonomía ante la ciencia y la política, ha de instalarse acudiendo a la literatura, en virtud de la apertura cosmopolita de la lengua que, en la infinita interferencia de ideales, se traduce gestando siempre otra escritura que requiere otra forma de leer, explicada de otra forma por su nueva manera de pensar. Así, Vaz Ferreira despliega, en el espacio de los posibles que le brinda su tiempo y espacio —y con un nivel muy alto entre sus contemporáneos—, una relectura de la estrategia modernista del genio y la crítica. Si ahí la filosofía requiere del arte para instituirse, lo que debemos pensar no es una supuesta interdisciplina o diálogo entre uno y otro saber, sino la precariedad de la formación de un espacio discursivo filosófico cuyo supuesto origen no puede sino contemplar al otro literario en sí mismo.

Esa simultánea relación de acercamiento y separación con el arte, ciertamente, aparece en otros de los principales pensadores de principios del siglo XX latinoamericano, como Deustúa, Korn, Vasconcelos o Molina. Puede ahí notarse que la estética no parece tener el lugar auxiliar que tan bien describe, para el caso europeo, Menke (2011: 83). Esa connivencia entre el arte como tema y el ensayo como forma, en la gestación de la filosofía, debe recordarse, y no para articular una defensa gremial del arte en la filosofía, ni mucho menos para destacar una naturalizada relación entre filosofía y arte, filosofía y poesía, u otra díada, sino para insistir en que sin tal contaminación original parece difícil pensar una historia de la filosofía efectivamente distinta de la europea, y fácil continuar con una torpe concepción del ensayo o la literatura como formas exteriores, y quizás más productiva, que el razonamiento filosófico<sup>110</sup>.

Contra esas posiciones, mucho más interesante nos ha parecido mostrar que sí ha existido filosofía, y filosofía del arte, en el continente, y que sin la literatura modernista su precaria fundación hubiese resultado aún más ardua. Por eso, la posterior normalización de la filosofía puede leerse como un cierre, en formas y contenidos, hacia el arte que hizo plausible, décadas atrás, la emergencia de un campo filosófico en condiciones necesariamente anormales. La lucidez de sus autores, al igual que las de previos y posteriores pensadores latinoamericanos, fue de transformar la noticia de la anormalidad en la condición de posibilidad del pensamiento, en lugar de buscar el imposible calce entre sus lugares y las ideas recibidas. Es decir, que asumen el riesgo, y el goce, de pensar en la traducción.

---

<sup>110</sup> A modo de ejemplo, Castillo (2003) considera la filosofía latinoamericana como una tradición formal desde la cual el pensamiento latinoamericano se acerca a un mundo que no podría comprender cabalmente, dada su situación exterior al pensamiento occidental. En tanto análogo de la razón, la estética se despliega como *identidad de lo sensible*, antes que como reflexión racional sobre el arte. Por lo cual, en lugar de leer las obras existentes, el pensamiento habría de buscarse en espacios *informales*, tales como el diario, el fragmento o el ensayo, textos que no serían realmente filosóficos: “*siempre insuficientes, erráticos, incompletos. Son, en el mejor de los casos, prefilosóficos. No han encontrado aún su objeto propio, ni mucho menos han podido establecer el lenguaje que haga a su objeto mostrarse a sí mismo y a partir de sí mismo. No han encontrado un mundo, ni una trama, no han inventado conceptos, no han creado ni han sido capaces, en un último recurso, de hacer de su falla, de su imitación, de su recepción pasiva, una falla lúcida*” (Castillo, 2009b: 24).

Si algo hemos intentado mostrar en esta tesis es que, justamente por su carácter errático, reflexiones como las de Vaz Ferreira son filosóficas. Con cien años de anticipación, ya han objetado ideas como la recién citada.

## A modo de epílogo: Los lugares, las ideas

*Viendo nuestro ser mismo, / miramos al abismo*

(Rubén Darío, 1994: 6)

1. *Los límites de la filosofía*. No podemos culminar esta tesis sin intentar retomar lo expuesto para esbozar algunas conclusiones, por preliminares que resulten acerca de la extensa discusión sobre la posibilidad, necesidad y realidad de la filosofía en Latinoamérica.

No falta, ciertamente, quien ya haya dado por cerrada una discusión que hoy resulta tan antigua como aburrida. Pero tampoco faltan quienes, recientemente, y desde espacios de enunciación supuestamente cercanos a la estética y la discusión latinoamericana, siguen anulando la chance de la filosofía en Latinoamérica como parte de la filosofía occidental (por ejemplo, Concha, 2009: 52). Más allá de la representatividad que pueda tener uno u otro ejemplo, es claro que seguir discutiendo en esos términos resulta algo obtuso. Filosofía no solo puede haber, sino que ha habido, y quien lo desconozca es, simplemente, por triste ignorancia.

Lo que sigue siendo urgente es sobrepasar la discusión relativa a cuándo y dónde la ha habido, con la pregunta acerca de cómo se ha trazado. Con ello, queremos repensar lo que puede significar, para la filosofía, su tiempo y espacio, y reflexionar cómo la filosofía latinoamericana se inserta y trastoca lo que puede comprenderse como Occidente —y también, aunque acá no lo hayamos hecho tan abundantemente, cómo esa apertura a la frontera suele reafirmar fronteras de discriminación con las que se convive.

Las dificultades para pensar el espacio de la filosofía se intensifican al notar la prisa con la que se vinculan ideas y lugares, sin pensar lo que en ese nudo se juega. Habría que preguntarse, en este sentido, qué tipo de predicado es el que permite referir, por citar un ejemplo canónico —y políticamente interesante— de remisión de una doctrina a un país, como el idealismo alemán. No hay que tener la paciencia ni la pesadez de un mayéutico para notar que el adjetivo usado no es accidental, en el sentido de que es poco probable que se lo pueda modificar para referir al “idealismo obeso” o “idealismo colorín”, si todos los autores que agrupa su escuela hubiesen tenido problemas de sobrepeso o cabelleras naranjas. Mas tampoco es probable que se acepte que su filosofía posea una determinación alemana, en el entendido de que, si su doctrina se precia de ser filosófica, sus verdades deben trascender los límites de uno u otro país. Si existe un filósofo original, suele argumentarse, no es por sus accidentales condiciones espaciales.

La extensión del argumento obliga a considerar, entonces, que no ha existido filosofía griega o alemana, sino filósofos griegos o alemanes. Ante ello, la pregunta por la posibilidad o imposibilidad de la filosofía latinoamericana pierde relevancia, puesto que, simplemente, lo que hace falta son filósofos latinoamericanos de obras originales. La discusión, entonces, gira en torno a si alguno lo ha sido —no faltan argumentos, desde esta perspectiva, para señalar que Vaz Ferreira puede haber sido uno de ellos—, o acerca de qué y cuánto falta para que surja alguno.

Tan liberal argumento, sin embargo, es ingenuo, pues olvida que si existen filósofos alemanes es porque se ha narrado una tradición, dentro y fuera de Alemania, que autoriza sus espacios, formas y temas como dignos de cierta filosofía que se actualiza a través del diálogo entre sus distintos cultores —partiendo por el que revisa esa tradición— y así confirma a tales autores como filósofos. Ha sido esa comunidad de diálogo y relevo la faltante en Latinoamérica. Y no, obviamente, porque haya existido menos interés o capacidad, o porque algún tipo de esencia cultural se contraponga a la racionalidad filosófica, sino por los zigzagueos de la historia de la cultura en un continente colonizado que llega tarde, también, a la sobremesa filosófica del banquete de la civilización europea. Quien indique que la pregunta por la posibilidad de la filosofía en Latinoamérica se soluciona haciendo filosofía peca del apuro que deniega la esquiva relación entre el discurso filosófico y los territorios de los que surge y por los cuales circula.

En efecto, la tradición filosófica que se ha preguntado por su carácter latinoamericano ha debido tematizar su posición debido a lo problemática que ésta resulta, lo que harto contrasta con la aparente sencillez —no exenta de complejidades— con la que el pensamiento europeo —de Platón hasta Habermas, pasando por Kant o Heidegger— se reconoce en y con su espacio de enunciación. Obviamente, eso no significa que los autores recién citados no hayan cuestionado a Europa o sus límites, sino solo que puedan partir desde la noticia de su lugar como heredero de la discusión filosófica que recogen. Es esa filiación errante la que, para los pensadores latinoamericanos, resulta mucho más inquietante, por lo que deben imaginar cómo insertarse en ella.

Ya en la señera propuesta de Alberdi se sostiene que la filosofía latinoamericana debe partir reconociendo sus límites, al punto que indica (1986: 151) que la filosofía que pueda ser propia de su país es la que resulte *instantáneamente* atingente a los problemas de su tiempo y espacio. La frontera, entonces, posee ahí un rendimiento productivo, ya que autoriza un saber determinado a partir de una unidad geográfica y política ya existente, cuya cultura ha de construirse. Esto explica el rendimiento de una obra filosófica en, de y para Latinoamérica (cfr. Ossandón, 1984: 21), la que culminaría la comunidad ya existente, pues la ubica en el mundo del progreso al que Alberdi aspira. Sin embargo, el carácter subdesarrollante del liberalismo que su generación instala no puede superar su carácter periférico. Es decir, incapaz de lograr lo que Alberdi sugiere. Por atender a esas tensiones es que Mariátegui duda ante la eventual limitación de un pensamiento de incierta tradición y fácil repetición: “No tiene contornos originales. El pensamiento

*hispanoamericano no es generalmente sino una rapsodia compuesta con motivos y elementos del pensamiento europeo” (XII: 25).*

La inteligencia del peruano le permite notar que es tan problemática la celebración instantánea de esa hibridez como el intento de superarla reconociendo una comunidad real dentro de sus límites. Antes bien, lo que exige esa falta es la construcción de una vida en común de otro tipo que, desde la híbrida apertura a la tradición ajena, pueda forjar una cultura y sus saberes. Las posteriores tentativas filosóficas, sin embargo, establecen la frontera ya existente como certeza de la existencia determinada de una comunidad. Y de la filosofía como un saber de ese grupo social, pasando de la lectura marxista de la conciencia como elemento en disputa política por la conquista del poder a la política como disputa, en primer término, por el poder de conquistar la identidad.

En ese sentido, la forja del espacio institucional de la filosofía desde la que piensa —y se piensa— la filosofía de la identidad latinoamericana del siglo XX impide el deseo de la inmediatez para consigo mismo que podía darse en el más laxo espacio de enunciación de Alberdi. Al perder la directa continuidad entre saber y filosofía, gana la posibilidad de una conciencia particularmente filosófica que, gracias a *su* propia historia, logra ser una digna mediación intelectual de su realidad. Al asumir la propia condición, la filosofía, así asumida y lograda, pasa a ser una extraña mediación inmediata. Es decir, una operación intelectual de relación directa para consigo misma de una conciencia filosófica que se da, desde cierta autonomía institucional, la mediada reflexión de quien piensa desde su inmediata posición histórica. Simultáneamente autónoma y heterónoma, depende de sí para pensar un dato que le es previo, que solo puede alcanzar volcándose hacia sí. Esto es, sin la necesidad de otros saberes, como los de la literatura.

La filosofía latinoamericana se inventaría, por tanto, en la síntesis entre la conciencia americana y la filosofía europea, sin mediación alguna de otro espacio de saber. La pregunta, entonces, refiere a cuándo debe irrumpir, en tanto corte con la antigua falta de filosofía. Es decir, dónde y cuándo se funda la filosofía latinoamericana como nueva noticia de la conciencia. Por ello, recurriendo a un texto ejemplar de la estrategia que buscamos describir, Miró Quesada refiere a quienes paren la filosofía latinoamericana como patriarcas, y describe su trabajo como una *importación directa*. Tal como maquinarias, vestidos o perfumes, la filosofía llega de Occidente (Miró Quesada, 1974: 30). Sin embargo, es obvio que, a diferencia de esos productos, no puede ser un mero objeto de inmediata aplicación, logrado antes de su uso: requiere de un sujeto capaz de hacer lo que lo importado permite. Es decir, pensar lo propio, y así fundar una tradición faltante, mediante un largo proceso de reflexión y construcción de los nuevos saberes. De ahí que los primeros pensadores hayan padecido cierta *experiencia del desenfoque*, propia de quien gesta lo que no puede sino superarlo.

La gracia de ese momento, en su narrativa, es que el propio desarrollo del pensar va generando su enfoque correcto, valioso por su simultánea capacidad de nutrirse de la importación europea y de darle un saber no europeo, sino determinado por su lugar, con

alto vuelo. Así, Miró Quesada indica (1986: 1028) que otras zonas descolonizadas no desarrollan un movimiento filosófico sobre la propia realidad tan rico como el latinoamericano, lo que explica por su cercanía a la cultura europea. Ésta provee el modelo para gestar aquí una filosofía, así como los europeos allá han gestado antes, autárquicamente, la propia. Con y sin Europa, entonces, el hombre latinoamericano se descubre al pensar, pues pensar allí es pensarse, gestar el pensamiento de un pueblo, de una cultura<sup>111</sup>.

2. *Vaz Ferreira en las lecturas fundacionales*. Es a partir de ese deseo que surge la pregunta por la filosofía latinoamericana y las respectivas narraciones sobre su historia. Las distintas estrategias narrativas que se suelen trazar acerca de ese logro parten desde el análisis por la consecución o la emergencia de la identidad en la filosofía (Pinedo, 1999: 30). Mediante esa búsqueda, inventan su tradición, a partir de los supuestos fundadores que emergen a principios del siglo XX. Entre ellos, predeciblemente, Vaz Ferreira.

Como sugiere Avelar (2011: 25), las narraciones fundacionales de la historia de las ideas, autorizadas por la supuesta fundación de Vaz Ferreira y sus contemporáneos, pueden leerse performativamente como fábulas de identidad. Es decir, como conformación de cierto lugar, y no de su confirmación. Recurriendo o no al concepto de fundación, los más destacados autores de la tradición de la filosofía latinoamericana piensan la obra del uruguayo como constructor de un orden nuevo, desprendido de otros órdenes discursivos. Pese a sus irreductibles diferencias políticas y filosóficas, leen, sintomáticamente, a Vaz Ferreira de forma algo similar. Dado el presupuesto compartido de la unidad de la filosofía como un espacio ya delineado en el espacio de la cultura, han de considerarlo en la gesta de esa unidad al margen del posible vínculo con la literatura que hemos intentado mostrar. Un breve rodeo por sus supuestos y su lectura de Vaz Ferreira, por ello, deviene necesario.

---

<sup>111</sup> Un importante ejemplo de esa posición, dentro de debates más amplios, puede hallarse en la lectura —por no decir, la elegía— que Fernández Retamar hace de Martí, a quien considera en todos los órdenes un *fundador* (1984: 318). En particular, por las conclusiones a las que desde allí llega. Como buen conocedor de las tradiciones letradas de Europa y Latinoamérica, y de la desigual relación colonial entre una y otra, Fernández Retamar debe notar la presencia de otras comarcas en lo fundado. Sin embargo, la potencia latinoamericana reside, para el cubano, en que éstas, ante la unidad latinoamericana, se aprietan, *amestizándose* (1978: 69) para servir a *su* pueblo, en *su* momento. Es decir, con un mestizaje capaz de instituir límites que aseguran su unidad.

De afuera hacia adentro, el pensamiento europeo se apropia calibanescamente, por un cuerpo distinto al de quienes producen los saberes extranjeros, cuya unidad asegura el traspaso. Es por ello que puede destacar, en su voraz asimilación del mundo, la simultánea resistencia al desarraigo y al localismo, capaz de alcanzar un pensamiento que deviene *garantía de universalidad* (1981b: 19). Desde y para sus circunstancias, alcanza una filosofía propiamente tal.

Es esa certeza del universal la que nos interesa cuestionar, a partir del movimiento inverso de quien va, por así decirlo, de dentro hacia fuera, de forma tal que su supuesta interioridad ya no resulta tan segura, ni su alimentación tan clara como para asegurar que se encuentra allí lo universal. Quizás —y esto ameritaría un rodeo mucho más largo— podría darse a propósito de la figura del canibal que, de Montaigne a Oswald de Andrade, permite pensar una dinámica hartamente distinta a la retórica de la identidad de Calibán que tan cara resulta al crítico cubano.

Podemos partir aquí exponiendo, predecible y esquemáticamente, lo escrito por Leopoldo Zea. El mexicano concibe, con astucia, que la originalidad de las ideas latinoamericanas reside en su fallido calco de las europeas. Ya tempranamente, indica (1968: 19) que lo interesante de la historia del positivismo en México no es el aporte que los pensadores hayan hecho a un saber universal, como mejor o peor copia, sino la forma mediante la cual quienes, pensando *en México*, deben torcer las ideas recibidas. Productivamente, Zea extiende esa mirada hacia el resto de las ideas en el continente, y argumenta (1978: 15) que la diferencia entre éstas y las europeas no radica en su contenido, sino en la forma en que han sido apropiadas por un hombre forjado en una historia distinta. Como un espejo deformado, devuelven, a la mirada colonialista, los límites de su saber. Y, con ello, el dato de una realidad que las excede: *“Parecieran ecos de lejanas vidas, reflejo de algo que le es extraño; pero en realidad no lo son. Lo que surge, debajo de las formas importadas, es algo que nada tiene que ver ya con la realidad que las ha originado. Por ello el europeo, u occidental, verá en las expresiones de su filosofía en Latinoamérica algo que le resultará ajeno, desconocido, y que, en su orgullosa pretensión de arquetipo universal, acabará por calificar como "malas copias", como "infames y absurdas imitaciones”* (1987: 43).

Contra la mirada colonial, el rescate de la historia de las ideas latinoamericanas debe notar, según Zea, cómo lo denostado por el eurocentrismo por su carácter imitador muestra, en su fallida imitación, la irreductible originalidad de un pueblo distinto. Por ello, en la selección y recomposición de lo ajeno, los primeros pasos de la filosofía latinoamericana han de hallarse a mitad de camino entre la imitación y la creación, en el incierto paso cuya verdad reside antes en la noticia de su tensión que en el contenido alcanzado: *“el filosofar, que podríamos llamar legítimamente latinoamericano, se expresaba a partir de la manera como éste se apropiaba de un conjunto de ideas que si bien tenían su origen en la filosofía europea, estas eran puestas en relación con los problemas que le planteaba la realidad de esta América. Apropiación, selección, en la que se hará expresa la conciencia de la propia realidad. Esto es, en el imitar, repetir, se hace expresa una filosofía que no está en el material adoptado. Filosofía que determina la selección de lo imitado. La imitación, la copia fiel, resulta imposible ya que al copiar, quiérase o no, se está creando* (1981: 110).

Si ya en la copia se crea, podría imaginarse entonces una posterior creación más plena, gracias a la determinación que, entre copia y copia, devela la originalidad que las precede y excede. Es recién asumiendo esa chance que surgiría lo que Zea llama el proyecto asuntivo que permite al hombre latinoamericano interiorizarse en su propia historia y alcanzar, desde allí, su saber. Facturada desde la copia, constituye un nuevo original. Al asumir la propia historia de sus préstamos, el hombre latinoamericano aprende a concebir que su unidad es distinta, pero igualmente capaz de establecer sus fronteras, de valorar su interioridad para luego dialogar con lo ajeno desde un lugar igualmente legítimo, gracias a que ha conquistado su antes denegada interioridad: *“Una filosofía en la que se hará expresa la yuxtaposición de culturas y no la asimilación de unas con las otras. Pero será a su vez, la conciencia de esta yuxtaposición en la inteligencia latinoamericana, la que dará origen a la ineludible, pero ya consciente asimilación cultural de la que se deriva el perfil o identidad de la cultura latinoamericana propiamente dicha”* (1986: 282).

Para Zea, entonces, la distorsión de la cita es históricamente tan necesaria como su superación. solo así el latinoamericano podría superar la falsa universalidad del disfraz y la imitación (Zea, 1965: 12). Es decir, gráficamente, dar con la propia realidad que ha escondido ante la imitación de lo ajeno. En ese gesto original sitúa Zea a Vaz Ferreira. Lo destaca (1976: 412), junto a Rodó, como parte de la corriente antipositivista que trasunta una particular preocupación por la libertad creadora. Le falta, sin embargo, la síntesis, que Zea aspira a realizar, entre la abstracta universalidad de ese hombre flexible y la concreta particularidad latinoamericana.

El camino abierto, entre otros, por Vaz Ferreira, es el de la posibilidad de la filosofía propiamente tal, la que después se delinea culturalmente, para ser filosofía latinoamericana. Y, desde esa particularidad concreta, alcanza una universalidad que ya no le resulta abstracta, por la previa ganancia de un saber de sí que le permite ser filosofía de y para Latinoamérica, para luego devenir de y para el mundo, sin desdibujar la ganada posición de quien piensa. Recién en ese estado particular dentro de la universalidad filosófica, el latinoamericano puede hacer filosofía *sin más*. Por su ínsita conexión con las circunstancias que ya ha asumido<sup>112</sup>, su saber deviene filosófico y latinoamericano por pensar, originalmente, sus concretas circunstancias.

En ese sentido, la fundación filosófica instala la tentativa de un saber capaz de pensar la unidad de la cultura. La crítica que Salazar Bondy hace a Zea se basa en lo inacabada que resulta la interrupción puramente filosófica de la condición alienada en una cultura forjada en una colonización que le hereda una condición híbrida y desintegrada (Salazar Bondy, 1969: 33). Sin un verdadero corte en los vínculos políticos y económicos coloniales, indica el peruano, resulta imposible superar tan precaria condición, la que puede leerse en la triste historia de la filosofía en Latinoamérica. Volcada siempre hacia el exterior, se contenta con repetir ideas ajenas que se imponen superficialmente, sin relación alguna con la realidad del continente, de modo que replica la subordinación colonial. Críticamente, dice Salazar Bondy (1954: 45), no han sido mucho más que el reflejo, sin originalidad, de las influencias europeas.

De ahí la tardía aparición de los fundadores de la filosofía. Entre ellos, Vaz Ferreira, cuyas coincidencias con Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña, además de Rodó, Salazar Bondy indica (1965a: 21) de forma tan breve como sugerente. Y es que parte de la reacción espiritualista contra el positivismo, según indica, pasa por cierta vinculación con la literatura antes inexistente. Sin embargo, ese vínculo, en su análisis, pareciera ser un dato de la insuficiencia de la conciencia filosófica, antes que del rendimiento reflexivo de la literatura.

Tan inauténticas verdades deforman, según el autor, la imagen de sí. En ese sentido, antes que instrumento para conocerse, la filosofía deviene otra arma de la dominación

---

<sup>112</sup> La reciente e interesante presentación que hace Cabanchik (2012) de la obra de Vaz Ferreira como un filosofar *sin más* requiere, en este punto, de mayor precisión, puesto que el *sin más* de Zea parte asumiendo que ya posee dentro el *más* del reconocimiento de la identidad, ese que Vaz Ferreira rehúye a considerar como un dato seguro del pensar.

colonial, al impedir el autoconocimiento que la filosofía habilita. Si en una sociedad plena la filosofía marca la cima de la conciencia, como señala el peruano, en una realidad defectiva consagra la falta de esa conciencia y la imposibilidad de alcanzarla antes de la descolonización. Por eso, la alienada filosofía sintomatiza la falta de plenitud de la conciencia de una cultura cuyos productos no guardan la necesaria relación con las circunstancias de las que emerge: *“Ésta tiene así el carácter de un árbol trasplantado, no de una planta que surgiera de la conjunción de factores propicia a un brote original y vigoroso de pensamiento”* (1965a: 37).

En ese injerto no puede haber, por su desconexión con el origen, nada de original. Donde Zea ve una originalidad forzada, Salazar Bondy describe la alienación propia de una filosofía que surge sin una plena nación a la que pudiera ser fiel: porque nace de una comunidad dividida y en falta de una esencia cultural constituida en el país, la filosofía no puede hablar a todos los peruanos (Salazar Bondy, 1965b: 459). Por eso, recién con la futura nación liberada podría surgir la verdadera filosofía. Si para Zea ésta es causa de la descolonización, para Salazar Bondy es su eventual efecto, el que, antes de la liberación, no puede más que prometer. Para alcanzar su verdadera autonomía, la filosofía debe anticipar chances inexploradas que aún conoce su propia cuenta. Su unidad debe nacer tras la conquista de la unidad política por venir.

Como lo explicitan ambos pensadores, su discrepancia se sitúa en su distinta lectura de la posibilidad de la filosofía como acontecimiento del saber previo a los acontecimientos del poder, la que surge de una distinta valoración de la lectura de la tradición ajena. Si para Zea, el injerto genera el árbol que prepara su futuro suelo propio, para Salazar Bondy, sin semilla y suelo no puede haber jamás, propiamente, un árbol. Para ambos, sin embargo, la verdadera filosofía, la verdaderamente latinoamericana, ha de ser la verdadera filosofía latinoamericana. Es decir, un árbol que alcance un suelo que no necesite del injerto, un suelo que para Vaz Ferreira estaba perdido de antemano, sin que esa pérdida fuese una derrota. Por la contra, para Zea y Salazar Bondy se trata de retomar el origen, para lo que necesita un saber determinado, desde y para una cultura determinada que, tras su liberación, deja de depender del saber ajeno y entra en otra forma de diálogo con Europa. Recién allí, con la claridad de una y otra frontera, podría darse un verdadero intercambio. Sin más, Latinoamérica alcanza su independencia al construir fronteras delimitadas que superen la previa porosidad, con lo que asegura que el futuro contacto ya no altere una presencia antes establecida.

Por ello, para Arturo Andrés Roig, no existe contradicción entre la emergencia de un pensamiento latinoamericano y la lectura de la tradición ajena. Antes bien, cuestiona a quienes objetan la lectura de la última mediante una falsa interpretación de la recepción como pura pasividad. Justamente porque el latinoamericano sí podría pensar por sí mismo, la lectura de lo que otros han pensado bien puede nutrirlo. Para el mendocino, en efecto, la creación cultural siempre aloja otras ideas en su interior: *“Las formas culturales recibidas no constituyen una realidad separada respecto de un sujeto receptor, ni tampoco lo es éste en relación con aquellas. Toda recepción es ejercida desde un acto receptivo anterior ya interiorizado*



*que es constituyente del sujeto mismo. Y así como las formas del “legado” de los tradicionalistas no son hipóstasis, tampoco la conciencia que las asume es una realidad “pura” que se autoafirme desde sí misma como otro absoluto”* (1981a: 49).

En ese sentido, Roig, varios años después del debate entre los autores ya mencionados, intenta desplazar los términos de la discusión. La originalidad es, indica (2001a: 54), en el mejor de los casos, una simpática añadidura. Lo importante es lo que se realiza discursivamente con lo dicho, en más allá de la institución filosófica. Por eso, Roig propone un estudio que vaya más allá de sus límites, leyendo la filosofía en la transdiscursividad que comparte con la literatura, las narraciones populares, las utopías y otros tantos saberes (Roig, 2001b: 130). Más allá o más acá de su institucionalidad, lo relevante es la construcción de un pensamiento fecundo. Es decir, un saber en el que pueda irrumpir la colectividad que, al ponerse como sujeto del pensar, podría valora su presente.

Puesto que el pensar de un pueblo irrumpe, para Roig, discontinuamente, hay que rescatar lo antes pensado para retomarlo contra su olvido, y regenerar su conciencia desde lo recordado. De ahí su énfasis en la historia de las ideas, comprendida desde la concreta problemática del sujeto americano (1984: 23). Es decir, en sus historias, sus discursos. Por este motivo, para quien describimos la labor de historiar lo pensado no resulta externa al saber filosófico. Mucho más profundamente, filosofía latinoamericana e historia de las ideas son, sostiene el mendocino (2005: 543), caras de una misma moneda.

Es a partir de estas preocupaciones que, en variados textos, Roig se ocupa de Vaz Ferreira. En ellos, vincula la renuencia de este último a los sistemas con la necesidad de pensar desde nuestra facticidad olvidada, la que requiere de otras herramientas intelectuales que las de los abstractos sistemas europeos. Por su énfasis en la realidad concreta, sus saberes le parecen dogmáticos. Ese desliz categorial, apunta lúcidamente Roig, es el que lleva a Vaz Ferreira a dotar al *americanismo literario* rodoniano de la técnica filosófica que este último desconoce. En el diálogo con otras formas discursivas, la filosofía no pierde la posibilidad de su cierre hacia sí, en la medida en que existe un sujeto americano capaz de ser un filósofo americano. Es decir, un fundador que, de y para un lugar, gana su saber de acuerdo con su experiencia: *“Justamente, desde esa dignidad ontológica del hombre americano y de Latinoamérica, ni mayor ni menor que la de otro hombre, es posible desenmascarar el saber importado, denunciar el espíritu imitativo y arrojar por la borda todo lo inauténtico”* (1981b: 121).

Lo que debemos insistir, retomando lo antes descrito, es que la crítica vazferreiriana al esquematismo surge para minar, y no para confirmar, la ontología que ligase el valor de un hombre por su referencia a un territorio o a cualquier otra categoría previa a su vida en movimiento. Por el rendimiento que pueda tener cierta forma de imitación es que, para Vaz Ferreira, el hombre auténtico —es decir, sincero— no se preocupa por el origen de lo que lo fortalece, sino de los nuevos ideales que puede sumar con ello. Roig, a la

inversa, lee en su obra el desocultamiento de lo importado, en tanto gesta de un saber tan filosófico como americano, posibilitado por el fin de la imitación, tras la cual emergería una propiedad que, para Vaz Ferreira, es impensable sin el infinito alimento ajeno. Al ampliar las fronteras de la filosofía y los territorios de quien piensa, Roig termina, sin embargo, reafirmando un pensamiento filosófico determinadamente americano. El cosmopolita Vaz Ferreira pasa ahí a ser el dato, leído en términos continentales, de un pensamiento que escaso cosmopolitismo mantiene.

Esta tosca lectura de los más destacados historiadores de las ideas del continente, y de la ubicación que ofrecen de Vaz Ferreira como metonimia de sus estrategias de continentalización de la filosofía, permite notar su énfasis en pensar, en y desde América, categorías desde y para su singular existencia, gracias a la génesis de la autosuficiencia filosófica para afirmar una cultura. Esa restricción a una forma de cultura genera la más reciente crítica de la filosofía intercultural a las formas previas de la filosofía latinoamericana. Para ser latinoamericana, sostiene Fornet-Betancourt (1992c: 26), la filosofía debe partir reconociendo la múltiple composición de las sociedades latinoamericanas.

Es por ello que el cubano (2001a) critica la idea de fundación, tributaria de nociones europeas de la filosofía que desconsideran prácticas del saber previas o alternativas a la normalización filosófica. Si bien lo que de ahí surge podría ser útil para presentar la filosofía latinoamericana en Europa, poco rendimiento tendría en nosotros, incluso en términos filosóficos. Y es que la filosofía, según indica (1992b: 65), ha de buscar la expresión propia, la que difiere de la europea, por ir acompañada de otros saberes que la institucionalidad filosófica soslaya. La propiedad de Zea y sus sucesores, quienes piensan desde una concepción unitaria de la cultura, no puede notar el carácter intercultural de las sociedades latinoamericanas. Por ello, Fornet-Betancourt sugiere ir más allá, y reconocer la constitutiva multiplicidad de cada cultura: *“En cada cultura hay, así, momentos de intercambio cultural. En lo que cada cultura llama “propio” hay huellas de ese “comercio” con el otro, y lleva por eso en su mismo territorio el aguijón de lo intercultural. La experiencia intercultural no es, pues, una posibilidad que se da solamente en el exterior de las fronteras de la propia cultura. Es también una experiencia interna o mejor dicho, una frontera que se vive al interior mismo de cada cultura”* (2001c: 380).

En ese sentido, la concepción intercultural de la filosofía no se detiene al notar la mezcla entre la nueva filosofía latinoamericana y la vieja influencia europea, puesto que añade el nuevo reconocimiento de viejos saberes excluidos. A saber, las voces de la silenciada interioridad de los pueblos americanos. Sin esa escucha, considera que la filosofía sigue siendo tributaria de las representaciones hegemónicas de la identidad, en lugar de colaborar con el desmontaje crítico que la presencia de la diferencia exige. Por esa sordera, Fornet-Betancourt critica (2002: 27) que las previas décadas de filosofía latinoamericana han sido solo *parcialmente* latinoamericana. Para ser realmente latinoamericana, debe interrumpir la imperante interpretación monológica de la filosofía, incapaz de notar la diversidad interna al continente.

Sobre Roig, por ejemplo, Fernet-Betancourt sostiene (2004: 41) que su concepción de un cambio intrafilosófico no deja de situarse dentro de la herencia del Occidente moderno. Al importar sus formas aproblemáticamente, continúa una tradición cerrada a las verdades de las grandes minorías del continente, elaboradas en otros registros que los de la institucionalidad filosófica. Disciplinaria y monocultural (1992a: 116), la filosofía latinoamericana necesita aún de su transformación intercultural. Para superar sus previos límites, debe aspirar a una racionalidad distinta a la europea, y así conquistar su verdad y autenticidad (1990). Puede y debe dialogar con Europa, entonces, pero siempre más acá de la frontera: abre los límites internos, sin olvidar la frontera externa. Según explicita (1992c: 29), se instala desde un reverso de la cultura occidental.

También para Fernet-Betancourt, entonces, lo importante es el reconocimiento de la propia identidad, dentro de los propios límites. De modo que la concepción intercultural de la filosofía resulta aquella en la que el otro ya está dentro, pero en un espacio definido que determina la pluralidad y sus mixturas. Al igual que los pensadores antes mencionados, no deja de aspirar a erigir verdades determinadas para una comunidad determinada, en torno a una filosofía desde y para Latinoamérica (1992d: 13). Que ésta se piense desde la pluralidad no desbarata los límites entre el interior y el exterior de América, ni de la filosofía. Al contrario, los refuerza, al redoblar el ademán particularista de una filosofía que entra en diálogo reconociendo su lugar antes del encuentro. Y, con ello, el de la filosofía.

El de Fernet-Betancourt, por tanto, es un intento de desplazar los límites de la cultura, y así de ampliar la posibilidad de otros saberes, sin el cuestionamiento por la existencia de uno y otro límite del ser y el saber. En su obra, pensar desde el lugar significa hacerlo desde uno ya fundado, sobre el cual podría fundarse otra filosofía. No parece tan casual, entonces, que en otras de sus obras también describa (2001b: 112) a Vaz Ferreira como fundador, en lugar de criticar la figura de la fundación, aspira a que sea más plural, capaz de hacer más justicia a la propia identidad —es decir, ser más fundacional.

Que quien intente renovar la filosofía latinoamericana ambicione cambiar el contenido de la identidad sin interrogarse por la primacía de este filosofema resulta, a ese respecto, hartamente decidida de una estrategia que sigue imaginando la posibilidad de una filosofía que alcance sus contornos a partir de un lugar previo al saber filosófico que tiene que dar con su verdad. Tales posiciones requieren mayor atención, particularmente desde críticas que ameritan mayor lectura. Es sintomática, en ese sentido, la escasísima atención brindada al libro en el que Sasso intenta repensar las estrategias y escenas de la filosofía latinoamericana mediante su objeción (1997: 28) de la premisa, que describe en los pensadores antes mencionados, de una conexión estructural entre sociedad y filosofía, en la cual la segunda reflejaría la totalidad de la primera.

Según Sasso, la jerarquía que estos autores otorgan a los enunciados filosóficos lleva a creer erróneamente en una cuestionable primacía social de la filosofía. Desde esa crítica, lee de otra forma a Vaz Ferreira, pues cuestiona (1997: 208) su categorización como

fundador, para pensar su escritura como una práctica discursiva. A partir de allí, la pregunta ya no es por cuán filosófica es su obra, sino por cómo se liga y desliga de otras escrituras. Al enfatizar en la tarea de interpretar los modos históricos de la apropiación de la filosofía, y el particular desafío que allí instala la literatura de ideas, Sasso remarca la presencia de la literatura como un tema insoslayable en toda *historia latinoamericana de las ideas*. En particular, lee al modernismo como un momento singularmente propicio para repensar esa literatura, dada la existencia de la literatura de ideas, de una prosa estetizante de doctrina y de la forma ensayística (Sasso, 1997: 53).

De más está señalar que su lectura nos resulta sugerente, y cercana en varios puntos a lo que hemos intentado sostener. Sin embargo, nos distancia el que Sasso no suplemente la preocupación por la filosofía en la literatura con la estrategia inversa, lo que se debe a que no es el modernismo la preocupación de su libro, pero también, podría pensarse, porque la perspectiva de la filosofía analítica a la que suscribe dificulta el análisis de ese vínculo. De ahí que culmine su obra aspirando a una filosofía que pueda desplegar, desde una singular forma de ejercicio, antes que por una u otra identidad, su quehacer con claros contornos. La connivencia con la literatura es pensada, entonces, como el dato de una precariedad por superar, la que se vale del pensar de Vaz Ferreira como noticia ejemplar. Desde la perspectiva analítica, su singular escritura es un dato de una precariedad superable.

De hecho, desde una orientación similar, Piacenza (1989) nota las insuficiencias de la supuesta normalidad filosófica latinoamericana desde el dato del olvido de Vaz Ferreira por parte de la filosofía analítica de la segunda mitad del XX. La desmemoria de los antecedentes, indica, muestra el carácter inacabado de su tradición. Solamente si se normaliza realmente, describe, puede conocer sus antecedentes y delimitar una tradición que así se distancia de la literatura tajantemente, desde una escisión que nos parece inalcanzable, e indeseable, ante el necesariamente indeterminado ejercicio periférico de la filosofía realizado por Vaz Ferreira. Lo que no significa, obviamente, que deba darse una necesaria identidad entre filosofía y literatura, o entre filosofía europea o latinoamericana, sino la necesidad de habitar ese diferendo antes que sustraerse a él, como aspira la lógica fundacional.

Sin campo, no hay certeza del posible carácter fundacional que atribuyen los intérpretes a la obra de Vaz Ferreira. Ingenuo sería contrastar esas lecturas con algo así como lo que realmente su obra es, y asegurar que no ha sido un fundador. Una y otra imagen de su obra no pueden sino surgir de distintas lecturas, más allá de los deseos de un autor que jamás se pregunta —ni puede hacerlo— si está o no fundando. La lectura que hemos realizado, capaz de sostenerse en los textos pese a lo insólita que puede parecer ante la mirada hoy imperante sobre el pensador uruguayo, no busca mostrar a un Vaz Ferreira más verdadero, o pensar en la fundación de otro tipo de saber, sino desplegar otra estrategia de lectura para pensar su obra como una ensayística de pretensión filosófica que surge en el poroso quiasmo temático que instala el modernismo entre filosofía y literatura. Y, con ello, mostrar los límites de todo proyecto de diferenciación tajante en la

modernización cultural en Latinoamérica, y la relativa necesidad de pensar precariamente cualquier prurito fundacional.

El olvido de tal hibridación, persistente en la historia de las ideas filosóficas<sup>113</sup>, no solo empobrece la lectura de la supuesta generación fundadora, sino que además la enmarca en límites naturalizados que se le aplican retrospectivamente, con el gesto de la arbitrariedad fundadora que intenta cerrar las históricas disputas por los límites, y así abrir la narración de la historia delimitada de un lugar claro y distinto. Contra una lectura de tales autores como genios, habría que recordar que su propia concepción de la genialidad insiste en que ésta no puede sustraerse de la lectura. Su valentía no es la de crear en soledad, sino la de hacerlo desde, con y contra lecturas y espacios que, tras sus obras, no fueron ya los mismos.

En esa dirección, bien indica Dotti (1992: 151) que análoga a la figura del escritor es la del filósofo que aparece a principios del siglo XX. Evidentemente, todavía debemos avanzar mucho para entender ese proceso. Resulta necesario replicar aquí la insistencia, tan conocida como certera, de la emergencia de la figura del autor literario de fines del siglo XIX (por ejemplo, sostenida por Molloy, 2012: 154), hacia el estudio de la emergente impronta del filósofo, desde la pregunta por las condiciones sociales que permiten su progresivo despliegue, en el marco de los procesos de diferenciación ya descritos. Es decir, transitar de la lógica de la fundación a la de la traducción.

3. *Filosofía sin fundación.* Al replicar en el campo de la filosofía que se intenta instalar la prepotencia del gesto conquistador de la arbitrariedad pura de quien funda en la nada —gracias a la decisión de quien se arroga el poder constituyente para hacerlo—, la premisa de la fundación debe denegar lo antes existente, incluyendo, en este caso, la literatura. Y, con ello, naturalizar límites que no dejan de mostrar su precariedad: “*La fundación —que es otro síndrome, un ademán reiterativo y una compulsión— viene a confirmar una fisonomía de América que se vuelve extraña, antojadiza. De hecho, en el acto de fundación, el antojo impera. La fundación en descampado arbitra un sitio como origen, y postula —imagina— un centro desde el cual, por una irradiación que es también una imagen del arbitrio, el ser y el estar de una comunidad han de desplegarse*” (Oyarzún, 1997: 22).

A partir de esta cita, nos interesa pensar en la porosidad que, por así decirlo, no puede jamás dar por cierto lo fundado, por cerrado el paso de lo ajeno o por delimitada su distancia con otras formas de escritura. En ese sentido, no podría ser la filosofía de, o

---

<sup>113</sup> Resulta decidor, en esa dirección, que algunas de las más recientes tentativas de relectura de la historia latinoamericana de las ideas soslayan esa cuestión. Por ejemplo, Cerutti remarca (2001: 11) que las ideas filosóficas latinoamericanas deben considerar los marcos ideológicos, educativos, institucionales o semióticos, además de rebeliones, grupos y otras tantas dimensiones, sin indicar nada relativo a la literatura. Desde un enfoque harto distinto, tampoco Arpini se plantea tal posibilidad, al punto de que cuando rescata la ampliación de la noción de texto filosófico a otro tipo de documentos no menciona la literatura (2003b: 42), y a la inversa, cuando introduce la preocupación semiótica, lo hace para pensar el ensayo, y ya no a la filosofía (2003a: 92).

para un lugar ya dado, puesto que sus propios límites están, en esa inscripción, reimaginándose. Para pensar en ello, nos parece, hay que aprender a leer la filosofía *desde* cierto lugar comprendiendo que su enunciación —al menos dentro del imaginario de uno u otro campo— no deja de alterarlo. Por ello, donde la filosofía de la identidad nota la confirmación de lo propio, una lectura cosmopolita de la filosofía contesta insistiendo en que todo discurso del interior no ha podido sino volcarse también afuera.

Los más lúcidos pensadores del pensamiento latinoamericano, de Mariano Moreno a Silviano Santiago, pasando por Mariátegui, Fanon y el mismo Vaz Ferreira, no han dejado de pensar en ello, y demuestran en sus lecturas y prácticas que ningún discurso de la propiedad latinoamericana ha podido surgir sin su exterior. Que Zea y sus continuadores opten por leerlos desde una continua preocupación por la identidad ha contribuido a que hoy impere una imagen hartó injusta de la filosofía de unos y otros, considerada como parte de una historia de la emergencia de la identidad que replica los límites eurocéntricos para invertir su valoración.

Décadas después de Zea, ha aumentado el deseo por la valoración propia, pero poco se ha cuestionado los límites desde los cuales se establece. Por ejemplo, en un texto reciente, Giannini sostiene (2008: 42) que el pensamiento latinoamericano surge cuando “lo otro” es aprehendido y traducido, de forma acabada, en lengua propia, para decir la propia experiencia del mundo. Su posición humanista transforma el diferir en el aseguramiento de la identidad de la diferencia, dando a entender que puede concluir, en algún momento, el paso de la lectura ajena a la conformación definitiva de un sujeto lector capaz de resguardarse, si así lo requiere, de otros saberes. Obviamente, con eso no queremos decir que Zea o Giannini recomienden el corte con la tradición europea. Una somera lectura de sus textos demuestra que están lejos de ello. Simplemente, lo que queremos indicar es que, si rechazan ese distanciamiento, es porque suponen una discutible seguridad acerca de la distancia, ya concluida, entre una y otra lengua filosófica. Es decir, que la traducción ha terminado, o que, al menos, podría terminar.

Concebido de forma autosuficiente, el humanismo latinoamericano lee el pensamiento latinoamericano como una filosofía en y para sí, gracias a una ganancia de la interioridad que puede prescindir de la exterioridad que jamás ha dejado de alojar en su espacio más íntimo. Es contra esa lógica de la identidad que nos interesa pensar, cualquiera fuera ésta. Incluyendo, por cierto, las que pudieran objetar a la vocación cosmopolita que ella se limita a algunos sectores de la población latinoamericana, como los ciudadanos de Montevideo de clase alta de fines del siglo XIX, pero que no alcanza, por ejemplo, a los saberes de zonas indígenas del continente que mantienen la continuidad para con su tierra. Nuestra distancia respecto de esas posiciones no se explica en que la identidad que postulen sea falsa, sino que su verdad no puede, en el presente, en el desgajado presente, pensarse sin pasar por mediaciones que impiden asegurar, simplemente, su presencia. Ciertamente, los resultados de unos y otros gestos son inciertos: Harto ingenuo sería ver ese paso como una segura ganancia. Sin embargo, he ahí la necesidad de la política, es impensable la actual insistencia en una u otra identidad, sin esa

mediación. Señala, por ello, Lacoue-Labarthe (1998: 243) que todo discurso de lo propio o lo nacional solo vuelve a reestablecerse, solo vuelve a sí, tras haber pasado por la alteridad y la extranjería. Lo original, sin origen, es, sin ser, la desappropriación de sí.

Bien podría impugnarse a esta posición que el inacabamiento descrito es el de una cultura colonizada que no logra generar sus propios saberes, y que un flaco favor a la misma es la insistencia en esa imposibilidad, pues inhibe la construcción de una cultura regida por la identidad nacional, continental, o cualquiera que fuese. A lo cual habría de responder que es en la subversión de los saberes recibidos, y de sus nociones de la propiedad, donde reside su rendimiento crítico. En vez del intento de superación de la impropiedad que busca replicar la supuesta propiedad europea, preferimos reiterar esa problematización con respecto a la supuesta propiedad de las culturas europeas, heredada desde los proyectos colonialistas que cuestionamos. La exposición de la incompletitud de un orden cultural abre la chance de la deconstrucción de cualquier intento de autodeterminación, y con ello de la diferencia colonial entre culturas que se precian de originales y las que repiten.

En ese sentido, la lógica de la traducción impide, a uno u otro lado de la frontera, pensar en que cierta colectividad puede preciarse de *su* lengua, o *su* cultura, en el entendido de que la herencia no puede sino retomarse desde procesos selectivos que permiten, en su insuperable traición, la tradición: de que la lengua continúa en la medida en que se reinventa. Es decir, que se traduce. Las recientes reflexiones de Johnson sobre la relación entre secreto y herencia, a propósito del pensamiento en México, resultan aquí particularmente urgentes: *“La cultura no es. La cultura ocurre —tiene lugar, pasa y se pasa, se traspasa— en el límite de la cultura. La cultura sobrevive en la medida en que no es dada, en la medida en que no es. Decir que cada generación se forma dentro de una cultura y que a su vez enriquece a la cultura significa que cada generación imagina (y por eso se abre a) la posibilidad de la cultura —la que no es— para dejarla, heredarla a los que todavía no son. La herencia se imagina”* (2012: 72).

No es casual que justamente desde la traducción Johnson considere la imposible y necesaria decisión que abre y cierra los límites de la cultura, cuya constitutiva inestabilidad impide la certeza de quien se opusiese al gesto cosmopolita desde una particularidad segura. Sin ese inestable paso —allí donde el “sin” es la forma de estar “con”, donde el menos se hace más en una economía enloquecida—, resulta imposible una política que, con vocación de universalidad, trascienda el propio interés y la propia experiencia. Es decir, resulta imposible, también, la filosofía: *“Semejante ser-en-decisión, al que cabría llamar traducción o simplemente lectura, lleva tiempo. Por tanto, el tiempo de nuestra responsabilidad para con el otro es el tiempo del otro, el tiempo de toda posible ética, de toda posible política que no sea meramente y desde el comienzo una política de la identidad. Antes que una política que da por sentada la frontera y los lados separados por ella, la política está siempre en la frontera, en el límite de toda posible relación con el otro”* (2003: 174).

La celebración defensiva de una u otra presencia opone la nación al mundo, en lugar de imaginar el mundo sin naciones. Solo con lo último se gana la posibilidad de pensar una

filosofía latinoamericana en la que el adjetivo no garantice más que un espacio de enunciación siempre en disputa.

4. *Deconstrucción y pensamiento latinoamericano*. “Más de una lengua” —el imposible significado de la deconstrucción, según Derrida— no significa, a partir de lo argumentado, que coexistan, por separado, lenguas o filosofías, sino que éstas se reescriben una y otra vez sin un dato seguro desde el cual partir, ni un destino al cual llegar. Si la caracterizamos desde una perspectiva cosmopolita, antes que universalista, es porque el primero de esos adjetivos permite pensar el sobrepajamiento de la concreción particular sin un universal abstracto ya dado en el cual, sin lengua, subsumirse.

Tal deseo puede leerse, por cierto, en la pregunta cosmopolita por una *literatura mundial*, a la que se suma el modernismo, que busca combinar la singularidad de la propia lengua y la constitución de una esfera pública literaria mundial en la cual la propiedad de la lengua deviene problemática. Que los límites de esa esfera fueron, y siguen siendo, estrechos, no es novedad. El punto es que resulta difícil pensar en ello —y, por tanto, en la filosofía desde Latinoamérica— sin apropiarse de ese gesto cosmopolita para minar sus presupuestos coloniales, y así todo límite claro entre el interior y el exterior.

La figura de Latinoamérica puede resultar, en ese y otros puntos, un interesante exterior crítico a la universalización eurocéntrica, pero pierde rendimiento si su contestación transforma su diferendo con Europa en una diferencia que adquiera, finalmente, la categoría de una u otra identidad. Sin determinarse en un particularismo concreto tributario de las identidades nacionales o en un universalismo abstracto solidario de las retóricas imperiales, creemos que hay que pensar, desde Derrida (2001b) en el cosmopolitismo por venir que, al desfigurar toda forma parcial de lo humano, no concluye en forma alguna de lo imparcial que pudiese subsumir la variedad en categorías que cierren conceptualmente, en nombre de tierra o colectividad alguna, la experiencia humana.

Si la deconstrucción resulta lúcida para abordar estas cuestiones es porque hace de las imágenes tan criticadas por las retóricas de la identidad latinoamericana —tales como el desarraigo, el injerto, el ser para otro, la impropiedad, la hibridez, el bovarismo o cuanto dibujo de la falta de la plenitud se imagine— la condición de posibilidad, en tanto de imposibilidad, de toda noción de la identidad<sup>114</sup>. De ahí, por cierto, la sintomática resistencia que las tentativas deconstructivas no han dejado de padecer en los espacios de la filosofía latinoamericana. Baste con notar la hostilidad de la crítica del ya mencionado Roig a Castro-Gómez (2001c: 140), o las dificultades de Mendieta (1997:

---

<sup>114</sup> Evidentemente, no estamos diciendo que la condición latinoamericana sea algo así como un ejemplo, ni mucho menos un dato más puro, de la singular lógica derridiana. De hecho, la pregunta derridiana acerca de la relación entre filosofía y lugar, en torno a tradiciones dominantes en la historia de la filosofía, remarca (1987), en torno a el idealismo alemán, un vínculo entre universalismo filosófico y nacionalismo político que resulta harto distinto de lo que aquí intentamos describir. A saber, el deseo de alcanzar, desde una lengua menor en filosofía, un particularismo filosófico que permita ingresar, después de esa consecución, al universalismo de las lenguas mayores. De ahí su necesaria afirmación de la traducción, ya contrapuesta a las tradiciones filosóficas desde las cuales Derrida piensa.



534) para comprender su posición. Bien responde el autor colombiano (1997: 538) a este último que la cuestión, en ese respecto, no es alcanzar un punto de llegada, sino de partida. En particular, claro está, el relativo a la disolución de toda certeza desde la cual partir.

Es destacable que quienes hayan abordado el debate sobre la identidad latinoamericana valiéndose de la deconstrucción también hayan enfatizado en la traducción. Es en ella, indica Marchant (2000b: 316), donde se juega la relación entre las lenguas. Es decir, la necesaria contaminación entre una y otra, en la cual surge la posibilidad del nombrarse como Latinoamérica, de hilvanar un pensar que sea capaz de pensar su singular estancia postcolonial. Es sabido que Marchant busca ese pensamiento en la poesía, a través de notables lecturas de algunos escritores. Lo problemático es que, con ello, despacha rápidamente toda lectura de la filosofía en Latinoamérica, al punto que afirma (2000a: 380) que nadie duda de la inexistencia de la filosofía en el continente. Tan lapidario juicio lo lleva a un desinterés que se manifiesta en errores tales como opinar que Bello intenta traducir la filosofía europea tan simplemente —es decir, que no tradujo— que ni siquiera se plantea la cuestión de la lengua (2000b: 309). Queremos creer que tan problemática lectura no solo surge de los cuestionamientos de Marchant a los rectorados filosóficos de la decimonónica Universidad de Chile, sino también a sus meditaciones sobre la lengua, cuya hondura podría autorizarlo a sostener que la *Gramática* no piensa el lenguaje. Su desdén pareciera provenir, entonces, de su mayor estima filosófica por lo escrito poéticamente. Marchant afirma la presencia del pensamiento en Latinoamérica, en su diferencia con la metafísica europea, pero identificando ese diferir de la estancia latinoamericana únicamente con algunas formas de la literatura.

Esa presunción, con un tono de menor arrogancia, sigue imperando en pensadores contemporáneos que destacan, con alto rendimiento crítico, en la escena contemporánea de la deconstrucción en Latinoamérica. Así, Avelar, pocos años después de trazar las lúcidas objeciones a Zea ya citadas, cita a Marchant para indicar (2000: 96) que en Latinoamérica no se ha constituido una tradición filosófica. El brasilero explica esa ausencia por una división internacional del trabajo intelectual que genera, como compensación de esa falta, una tradición literaria que satisface los deseos de exotismo latinoamericano provenientes de los centros metropolitanos del saber. Es precisamente contra esa mirada que relea parte de la literatura de las últimas décadas. En su productivo encuentro entre filosofía europea y literatura latinoamericana, sin embargo, la filosofía latinoamericana poco aporta.

El desconocimiento de esta última es tal en los interesantes espacios cercanos a la crítica cultural en los que su obra se emplaza, que incluso la obra que emerge desde un trabajo filosófico más extenso tampoco se preocupa por ella. Nos referimos al de Alberto Moreiras, quien desde la traducción (1999: 46) acomete contra la metafísica de la presencia que recorre la tradición latinoamericanista. Para evitar la determinación en uno u otro esquema de identidad, Moreiras sostiene que la vocación de la crítica es la de exceder alguna forma definitiva. El fracaso de la traducción es lo que abre la ganancia de

que se siga, con ella, pensando: “*El momento en que la traducción llega a su fin, en que el trabajo de la traducción se transforma en un resultado, llenando su finalidad estructural, es también en el que el pensamiento del lugar abandona su vocación de ser un pensamiento ruinoso, un pensamiento de las ruinas del pensamiento, y deviene un pensamiento arruinado*” (2001: 22).

La estrategia teórica de Moreiras se afirma, asimismo, echando mano a cierta literatura donde da con el desvío a la metafísica europea de la subjetividad. Sin desconocer la validez de su enfoque, estimamos que puede releerse también en lo que se ha denominado filosofía latinoamericana otras formas del pensar que las del logocentrismo. Que incluso en las tentativas de una filosofía del sujeto, como la de Vaz Ferreira, puedan encontrarse señas que tuercen la tradición moderna es tanto o más decidor al respecto.

En lugar de pensar cierto exterior a la filosofía, hemos optado por rastrear, en los recovecos mismos del concepto, los restos que la traducción impone a los pruritos de control de la razón moderna en la impropiedad de su propio paso. Sin menos que la literatura y el ensayo, la repetición y la crítica, la modernidad y la filosofía europea o norteamericana, el modelo de la traducción permite pensar en la heterogénea yuxtaposición de saberes que sin síntesis se establecen, como diría Vaz Ferreira, además y no en lugar de. Bien indica Pablo Oyarzún, en ese sentido, que la traducción forja una singular adición que pareciera desfondar, en su exceso, toda fundación: “*lo que está principalmente en juego allí es cierta comprensión del "menos", que es, así asumimos espontáneamente todos, el cuantificador manifiesto de la traducción, pero que en verdad obedece a una aritmética misteriosa, en virtud del cual tiende a convertirse en un "más". Un "más" que es no es, diremos, adición en el sentido trivial del término, sino que tiene el carácter de un diferencial, inestimable en su entidad e incalculable en su monto, porque va del matiz y del desliz, el fallo y la omisión, el retoque y la mejora hasta el facsímil o la total transformación*” (2009d: 271)<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> No resulta casual, de hecho, que Oyarzún acompañe su destacado trabajo como traductor con lúcidas consideraciones sobre ese ejercicio. En ellas, destaca la triple relatividad de la traducción: la del momento de la historia de la lengua en la que se produce, la del contexto cultural al que se dirige y la del original desde el que se traduce. A diferencia de la fácil comunicación, la traducción intenta, de forma siempre imposible, ser fiel a esa triple condición, a partir del doble mandato de fidelidad y libertad en el que el traductor debe, desde la vacilación, decidir en el espacio de la traducción, en tanto *pura posibilidad* (Oyarzún, 2009b: 131).

Esa indeterminación, exigida por un mandato que no puede y debe actualizar arbitrariamente alguna de sus opciones, pareciera ser, para Oyarzún, indicativa de la posición latinoamericana. Y no solo porque Borges sea la figura desde la cual más enfatiza en estas cuestiones —al punto que describe el Pierre Menard como esquema trascendental de toda traducción (2009a: 253)— sino por la obligación del traductor de comenzar desprovisto de un sistema legitimado de signos desde el cual partir. Ante ello, para poder ser como el otro que nunca se es ni se deja de desear ser, ha de inventar siempre otra forma, con el otro, de suplir su ausencia: “*Al traducir, o sea, al hablar, en buenas cuentas inventamos el sentido, es decir, estamos forzados a inventar la relación de un sentido pre—establecido, azaroso, impredecible, a unos signos ajenos. Forzados a inventar y esperar. Es como tener que partir siempre de nuevo, ex nihilo, como producir por primera vez la palabra que decimos y que nos dice*” (1997: 24).

Esa necesaria cohabitación entre astucia y espera grafica la particular posición de quien, a tientas, arma su lengua desde restos y desplazamientos que no permiten formar identidad alguna. De ahí que señale, casi al pasar, que la posición de quien habita Latinoamérica —reimaginada, con astucia, como América Ladina— sea la misma, desde una igualdad sin cálculo y un *sin más* cuya liviandad poco asegura su imposible mismidad, que la del traductor: “*O sucintamente: lo ladino es, sin más, la traducción*” (1997: 26, nota al pie 8).

Con ese menos de la traducción, es decir, sin el menos que lo lee como sustracción, la filosofía gana la chance de la indeterminación que, al reescribirse con la literatura y sin identificarse con ella, no puede sino resignificar una y otra vez las lenguas, el mundo. Precisamente porque no existe certeza alguna de qué nos resulta filosofía, y qué no, es que puede trazarse un imperativo sobre ella. Si la es, si es digna de su promesa, como lo fue la obra de Vaz Ferreira, es por imaginar infinitamente otras figuras posibles para pensar la libertad que constituye lo humano. Cómo *ser leales al cielo*, recordaba Borges (1999b: 326) la promesa cosmopolita. Sin suelos ni dioses, se trata, entonces, de pensar en la traducción sin el amor a un lugar desde el cual partir, sino a la utopía por imaginar, cuyos contenidos harto podrían exceder, política y filosóficamente, los brindados por Vaz Ferreira o los modernistas: filosofía entonces cuyo amor, como aquel de la amada invocada por Rubén Darío, convite, con lecturas y secretos, sin orígenes ni fronteras, una y otra vez, a pensar: “*fatal cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola / y todas; misteriosa y erudita*”.

## Índice

Agradecimientos	4
Presentación	7
<b>Proemio</b>	
1. <i>La excepción filosófica</i>	9
2. <i>Jacques Derrida y la traducción por venir</i>	12
3. <i>Historias de la filosofía y estudios culturales</i>	15
4. <i>Bosquejo de la investigación</i>	19
5. <i>Post-Data</i>	21
<b>Prólogo</b>	
1. <i>Vaz Ferreira, un conocido desconocido</i>	22
2. <i>Las amistades literarias</i>	25
3. <i>Vaz Ferreira y los modernistas</i>	30
4. <i>El juvenil murciélago modernista</i>	31
<b>Sección I. Verdades e historias de la literatura</b>	
I.I Filosofía, literatura y modernismo latinoamericano	
1. <i>La denegación de la estética</i>	35
2. <i>Modernismo y filosofía del arte</i>	38
3. <i>Las filosofías del modernismo</i>	40
4. <i>El poema como nombre de la verdad</i>	44
5. <i>El filósofo burgués</i>	45
6. <i>Los modernistas y la filosofía</i>	48
7. <i>Rodó después de Rodó</i>	56
8. <i>Vaz Ferreira en el modernismo uruguayo</i>	59
9. <i>Vaz Ferreira sin el modernismo uruguayo</i>	65
10. <i>Rodó y Vaz Ferreira en la historiografía intelectual uruguaya</i>	71

## I.II. Filosofía y literatura como campos históricos

1. <i>La filosofía y su historia</i>	75
2. <i>Filosofía y literatura en la modernidad europea</i>	78
3. <i>La filosofía en la historia</i>	81
4. <i>La filosofía en la sociología de Pierre Bourdieu</i>	86
5. <i>El ubicuo lugar de la filosofía del arte</i>	92
6. <i>Filosofía y literatura sin campos</i>	97

## Sección II. Para una crítica de la creación pura

### II. I La traducción modernista del genio

1. <i>Los lugares, las ideas</i>	101
2. <i>La traducción en la filosofía europea</i>	102
3. <i>La traducción y la filosofía en español</i>	105
4. <i>La traducción en el pensamiento latinoamericano</i>	107
5. <i>La traducción filosófica del genio</i>	118
6. <i>Los genios del modernismo</i>	124
7. <i>La vocación cosmopolita del modernismo</i>	133

### II.II La traducción modernista de la crítica

1. <i>Independencia y modernismo</i>	138
2. <i>La modernidad y la crítica</i>	141
3. <i>La crítica sin literatura</i>	146
4. <i>El modernismo y la crítica</i>	149
5. <i>Gusto y crítica en el Montevideo finisecular</i>	153
6. <i>Los espacios del modernismo</i>	158
7. <i>El ensayo modernista</i>	163
8. <i>Rodó y la institución de la crítica</i>	167
9. <i>La crítica y la filosofía por venir</i>	170

### Sección III. La estética de Carlos Vaz Ferreira

#### III. I El ideal cosmopolita de la cultura

1. <i>El vino y el suelo</i>	173
2. <i>Seguir pensando (en, con) los ideales</i>	177
3. <i>Las fronteras de la imitación</i>	181
4. <i>El lugar cosmopolita</i>	184
5. <i>Un vino de muchos suelos</i>	186
6. <i>Lengua viva</i>	191
7. <i>La extrañeza de la traducción</i>	192

#### III. II La estética del genio y la crítica

1. <i>La institución de la cultura</i>	195
2. <i>Fines sin medios</i>	198
3. <i>El tacto filosófico ante el arte</i>	202
4. <i>Los bienes de la belleza</i>	206
5. <i>La creación sincera</i>	209
6. <i>El espacio literario</i>	213
7. <i>La lectura genial</i>	216
8. <i>La crítica y el juicio filosófico</i>	222
9. <i>La instalación literaria de la filosofía</i>	223

#### A modo de epílogo: Los lugares, las ideas

1. <i>Los límites de la filosofía</i>	226
2. <i>Vaz Ferreira en las lecturas fundacionales</i>	229
3. <i>Filosofía sin fundación</i>	237
4. <i>Deconstrucción y pensamiento latinoamericano</i>	240

<b>Índice</b>	244
---------------	-----

<b>Bibliografía</b>	247
---------------------	-----

## Bibliografía<sup>116</sup>

- Acereda, Alberto, 2010. “Los censores errados: individualismo y cosmopolitismo en el *Darío* modernista”. En Werber Mackenbach, Werner & Jeffrey Browitt (Editores). *Rubén Darío. Cosmopolita arraigado*. Managua: IHNCA-UCA
- Acevedo de Blixen, Josefina, 1968. *Novescientos*. Montevideo: Ediciones del Río de la Plata
- Achugar, Hugo, 1985. *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1987a. “Algunas ideas de Martí entre 1875-1877”. En Iván Schulman (Editor). *Nuevos Asedios al modernismo*. Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_, 1987b. “Entre dos orillas, los puentes necesarios”. En Saúl Sosnowski (Compilador). *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Maryland: Ediciones de la Banda Oriental
- \_\_\_\_\_, 1992a. “De fin de siglo a fin de siglo”. En *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce
- \_\_\_\_\_, 1992b. “Espacios culturales”. En *La balsa...*
- \_\_\_\_\_, 1992c. “Hacia una pequeña gran cultura”. En *La balsa...*
- \_\_\_\_\_, 1992d. “Uruguay, el tamaño de la utopía”. En Hugo Achugar & Gerardo Caetano (Compiladores). *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Trilce
- \_\_\_\_\_, 1994. “Integración y escenarios culturales”. En Hugo Achugar & Gerardo Caetano (Compiladores). *Mundo, región, aldea. Identidades, políticas culturales e integración regional*. Montevideo: Trilce
- \_\_\_\_\_, 1995. “La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una narración democrática de la nación”. En Álvaro Rico (Compilador). *Uruguay: Cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Trilce
- \_\_\_\_\_, 1999. “La incomprensible invisibilidad del ser económico, o acerca de cultura, valor y trabajo en América Latina”. En Néstor García Canclini & Carlos Juan Moneta (Coordinadores). *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. México D.F.: Grijalbo
- \_\_\_\_\_, 2001. “Minorías perdidas y encontradas, a propósito de Centenarios y fines de siglo”. En María Payera & Luis Fernández (Compiladores). *Fin(es) de siglo y modernismo*. Palma: Universidad de las illes balears
- Acosta, Yamandú, 2009. “Historia de las ideas e identidad”. En *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas* Vol.11 n°1, pp. 33-43
- \_\_\_\_\_, 2010a. “Autenticidad, identidad y tradición en Pedro Figari”. En *Pensamiento uruguayo. Estudios latinoamericanos de filosofía de la práctica e historia de las ideas*. Montevideo: Nordan
- \_\_\_\_\_, 2010b. “El filosofar latinoamericano de Vaz Ferreira y su visión de la historia”. En *Pensamiento uruguayo...*
- \_\_\_\_\_, 2010c. “El pensar radical de Carlos Vaz Ferreira y el discernimiento de los problemas sociales”. En *Pensamiento uruguayo...*
- \_\_\_\_\_, 2010d. “Hegemonía batllista y ética intelectual. La formulación del nuevo paradigma ideológico: Carlos Vaz Ferreira, Domingo Arena, Emilio Frugoni”. En *Pensamiento uruguayo...*
- \_\_\_\_\_, 2012. Algunas consideraciones a propósito de “De la Historia de “Ideas” a la Historia de los “Lenguajes Políticos”. Las escuelas recientes del análisis conceptual. El panorama latinoamericano” de Elias J. Palti”. En *Actas. I Congreso de la Sociedad Filosófica del Uruguay*. Montevideo: SFU
- W.Adorno, Theodor, 1962a. “El ensayo como forma”. En *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel
- \_\_\_\_\_, 1962b. “La crítica de la cultura y la sociedad”. En *Prismas*. Barcelona: Ariel
- \_\_\_\_\_, 2004. *Obra Completa. Tomo VII. Teoría Estética*. Madrid: Akal
- Agamben, Giorgio, 2005a. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Altera
- \_\_\_\_\_, 2005b. “Genius”. En *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- \_\_\_\_\_, 2006. *El tiempo que resta: comentario a la Carta a los Romanos*. Madrid: Trotta
- Aguiar, Justo Manuel, 1925. “José Enrique Rodó”. En *José Enrique Rodó y Rufino Flanco-Fombona*. Montevideo: Agencia General de Librería y Publicaciones
- Álvarez, Luis, 2010. *La crítica teatral en José Martí*. La Habana: Instituto Cubano del Libro
- Aínsa, Fernando, 2003. “Del escritor dandi y bohemio al intelectual comprometido en el Uruguay del Novecientos”. En *Del canon a la periferia. Encuentros y transgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce
- Alberdi, Juan Bautista, 1945a. “Bellini a la faz de Rossini” En *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía
- \_\_\_\_\_, 1945b. “De la poesía íntima”. En *Escritos satíricos...*

---

<sup>116</sup> No está de más aclarar que varios de los textos citados pueden hallarse en más de una de las compilaciones mencionadas. Hemos optado, por ello, por citar el libro en el que hemos leído cada texto.

- \_\_\_\_\_, 1945c. “Del uso de lo cómico en Sudamérica” En *Escritos satíricos...*
- \_\_\_\_\_, 1986. “Ideas para un curso de filosofía contemporánea”. En Leopoldo Zea (Compilador). *Ideas en torno de Latinoamérica. Volumen II*. México D.F.: UNAM
- \_\_\_\_\_, 1996a. “Bases y puntos de partida para la organización política de la República argentina”. En *Escritos de Juan Bautista Alberdi*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes
- \_\_\_\_\_, 1996b. “Prefacio del fragmento preliminar al estudio del Derecho”. En *Escritos de Juan...*
- \_\_\_\_\_, 1996c. “La omnipotencia del Estado es la negación de la libertad individual”. En *Escritos de Juan...*
- \_\_\_\_\_, 2002. “Del arte moderno”. En Miguel Gomes (Editor). *Estética Hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas: Ayacucho
- Alfaro, Milita, 1998. *Carnaval. Una historia social de Montevideo desde la perspectiva de la fiesta. Segunda parte: Carnaval y modernización. Impulso y freno del disciplinamiento (1873-1904)*. Montevideo: Trilce
- Alonso, Diego, 2001. “José Enrique Rodó: Una retórica para la democracia”. En *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Vol .XXXV, 2, pp. 184-197
- Altamirano, Carlos, 1997. “Ideas para un programa de historia intelectual”. En *Prismas* n°2, pp. 226-230
- \_\_\_\_\_, 2006. *Intelectuales. Notas de investigación*. Bogotá: Norma
- \_\_\_\_\_ & Sarlo, Beatriz. 2001. *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial
- Amante, Adriana, 1999. “La crítica como proyecto, Juan María Gutiérrez”. En Noé Jitrik (Director de la obra), Julio Schwartzman (Director del volumen) *Historia Crítica de la Literatura Argentina. Volumen 2. La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé
- Althusser, Louis, 1974. *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Andreoli, Miguel, 1993. *El pensamiento social y jurídico de Vaz Ferreira*. Montevideo: Universidad de la República
- \_\_\_\_\_, 2008. “Prefacio”. En Carlos Vaz Ferreira. *Sobre moral y la cuestión social*. Montevideo: Universidad de la República
- \_\_\_\_\_, 2010. “El pluralismo de Vaz Ferreira”. En *Actio* n 10, pp. 89-98
- Anderson Imbert, Enrique, 1967. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: Centro
- \_\_\_\_\_, 1986. *Historia de la literatura latinoamericana. I. La Colonia. Cien años de República*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Amunátegui, Miguel Luis, 1849. “Las Bellas Artes en Chile”. En *Revista de Santiago. Tomo Tercero*. Santiago: Imprenta Chilena
- Anónimo, 1900. “José Enrique Rodó (Ariel). (Nota bibliográfica)”. En *Revista literaria* n°6, pp. 186-187
- \_\_\_\_\_, 1994. “Traductor/Traducción. Artículos de la *Enciclopedia*, 2 ed.”. En Miguel Ángel Vega (Editor). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra
- Aparicio, Frances, 1991. *Versiones, interpretaciones y creaciones: Instancias de la traducción literaria en Hispanoamérica en el siglo veinte*. Gaitesburg: Hispamérica
- Ardao, Arturo, 1951. *Battle y Ordóñez y el positivismo filosófico*. Montevideo: Número
- \_\_\_\_\_, 1956. *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1961. “Homenaje a Vaz Ferreira”. En *Introducción a Vaz Ferreira*. Montevideo: Barreiro y Ramos
- \_\_\_\_\_, 1963a. “El historicismo y la filosofía americana”. En *Filosofía en lengua española*. Montevideo: Alfa
- \_\_\_\_\_, 1963b. “Filosofía americana y filosofía de lo americano”. En *Filosofía en lengua...*
- \_\_\_\_\_, 1963c. “Korn y Vaz Ferreira”. En *Filosofía en lengua...*
- \_\_\_\_\_, 1963d. “Sobre el concepto de historia de las ideas”. En *Filosofía en lengua...*
- \_\_\_\_\_, 1962. *Racionalismo y liberalismo en el Uruguay*. Montevideo: Publicaciones de la Universidad
- \_\_\_\_\_, 1970. “El americanismo de Rodó”. En *Rodó. Su americanismo*. Montevideo: Biblioteca de Marcha
- \_\_\_\_\_, 1971a. “De ciencia y metafísica en Herrera y Reissig”. En *Etapas de la inteligencia uruguaya*. Montevideo: Universidad de la República
- \_\_\_\_\_, 1971b. “La conciencia filosófica de Rodó”. En *Etapas de...*
- \_\_\_\_\_, 1971c. “La idea de tiempo en Rodó”. En *Etapas de...*
- \_\_\_\_\_, 1971d. “Rodó, clásico”. En *Cuadernos de Marcha* n° 50, pp. 7-9
- \_\_\_\_\_, 1972. “Génesis de la lógica viva”. En *Cuadernos de Marcha* n°64, pp. 31-42
- \_\_\_\_\_, 1986. “Del mito Ariel al mito Anti-Ariel”. En *Nuestra América Latina*. Montevideo: Temas de la Banda Oriental
- \_\_\_\_\_, 1987. *La inteligencia latinoamericana*. Montevideo: Ediciones de la Universidad de la República
- \_\_\_\_\_, 1993a. “Fragmento preliminar”. En *Espacio e inteligencia*. Montevideo: Biblioteca de Marcha
- \_\_\_\_\_, 1993b. “Vaz Ferreira y la psicología como ciencia”. En *Anales de Enseñanza Secundaria*, n°4
- \_\_\_\_\_, 1994. “Una tesis española sobre Vaz Ferreira”. En *Cuadernos de Marcha* n°99, pp. 18-23
- \_\_\_\_\_, 1996. “A propósito de lenguaje y pensamiento en Vaz Ferreira”. En Miguel Andreoli (Compilador). *Ensayos sobre Carlos Vaz Ferreira*. Montevideo: Universidad de la República



- \_\_\_\_, 1998. "Antonio Machado, poeta, filósofo, hombre". En *Cuadernos de Marcha*. Publicación especial, *Ideas II*, pp.35-49
- \_\_\_\_, 1999. "Emprendimientos afines de Rodó, Vaz Ferreira y Ortega". En *Cuadernos de Marcha*, publicación especial, pp. 44-46
- \_\_\_\_, 2008. *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura
- Arena, Domingo, 1912. *Divorcio y matrimonio*. Montevideo: O.M.Bertoni Editor
- \_\_\_\_, 1913. "Vaz Ferreira". Disponible en <http://autoresuruguayos.adinet.com.uy/carlos-vaz-ferreira/texto-sobre-vaz-ferreira.php>
- Arendt, Hanna, 2003. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós
- \_\_\_\_, 2009. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós
- de Armas, Gustavo & Garcé, Adolfo, 1997. "La generación crítica o los nietos del novecientos". En *Uruguay y su conciencia crítica. Intelectuales y política en el siglo XX*. Trilce: Montevideo
- Arias, Carlos, 1941. "Ideario de Rodó". En *Estudios literarios y filosóficos*. Montevideo: La Bolsa de los Libros
- \_\_\_\_, 1946. "Rodó y la cultura estética". En *Tiempo y Palabra*. Montevideo: Liceo
- \_\_\_\_, 1948. *Vaz Ferreira*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Aristóteles, *Poética*. (Traducción disponible en [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl))
- Arguedas, José María, 2003a. "Cuentos religiosos-mágicos quechuas de Lucanamarca". En László Scholz (Selección). *El reverso del tapiz. Antología de textos teóricos latinoamericanos sobre traducción literaria*. Budapest: Eotvós József Könyvkiadó
- \_\_\_\_, 2003b. "Ensayo introductorio a *Canto Quechwa*". En *El reverso del tapiz...*
- Arnold, Matthew, 1994. "La traducción de Homero". En *Textos clásicos de teoría...* Arpini, Adriana, 2003a. "Aportes metodológicos para una Historia de las Ideas Latinoamericanas - Teoría del texto y semiótica". En Adriana Arpini (Compiladora) *Estudios de Historia de las Ideas Latinoamericanas*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo
- \_\_\_\_, 2003b. El "historicismo. Una alternativa metodológica para la historia de las ideas latinoamericanas". En *Estudios de Historia...*
- Avelar, Idelber, 2000. "The Ethics of Interpretation and the International Division on Intellectual Labor". En *SubStance* Vol. 29 n°1, pp. 80-103
- \_\_\_\_, 2001. "Review: Julio Ramos, Divergent modernities: Culture and politics in Nineteenth-Century Latin America". En *Nepantla* 2.3, pp. 578-585
- \_\_\_\_, 2012. "Hacia una genealogía del latinoamericanismo". En *Revista de Pensamiento Político* n°2, pp. 19-31
- Azorín, 1913. *Los valores literarios*. Madrid: Renacimiento
- Bachelard, Gaston, 1981. *La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_, 2003. *La filosofía del no. Ensayo de una filosofía de un nuevo espíritu científico*. Buenos Aires: Amorrortu
- Badiou, Alain, 2007. "Filosofía y literatura". En *Justicia, filosofía y literatura*. Rosario: Homo Sapiens
- Baires, Carlos, 1895. *Filosofía de la esperanza. Primera parte. El pesimismo práctico*. Buenos Aires: Juan A. Alsina
- \_\_\_\_, 1897. *La propiedad literaria y artística*. Buenos Aires: Juan A. Alsina
- \_\_\_\_, 1911. *Teoría del amor. Estudio acerca de la psicología de los sentimientos sexuales y la sensibilidad afectivo-moral*. Buenos Aires: Juan A. Alsina
- Bal, Mieke, 2006. "Conceptos viajeros en las humanidades". En *Estudios Visuales* n°3, pp. 28-77
- Balibar, Etienne, 1995. "Lugares y nombres de la verdad". En *Nombres y lugares de la verdad*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Barbagelata, Hugo, 1915. "Rodó. (Silueta que podrá servir para un retrato futuro)". En José Enrique Rodó. *Cinco ensayos*. Madrid: Sociedad Española de Librería
- Barrán, José Pedro, 2001. *Amor y transgresión en Montevideo: 1919-1931*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- \_\_\_\_, 2004. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2. El disciplinamiento (1860-1920)* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- & Nahum, Benjamín, 1990. *Battle, los estancieros y el imperio británico. Tomo I. El Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- Barrera, Víctor, 2002. *La mudanza incesante. Teoría y crítica literarias en Alfonso Reyes*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León
- \_\_\_\_, 2005. *De la amistad literaria. (Ensayo sobre la genealogía de una amistad: Alfonso Reyes/Pedro Henríquez Ureña, 1906-1914)*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León

- \_\_\_\_\_, 2010. *Lectores insurgentes. La formación de la crítica literaria hispanoamericana (1810-1870)*. México D.F.: Universidad Autónoma de Nuevo León
- Barthes, Roland, 1972. *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_\_, 2003a. ““Écrivains” y “écrivants””. En *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral
- \_\_\_\_\_, 2003b. “Literatura y significación”. En *Ensayos críticos...*
- \_\_\_\_\_, 2003c. “¿Qué es la crítica?”. En *Ensayos críticos...*
- Baudelaire, Charles, 1981. “Wagner and Tanhauser”. En *Selected writings on art and artists*. Londres: Cambridge University Press
- \_\_\_\_\_, 1999. “¿Para qué la crítica?”. En *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor
- Bayer, Raymond, 1961. *Orientaciones actuales de la estética*. Buenos Aires: Troquel
- Bello, Andrés, 1981a. “Ensayos literarios y críticos. Por Don Alberto Lista y Aragón”. En *Obras Completas. Tomo IX. Temas de crítica literaria*. Caracas: La casa de Bello
- \_\_\_\_\_, 1981b. “Juicio crítico de Don José Gómez de Hermosilla”. En *Obras Completas. Tomo IX...*
- \_\_\_\_\_, 1981c. “Juicio sobre las poesías de José María Heredia”. En *Obras Completas. Tomo IX...*
- \_\_\_\_\_, 2002a. “*Campaña del ejército republicano al Brasil y triunfo de Ituzáingó. Canto Lírico* compuesto por Juan Cruz Varela. Buenos Aires, 1827”. En *Estética Hispanoamericana...*
- \_\_\_\_\_, 2003a. “*La Ilíada*, traducida por Don José Gómez Hermosilla”. En *El reverso...*
- \_\_\_\_\_, 2003b. “Las poesías de Horacio traducidas en versos castellanos con notas y observaciones, por don Javier de Burgos”. En *El reverso...*
- \_\_\_\_\_, 2003b. “*Vida de Jesucristo* con una descripción sucinta de la Palestina traducida por D. F. Sarmiento”. En *El reverso...*
- \_\_\_\_\_, 2004. *Gramática de la lengua castellana*. Madrid: EDAF
- \_\_\_\_\_, 2010. “Derechos de autores”. En *Textos fundamentales. Construcción de Estado y Nación en Chile*. Santiago: Biblioteca Nacional
- \_\_\_\_\_, 2011a. “Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile”. En María José López & José Santos Herceg (Compiladores). *Escritos republicanos*. Santiago: LOM
- \_\_\_\_\_, 2011b. “Sobre los fines de la educación y los medios para difundirla”. En *Escritos republicanos*
- Benedetti, Mario, 1966. *Genio y figura de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: Universitaria
- Benítez, Hebert, 1996. *Felisberto Hernández, Carlos Vaz Ferreira y las trazas del soplo original*. Montevideo: Universidad de la República
- Benítez, Justo Pastor. 1938. “Fermentario, por Carlos Vaz Ferreira”. En *Revista Nacional* n°8, pp. 310-311
- Benjamin, Walter, 1971. “La tarea del traductor”. En *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa
- \_\_\_\_\_, 1973a. “Historia y coleccionismo: Edward Fuchs”. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_, 1973b. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos Interrumpidos I..*
- \_\_\_\_\_, 1987. *Dirección única*. Madrid: Alfaguara
- \_\_\_\_\_, 1998a. “París, capital del siglo XIX”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_, 2000. “Las *Afinidades electivas* de Goethe”. En *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa
- \_\_\_\_\_, 2007a. “Destino y carácter”. En *Obras. Libro II Volumen I*. Madrid: Abada
- \_\_\_\_\_, 2007b. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. En *Obras. Libro I Volumen I*. Madrid: Abada
- Bensussan, Gérard, 2008. “Experiencias pre-políticas y prácticas políticas (La política como traducción)”. En *VVAA. II Escuela Chile-Francia. Transformaciones del Espacio Público*. Santiago: Universidad de Chile
- Benvenuto, Carlos, 1928. “Tres acontecimientos: Rodó, Vaz Ferrera y Battle. Una exclamación de Unamuno”. En *Concreciones*, Montevideo: La Cruz del Sur
- Berisso, Lía, 2008. “Carlos Vaz Ferreira y el mínimo social: Una posición de avanzada”. En *Actio* n°8, pp. 55-71
- Bhabha, Hommi, 1994. “How newness enters the world. Postmodern space, postcolonial times and the trials of cultural translation”. En *The location of culture*. Londres: Routledge
- Blanco, Óscar, 1999. “Final de siglo. Memorias, fragmento. La conformación de una crítica literaria”. En Nicolás Rosa (Editor). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos
- Blanco Aguinaga, Carlos, 1987. “La ideología de la clase dominante en la obra Rubén Darío”. En David William Foster (Editor). *From romanticism to modernismo in Latin America*. Nueva York: Carcand
- Blanchot, Maurice, 1971. “Traducir”. En *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus
- Blixen, Carina, 2002. *El desván del novecientos. Mujeres solas*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido
- Blixen, Samuel, 1897. “Brillantes exámenes”. Disponible en <http://autoresuruguayos.adinet.com.uy/carlos-vaz-ferreira/texto-sobre-vaz-ferreira.php>
- Block de Behar, Lisa, 2009. “América y la salvación del naufragio”. Disponible n Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes

- Bolívar, Simón, 2012. "Congreso de Angostura, reunido el 15 de febrero de 1819". En *Reflexiones políticas*. Barcelona: Red
- Bollo, Sarah, 1946. *Sobre José Enrique Rodó*. Montevideo: Impresora Uruguaya
- \_\_\_\_\_, 1951. *El modernismo en Uruguay. Ensayo estilístico*. Montevideo: Impresora Uruguaya
- \_\_\_\_\_, 1976. *Literatura uruguaya. 1804-1975*. Montevideo: Universidad de la República
- Bouret, Daniela & Remedi, Gustavo, 2009. *Escenas de la vida cotidiana. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- Bralich, Jorge, 2009. "Vaz Ferreira, el pedagogo que nunca fue a la escuela". En *Fermentario* n°3
- Brehier, Emile, 1984. *Historia de la Filosofía. Volumen I. Desde la antigüedad hasta el siglo XVII*. Madrid: Tecnos
- Bruña Bragado, María José, 2005. *Delmira Agustini: Dandismo, género y reescritura del imaginario modernista*. Berna: Peter Lang
- Bourdieu, Pierre, 1967. "Postface". En Erwin Panofsky. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. París: Minuit
- \_\_\_\_\_, 1980. "Lettre á Paolo Fosatti á propos de la *Storia dell' arte italiana*". En *Actes de recherche en sciences sociales* Vol. 31, pp. 90-92
- \_\_\_\_\_, 1983. "Les sciences sociales et la philosophie". En *Actes de recherche en sciences sociales* Vol. 47-48, pp. 45-52
- \_\_\_\_\_, 1988a. "El campo intelectual: un mundo aparte". En *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa
- \_\_\_\_\_, 1988b. "Fieldwork in philosophy". En *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa
- \_\_\_\_\_, 1998c. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_, 1991. *La ontología política de Martin Heidegger*. Buenos Aires: Paidós
- \_\_\_\_\_, 1995. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama
- \_\_\_\_\_, 1997a. "El punto de vista escolástico". En *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama
- \_\_\_\_\_, 1997b. "Para una ciencia de las obras". En *Razones prácticas...*
- \_\_\_\_\_, 1999a. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama
- \_\_\_\_\_, 1999b. "¿Y quién creó a los creadores?". En *Cuestiones de sociología*. Madrid: Itsmo
- \_\_\_\_\_, 2002a. "Algunas propiedades de los campos". En *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor
- \_\_\_\_\_, 2002b. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Campo de poder...*
- \_\_\_\_\_, 2002c. "Las constantes del campo intelectual". En *Campo de poder...*
- \_\_\_\_\_, 2003. "La lectura: una práctica cultural. (Conversación con Roger Chartier)". En *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera
- \_\_\_\_\_, 2008. *Homo academicus*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_\_ & Chartier, Roger, 1988. "Le monde me comprend mais je le comprends". Disponible en sitio web *Sociotile*
- Borges, Jorge Luis, 1926. "Prólogo". En Jorge Luis Borges, Alberto Hidalgo & Vicente Huidobro (Compiladores). *Índice de la nueva poesía americana*. Buenos Aires: El Inca
- \_\_\_\_\_, 1927. "Palabras finales. (Prólogo, breve y discutor)". En Idelfonso Pereda (Compilador). *Antología de la moderna poesía uruguaya*. Buenos Aires: El Ateneo
- \_\_\_\_\_, 1968. "Mensaje en honor de Rubén Darío". En VVAA. *Estudios sobre Rubén Darío*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1972. "Prólogo". En *El oro de los tigres*. Buenos Aires: Emecé
- \_\_\_\_\_, 1976. "Borges habla de Borges". (Entrevista con Rita Guibert). En Jaime Alazraki (Editor). *Jorge Luis Borges*. Madrid: Taurus
- \_\_\_\_\_, 1996. "Prólogo". En *El otro, el mismo*. Buenos Aires: Emecé
- \_\_\_\_\_, 1999. "Homenaje a Victoria Ocampo". En *Jorge Luis Borges en Sur. 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé
- \_\_\_\_\_, 2000. "La música de las palabras y la traducción". En *Arte poética. Seis conferencias*. Barcelona: Crítica
- \_\_\_\_\_, 2003a. "La traducción me parece una operación del espíritu mucho más interesante que la escritura". En *El reverso...*
- \_\_\_\_\_, 2003b. "Las dos maneras de traducir". En *El reverso...*
- \_\_\_\_\_, 2003c. "Las versiones homéricas". En *El reverso...*
- & di Giovanni, Norman, 1999. *Autobiografía*. Buenos Aires: Ateneo
- & Edelberg, Betina, 1998. *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Emecé
- Bosteels, Bruno, 2000. "Más allá de Ariel y Calibán: Notas para una crítica de la razón cultural". En Tina Escaja (Compiladora). *Delmira Agustini y el modernismo. Nuevas propuestas de género*. Rosario: Beatriz Viterbo editora

- Botana, Natalio 2003. "Las transformaciones del credo constitucional". En François-Xavier Guerra & Antonio Annino (Coordinadores) *Inventando la nación. Iberoamérica. Siglo XIX*. México D.F., Fondo de Cultura Económica
- Bozal, Valeriano, 2000a. "Immanuel Kant". En Valeriano Bozal (Editor). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor
- \_\_\_\_\_, 2000b. "Los orígenes de la estética moderna". En *Historia de las ideas estéticas...*
- Brando, Oscar, 1999. "Modernismo: paralelo 35". En Óscar Brando (Comp). *El 900. Tomo I*. Montevideo: Cal y Canto
- Brito, María Eugenia, 1994. *Campos minados. (Literatura Post-Golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio
- Browitt, Jeffrey, 2010. "Rubén Darío ante la crítica literaria en la época del modernismo". En *Rubén Darío. Cosmopolita arraigado..*
- Brunschvicg, Léon, 1963. "History and philosophy". En Raymond Klibansky & H.J. Paton (Editores). *Philosophy and History. The Ernst Cassirer Festschrift*. Nueva York: Harper & Row
- Burger, Peter, 1996. *Crítica de la estética idealista*. Madrid: Visor
- \_\_\_\_\_, 2000. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península
- Burke, Peter, 1985. *Montaigne*. Madrid: Alianza
- \_\_\_\_\_, 2003. "Historia intelectual y sus rivales". En Peter Burke (Editor) *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza
- \_\_\_\_\_, 2007. "La historia intelectual en la era del giro cultural". En *Prismas* n°11, pp. 159-164
- \_\_\_\_\_, & Gombrich, Ernst, 1973. "Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke". En *The Listener* Vol. 90, pp. 881-883
- Butler, Judith, 1997. "Implicit Censorship and Discursive Agency". En *Excitable speech. A Politics of the Performative*. Nueva York: Routledge
- \_\_\_\_\_, 2002. "Universality in Culture". En Martha Nussbaum (Comp.). *For love of the country?*. Boston: Beacon Press Books
- Cabanchik, Samuel, 2012. "Vaz Ferreira o el filosofar sin más". En *Actas. I Congreso...*
- Cacciari, Massimo, 1994. "Ensayo sobre la inexistencia de la estética nietzscheana". En *Desde Nietzsche. Tiempo, arte, política*. Buenos Aires: Biblos
- de Cáceres, Esther, 1943. "Vaz Ferreira y la cultura uruguaya". En *Cátedra de "Historia de la Cultura Uruguaya"*. Instituto de Estudios Superiores de Montevideo: Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
- \_\_\_\_\_, 1963. *Pasos del recuerdo. (Para una iconografía de Carlos Vaz Ferreira)*. Montevideo: Universidad de la República
- Caetano, Gerardo, 1991. "Notas para una revisión histórica sobre la "cuestión nacional" en el Uruguay". En *Cultura(s) y nación...*
- \_\_\_\_\_, 1992. "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario". En *Identidad uruguaya: ¿Mito...*
- \_\_\_\_\_, 1997. "Las representaciones sociales y políticas en el Uruguay moderno". En *Prismas* n°1, pp. 127-134
- \_\_\_\_\_, 2008. "Carlos Vaz Ferreira y la política. Algunas notas sobre los cruces entre ciudadanía y filosofía a cincuenta años de su muerte". En *Revista de la Academia Nacional de Letras*, v. 5, pp. 102-125
- \_\_\_\_\_, & Garcé, Adolfo, 2004. "Ideas, política y nación en el Uruguay del siglo XX". En Oscar Terán (Compilador). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno
- \_\_\_\_\_, & Rilla, José, 1994. *Historia contemporánea del Uruguay. De la colonia al Mercosur*. Montevideo: Fin de Siglo
- Calvo Serraler, Francisco, 1993. "La crítica de arte". En Francisco Calvo Serraler (Editor). *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona: Tusquets
- \_\_\_\_\_, 2000. "Origen y desarrollo de un género: la crítica de arte". En *Historia de las ideas estéticas...*
- De Campos, Haroldo, 1987. "Tradición, traducción, transculturación, historiografía y ex-centricidad". En *Filología* n°2, pp. 45-53
- \_\_\_\_\_, 1992. "Da tradução como criação e como crítica". En *Metalinguagem & Outras Metas*. Sao Paulo: Perspectiva
- Del Campo, Aníbal, 1957. *El problema de la creencia y el intelectualismo de Vaz Ferreira*. Montevideo: Universidad de la República
- Cándido, Antonio, 2000. "Literatura y subdesarrollo". En César Fernández Moreno (Compilador). *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo Veintiuno
- Canfield, Marta, 2001. "Idealismo y democracia en el pensamiento ariélico". *Signos literarios y lingüísticos: revista semestral*, vol. 3, núm. 1 (enero-junio 2001), pp.123-144

Canguilhem, Georges, 1994. "Gaston Bachelard et les philosophes". En *Etudes d'histoire et de philosophie des sciences*. París: Librairie philosophique J.Vrin

\_\_\_\_\_, 2000. *A Vital Rationalist. Selected Writings from Georges Canguilhem*. Nueva York: Zone Books

Caorsi, Carlos Enrique, 2008. "Introducción". En Carlos Vaz Ferreira. *Sobre filosofía teórica*. Montevideo: Universidad de la República

de las Carreras, Roberto, 1944. "Al lector". En *Epístolas, Psalmos y Poemas*. Montevideo: Claudio García & Cía

\_\_\_\_\_, 1967a. "Amor libre". En *Salmo a Venus...*

\_\_\_\_\_, 1967b. "Sueño de Oriente". En *Salmo a Venus...*

de las Carreras & Herrera y Reissig, Julio, 1950. "Polémica literaria". En *La literatura del 900*. Montevideo: Número

\_\_\_\_\_, 2001. *Amigos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental

\_\_\_\_\_, 2006. "Prolegómenos a una epopeya crítica (a la manera de Platón)". En Julio Herrera y Reissig. *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo: Taurus. Edición en CD-Rom

Casal, Julio, 1955. "Trascendencia del pensamiento de Vaz Ferreira". En *Trascendencia del pensamiento de Vaz Ferreira. Crisis del espíritu*. Montevideo: Atlántica

Casanova, Pascale, 2001. *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama

Cassinoni, Mario, 1958. "Discurso en nombre de la Universidad de la República". En *Revista Nacional* n°195, pp. 49-51

Cassirer, Ernst, 1950. *Filosofía de la Ilustración*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

\_\_\_\_\_, 1963a. "Goethe and the kantian philosophy". En *Rousseau. Kant. Goethe. Two essays*. Princeton: Princeton University Press

\_\_\_\_\_, 1963b. "Kant and Rousseau". En *Rousseau. Kant...*

\_\_\_\_\_, 1968. *Antropología filosófica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

\_\_\_\_\_, 1985. *Kant, vida y doctrina*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

\_\_\_\_\_, 2011. *La tragedia de la cultura*. Edición de www.elaleph.com

Castellanos, Alfredo, 1986. *La "Belle Epoque" Montevideana. II) Tipos y costumbres populares*. Montevideo: Arca

\_\_\_\_\_, 1987. *La Historia del Teatro Solís*. Montevideo: Intendencia Municipal de Montevideo

Castillo, Gabriel, 2003. "“América Latina” como aporía: las estéticas nocturnas". En *Las estéticas nocturnas : ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago: Pontificia Universidad Católica

\_\_\_\_\_, 2009a. "Escritura crítica como filosofía". En Patricia Espinosa (Editora) *La crítica literaria chilena*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile

\_\_\_\_\_, 2009b. "La imagen fulgurante de la historia en las filosofías informales de Chile republicano". En Margarita Alvarado (Editora). *II Simposio Internacional de Estéticas Americanas*. Santiago: Pontificia Universidad Católica

Carrquiry, Andrea, 2011. "Apuntes sobre el pensamiento estético en Uruguay. El caso de Vaz Ferreira". En José Seoane (Compilador). *Vaz Ferreira: en homenaje*. Montevideo: Universidad de la República

Castro, Antonio, 1915. *Algunas acotaciones a la lógica viva*. Montevideo: FJCU

Castro, Belén, 1988. "Eclecticismo y modernismo (en J.E.Rodó y su generación)". En *Revista de Filología. Universidad de La Laguna* n° 6-7, pp. 119-130

\_\_\_\_\_, 2010. "El mundo de José-Enrique Rodó (1871-1917)". En Biblioteca Digital Miguel de Cervantes

Castro-Gómez, Santiago, 1997. "La filosofía de los calibanes o ¿qué significa una "crítica de la razón latinoamericana"?" En *Revista Iberoamericana* n°180, pp. 537-541

Cerda, Martín, 2005. *La palabra quebrada. (Ensayo sobre el ensayo)*. Santiago: Tajamar Editores

Cerutti Crosa, Pedro, 1933. *Crítica de Vaz Ferreira. Su ideología social y económica*. Montevideo: Pueblo Unido

Cerutti Guldberg, Horacio, 2001. "Historia de las ideas filosóficas latinoamericanas". En *Revista de Hispanismo Filosófico* n°6, pp. 5-16

Chartier, Roger, 1992a. "El hombre de letras". En Michel Vovelle et. Al. *El hombre de la ilustración*. Madrid: Alianza

\_\_\_\_\_, 1992b. "Historia intelectual e historia de las mentalidades. Trayectorias y preguntas". En *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa

\_\_\_\_\_, 1992c. "La historia o el relato verídico". En *El mundo como representación...*

\_\_\_\_\_, 1995. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII: los orígenes culturales de la Revolución Francesa*. Barcelona: Gedisa

\_\_\_\_\_, 1996. *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial

\_\_\_\_\_, 2005. "Epílogo: Diderot y sus corsarios". En *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz

- Chatelet, Francois, 1982. "El problema de la historia de la filosofía hoy día". En Enrique Grisoni (Coordinador). *Políticas de la filosofía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Cheetham, Mark, 2001. *Kant, Art and Art History. Moments of discipline*. Nueva York: Cambridge University Press
- Chesterton, Gilbert, 1931. "On Essays". En *Come to Think of it*. Nueva York: Dobb, Mead and Company
- Claps, Manuel, 1950. "Vaz Ferreira: Notas para un estudio". En *La literatura uruguaya del 900*. Montevideo: Número
- \_\_\_\_\_, 1969. "Los pensadores". En *Enciclopedia Uruguaya. Tomo 39*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1972. "Las influencias determinantes en el pensamiento de Vaz Ferreira". En *Cuadernos de Marcha* n°64, pp. 17-22
- \_\_\_\_\_, 1975. "Carlos Vaz Ferreira". En Carlos Vaz Ferreira. *Lógica viva*. Montevideo: La Casa del Estudiante
- \_\_\_\_\_, 1979. "Prólogo". En Carlos Vaz Ferreira. *Lógica viva. Moral para intelectuales*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1996. "Caracterización de la filosofía de Vaz Ferreira". En *Ensayos sobre Vaz Ferreira...*
- Clarín, 1994. "Las traducciones". En *Textos clásicos de teoría*
- Claro, Andrés, 2012. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre "la tarea del traductor"*. Santiago: Universidad Diego Portales
- Croce, Marcela, 2010. "El modernismo en anamorfosis: Ariel". En Marcela Croce (Editora). *Latinoamericanismo. Historia intelectual de una geografía inestable*. Buenos Aires: Simurg
- Collins, Randall, 1988. "For a Sociological Philosophy". En *Theory and Society* Vol.17 n°5, pp. 669-702
- \_\_\_\_\_, 2005. *Sociología de las filosofías. Una teoría global del cambio intelectual*. Barcelona: Hacer
- Colombi, Beatriz, 2004. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1890-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Concha, Jaime, 1967. "El tema del alma en Rubén Darío". En VVAA. *Diez estudios sobre Rubén Darío*. Santiago: Zig-Zag
- \_\_\_\_\_, 1975. *Rubén Darío*. Madrid: Júcar
- \_\_\_\_\_, 1992. "El Ariel de Rodó, o Juventud, "humano tesoro"". En *Nuevo Texto Crítico* n° 9-10, pp. 121-134
- Concha, José Pablo, 2009. "América Latina como especularidad remisional, o la imposibilidad de la filosofía". En *II Simposio Internacional de Estéticas Americanas*.
- Cordua, Carla, 1992. "El arte y la urbanidad de la razón". En Carla Cordua & Roberto Torretti. *Variedad en la razón. Ensayos sobre Kant*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico
- Cornejo Polar, Antonio, 1993. "Prólogo". En Guillermo Mariaca Iturri. *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*. La Habana: Casa de las Américas
- \_\_\_\_\_, 1994. "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: Continuidad y ruptura (Hipótesis a partir del caso andino)". En Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo & María Julia Daroqui (Compiladores). *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Caracas: Monte Ávila
- \_\_\_\_\_, 2003. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: CELACP
- Cicerón, 1994. "El orador perfecto". En *Textos clásicos de teoría...*
- Cortázar, Julio, 2003. "Translate, traduire, tradurre: traducir". En *El reverso del tapiz...*
- Costa, Amalia, 2011. "Tradición y traducción en el modernismo hispanoamericano". En *1611* n°5, vol. 5
- Costa, Juan Francisco & Lockhart, Washington, 1995. *Vida y obra de María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Academia Nacional de Letras
- Costa Lima, Luiz, 1997. "O crítico o seu nao-lugar". En VVAA. *Navegar é preciso, viver. Escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG
- Costabile de Amorin, Helena, 1993. "La idea de razón en Vaz Ferreira". En *Anales de Enseñanza Secundaria*
- \_\_\_\_\_, & Fernández Alonso, María del Rosario, 1973. *Rodó, pensador y estilista*. Montevideo: Academia Nacional de Letras
- Courtoisie, Agustín, 1999. "Carlos Vaz Ferreira: mucho más que filosofía". En *El 900...*
- \_\_\_\_\_, 2000. "La razón razonable. Carlos Vaz Ferreira". En *Ariel* n°2
- Couture, Eduardo, 1952. "El maestro de todos". En *Revista Nacional. Literatura - Arte - Ciencia*. Tomo LVI n°166, pp. 18-21
- Crawford, William, 1961. *El pensamiento latinoamericano de un siglo*. México D.F.: Limusa-Wiley
- Crow, Thomas, 1989. *Pintura y sociedad en el París del siglo XIX*. Madrid: Nerea
- D'Alembert, Jean le Rond, 1994. "Observaciones sobre el arte de traducir en general". En *Textos clásicos...*
- Darnton, Robert, 1971. "In search of the Enlightenment: Recent attempts to Create a Social History of Ideas". En *The Journal of Modern History* Vol.43, n°1, pp. 113-132

- \_\_\_\_\_, 2000. Los “filósofos podan el árbol del conocimiento: la estrategia epistemológica de la Enciclopedia”. En *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2003. “La revolución literaria de 1789”. En *El coloquio de los lectores. Ensayos sobre autores, manuscritos, editores y lectores*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2008. *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2010. “Historia intelectual e historia cultural”. En *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Deleuze, Gilles, 1989. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós
- \_\_\_\_\_ & Guattari, Félix, 1999. *¿Qué es filosofía?*. Barcelona: Anagrama
- Derrida, Jacques, 1977. *Posiciones*. Valencia: Pre-Textos
- \_\_\_\_\_, 1981. “Economimesis”. En *Diacritics* Vol. 11 n°2, pp. 2-25
- \_\_\_\_\_, 1984. “Kant: El Conflicto de las Facultades”. En *La filosofía como institución*. Barcelona: Juan Granica
- \_\_\_\_\_, 1985. “Roundtable on translation”. En *The Ear of the Other*. Nueva York: Schocken Books
- \_\_\_\_\_, 1987. “Nacionalidad y nacionalismo filosófico”. En VVAA. *Diseminario. La desconstrucción, otro descubrimiento de América*. Montevideo: XYZ Ediciones
- \_\_\_\_\_, 1994. *Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente en filosofía*. Madrid: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_\_, 1997a. “Carta a un amigo japonés”. En *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A
- \_\_\_\_\_, 1997b. “Nombre de pila de Benjamin”. En *Fuerza de ley. El “fundamento místico” de la autoridad*. Madrid: Tecnos
- \_\_\_\_\_, 1999. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*. Madrid: Trotta
- \_\_\_\_\_, 2000. “Torres de Babel”. En *Habitantes de Babel. Poéticas y políticas de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Alguazul
- \_\_\_\_\_, 2001a. *Verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós
- \_\_\_\_\_, 2001b. “On cosmopolitanism”. En *On cosmopolitanism and forgiveness*. Nueva York: Routledge
- \_\_\_\_\_, 2001c. “What Is a “Relevant” Translation”. En *Critical Inquiry* Vol. 27 n°2, pp. 174-200
- \_\_\_\_\_, 2002. “La réaction du Jacques Derrida”. En *Le Monde*, 24 de Enero
- \_\_\_\_\_, 2003. “Sobrevivir”. En VVAA. *Deconstrucción y crítica*. México D.F.: Siglo XXI
- \_\_\_\_\_, 2011. “Heidegger, el infierno de los filósofos” (Entrevista con Didier Eribon). En [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)
- \_\_\_\_\_, 2006. *Geneses, Genealogies, Genres & Genius. The Secrets of the Archive*. Nueva York: Columbia University Press
- \_\_\_\_\_, 2012a. *El monolingüismo del otro*. Edición de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- \_\_\_\_\_, 2012b. *La filosofía desde un punto de vista cosmopolítico*. En [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)
- \_\_\_\_\_, 2013. “Teologías de la traducción”. En *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Edición de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- de la Higuera, Javier, 2002. “El lugar del ensayo”. En Francisco García Casanova (Editor). *El ensayo entre la filosofía y la literatura*. Granada: Comares
- de la Villa, Rocío, 2003. “El origen de la crítica de arte y los salones”. En Ana María Guasch (Coordinadora). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Serbal
- Descartes, René, 2013. *Meditaciones filosóficas*. Edición de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- Devés Valdés, Eduardo, 2000-04. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Del Ariel de Rodó a la CEPAL (190--1950). Tomo I*. Santiago: Biblios
- \_\_\_\_\_, 2002. “Estudios culturales y pensamiento latinoamericano”. En *Cuadernos hispanoamericanos* n°627, pp. 15-21
- Diab, Fernanda, 2011. “Fundamentación del derecho a la vivienda”. *Vaz Ferreira: en homenaje...*
- Díaz Genis, Andrea, 2008. “Uruguay”. En Carmen García (Editora). *Pensamiento universitario latinoamericano. Pensadores y forjadores de la Universidad latinoamericana*. Caracas: BID & CO
- Diderot, Denis, 1972a. “Genio”. En *Textos para una estética literaria*. Santiago: Universitaria
- \_\_\_\_\_, 1972b. “Sobre el genio”. En *Textos para...*
- \_\_\_\_\_, 1972c “Si es más fácil hacer una bella acción que una bella página”. En *Textos para...*
- \_\_\_\_\_, 1972d “Tratado de lo bello”. En *Textos para...*
- \_\_\_\_\_, 1994. “Pensamientos sueltos sobre la pintura, la escultura y la poesía, para servir de continuación a los Salones”. En *Escritos sobre Arte*. Madrid: Siruela
- Didi-Huberman, Georges, 2004. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial

- \_\_\_\_\_, 2005. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- \_\_\_\_\_, 2009. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada
- Dogliotti, Paola, 2011. “El discurso de Carlos Vaz Ferreira en torno a la educación física y la política educativa”. En *Fermentario* n°5
- Domínguez, Carlos María, 1997. *El bastardo. La vida de Roberto de las Carreras y su madre clara*. Montevideo: Cal y Canto
- Dotti, Jorge, 1992. *La letra gótica. Recepción de Kant en Argentina, desde el romanticismo hasta el treinta*. Buenos Aires: UBA
- Duby, Georges, 1998. “Problemas y métodos de la historia cultural”. En *El amor en la Edad Media y otros ensayos*. Madrid: Alianza
- Dussel, Enrique, 2003. “Philosophy in Latin America in the Twentieth Century: Problems and Currents”. En Enrique Mendieta (Editor). *Latin American Philosophy. Currents, Issues, Debates*. Indianapolis: Indiana University Press
- Eagleton, Terry, 1999. *La función de la crítica*. Buenos Aires: Paidós
- \_\_\_\_\_, 2006. *La estética como ideología*. Madrid: Trotta
- Eco, Umberto, 2012. *La búsqueda de la lengua perfecta*. Edición de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- Echeverría, Esteban, 1928. “Reflexiones sobre el arte”. En *Páginas literarias. Seguida de Fundamentos de una Estética Romántica*. Buenos Aires: El Ateneo
- \_\_\_\_\_, 1991a. “Clasicismo y romanticismo”. En *Obras Escogidas*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1991b. “Discurso de introducción a una serie de lecturas en el “Salón Literario” en Septiembre de 1837”. En *Obras Escogidas...*
- Elliot, T.S., 1967. “Crítico al crítico”. En *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza
- Escoubas, Elianne, 2006. “¿A qué llamamos traducir? De la multiplicidad de las lenguas a la tarea del traductor: La problemática filosófica de la traducción en Benjamin y Heidegger”. En BAPL n°41, pp. 129-145
- Escobar, Roberto, 2008. *El vuelo de los búhos: visión personal de la actividad filosófica en Chile*. Santiago: RIL
- Estrella, Alejandro, 2007. “La reciprocidad entre la filosofía y las ciencias sociales: miradas desde Pierre Bourdieu”. En *Daimon. Revista de Filosofía* n°41, pp. 185-191
- \_\_\_\_\_, 2009. “El legado filosófico de José Vasconcelos. Perspectivas de una historia social de la filosofía mexicana”. En *Casa del Tiempo* Vol. 3 Época IV n°25, pp. 15-22
- \_\_\_\_\_, 2010. “Antonio Caso y las redes filosóficas mexicanas: sociología de la creatividad intelectual”. En *Revista Mexicana de Sociología* 72 n°2, pp. 311-342
- Ette, Ottmar, 1994. ““Así habló Próspero”. Nietzsche, Rodó y la modernidad filosófica de Ariel”. En *Cuadernos hispanoamericanos* n°528, pp. 49-62
- \_\_\_\_\_, 2000a. ““La modernidad hospitalaria”: Santa Teresa, Rubén Darío y las dimensiones del espacio en Ariel, de José Enrique Rodó””. En Ottmar Ette & Titus Heydenreich (Editores). *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de “Ariel”*. Difo Druck: Vervuert – Iberoamericana
- \_\_\_\_\_, 2000b. “Una gimnástica del alma”: José Enrique Rodó, Proteo de Motivos”. En *José Enrique Rodó y su tiempo...*
- Fariás, Víctor, 1989. *Heidegger y el nazismo*. Barcelona: Munchik Editores
- Fernández Retamar, Roberto, 1970. “Modernismo, noventiocho, subdesarrollo”. En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México D.F.: UNAM
- \_\_\_\_\_, 1978. *Introducción a José Martí*. La Habana: Casa de las Américas
- \_\_\_\_\_, 1980. “Intercomunicación y nueva literatura”. En *América Latina en su literatura...*
- \_\_\_\_\_, 1981a. “Carta sobre la crítica”. En *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México D.F.: Nuestro Tiempo
- \_\_\_\_\_, 1981b. “La crítica de Martí”. En *Para una teoría...*
- \_\_\_\_\_, 1981c. “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”. En *Para una teoría...*
- \_\_\_\_\_, 1984. “La imaginación revolucionaria y la creación intelectual: El ejemplo de Martí”. En Pablo González Casanova (Coordinador). *Cultura y creación intelectual en América Latina*. México D.F.: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_\_, 2004. “Calibán”. En *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO
- Fevbre, Lucien, 1992. “Étienne Gilson et la philosophie du XIVe siècle”. En *Combats pour l'Histoire*. París: Armand Colin
- Fevre, Fermín, 2000. “Las formas de la crítica y la respuesta del público”. En Damian Bayón (Relator). *América Latina en sus artes*. París: UNESCO
- Ferrater, Mora, 1956. *Diccionario de Filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana
- Figari, Pedro, 1960. *Arte, estética, ideal. Tomo I*. Montevideo: Biblioteca Artigas
- \_\_\_\_\_, 2011a. “Autonomía regional”. En *Educación y arte*. Montevideo: Universidad del Trabajo



- \_\_\_\_, 2011b. "Discurso sobre la creación de una Escuela de Bellas Artes". En *Educación y arte...*
- \_\_\_\_, 2011c. "El amor por el cine". En *El arquitecto. Ensayo poético, con acotaciones gráficas*. Montevideo: Universidad del Trabajo
- \_\_\_\_, 2011d. "El filósofo y el sapo". En *El arquitecto...*
- \_\_\_\_, 2011e. "Plan general de organización de la enseñanza industrial". En *Educación y arte...*
- Filartigas, Juan Manuel, 1936. "Carlos Vaz Ferreira, el orientador". En *Arandú. Inteligencia, pueblo, creación*. Montevideo: S/E
- Fló, Juan, 1996. "La estética ausente. (Notas sobre las ideas de Vaz Ferreira a propósito del arte)". En *Ensayos sobre Vaz Ferreira...*
- \_\_\_\_, 2001. "Carlos Vaz Ferreira". En Alberto Oreggioni (Compilador). *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*. Montevideo: Banda Orienta
- Foster, Hal, 2004. *Diseño y delito. Y otras diatribas*. Madrid: Akal
- Foucault, Michel, 1972. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_, 1987. "La biblioteca fantástica". En *Estudios filosofía-historia-letras* n°9
- \_\_\_\_, 1997. "What is critique?". En *The Politics of Truth*. Nueva York: Semiotext(e)
- \_\_\_\_, 2010. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets
- \_\_\_\_, 2011. *El pensamiento del afuera*. Edición de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl)
- Fornet-Betancourt, Raúl, 1990. "Filosofía latinoamericana: ¿Posibilidad o realidad?". En *Logos. Revista de filosofía* n°54, pp. 47-67
- \_\_\_\_, 1992a. "Balance y perspectiva del estudio del pensamiento latinoamericano en América y Europa". En *Estudios de Filosofía Latinoamericana*. México D.F.: UNAM
- \_\_\_\_, 1992b. "Filosofía latinoamericana ¿Posibilidad o realidad?". En *Estudios de Filosofía...*
- \_\_\_\_, 1992c. "La pregunta por la filosofía latinoamericana como problema filosófico". En *Estudios de Filosofía...*
- \_\_\_\_, 1992d. "Notas sobre el sentido de la pregunta por una filosofía americana y su contexto histórico-cultural". En *Estudios de Filosofía...*
- \_\_\_\_, 1998a. "José Martí y la filosofía". En *Aproximaciones a José Martí*. Aachen: Internationale Zeitschrift für Philosophie, Wissenschaftsverlag Mainz in Aachen
- \_\_\_\_, 1998b. "José Martí y su crítica a la filosofía europea". En *Aproximaciones a...*
- \_\_\_\_, 2001a. "Para un balance crítico de la filosofía iberoamericana en la llamada etapa de los fundadores". En *Utopía y praxis latinoamericana* Vol.6 n°12, pp. 32-42
- \_\_\_\_, 2001b. *Transformaciones del marxismo. Historia de la recepción del marxismo en América Latina*. León: Universidad Autónoma de Nuevo León
- \_\_\_\_, 2001c. "Tesis para la comprensión y práctica de la interculturalidad como alternativa a la globalización". En *Transformación intercultural de la filosofía. Ejercicios teóricos y prácticos de filosofía intercultural desde Latinoamérica en el contexto de la globalización*. Bilbao: Desclee de Brouwer
- \_\_\_\_, 2002. "Por una filosofía intercultural desde América Latina". En *Cuadernos hispanoamericanos* n°627, pp. 23-28
- \_\_\_\_, 2004. *Crítica intercultural de la filosofía latinoamericana*. Madrid: Trotta
- Franco, Jean, 1971. *La cultura moderna en América Latina*. México D.F.: Joaquín Mortiz
- \_\_\_\_, 1975. *Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel Frugoni, Emilio, 1952. "Vaz Ferreira, maestro del oficio del pensar". En *Revista Nacional. Literatura - Arte - Ciencia*. Tomo LVI n°166, pp 12-16
- Fraser, Nancy, 2008. "Transnacionalización de la esfera pública: Sobre la legitimidad y la eficacia de la opinión pública en un mundo postwefaliano". En *Escalas de justicia*. Barcelona: Herder
- Fuentes, Carlos, 2002. "Prologue". En José Enrique Rodó. *Ariel*. Texas: University of Texas
- Funes, Patricia, 2000. "Literatura y nación en tiempos del Centenario. Argentina y Uruguay (1910-1930)". En Gerardo Caetano (Director). *Los uruguayos del Centenario. Nación, ciudadanía, religión y educación (1910-1930)*. Montevideo: Taurus
- Gadamer, Hans-Georg, 1977. *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme
- \_\_\_\_, 1991. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós
- \_\_\_\_, 2002. "Heidegger y la sociología. Bourdieu y Habermas (1975 y 1985)". En *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder
- Gallinal, Gustavo, 1928. "María Eugenia Vaz Ferreira". En *Letras uruguayas. Primera serie*. París: Casa Editorial Franco-Ibero-Americana
- \_\_\_\_, 1967a. "Crítica de José Enrique Rodó". En *Letras uruguayas*. Montevideo: Casa Artigas

- \_\_\_\_\_, 1967b. “El alma de Rodó”. En *Letras uruguayas...*
- \_\_\_\_\_, 1967c. “La iniciación de Rodó”. En *Letras uruguayas*.
- \_\_\_\_\_, 1967d. “Leyendo el “Ariel” de Rodó”. En *Letras uruguayas*.
- \_\_\_\_\_, 1967e. “Rodó”. En *Crítica y Arte. Tierra española. Visiones de Italia*. Montevideo: Biblioteca Artigas
- Gamboni, Darío, 2007. “La crítica de arte en la encrucijada de las representaciones”. En Gabriela Siracusano (Editora). *Las tretas de lo visible*. Buenos Aires: Caia
- Galati, María C., 1985. “El problema estético”. En Hugo Biaggini (Compilador). *El movimiento positivista argentino*. Buenos Aires: Belgrano
- García Calderón, Francisco, 2001. *Obras escogidas III. Las democracias latinas de América*. Lima: Fondo Editorial del Congreso
- \_\_\_\_\_, 2003. “Las corrientes filosóficas en América Latina”. En *América Latina y el Perú del novecientos. Antología de textos*. Lima: UNMSM
- García, Luis, 2012. “El problema de la “recepción” en el ensayismo latinoamericano”. En *La crítica entre culturas. Estética, política, recepción*. Santiago: Universidad de Chile
- García Canclini, Néstor, 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F.: Grijalbo
- García Márquez, Gabriel, 2003. “Los pobres traductores buenos”. En *El reverso del tapiz...*
- García Yebra, Valentín, 1983. “La difícil empresa de traducir”. En *En torno a la traducción. Teoría, crítica, historia*. Madrid: Gredos
- \_\_\_\_\_, 1984. *Teoría y práctica de la traducción. Tomo I*. Madrid: Gredos
- \_\_\_\_\_, 2000. “Comentario”. En Friedrich Schleiermacher. *Sobre los distintos métodos de traducir*. Madrid: Gredos
- Garet, Leonardo, 1996. “El consistorio en su órbita”. En *Fin(es) de siglo y modernismo...*
- Garcilazo de La Vega, El Inca, 2003. “Diálogos de amor. Dedicatoria a don Maximiliano de Austria”. En *El reverso del tapiz...*
- Garrido, Juan Manuel, 2003. “La creación sublime. Notas sobre el genio kantiano y la melancolía”. En *Vértebra* n°9, pp. 70-77
- Gasché, Rodolphe, 2003. *The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics*. Stanford: Stanford University Press
- Gay, Peter, 1969. *The Enlightenment. An interpretation. Volume II: The Science of Freedom*. Nueva York: Alfred A. Knopff
- \_\_\_\_\_. 1992. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud. Tomo I: La educación de los sentidos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2007. *Modernidad. La atracción de la herejía de Bandelaire a Beckett*. Buenos Aires: Paidós
- Giannini, Humberto, 2008. “En el diálogo de las lenguas, pensar desde el español”. En Patricia Bonzi & Olga Grau (Compiladoras). *Grafías filosóficas. Problemas actuales de la filosofía y su enseñanza*. Santiago: Universidad de Chile
- Giaudrone, Carla, 2000. “Deseo y modernización: el modernismo canónico esteticista en el fin de siglo uruguayo”. En Hugo Achugar & Mabel Moraña (Editores) *Uruguay: imaginarios culturales. Tomo 1. Desde las huellas indígenas a la modernidad*. Montevideo: Trilce
- \_\_\_\_\_, 2005. *La degeneración del 900. Modelos estético-sexuales en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo: Trilce
- \_\_\_\_\_ & Berriel, Nilo, 1992. “Prólogo”. En Julio Herrera y Reissig. *El pudor. La cachondez*. Montevideo: Arca
- Gil Salguero, 1943. “Prefacio”. En José Enrique Rodó. *Ideario de Rodó. Preludios de una filosofía del heroísmo*. Montevideo: Biblioteca de Cultura Uruguaya
- \_\_\_\_\_, 1955. *La lección de Vaz Ferreira*. Mimeógrafo
- Gilson, Etienne, 1959. “Europa y la liberación del arte”. En VVAA. *Europa y el Mundo de hoy. Rencontres internationales de Genève 1957*. Madrid: Guadarrama
- Gilson, Gregory & Pappas, Fernando, 2010. “Some Great Figures”. En Octavio Bueno & Susana Nuccetelli (Editores). *A Companion to Latin American Philosophy*. Oxford: Wiley-Blackwell
- Gros, Héctor, 2008. “Vaz Ferreira y el derecho”. En *Revista de la Academia Nacional de Letras*, v. 5, pp 89-100
- Ginzburg, Carlo, 2008. “De A.Warburg a E.H.Gombrich. Notas sobre un problema de método”. En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa
- de Giorgi, Diógenes, 1972. “El pensamiento pedagógico de Vaz Ferreira”. En *Cuadernos de Marcha* n°64, pp. 23-30
- Giunta, Andrea, 2004a. “Cita con la vanguardia. Imaginarios del arte argentino de los sesenta”. En Pablo Oyarzún & Nelly Richard & Claudia Zaldívar (Editores). *Arte y política*. Santiago: ARCIS/Universidad de Chile
- \_\_\_\_\_, 2004b. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós
- Giusti, Roberto, 1917. “José Enrique Rodó”. En *Crítica y polémica*. Buenos Aires: Nosotros

- Goldaracena, Ricardo, 1979. *Roberto de las Carreras, poeta*. Montevideo: Ex Libris
- Goldmann, Lucien, 1967. *Introduction à la philosophie de Kant*. París: Gallimard
- \_\_\_\_\_, 1968a. *El hombre y lo absoluto*. Barcelona: Península
- \_\_\_\_\_, 1968b. *La ilustración y la sociedad actual*. Caracas: Monte Ávila
- \_\_\_\_\_, 1971. “El concepto de estructura significativa en la historia de la cultura”. En Roger Bastide (Compilador). *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*. Buenos Aires: Paidós
- Gombrich, Ernst, 1997. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate
- \_\_\_\_\_, 1999. “Estilos artísticos y estilos de vida”. En *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Gomensoro, José Luis, 1897. “Rodó”. En *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales*, n° 60, Montevideo, 25 de noviembre de 1897.
- Gómez Aedo, Juan Carlos, 1931. “La Crítica y el Ensayo”. En Carlos Reyles (Editor). *Historia sintética de la literatura uruguaya. Volumen III*. Montevideo: Alfredo Villa
- Gómez-Martínez, José Luis, 1992. *Teoría del ensayo*. México D.F.: UNAM
- Gomes, Miguel, 2002. “Prólogo”. En *Estética del modernismo hispanoamericano*. Caracas: Ayacucho
- González, Aníbal, 1994. “Modernismo, posmodernidad, represión: para una lectura psicoanalítica de la textualidad finisecular”. En Josefina Ludmer (Compiladora). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- \_\_\_\_\_, 2006a. “La crítica literaria en Hispanoamérica”. En Roberto González Echevarría & Enrique Pupo-Walker (Editores). *Historia de la literatura hispanoamericana, II. El siglo XX*. Madrid: Gredos
- \_\_\_\_\_, 2006b. “La prosa modernista”. *Historia de la literatura hispanoamericana, II...*
- González, Carolina, 2001. *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo: Taurus
- González-Echevarría, Roberto, 1987. “Martí y su “Amor de Ciudad Grande”: Notas hacia la poética de *Versos Libres*”. En *Nuevos Asedios...*
- \_\_\_\_\_, 2001. “El extraño caso la de la estatua parlante. Ariel y la retórica magisterial del ensayo latinoamericano”. En *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum
- Górzki, Eugeniusz, 1994. *Dependencia y originalidad de la filosofía en Latinoamérica y en la Europa del Este*. México D.F.: UNAM
- Gracia, Jorge, 1988. *La filosofía y su historia. Cuestiones de historiografía filosófica*. México D.F.: UNAM
- Granados, Aimer & Marichal, Carlos, 2004. “Introducción”. En Aimer Granador & Carlos Marichal (Compiladores). *Construcción de las identidades latinoamericanas. Ensayos de historia intelectual siglos XIX y XX*. México D.F.: El Colegio de México
- Gramsci, Antonio, 1971. *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*. Buenos Aires: Nueva Visión
- \_\_\_\_\_, 1975. “Para una historia de los intelectuales”. En *Los intelectuales y la organización de la cultura*. México D.F.: Juan Pablos Editor
- Grimson, Alejandro, 2002. “Disputas sobre las fronteras. Introducción a la edición en español”. En David Johnson & Scott Michaelsen (Compiladores). *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa
- Grompone, Antonio, 1972. “Carlos Vaz Ferreira”. En *Cuadernos de marcha* n°63, pp. 9-26
- Gruzinski, Serge, 2007. *El pensamiento mestizo: cultura amerindia y civilización del renacimiento*. Barcelona: Paidós
- Guadarrama, Pablo, 2003. “Martí y la concepción latinoamericana de humanismo”. En *José Martí y el humanismo en América Latina*. Bogotá: Andrés Bello
- Guerra, Francois-Xavier, 1992. “Una modernidad alternativa”. En *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Mapfre
- \_\_\_\_\_, 1999. “El soberano y su reino. Reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina”. En Hilda Sabato (Compiladora). *Ciudadanía política y formación de las naciones: perspectivas históricas de América Latina*. México: El Colegio de México
- \_\_\_\_\_, & Lempérière, Anick, 1998. “Introducción”. En Francois-Xavier Guerra et. al. *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Gurméndez, Carlos, 1952. “Profesor para el discípulo en medida cabal”. En *Revista Nacional. Literatura - Arte - Ciencia*. Tomo LVI n°166, pp. 21-25
- Gutiérrez Najera, Manuel, 1980. “El arte y el materialismo”. En Ricardo Guillón (Selección). *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Guadarrama
- Gutiérrez Girardot, Rafael, 1987. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica

- \_\_\_\_\_, 1990. *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX*. Maryland: University of Maryland at College Park
- \_\_\_\_\_, 1994. “Conciencia estética y voluntad de estilo”. En Ana Pizarro (Organizadora) *América Latina. Palabra, Literatura e Cultura*. Campinas: Unicamp
- Guillón, Ricardo, 1974. “Pitagorismo y modernismo”. En Homero Castillo (Editor). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid: Gredos
- Guy, Alain, 1974. “Un filósofo de todas las horas: Carlos Vaz Ferreira”. En *Cuadernos de Mariba* n°62, pp. 3-6
- Habermas, Jürgen, 1964. “The public sphere: An Encyclopedia Article”. En *New German Critique* n°3, pp. 49-55
- \_\_\_\_\_, 1991. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: G G Mass Media
- \_\_\_\_\_, 2008. “La modernidad, un proyecto incompleto”. En Hal Foster (Editor). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós
- Haddox, John, 1966. “Carlos Vaz Ferreira: Uruguayan Philosopher”. En *Journal of Inter-American Studies* Vol. 8 n° 4, pp. 595-600
- Haedo, Eduardo, 1969. *Herrera. Caudillo oriental*. Montevideo: Arca
- Hauser, Arnold, 1969. *Historia social de la literatura y el arte. Tomo II*. Madrid: Guadarrama
- \_\_\_\_\_, 1975. *Fundamentos de la sociología del arte*. Barcelona: Guadarrama
- Heidegger, Martin, 1996a. “Entrevista del *Spiegel* a Martin Heidegger”. Disponible en [www.heideggeriana.com.ar](http://www.heideggeriana.com.ar)
- \_\_\_\_\_, 1996b. *Holderlin's Hymn "The Hister"*. Indiana: Indiana University Press
- \_\_\_\_\_, 2000. *Nietzsche. Tomo II*. Madrid: Destino
- \_\_\_\_\_, 2006. “La época de la imagen del mundo”. En *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza
- Hegel, Georg, 1983. *Introducción a la historia de la filosofía*. Madrid: Aguilar
- \_\_\_\_\_, 1984. Carta a Goethe, fechada el 24 de febrero de 1821. En *Hegel: The Letters*. Indiana: Indiana University Press
- \_\_\_\_\_, 1989. *Lecciones de Estética. Volumen I*. Barcelona: Península
- Henríquez, Camilo, 1960. “Nociones fundamentales sobre los derechos de los pueblos”. En *Escritos políticos de Camilo Henríquez*. Santiago: Universidad de Chile
- \_\_\_\_\_, 2011. “El espíritu de imitación es muy dañoso a los pueblos”. En *Escritos republicanos...*
- Henríquez Ureña, Max, 1954. *Breve historia del modernismo*. México D.F.: FCE
- Henríquez Ureña, Pedro, 1949. *Historia de la cultura en la América hispánica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1954. *Las Corrientes Literarias en la América Hispánica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1978a. “Filosofía y originalidad”. En *La utopía de América*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1978b. “La obra de José Enrique Rodó”. En *La utopía...*
- \_\_\_\_\_, 1978c. “Rubén Darío”. En *La utopía...*
- Herrera y Reissig, Julio, 1998a. “Carta a Edmundo Montagne, fechada el 1 de Junio de 1902”. En *Poesía completa y prosas*. Santiago: Universitaria
- \_\_\_\_\_, 1998b. “Carta a José Enrique Rodó, fechada el 11 de Julio de 1899”. En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 1998c. “Conceptos de crítica”. En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 1998d. “Epílogo Wagneriano a "La política de fusión"”. En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 1998e. “Fragmentos de Prosa”. En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 1998f. “Impromptu Pascual”. En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 1998g. “Prólogo a *Palíngenesia*”. En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 1998h. “Prólogo a *Palídeces i Púrpuras*”. En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 1998i. “Sueño de Oriente” En *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 2006. *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo: Taurus
- Hirshbein, Cesia, 2004. “Los intelectuales Lisandro Alvarado, positivista; Manuel Días Rodríguez, modernista y Rufino Blanco-Fombona, positivista-modernista en el ambiente cultural venezolano de principios del siglo XX”. En Hugo Cancino (Coordinador). *Los intelectuales latinoamericanos entre la modernidad y la tradición siglos XIX y XX*. Frankfurt: Iberoamericana
- Hernández, Felisberto, 1983. “Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira”. En *Revista Biblioteca Nacional* n°2, pp. 37-38
- \_\_\_\_\_, 1988. “Vienen ocurriendo cosas extrañas”. En *Obras Completas. Tomo III*. Montevideo: Arca
- de Hostos, Eugenio María, 2002. “Moral social” (fragmentos). En *Estética Hispanoamericana...*
- Horowitz, Irving Louis, 1960. “Carlos Vaz Ferreira: A Review of His Collected Works”. En *The Hispanic American Historical Review* Vol. 40, n° 1, pp. 63-69

- Huidobro, Vicente, 1998. "Manifiesto creacionista". En Nelson Osorio (Compilador). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Ayacucho
- Hume, David, 2008. "Sobre la norma del gusto". En *La norma del gusto y otros ensayos sobre ética*. Valencia: MuVIM
- Ibarra Peña, Álex, 2011. *Filosofía chilena. La tradición analítica en el periodo de la institucionalización de la filosofía*. Santiago: Bravo y Allende
- Ibáñez, Roberto, 1969. *La cultura del 900*. Montevideo: Enciclopedia Uruguaya. (Fascículo 31)
- Insúa, Ramón, 1949. *Historia de la filosofía en Hispanoamérica*. Guayaquil: Imprenta de la Universidad
- Jakobson, Roman, 1996. "Sobre los aspectos lingüísticos de la traducción". En Dámaso López García (Editor). *Teorías de la Traducción. Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha
- Jaksic, Iván, 1989. *Academic rebels in Chile. The Role of Philosophy in Higher Education and Politics*. Nueva York: State University of New York Press
- Janic, Allan & Toulmin, Stephin, 1974. *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus
- Jauss, Hans Robert, 1976. "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad". En *La literatura como provocación*. Barcelona: Península
- \_\_\_\_\_, 1995. "El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno". En *Las transformaciones de lo moderno: estudio sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor
- Jesuado, 1963. *Vaz Ferreira pedagogo burgués*. Montevideo: Pueblo Unido
- Jill, Suzanne, 1998. *Escriba subversiva: Una poética de la traducción*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Jiménez, José Olivio, 1993. "El ensayo y la crónica del modernismo". En Luis Iñigo Madrigal (Coordinador). *Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo II. Del neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra
- Jiménez, Juan Ramón, 1974. "El modernismo poético en España y en Hispanoamérica". En Lily Litvak (Compiladora). *El modernismo*. Madrid: Taurus
- Jiménez-Moreno, Luis, 2000. "Ariel (1900)". En *Revista de Hispanismo Filosófico* n° 5 pp. 5-16
- Jitrik, Noe, 1978. *Las contradicciones del modernismo*. México D.F.: El Colegio de México
- \_\_\_\_\_, 1987. "El sistema modernista (o rubendariano)". En *Nuevos Asedios...*
- \_\_\_\_\_, 1999. Productividad de la crítica. En Zulma Palermo (Coordinadora). *El Discurso Crítico en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor
- Johnson, David, 2003. "El tiempo de la traducción: La frontera de la literatura norteamericana". En David Johnson & Scott Michaelsen (Compiladores). *Teoría de la frontera. Los límites de la política cultural*. Barcelona: Gedisa
- \_\_\_\_\_, 2012. "Rendir(se)". En *Revista de Pensamiento Político* n°2, pp. 62-84
- Jrade, Cathy, 1997. "Socio-political concerns in the poetry of Rubén Darío". En *From romanticism to modernism...*
- \_\_\_\_\_, 2006. "La poesía modernista". En *Historia de la literatura hispanoamericana, II...*
- Kant, Immanuel, 1989. "Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?". En *Selección de escritos políticos de Immanuel Kant*. En *Estudios públicos* n°34
- \_\_\_\_\_. 1992. *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila
- \_\_\_\_\_. 2004. *Antropología en sentido pragmático*. Madrid: Alianza
- \_\_\_\_\_. 2005. *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus
- Kedourie, Elie, 1988. *Nacionalismo*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales
- Kempff Mercado, Manfredo, 1958. *Historia de la filosofía en Latinoamérica*. Santiago: Zig-Zag
- Kirkpatrick, Gwen, 1993. "Delmira Agustini y el "reino interior" de Rodó y Darío". En Richard Caldwell (Comp.). *¿Qué es el modernismo?*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies
- \_\_\_\_\_, 2005. *Disonancias del modernismo*. Buenos Aires: Libros del Rojas
- Koselleck, Reinhart, 1993. "Historia conceptual e historia social". En *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona: Paidós
- \_\_\_\_\_, 2007. *Crítica y crisis: Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*. Madrid: Trotta
- Koyré, Alexandre, 1977a. "Actitud estética y pensamiento científico". En *Estudios de historia del pensamiento científico*. Madrid: Siglo veintiuno
- \_\_\_\_\_, 1977b. "Gassendi y la ciencia de su tiempo". En *Estudios de historia...*
- \_\_\_\_\_, 1977c. "Platón y Galileo". En *Estudios de historia...*
- \_\_\_\_\_, 1977d. "Orientación y proyectos de investigación". En *Estudios de historia...*
- \_\_\_\_\_, 1979. *Del mundo cerrado al universo infinito*. Madrid: Siglo Veintiuno

- \_\_\_\_\_, 1994. "La influencia de las concepciones filosóficas en las teorías científicas". En *Pensar la ciencia*. Barcelona: Paidós
- Krauze, Enrique, 2011. *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. México D.F.: Debate
- Kristal, Efraín, 2002. *Invisible work: Borges and translation*. Nashville: Vanderbilt University Press
- Kristeva, Julia, 2000. *El genio femenino. 1. Hanna Arendt*. Buenos Aires: Paidós
- Kuhn, Thomas, 1971. *La estructura de las revoluciones científicas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Lacoue-Labarthe, Philippe, 1990. "La fábula (literatura y filosofía)". En Derrida, Jacques, et. al. *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco
- \_\_\_\_\_, 1998. "Holderlin and the greeks". En *Typography: mimesis, philosophy, politics*. Stanford: Stanford University Press
- \_\_\_\_\_ & Nancy, Jean-Luc, 2012. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Lago, Julio, 1973. "Ecce Homo. Rodó y Nietzsche". En *El verdadero Rodó. Estudios críticos*. Montevideo. Comunidad del Sur
- Langón, Mauricio, 2012. "'No sé... no sé'. Carlos Vaz Ferreira". En *La Onda Digital* n°377
- \_\_\_\_\_, & Castro, Diana, 1969. *Pensamiento y acción en Vaz Ferreira*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria
- Larre Borges, Ana, 1983. "Felisberto Hernández: Una Conciencia Filosófica". En *Revista Biblioteca Nacional* n°2, pp. 5-31
- Lasplaces, Alberto, 1919a. "El "Ariel" de José Enrique Rodó". En *Opiniones literarias. (Prosistas uruguayos contemporáneos)*. Montevideo: Claudio García Editor
- \_\_\_\_\_, 1919b. "Vaz Ferreira conferencista". En *Opiniones...*
- Lastarria, José Victorino, 2011. "Discurso inaugural de la Sociedad Literaria". *Escritos republicanos...*
- Lauxar, 1924. "José Enrique Rodó". En *Rubén Darío y José Enrique Rodó*
- Le Goff, Jacques, 1996. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa
- \_\_\_\_\_, 2005. *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Paidós
- Lertora, Celina, 1995. "Vaz Ferreira en Argentina". En Carlos Mato. *Pensamiento uruguayo. La época de Carlos Vaz Ferreira*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria
- Lessing, Gotthold, 1909. *Lacoonte. O de los límites de la pintura y de la poesía*. Valencia: F.Sempere y Compañía
- Lévinas, Emmanuel, 1994. "The translation of the Scripture". En *In the Time of the Nations*. Indianapolis: Indiana University Press
- Liberati, Jorge, 1980. *Vaz Ferreira filósofo del lenguaje*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1982. "La lógica viva o la conciencia de la conciencia". En <http://autoresuruguayos.adinet.com.uy/carlos-vaz-ferreira/texto-sobre-vaz-ferreira.php>
- \_\_\_\_\_, 1996. "Preguntas de actualidad". En *Ensayos sobre Vaz Ferreira...*
- \_\_\_\_\_, 2008. "La Lógica germinal de Vaz Ferreira". En *Revista de la Academia Nacional de Letras*, v. 5, pp. 43-50
- Lihn, Enrique, 2008. "¿No hay pintura chilena?". En *Textos sobre arte*. Santiago: UDP
- Llambias de Azevedo, Juan 1958. "Discurso en nombre de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales". En *Revista Nacional* n°195, pp. 58-62
- Lockhart, Washington, 1968a. "El pensamiento y la crítica". En *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya. Volumen 12*. Montevideo: Centro Editor de América Latina
- \_\_\_\_\_, 1968b. "Rodo y el arielismo". En *Capítulo Oriental...*
- \_\_\_\_\_, 1982. *Rodó y su prédica. Sentimientos fundamentales*. Montevideo: Ediciones de la banda oriental
- \_\_\_\_\_, 1991. *Felisberto Hernández. Una biografía literaria*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1999. "Vaz Ferreira o el drama de la razón". En *El 900...o*
- Lovejoy, Arthur, 1965. "The historiography of ideas". En *Essays on the history of ideas*. Baltimore: John Hopkins Press
- Loprete, Carlos, 1955. *La literatura modernista en la Argentina*. Buenos Aires: Poseidón
- Lowy, Michael, 2005. "Reflexiones sobre América Latina a partir de Walter Benjamin". En Bolívar Echeverría (Compilador). *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México D.F.: UNAM
- Lugones, Leopoldo, 1980. "Rubén Darío". En *El modernismo visto...*
- Luhmann, Niklas, 2005. *El arte de la sociedad*. México D.F.: Herder
- Lukács, Georg, 1966. *Obras Completas. Tomo XVII. Aportaciones a la historia de la estética*. México D.F.: Grijalbo
- \_\_\_\_\_, *Obras Completas. Tomo XIX. Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de la particularidad*
- Macquard, Oddo, 2006. "Moralística demorada. Ensayo sobre la inevitabilidad de las ciencias del espíritu". En *Felicidad en la infelicidad. Reflexiones filosóficas*. Buenos Aires: Katz

- Malosetti, Laura, 2003. *Los primeros modernos. Artes y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2004. “¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895”. En Susana Zanetti (Coordinadora). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba
- Maíz, Claudio, 2003. *El ensayo: entre género y discurso. Debate sobre el origen y funciones en Hispanoamérica*. Mendoza: Editorial Facultad de Filosofía y Letras
- Man de, Paul, 1990. “La tarea del traductor de Walter Benjamin”. En *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor
- \_\_\_\_\_, 1998. “Kant y Schiller”. En *La ideología estética*. Madrid: Cátedra
- Manini Ríos, Pedro, 1968. “En defensa del football”. En Carlos Martínez Moreno (Compilador). *Color del 900*. Montevideo: Centro Editor de América Latina
- Marasso Rocca, Arturo, 1917. *José Enrique Rodó*. La Plata: El libro
- Mariaca Iturri, Guillermo, 1993. *El poder de la palabra: ensayos sobre la modernidad de la crítica literaria hispanoamericana*. La Habana: Casa de las Américas
- Mariátegui, José Carlos. *Obras Completas*. Lima: Amauta
- Marchant, Patricio, 2000a. ““Atópicos”, “etc.”, e “indios espirituales””. En *Escritura y Temblor*. Santiago: Cuarto Propio
- \_\_\_\_\_, 2000b. “¿En qué lengua se habla Hispanoamérica?”. En *Escritura y Temblor...*
- \_\_\_\_\_, 2000c. “Fundamentación de un proyecto de investigación”. En *Escritura y Temblor...*
- Marinello, Juan, 1964. “Qué cosa fue el modernismo. ¿Ha llegado la hora del balance?”. En *Once ensayos martianos*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO
- Martí, José, 1991. *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales
- Martí, Óscar, 2010. “Early critics of positivism”. En Octavio Bueno & Susana Nuccetelli & Offelia Schutte (Compiladores). *A companion to Latin American Philosophy*. Oxford: Blackwell
- Martínez Moreno, Carlos, 1968. “El aura del novecientos”. En *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya. Volumen 11*. Montevideo: Centro Editor de América Latina
- Máttara Estrada, Ezequiel, 1946. *Panorama de las literaturas*. Buenos Aires: Claridad
- Massera, José. 1920. “Algunas reflexiones sobre la moral y la estética de Rodó”. En Luisa Luisi et al. *Homenaje a José Enrique Rodó*. Montevideo: Ariel, Revista del Centro Juvenil Ariel
- Massey, Doreen, 2005. “La filosofía y la política de la espacialidad”. En Leonel Arfuch (Compilador). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós
- Mato, Carlos, 1967. “Vaz Ferreira: Limitaciones y escamoteos de una filosofía. (Un estudio de su pensamiento antes de la “Lógica viva”)”. En *Praxis* n°1, pp. 6-35
- \_\_\_\_\_, 1995. *Pensamiento uruguayo. La época de Carlos Vaz Ferreira*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria
- Medín, Tzvi, 1995. “Una paradoja aparente: eurocentrismo y nacionalismo orteguiano en Hispanoamérica”. En *E.I.A.L.* 5.2
- Mazzucchelli, Aldo, 2006. “Estudio preliminar”. En Julio Herrera y Reissig. *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo: Taurus
- Mendieta, Eduardo, 1997. “La alterización del otro: la *Crítica de la razón latinoamericana* de Santiago Castro-Gómez”. En *Revista Iberoamericana* n°180, pp. 527-535
- Menke, Cristhop, 2011. “Aún no. El significado filosófico de la estética”. En *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Mignolo, Walter & Schivvy, Freya, 2003. “Transculturation and the colonial difference. Double translation”. En Bernhard Streck and Tulio Maranhao (Editores). *Translation and Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*. Tucson: University of Arizona Press
- \_\_\_\_\_, & Gómez, Pedro Pablo, 2011. “Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca”. En *Papel Máquina* n°6
- Miró Quesada, Francisco, 1974. *Despertar y proyecto del filosofar latinoamericano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1986. “La filosofía de lo americano: Treinta años después”. En *Ideas en torno...*
- Mistral, Gabriela, 1995. “La lengua de Martí”. En Jorge Benítez (Compilador). *Visiones Chilenas sobre José Martí*. Santiago: Star
- \_\_\_\_\_, 2005. “Prólogo. Contadores de patrias”. En Benjamin Subercaseaux. *Chile o una loca geografía*. Santiago: Universitaria
- \_\_\_\_\_, 2009. “Semblante de Chile”. En *Chile, país de contrastes*. Santiago: Biblioteca Nacional
- Mitre, Bartolomé, 1952. “Carta-prefacio de la Primera Edición”. En *Antología*. Buenos Aires: A.Estrada
- \_\_\_\_\_, 2003. “Teoría del traductor. Introducción a *La Divina Comedia*”. En *El reverso...*

- Molloy, Sylvia, 1979. "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío". En *Iberoamericana* n°108-109, vol. XLV, pp. 443-457
- \_\_\_\_\_, 1994. "La política de la pose". En *Las culturas de fin de siglo...*
- \_\_\_\_\_, 1997. "His America, Our America. José Martí reads Whitman". En *From romanticism to modernismo...*
- \_\_\_\_\_, 2012. "Cisnes impuros. Rubén Darío y Delmira Agustini". En *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna cadencia
- Monder, Samuel, 2009. "El sistema de lo disperso. José Martí y la filosofía moderna". En *Acta Literaria* n°38, pp. 43-54
- Mondolfo, Rodolfo, 1969. *Problemas y métodos de investigación en la historia de la filosofía*. Buenos Aires: Eudeba
- Mones, Raúl, 1938. "Modos y planos del pensamiento en Vaz Ferreira". En *Ensayos* n°19, pp. 33-65
- Montaigne, Michel, 2000. *Ensayos completos*. Barcelona: Omega
- Montero, Óscar, 1997. "Modernidad y homofobia. Darío y Rodó". En Daniel Balderston & Donna Guy. *Sexo y sexualidades en América Latina*. Buenos Aires: Paidós
- Montero Bustamante, Raúl, 1905. "Prólogo. La poesía del Uruguay. Sus orígenes y su desenvolvimiento". En *El Parnaso Oriental. Antología de Poetas uruguayos. Con un prólogo y notas crítico-bibliográficas*. Montevideo: S/e
- \_\_\_\_\_, 1910. "La literatura uruguaya". En Carlos Maeso (Organizador). *El Uruguay a través de un siglo*. Montevideo: S/e
- \_\_\_\_\_, 1912. "Literatura y arte". En Lloyd, Reginald (Director en jefe). *Impresiones de la República del Uruguay en el Siglo Veinte. Historia, gente, comercio, industria y riqueza*. Londres: Lloy Greater Britain Publishing Company Limited
- \_\_\_\_\_, 1918. *Jose Enrique Rodó. Carta al Dr. Gustavo Gallinal*. Montevideo: La Buena Prensa
- \_\_\_\_\_, 1920. "Qué es Rodó". En *Homenaje a José Enrique...*
- \_\_\_\_\_, 1952. "Vaz Ferreira: El filósofo, el escritor, el hombre". En *Revista Nacional. Literatura - Arte - Ciencia*. Tomo LVI n°166, pp. 45-51
- Montaldo, Graciela, 1994. *La sensibilidad amenazada. Fin de Siglo y Modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- \_\_\_\_\_, 1999. "La cultura invisible: los hispanoamericanos y el problema de América Latina". En *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- \_\_\_\_\_, 2000. "Borges y las fábulas de lealtades de clase". En Clauio Canaparo, Annick Louis & William Rowe (Compiladores). *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós
- \_\_\_\_\_, 2002. "Identidades inseguras. La naturaleza bajo sospecha". En Gabriela Nouzeilles (Compiladora). *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires: Paidós
- Montalvo, 1944. "Del genio". En *Siete tratados*. Buenos Aires: Américalee
- Moraña, Mabel, 1993. "José Enrique Rodó". En *Historia de la literatura Hispanoamericana. Tomo II...*
- Moreira, Rubinstein, 1976. *Aproximación a María Eugenia Vaz Ferreira*. Montevideo: Montesexto
- Moreiras, Alberto, 1999. *Tercer espacio: duelo y escritura en América Latina*. Santiago: LOM
- \_\_\_\_\_, 2001. *The exhaustion of difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham & Londres: Duke University Press
- Moreno Pestaña, José Luis, 2005. "La sociología de la filosofía de Pierre Bourdieu y del Centre de Sociologie Européenne". En *Revista española de Investigaciones Sociológicas* n°112, pp. 13-42
- \_\_\_\_\_ & Vásquez García, Francisco, 2006. "Presentación. "Serían necesarios comandos de intervención filosófica rápida"". En José Luis Moreno Pestaña José Luis & Francisco Vásquez García (Editores) *Pierre Bourdieu y la filosofía*. Madrid: Montesinos
- Nicol, Eduardo, 1961. "Ensayo sobre el ensayo". En *El problema de la filosofía hispánica*. Madrid: Tecno
- Nicolón, Ricardo, 2011. "La dialéctica de Vaz Ferreira como pensamiento alternativo". En <http://es.scribd.com/doc/59700319/Nicolon-2011-Dialectic-A-de-Vaz-Ferreira>
- Nietzsche, Friedrich, 2002. *La gaya ciencia*. Madrid: EDAF
- Nordau, Max, 1901. *Psico-fisiología del genio y del talento*. Madrid: Librería de Victoriano Juárez
- Núñez, Estuardo, 2003. "Proceso y teoría de la traducción literaria" En *El reverso...*
- Núñez, María Gracia, 2004. "Aproximaciones a la "lógica de las discusiones" de Carlos Vaz Ferreira". Tesis presentada ante la Universidad de la República para obtener el grado de Magíster en Ciencias Humanas, opción Filosofía y Sociedad
- \_\_\_\_\_, 2007. "El análisis del discurso según Carlos Vaz Ferreira". En *Enfocarte* n°24
- de Onís, Federico, 1974. "Sobre el concepto del modernismo". En *Estudios críticos sobre el modernismo...*
- Oribe, Emilio, 1927. "Del Dr. Emilio Oribe al Sr. Director de Educación". En *Educación* n°57-58, pp. 44-46**
- \_\_\_\_\_, 1930. "De la Poesía, la Inteligencia y la Música". En *Poética y plástica*. Montevideo: Impresora Uruguaya



- \_\_\_\_, 1944. (Sin título). En *El pensamiento vivo de Rodó*. Buenos Aires: Losada
- \_\_\_\_, 1958. "Discurso en nombre de la Facultad de Humanidades y Ciencias y de la Academia Nacional de Letras". En *Revista Nacional* n°195, pp. 56-58
- \_\_\_\_, 1961. "Prólogo". En Carlos Vaz Ferreira.
- \_\_\_\_, 1969. *Rubén Darío y el Coloquio de los Centauros*. Montevideo: Apartado del Boletín de la Adademia Nacional de Letras. Tomo I n°1
- Ortega y Gasset, José, 1983. *Obras Completas*. Madrid: Alianza
- Ossandón, Carlos, 1984. "Posibilidad de una filosofía latinoamericana". En *Hacia una filosofía latinoamericana*. Santiago: Impregraf
- 2001a. "Incertidumbres de fin de siglo". En Carlos Ossandón & Eduardo Santa Cruz. *Entre las alas y el plomo. La gestación de la prensa moderna en Chile*. Santiago: LOM
- \_\_\_\_, 2001b. "Letra, imagen, público. Sobre modernismo literario y otros abrojos". En *Entre las alas...*
- \_\_\_\_, 2007. *La sociedad de los artistas. Nuevas figuras y espacios públicos en Chile*. Santiago: Palinodia
- \_\_\_\_, 2008. "La modernidad como experiencia en América Latina". En *Grafiás filosóficas...*
- \_\_\_\_, 2011. "Experiencia y filosofía en Rubén Darío". *Anales de Literatura Chilena* n°15, pp. 29-47
- Oyarzún, Luis, 1967. "Poesía y sociedad en América Latina". En *Temas de la cultura chilena*. Santiago: Universitaria
- \_\_\_\_, 1968. "El vitalismo de la poesía de Rubén Darío". En VVAA. *Darío*. Santiago: Universidad de Chile
- Oviedo, José Miguel Oviedo, 2006. "El ensayo moderno en Hispanoamérica". En Roberto González Echevarría & Enrique Pupo-Walker (Editores). *Historia de la literatura hispanoamericana, II...*
- Oyarzún, Pablo. 1996. *El dedo de Diógenes. La aneodota en filosofía*. Santiago: Dolmen
- \_\_\_\_, 1997. "Identidad, diferencias, mezcla: ¿pensar Latinoamérica?". En Rebeca León (Compiladora). *América Latina. Continente fabulado*. Santiago: Dolmen
- \_\_\_\_, 1999. "La tarea de la crítica". En *Arte, visualidad e historia*. Santiago: La Blanca Montaña
- \_\_\_\_, 2009a. "Borges: Cuatro figuras de la traducción y la cara borrosa del individuo". En *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales
- \_\_\_\_, 2009b. "El absoluto de la traducción". En *Escrituras de la traducción hispánica: coloquio internacional*. Valdivia: Universidad Austral
- \_\_\_\_, 2009c. "Montaigne: Literatura y escepticismo". En *La letra volada...*
- \_\_\_\_, 2009d. "Traducción y melancolía". En *La letra volada...*
- Pacheco, José Emilio, 1970. "Introducción". En *Antología del modernismo 1884-1921. Tomo Primero*. México D.F.: UNAM
- Paladino, Julio, 1962. *La Lógica Viva y la teoría de los sofismas*. Montevideo: Universidad de la República
- Pallares, Ricardo, 2008. "Felisberto Hernández y Carlos Vaz Ferreira". En *Revista de la Academia Nacional de Letras*, v. 5, pp. 77-88
- Palti, Elías, 1999. "El malestar y la búsqueda. Sobre las aproximaciones dicotómicas a la historia intelectual". En *Prismas* n°3, pp. 225.230
- \_\_\_\_, 2003. "La sociedad filarmónica del pito. Ópera, prensa y política en la República restaurada". En *Historia Mexicana* LII n°4, pp. 941-978
- \_\_\_\_, 2007. *El tiempo de la política. El siglo XIX reconsiderado*. Argentina: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_, 2008. "Tres etapas de la prensa política mexicana del siglo XIX: el publicista y los orígenes del intelectual moderno". En Jorge Myers (Editor). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz
- \_\_\_\_, 2009. "Un diálogo con Elías Palti. (Entrevista realizada por Rafael Polo)". En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, n°36, pp. 119-129
- Panesi, Jorge, 2000. "La traducción en la Argentina". En *Críticas*. Buenos Aires: Norma
- Panofsky, Erwin, 1978. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets
- \_\_\_\_, 1979. "La historia del arte en cuanto disciplina humanística". En *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza
- \_\_\_\_, 1983. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza
- \_\_\_\_, 1986. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta
- \_\_\_\_, 1989. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra
- \_\_\_\_, 2000. "¿Qué es el barroco?". En *Sobre el estilo. Tres ensayos inéditos*. Buenos Aires: Paidós
- \_\_\_\_, 2001a. "El movimiento platónico y Miguel Ángel". En *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza
- \_\_\_\_, 2001b. "Introducción". En *Estudios...*
- \_\_\_\_, Kiblanisky, Raymond & Saxl, Fritz, 1991. *Saturno y melancolía*. Madrid: Alianza

- Paternain, Rafael, 1996. "Vaz Ferreira, en los bordes de la postmodernidad". En *Revista de Ciencias Sociales* n°12
- Payás, Gertudis. 2010. "Traduzkión i rrelebióon ortográfica". En Rafael Sagredo (Editor). *Ciencia – Mundo. Orden republicano, arte y nación en América*. Santiago: Universitaria
- Paz, Octavio, "El tiempo mismo". En Stefan Baciú (Compilador). *Antología de la poesía latinoamericana, 1950-1970. Volumen 1*. Nueva York: State University of New York
- \_\_\_\_\_, 1974b. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral
- \_\_\_\_\_, 1980. "José Ortega y Gasset: El cómo y el para qué". En *El País*, edición del 13 de octubre
- \_\_\_\_\_, 1981a. "Sobre la crítica". En *Corriente alterna*. México D.F.: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_\_, 1981b. *Traducción: Literatura y literalidad*. Tusquets: Barcelona
- \_\_\_\_\_, 1987. "El caracol y la sirena. (Rubén Darío)". En *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral
- \_\_\_\_\_, 1989. "Literatura de fundación". En *Puertas al campo*. Madrid: Seix Barra
- Peluffo, Gabriel, 1992. "Crisis de un inventario". *Identidad uruguaya: ¿Mito...*
- \_\_\_\_\_, 1996. "Construcción y crisis de la privacidad en la iconografía del Novecientos". En José Pedro Barrán & Gerardo Caetano & Teresa Porzecanski (Directores). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo 2. El nacimiento de la intimidad 1870-1920*. Montevideo: Taurus
- \_\_\_\_\_, 2000. *Historia de la pintura uruguaya. Tomo 1. El imaginario nacional-regional (1830-1930)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- \_\_\_\_\_, 2005. "Portinari en Uruguay: centralidad y marginalidad política en el arte realista de los años cuarenta". En Andrea Giunta (Compiladora). *Candido Portinari y el sentido social del arte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Pérez, Alberto. "Paseo artístico y goce intelectual en "Divagación" de Rubén Darío". En *Fin(es) de siglo...*
- Pérez Petit, Víctor, 1897. "Rubén Darío. Prosas Profanas". En *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* n°45. \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_, 1903a. "Nietzsche". En *Los modernistas*. Montevideo: Imprenta y encuadernación de Dornaleche y Reyes
- \_\_\_\_\_, 1903b. "Rubén Darío". En *Los modernistas*.
- \_\_\_\_\_, 1918. *Rodó. Su vida- Su obra*. Montevideo: Latina
- \_\_\_\_\_, 1931. "José Enrique Rodó". En Carlos Reyles (Editor). *Historia sintética de la literatura uruguaya. Volumen I* Montevideo: Alfredo Villa
- Pereira, José, 1952. "Acotaciones a la labor cultural del maestro". En *Revista Nacional. Literatura - Arte – Ciencia* tomo LVI n°166, pp. 31-36
- \_\_\_\_\_, 1958. "Carlos Vaz Ferreira". En *Revista Nacional* n°195, pp. 5-9
- Pérus, Françoise, 1976. *Literatura y sociedad en América Latina: El modernismo*. La Habana: Casa de las Américas
- Pessoa, Fernando, 1996. "Para una teoría de la traducción: 2". En Dámaso López García (Editor). *Teorías de la Traducción...*
- Petit Muñoz, Eugenio, 1932a. "A propósito de Vaz Ferreira y música pura: apuntes de psicología musical". En *El camino. Etapas de una política educacional vivida*. Montevideo: La cruz del sur
- \_\_\_\_\_, 1932b. "Nos queda algo enorme: Vaz Ferreira." En *El camino. Etapas de una política educacional vivida*. Montevideo: La cruz del sur
- \_\_\_\_\_, 1932c. "Una promesa sobre la tumba de Rodó". En *El camino. Etapas de una política educacional vivida*. Montevideo: La cruz del sur
- \_\_\_\_\_, 1997. *El maestro de la juventud de América*. Montevideo: Universidad de la República
- Piacenza, Eduardo, 1989. "Vaz Ferreira y el análisis filosófico: notas sobre la precaria "normalidad" de la filosofía en Latinoamérica". En Luis Barreto & Eduardo Piacenza (Compiladores.) *Segundo Congreso Nacional de Filosofía. Ponencias*. Caracas: Sociedad Venezolana de Filosofía y Universidad Católica Andrés Bello
- Piglia, Ricardo, 2011. "Estados de la lengua". (Entrevista con Julieta Marchant y Verónica Watt). En *Grifo* n°21, pp. 14-18
- Pinedo, Javier, 1999. "Identidad y método: aproximaciones a la historia de las ideas en América Latina". En *Nuevas perspectivas teóricas y metodológicas...*
- Pivel Devoto, Juan & Ranieri de Pivel Devoto, Alcira, 1966. *Historia de la República Oriental del Uruguay. 1830-1930*. Montevideo: Medina
- Pizarnik, Alejandra, 2001. "Una tradición de la ruptura". En *Prosa completa*. Buenos Aires: Lumen
- Pocock, G.J.A., 2001. "Historia intelectual: un estado del arte". En *Prismas* n°5, pp. 145-173
- Portuondo, José, 1955. "Crisis de la crítica literaria hispanoamericana". En *El heroísmo intelectual*. México D.F.: Tezontle
- Prieto, Julio, 2010. "La traducción errante: De Borges a Perlongher". En Cécile Chantraine-Braillon, Norah Giraldi Dei Cas & Fatiha Idmhand (Editores). *El escritor y el intelectual entre dos mundos. Lugares y figuras del desplazamiento*. Madrid: Iberoamericana

- Puchet, Enrique, 1972. "Vaz Ferreira: Sobre individualismo y socialismo". En *Cuadernos de marcha* n°63, pp. 45-62
- Rama, Ángel, 1951. *La aventura intelectual de Figari*. Montevideo: Fabula
- \_\_\_\_\_, 1964. "Sobre Felisberto Hernández: Burlón poeta de la materia". En *Marcha* n°1190
- \_\_\_\_\_, 1967. "Prólogo". En Roberto de las Carreras. *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1969. "La Belle Epoque". En *Enciclopedia uruguaya*. Tomo 28. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1972. *La generación crítica*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1973a. "Análisis de La niña de Guatemala". En VVAA. *Martí. Valoraciones críticas*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria
- \_\_\_\_\_, 1973b. "Luz y sombra en la poesía de Martí". En *Martí. Valoraciones...*
- \_\_\_\_\_, 1973c. "Sueños, espíritu, ideología y arte del diálogo modernista con Europa". En Rubén Darío. *El mundo de los sueños*. San Juan: Universitaria
- \_\_\_\_\_, 1977. "Prólogo". En Rubén Darío. *Poesía*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1985a. "Autonomía literaria americana". En *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1985b. "La modernización literaria latinoamericana (1970-1910)". En *La crítica de la cultura...*
- \_\_\_\_\_, 1985c. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama
- \_\_\_\_\_, 1985d. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil
- \_\_\_\_\_, 1998a. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 1998b. "La estética de Julio Herrera y Reissig: El travestido de la muerte". En Julio Herrera y Reissig. *Poesía completa...*
- \_\_\_\_\_, 2004. *Transculturación narrativa en América Latina*. México D.F.: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_\_, 2012. "Otra vez la utopía, en el invierno de nuestro desconsuelo". En *Revista de Pensamiento Político* n°2, pp. 162-172
- Ramírez, Juan Andrés, 1952. "Homenaje al ilustre sabio que ha honrado a nuestro país dentro y fuera del mismo. Nuestro tributo". En *Revista Nacional. Literatura - Arte - Ciencia* Tomo LVI n°166, pp. 5-10
- Ramírez, Mercedes, 2001. "María Eugenia Vaz Ferreira". En *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya...*
- Ramos, Julio, 1996. "El proceso de Alberto Mendoza: paradojas de la subjetivación". En Juan Antonio Mazotti & Juan Zevallos Aguilar (Coordinadores). *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas
- \_\_\_\_\_, 2003. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Política y Literatura en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio
- Ramos, Samuel, 1943. "Prólogo". En *Rodó*. México D.F.: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública
- Rancière, Jacques, 1983. *The philosopher and his poor*. Duke: Duke University Press
- \_\_\_\_\_, 2009a. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM
- \_\_\_\_\_, 2009b. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Raninchenski, Sonia, 2009. "Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visao dos uruguaios Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui". En Carlos Arcos (Comp.). *Sociedad, cultura y literatura*. Quito: FLACSO
- Real de Azúa, Carlos, 1950. "Prólogo". En Rodó, José Enrique. *El mirador de Próspero*. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social
- \_\_\_\_\_, 1958. *Un siglo y medio de cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de la República
- \_\_\_\_\_, 1967. "El problema de la valoración de Rodó". En *Cuadernos de Marcha* n°1, pp.71-80
- \_\_\_\_\_, 1976a. "Prólogo a *Ariel*". En José Enrique Rodó. *Ariel/Motivos de Proteo*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1976b. "Prólogo a *Motivos de Proteo*". En José Enrique Rodó. *Ariel/Motivos...*
- \_\_\_\_\_, 1977. "El modernismo literario y las ideologías". En *Escritura. Teoría y crítica literarias* n°3, 41-75
- \_\_\_\_\_, 1984. "Ambiente espiritual del 900". En *Ambiente espiritual del 900 - Carlos Roxlo: un nacionalismo popular*. Montevideo: Arca
- \_\_\_\_\_, 2010. "Significación y trascendencia literario-filosófica de "Ariel" en América entre 1900 y 1950". En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
- Reyes, Alfonso, 1960. "Sobre la tumba de Graca Aranha. En Grata Compañía". En *Obras Completas de Alfonso Reyes. Tomo XII*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2003. "De la traducción". En *El reverso...*
- Ribeiro, Darcy, 1992. *Las Américas y la civilización. Procesos de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. Caracas: Ayacucho
- Ricoeur, Paul, 1982. "Historicidad e historia de la filosofía". En *Política, sociedad e historicidad*. Buenos Aires: Docencia

- \_\_\_\_\_, 2013a. “Deseo y felicidad de la traducción”. En *Sobre la traducción*. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/37702895/Ricoeur-traduccion>
- \_\_\_\_\_, 2013b. “El paradigma de la traducción”. En *Sobre la...*
- Rila, José, 1999. “De cerca y de lejos”. En *El 900. Tomo I*. Montevideo: Cal y Canto
- Ringer, Fritz, 1995. *El ocaso de los mandarines alemanes. La comunidad académica alemana, 1890-1933*. Barcelona: Pomares Corredo
- Rivera Rodas, Óscar, 2000. “La “crisis referencial” y la modernidad hispanoamericana”. En *Hispania* vol. 83 n°4, pp. 779-790
- Robinel, André, 1972. “Una nueva concepción del empirismo: La filosofía empírica de Vaz Ferreira”. En *Cuadernos de Marcha* n°64, pp. 3-10
- Rocca, Pablo, 2001a. *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- \_\_\_\_\_, 2001b. “Prólogo”. En Roberto de las Carreras. *Amigos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- Rodó, José Enrique, 1967. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar
- \_\_\_\_\_, 1972a. “Compatibilidad del cargo de legislados con el de catedrático de la Universidad”. En *Actuación Parlamentaria*. Montevideo: República Oriental del Uruguay. Cámara de Senadores.
- \_\_\_\_\_, 1972b. “Propiedad literaria y artística”. En *Actuación Parlamentaria...*
- \_\_\_\_\_, 1972c. “Reforma de la Constitución”. En *Actuación Parlamentaria...*
- \_\_\_\_\_, 1972d. “Reforma de la Constitución”. En *Actuación Parlamentaria...*
- \_\_\_\_\_, 2001a. “Baudelaire”. En Pablo Rocca. *Enseñanza y teoría...*
- \_\_\_\_\_, 2001b. “La divina comedia”. En Pablo Rocca. *Enseñanza y teoría...*
- \_\_\_\_\_, 2001c. “Literatura argentina”. En Pablo Rocca. *Enseñanza y teoría de la literatura en José Enrique Rodó*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- \_\_\_\_\_, 2001d. “Literatura uruguaya”. En Pablo Rocca. *Enseñanza y teoría...*
- Rodríguez Monegal, Emir, 1950. “La generación del 900”. En *José E. Rodó en el novecientos*. Montevideo: Número
- \_\_\_\_\_, 1963. “José Enrique Rodó”. En José Enrique Rodó. *Páginas*. Buenos Aires: Universitaria
- \_\_\_\_\_, 1964. “Rodó y algunos coetáneos”. En *Número 3-4*
- \_\_\_\_\_, 1969. *Sexo y poesía en el 900*. Montevideo: Alfa
- \_\_\_\_\_, 1970. “El ensayo y la crítica en la América hispánica”. En VVAA. *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Toronto: Universidad de Toronto
- \_\_\_\_\_, 1987. *Borges. Una biografía literaria*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Rodríguez Villamil, Silvia, 1968. *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- \_\_\_\_\_, 1996. “Vivienda y vestido en la ciudad burguesa (1880-1914)”. En *Historias de la vida privada...*
- \_\_\_\_\_, & Sapriza, Gabriela, 1984. *Mujer, Estado y Política en el Uruguay del Siglo XX*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental
- Roig, Arturo Andrés, 1972. “Elaboremos nuestro propio vino”. En *Cuadernos de marcha* n°63, pp. 7-8
- \_\_\_\_\_, 1981a. “La determinación por el legado”. En *Teoría y crítica del pensar latinoamericano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1981b. “Vaz Ferreira: Un comienzo de la filosofía latinoamericana”. En *Teoría y crítica...*
- \_\_\_\_\_, 1984. “La ilustración y la “primera independencia””. En *Bolivarismo y filosofía latinoamericana*. Quito: FLACSO
- \_\_\_\_\_, 2001a. *Caminos de la Filosofía Latinoamericana*. Maracaibo: La Universidad del Zulia
- \_\_\_\_\_, 2001b. “Filosofía de la historia y filosofía iberoamericana”. En *Caminos de la Filosofía Latinoamericana*. Maracaibo: La Universidad del Zulia
- \_\_\_\_\_, 2001c. “Posmodernismo: paradoja e hipérbole. Identidad, subjetividad e historia de las ideas desde una filosofía latinoamericana”. En *Caminos de la Filosofía...*
- \_\_\_\_\_, 2005. “Historia de las ideas”. En Ricardo Salas (Coordinador). *Pensamiento Crítico Latinoamericano. Conceptos Fundamentales. Volumen II*. Santiago: Ediciones Universidad Católica Raúl Silva Henríquez
- Rojas, Ricardo, 1920. “Rodó”. En VVAA- *Rodó y sus críticos*. Buenos Aires: Biblioteca Latinoamericana
- Rojas Osorio, Carlos, 2002. *Latinoamérica: cien años de filosofía*. San José: Isla Negra
- Rojo, Grínor, 1998. “El ensayo y Latinoamérica”. En *La vuelta de tuerca. Primer Congreso de Ensayistas Chilenos*. Separata de *Revista de Crítica Cultural* n°17
- \_\_\_\_\_, 2006a. “De la crítica y el ensayo”. En *Taller de letras* n°38, pp. 47-54
2010. “Kant, Schiller, Rodó y la educación estética del hombre. En *Ensayos neoaristotélicos*. Santiago: LOM

- 2011a. “1888: Darío, *Azul...* y el modernismo”. En *Clásicos Latinoamericanos. Para una relectura del canon. Volumen I. El siglo XIX*. Santiago: LOM
- \_\_\_\_\_, 2011b. “1900: Rodó a pesar de todo”. En *Clásicos Latinoamericanos...*
- \_\_\_\_\_, 2012. *De las más altas cumbres. Teoría crítica latinoamericana moderna (1876-2006)*. Santiago: LOM
- \_\_\_\_\_, 2014. *El campo intelectual latinoamericano de la primera modernidad (1870-1920)*. Santiago: Fondo de Cultura Económica (en prensa)
- Romero, Francisco, 1952a. “Filósofos latinoamericanos del siglo XX”. En *Sobre la filosofía en América*. Buenos Aires: Raigal
- \_\_\_\_\_, 1952b. “Tendencias contemporáneas en el pensamiento latinoamericano”. En *Sobre la filosofía...*
- \_\_\_\_\_, 1965. “Prólogo”. En Carlos Vaz Ferreira. *Tres filósofos de la vida. Nietzsche, James, Unamuno*. Buenos Aires: Losada
- Romero Baró, José María, 1993. *Filosofía y ciencia en Carlos Vaz Ferreira*. Barcelona: PPU
- \_\_\_\_\_, 1998. “La filosofía de Vaz Ferreira”. En *Vaz Ferreira (1872-1958)*. Madrid: Ediciones del Orto
- Romero, José Luis, 1983. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Solar
- \_\_\_\_\_, 1983b. “La cultura argentina”. En *La experiencia argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Belgrano
- \_\_\_\_\_, 2001. *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Romero Juke, José Luis, 1997 “La presencia de Carlos Vaz Ferreira en la ficción de Felisberto Hernández”. En *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*. París: UNESCO
- Rorty, Richard, 1990. “La historiografía de la filosofía: cuatro géneros”. En Richard Rorty & J.B. Schneewind & Quentin Skinner (Compiladores). *La filosofía en la historia: ensayos de historiografía de la filosofía*. Buenos Aires: Paidós
- Rosa, Nicolás, 2003. “Los discursos de la crítica”. En *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos
- Rosenzweig, Franz, 1994. “Del traducir”. En *Textos clásicos de teoría...*
- Rossi, Santín Carlos, 1905. *Notas de estética. Obras escrita de acuerdo con el programa universitario*. Montevideo: Imprenta artística.
- \_\_\_\_\_, 1920. “La serenidad de Rodó”. En VVAA. *Homenaje a José Enrique Rodó*. Montevideo: Revista Ariel
- Rotker, Susana, 2005. *La invención de la crónica*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Roxlo, Carlos, 1912. *Historia Crítica de la Literatura Uruguaya. El Romanticismo. Tomo I*. Montevideo: A.Barreiro y Ramos
- \_\_\_\_\_, 1998. “Julio Herrera y Reissig”. En Julio Herrera y Reissig. *Poesía completa...*
- Rowe, William, 1996. “Marco, campo, paradigma”. En *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora
- Rubén Darío, 1905a. “Edgar Allan Poe”. En *Los Raros*. Barcelona: Maucci
- \_\_\_\_\_, 1905b. “El arte en silencio”. En *Los Raros...*
- \_\_\_\_\_, 1905c. “José Martí”. En *Los Raros..*
- \_\_\_\_\_, 1907a. “La crítica”. En *España contemporánea*. París: Garnier Hermanos
- \_\_\_\_\_, 1907b. “La novela americana en España”. En *España contemporánea...*
- \_\_\_\_\_, 1916. “Historia de mis libros”. En *Antología. Poesías de Rubén Darío. Precedida de la historia de mis libros*. Madrid: Librería de la Viuda de G.Pueyo
- \_\_\_\_\_, 1920. “Cabezas. José Enrique Rodó”. En VVAA. *Rodó y sus críticos...*
- \_\_\_\_\_, 1929. “Amado Nervo”. En *Cabezas. Pensadores y artistas. Políticos. Novelas y novelistas*. Madrid: Imprenta de Galo Sáez
- \_\_\_\_\_, 1950a. “¡A poblá!...”. En *Cuentos completos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1950b. “Curiosidades literarias”. En *Cuentos completos...*
- \_\_\_\_\_, 1950c. “El sátiro sordo”. En *Cuentos completos...*
- \_\_\_\_\_, 1950d. “Gerifaltes de Israel”. En *Cuentos completos...*
- \_\_\_\_\_, 1950e. “Las razones de Ashavero”. En *Cuentos completos...*
- \_\_\_\_\_, 1955a. “De sobremesa”. En *El buen Dios...*
- \_\_\_\_\_, 1955b. “El salomón negro”. En *El buen Dios...*
- \_\_\_\_\_, 1963. “Francisco García-Calderón”. En *Crítica literaria. Temas americanos*. San Salvador: Ministerio de Educación
- \_\_\_\_\_, 1968. *Autobiografía*. Buenos Aires: Universitaria
- \_\_\_\_\_, 1970a. “Discurso en el Ateneo de Córdoba”. En *Páginas desconocidas de Rubén Darío*. Montevideo: Marcha
- \_\_\_\_\_, 1970b. “El imperial filósofo”. En *Páginas desconocidas...*
- \_\_\_\_\_, 1970c. “José Eduardo de la Barra (y) un libro de Leopoldo Díaz”. En *Páginas desconocidas...*
- \_\_\_\_\_, 1970d. “José León Pagano”. En *Páginas desconocidas...*

- \_\_\_\_\_, 1970e. "Literatura argentina". En *Páginas desconocidas...*
- \_\_\_\_\_, 1977a. "Canto a la Argentina". En *Poesía*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1977b. "Dilucidaciones". En *El Canto Errante*. En *Poesía...*
- \_\_\_\_\_, 1977c. "Divagación". En *Prosas Profanas y otros Poemas*. En *Poesía...*
- \_\_\_\_\_, 1977d. "Filosofía". En *Cantos de Vida y Esperanza y otros Poemas*. En *Poesía...*
- \_\_\_\_\_, 1977e. "Palabras liminares". En *Prosas profanas y otros poemas*. En *Poesía...*
- \_\_\_\_\_, 1977f. "Pax". En *Poesía...*
- \_\_\_\_\_, 1977g. "Prefacio". En *Cantos de Vida y Esperanza y otros Poemas*. En *Poesía...*
- \_\_\_\_\_, 1978. "El rey burgués". En *Azul... y Poemas*. Santiago: Biblioteca Andrés Bello
- \_\_\_\_\_, 1980a. "Puvis de Chavannes". En *El modernismo visto...*
- \_\_\_\_\_, 1980b. "Los colores del estandarte". En *El modernismo visto...*
- \_\_\_\_\_, 1989a. "El modernismo". En *El modernismo*. Madrid: Alianza
- \_\_\_\_\_, 1989b. "El pueblo del Polo". En *El modernismo...*
- \_\_\_\_\_, 1989c. "El triunfo de Calibán". En *El modernismo...*
- \_\_\_\_\_, 1989d. "La joven literatura". En *El modernismo...*
- \_\_\_\_\_, 1989e. "Nietzsche". En *El modernismo...*
- \_\_\_\_\_, 1989f. "Unamuno, poeta". En *El modernismo...*
- \_\_\_\_\_, 1994. "Ecce Homo". En *Cuarenta y cinco poemas*. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1997. "La República Oriental del Uruguay". En *Las Repúblicas Hispanoamericanas*. Buenos Aires: Embajada de Nicaragua
- \_\_\_\_\_, 1999a. "Cada cual puede embellecer una idea creada anteriormente". En *Epistolario selecto*. Santiago: LOM
- \_\_\_\_\_, 1999b. "La filosofía de las cosas profundas". En *Epistolario...*
- \_\_\_\_\_, 2008a. "De la influencia del pensamiento alemán en la América española". En *¿Va a arder París...? Crónicas cosmopolitas, 1892-1912*. Madrid: Veintisiete Letras
- \_\_\_\_\_, 2008b. "Gorki?". En *¿Va a arder...*
- \_\_\_\_\_, 2008c. "La vida intelectual. Cinq ans chez les sauvages". En *¿Va a arder...*
- \_\_\_\_\_, 2008d. "Madrid". En *¿Va a arder...*
- \_\_\_\_\_, 2011a. "Oom Paul". En *Peregrinaciones*. Edición de [literaturalibre.com](http://literaturalibre.com)
- \_\_\_\_\_, 2011b. "Rodin". En *Peregrinaciones...*
- \_\_\_\_\_, 2011a. "Roma". En *Peregrinaciones...*
- \_\_\_\_\_, 2012. "Conferencia de Rubén Darío sobre Julio Herrera y Reissig". En Carina Blixen (Editora). *Prosas herrerianas. Homenaje a Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Biblioteca Nacional
- Ruiz, Marisa, 2012. "El feminismo de la compensación de Carlos Vaz Ferreira, ¿feminismo de la diferencia?". Texto inédito
- Sabat, Carlos, 1958. *Retratos de fuego. Carlos Vaz Ferreira*. Montevideo: Ateneo de Montevideo
- Sábato, Ernesto, 1979. "Pedro Henríquez Ureña". En *Apologías y rechazos*. Barcelona: Seix Barral
- Sábato, Hilda, 2001. "On Political Citizenship in Nineteenth-Century Latin America". En *The American Historical Review*, Vol. 106, n° 4, pp. 1290-1315
- Salaveri, Vicente, 1952. "El filósofo Vaz Ferreira sorprendido en tres momentos". En *Revista Nacional. Literatura - Arte - Ciencia* Tomo LVI n°166, pp. 25-31
- Salazar Bondy, Augusto, 1954. *La filosofía en el Perú. Panorama histórico*. Washington: Unión Panamericana
- \_\_\_\_\_, 1965a. *¿Existe una filosofía de Nuestra América?* Lima: Siglo veintiuno
- \_\_\_\_\_, 1965b. *Historia de las ideas en el Perú contemporáneo. El proceso del pensamiento filosófico*. Lima: Labor
- \_\_\_\_\_, 1969a. "La cultura de la dominación". En *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana*. Lima: Casa de la Cultura del Perú
- Salgado Gómez, Susana, 1969. "De la ópera a la música sinfónica". En *Cuadernos de Marimba* n°22, pp. 39-44
- Salinas, Pedro, 1948. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada
- Salmerón, Fernando, 2003. "The reception of analytical philosophy in Latin America". En Guttorm Floistad (Editor). *Contemporary philosophy. Volume 8. Philosophy of Latin America*. Dordrecht: Kluwer
- Sánchez, Luis Alberto, 1974. *Historia comparada de las literaturas americanas. III. Del naturalismo al posmodernismo*. Buenos Aires: Losada
- Sánchez, Cecilia, 1992. *Una disciplina de la distancia. Institucionalización universitaria de los estudios filosóficos en Chile*. Santiago: CERC-CESOG
- \_\_\_\_\_, 2005. "Institucionalización de la filosofía". En *Pensamiento Crítico Latinoamericano...*
- \_\_\_\_\_, 2008a. "El modernismo latinoamericano: escenas del vestuario y del lugar de lo perdido". En *Grafías filosóficas...*

- \_\_\_\_\_, 2008b. “Estilos de la escritura de José Martí”. En Alejandra Castillo & Jorge Benítez (Compiladores) *Reescrituras de Martí*. Santiago: Palinodia
- Sánchez-Gey, Juana, 1998. *José Enrique Rodó (1871-1917)*. Madrid: Ediciones Del Orto
- Santí, Enrico Mario, 1996. “El otro José Martí”. En *Pensar a José Martí. Notas para un Centenario*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies
- Santiago, Silvano, 2012. “El entre-lugar del discurso latinoamericano”. Santiago: Escaparate
- Santos Herceg, José, 2010a. “200 años: Apuntes para una historia episódica de la filosofía en Chile”. En *Mapocho* n°67, pp. 323-352
- \_\_\_\_\_, 2010b. *Conflicto de representaciones. América Latina como un lugar para la filosofía*. Santiago: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2010c. “Huellas de Hegel en el pensamiento latinoamericano. Sobre la concepción de filosofía”. En *Revista de Hispanismo Filosófico* n°15, pp. 43-61
- Sarduy, Severo, 2000a. ““En un florero encantado se desmaya una flor”. (Rubén Darío, Nicaragua, 1867-1916)”. En *Antología*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2000b. “Traducción y religión”. En *Antología*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Sarlo, Beatriz, 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires entre 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión
- \_\_\_\_\_, 2000. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de Circulación Periódica en la Argentina, 1917-1927*. Barcelona: Norma
- \_\_\_\_\_, 2007a. *Borges, un escritor en las orillas*. México D.F.: Siglo Veintiuno
- \_\_\_\_\_, 2007b. “Victoria Ocampo o el amor de la cita”. En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Emecé/Seix Barral
- Sarmiento, Domingo Faustino, 1843. *Memorias sobre ortografía americana*. Santiago: Texto presentado en la Universidad de Chile
- \_\_\_\_\_, 1887. “La crítica teatral”. En *Obras. Tomo I*. Santiago: Imprenta Gutenberg
- \_\_\_\_\_, 1900. “La libertad iluminando al mundo”. En *Obras. Tomo XLVI*. Buenos Aires: Gutenberg
- \_\_\_\_\_, 1993. *Facundo*. Civilización y barbarie. Caracas: Ayacucho
- \_\_\_\_\_, 1997. *Viajes por Europa, África i América, 1845-1857*. Santiago: Universitaria
- \_\_\_\_\_, 2002. “El romanticismo según *El Semanario* (28 de julio de 1842)”. En Miguel Gomes (Editor). *Estética Hispanoamericana...*
- Sasso, Javier, 1996. “Análisis y penumbra: Sobre la práctica filosófica de Vaz Ferreira”. En *Ensayos sobre Vaz Ferreira...*
- \_\_\_\_\_, 1998. *La filosofía latinoamericana y las construcciones de su historia*. Caracas: Monte Ávila
- Scarano, Laura, 1996. “Notas sobre la poética especular de Rubén Darío”. En *Fin(es) de siglo...*
- \_\_\_\_\_, 1997. “La concepción metapoética de Darío en Cantos de Vida y Esperanza”. En *From romanticism to modernism...*
- Schutte, Offelia, 1993. *Cultural Identity and Social Liberation in Latin American Thought*. Albany: State University of New York
- Seoane, José, 2008. “Estudio introductorio”. En Carlos Vaz Ferreira. *Sobre lógica*. Montevideo: Universidad de la República
- Schmitt, Carl, 2006. *Concepto de lo político*. Buenos Aires: Struhart & Cía
- \_\_\_\_\_, 2001. *Teología política*. Madrid: Trotta
- Schorke, Carl, 1981. *Viena Fin-de-Siècle*. Barcelona: Gustavo Gil
- Schopenhauer, Arthur, 1996. “De “Sobre lengua y palabras””. En *Textos clásicos de teoría...*
- \_\_\_\_\_.2009. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta
- Simmel, Georg, 2002. *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa
- Simón, Luis, 1985. *José Enrique Rodó. Apóstol de la Serenidad*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes
- Schulman, Iván, 1966. “Introducción”. En *Génesis del modernismo*. México D.F.: El Colegio de México
- \_\_\_\_\_, 1969. “Reflexiones en torno a la definición del modernismo”. En Pedro González & Iván Schulmann. *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos
- \_\_\_\_\_, 1987. “Modernismo/Modernidad: Metamorfosis de un concepto”. En Iván Schulman (Editor). *Nuevos Asedios...*
- \_\_\_\_\_, 1993. “Poesía modernista. Modernismo/modernidad: teoría y poesis”. En *Historia de la literatura Hispanoamericana...*
- Shusterman, Richard, 2002. “Intellectualism in the field of aesthetics: The return of the repressed?”. En *Revue Internationale de Philosophie* n°220, pp. 327-342
- Silva García, Mario, 1958. *En torno a Vaz Ferreira*. Montevideo: Universidad de la República

- Skinner, Quentin, 2007a. "Hobbes and the purely artificial person of the state". En *Vision of Politics II. Hobbes and civil science*. Cambridge University Press: Cambridge
- \_\_\_\_\_, 2007b. "Meaning and understanding in the history of ideas". En *Vision of Politics I. Regarding method*. Cambridge University Press: Cambridge
- \_\_\_\_\_, 2007c. "Motives, intentions and interpretations". En *Vision of Politics I...*
- \_\_\_\_\_, 2007d. "The idea of a cultural lexicon". En *Vision of Politics I...*
- Shiner, Larry, 2004. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós
- Sousa Santos, Buenaventura., 2009. "Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias". En *Una epistemología desde el sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. Buenos Aires: CLACSO – Siglo Veintiuno Editores
- Spikak, Gayatri Chakravorty, 1993. "The politics of translation". En *Outside in the Teaching Machine*. Londres: Routledge
- \_\_\_\_\_, 1999. *A critique of postcolonial reason: toward a history of the vanishing present*. Cambridge: Harvard University Press
- \_\_\_\_\_, 2009. *Muerte de una disciplina*. Santiago: Palinodia
- Subercaseaux, Bernardo, 1991. "La apropiación cultural en el pensamiento y la cultura de Latinoamérica". En *Historia, literatura y sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Céneca
- \_\_\_\_\_, 2004. *Historias de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo III. El centenario y las vanguardias*. Santiago: Universitaria
- Szondi, Peter, 1974a. "Lo ingenuo es lo sentimental. Para una dialéctica del concepto en el tratado de Schiller". En *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*. Buenos Aires: Sur
- \_\_\_\_\_, 1974b. "Los cuadros de ciudades de Benjamin". En *Lo ingenuo...*
- \_\_\_\_\_, 1992a. "Acerca del conocimiento filológico". En *Estudios sobre Holderlin. Con un ensayo sobre el conocimiento filológico*. Barcelona: Destino
- \_\_\_\_\_, 1992b. *Poética y filosofía de la historia I: antigüedad clásica y modernidad en la estética de la época de Goethe: la teoría hegeliana de la poesía*. Madrid: Visor
- Tani, Rubén, 2007. "La lógica de las clasificaciones según Carlos Vaz Ferreira". En [http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2007/articulo\\_07.pdf](http://www.unesco.org.uy/shs/fileadmin/templates/shs/archivos/anuario2007/articulo_07.pdf)
- \_\_\_\_\_, 2011. *Pensamiento y utopía en Uruguay. Varela, Rodó, Figari, Piria, Vaz Ferreira y Ardao*. Montevideo: HUM
- Terán, Óscar, 1985. *Discutir Mariátegui*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla
- \_\_\_\_\_, 2000. "El lamento de Cané". En *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la cultura científica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2004. "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980". En Oscar Terán (Compilador). *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo veintiuno
- \_\_\_\_\_, 2008a. "Amauta: Revolución y vanguardia". En Carlos Altamirano (Editor). *Historia de los intelectuales en América Latina. I. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz
- \_\_\_\_\_, 2008b. *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo veintiuno
- Thayer, Willy, 2010. *Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze*. Santiago: Metales Pesados
- Torres García, Joaquín, 1939. *Historia de mi vida*. Montevideo: Publicaciones de la Asociación de Arte Constructivo
- Touraine, Alain, 2002. "La réaction du Alain Touraine (par Jose Garçon)". En *Liberation*, edición del 25 de Enero
- Traba, Marta, 2005. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- Trigo, Abril, 1990. *Caudillo, Estado, Nación. Literatura, historia e ideología en el Uruguay*. Gaithersburg: Hispamérica
- \_\_\_\_\_, 2003. *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo
- Tuck, Richard, 2003. "Historia del pensamiento político". En *Formas de hacer...*
- de Unamuno, Miguel, 1965a. Carta a Alberto Nin y Frías enviada el 1 de enero de 1909. En Carlos Vaz Ferreira. *Tres filósofos de la vida. Nietzsche, James, Unamuno*. Buenos Aires: Losada
- \_\_\_\_\_, 1965b. "El pedestal". En Carlos Vaz Ferreira. *Tres filósofos de...*
- Vaccaro, Alberto José, 1948. "Rodó. A los treinta años de su muerte". En *Obras completas de José Enrique Rodó*. Buenos Aires: Zamora
- Valera, Juan, 1920. "Ariel". En (VVAA) *Rodó y sus críticos*. Buenos Aires: Biblioteca Latinoamericana
- Vargas Vila, José María, 1993. *Rubén Darío*. Caracas : Ayacucho
- Vasconcelos, José, 2011. "La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana. Notas de viaje a la América del Sur". En Gerardo Caetano. *La República Battlista*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental



- Vásquez, Martía Ester, 1984. *Borges, sus días y su tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara
- Vaz Ferreira, Carlos, 1906. “La enseñanza de la literatura”. En Eduardo Acevedo (Presentador). *La enseñanza universitaria en 1905*. Montevideo: Universidad de Montevideo
- \_\_\_\_\_, 1963. *Edición Homenaje de la Cámara de Representantes*. Montevideo: Cámara de Representantes de la República Oriental de Uruguay
- \_\_\_\_\_, 2008. “El estilo: examen de una teoría de Spencer”. En *Sobre arte y estética*. Montevideo: Universidad de la República
- Vaz Ferreira, María Eugenia, 1967. “Carta a José Enrique Rodó”. Fechada el 20 de enero de 1904. En José Enrique Rodó. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar
- Vaz Ferreira, Matilde, 1981. *Recuerdos de mi padre*. Montevideo: A.Monteverde y Cía
- Vaz Ferreira de Echevarría, Sara, 1963. “Carlos Vaz Ferreira. Vida, Obra, Personalidad”. Apartado de la “Revista Histórica”. Tomo LIII – Números 157-159
- \_\_\_\_\_, 1982. “Un enfoque de Vaz Ferreira sobre el problema social”. En *Sobre Carlos Vaz Ferreira*. Montevideo: S/e
- Vega, Luis, 2008. “Sobre paralogismos: Ideas para tener en cuenta”. En *Revista Hispanoamericana de Filosofía* Vol. 40 n°119, pp. 45-65
- Vela, Arqueles, 1987. *El modernismo. Su filosofía. Su estética. Su técnica*. México D.F.: Porrúa
- Verani, Hugo, 1986. “Introducción”. En María Eugenia Vaz Ferreira. *Poesías completas*. Montevideo: Ediciones de la Plaza
- Vernant, Jean-Pierre, 1980. “Les origines de la philosophie”. En Christian Delacampagne & Robert Maggiori (Directores) *Philosopher. Les interrogations contemporaines. Matériaux pour un enseignement*. París: Fayard
- Vicuña, Manuel, 2001. *La belle époque chilena*. Santiago: Sudamericana
- Villalobos Domínguez, Carlos, 1939. “Los pareceres de Vaz Ferreira ante el georgismo”. En *Nosotros* n°38-39, pp. 94-113
- Viñas, David, 1974. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo XX
- \_\_\_\_\_, 2004. *Crisis de la ciudad señorial*. Buenos Aires: Corregido
- Visca, Sergio, 1978. “María Eugenia Vaz Ferreira: Del naufragio vital al anhelo de trascendencia”. En *La mirada crítica y otros ensayos*. Montevideo: Academia Nacional de Letras
- Vitier, Medardo, 1945. *Del ensayo americano*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- Yurkievich, Saúl, 1972. “Rubén Darío y la modernidad”. En *Plural* n°9, pp. 37-41
- \_\_\_\_\_, 1976. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets
- \_\_\_\_\_, 1996. “Modernismo: Arte nuevo”. En *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus
- Wacquant, Louis, 1996. “Notes tardives sur le “marxisme” de Bourdieu”. En *Actuel Marx* n°20.
- \_\_\_\_\_, 2002. “Pierre Bourdieu (1930-2002)”. En *American Anthropologist* Vol. 105 n°2, pp. 478-480
- Waisman, Sergio, 2005. *Borges y la traducción. La irreverencia de la periferia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora
- Warburg, Aby, 2010a. “Conferencia en la Hertziana”. En *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal
- \_\_\_\_\_, 2010b. “Introducción”. En *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal
- \_\_\_\_\_, 2010c. “The Frantz Boll Lecture”. En *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal
- Weber, Max, 1979. “La ciencia como vocación”. En *El político y el científico*. Madrid: Alianza
- Weinberg, Liliana, 2001a. *El ensayo entre el paraíso y el infierno*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 2001b. “Una lectura del Ariel”. En *Cuadernos Americanos* n°85, pp.61-81
- Wellek, René, 1962. *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Tomo Segundo. El Romanticismo*. Madrid: Gredos
- Wilde, Oscar, 1920a. “El renacimiento del arte inglés”. En *El renacimiento del arte inglés y otros ensayos*. Madrid: América
- \_\_\_\_\_, 1920b. “Los orígenes de la crítica histórica”. En *El renacimiento...*
- \_\_\_\_\_, 2011. *El crítico artista (diálogo)*. Edición de www.librodot.com
- Williams, Raymond, 2000. “Genio”. En *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Wilson, Patricia, 2004. *La constelación del sur. Traductores y traducción en la literatura argentina del Siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Wolfflin, Heinrich, 1997. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Escalpe
- Voltaire, 2011. *Diccionario filosófico*. Edición de www.librodot.com
- Zanetti, Susana, 1994. “Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)”. En *América Latina. Palabra, Literatura...*
- \_\_\_\_\_, 1997. “Rubén Darío y el legado posible”. En (VVAA)- *Las cenizas de la buella. Linajes y figuras del artista en torno al modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora

- \_\_\_\_\_, 1999. "El modernismo en la *Revista Moderna* de México". En *Taller de Letras* n°27, pp. 181-187
- \_\_\_\_\_, 2004. "Itinerario en las crónicas de Darío en *La Nación*". En *Rubén Darío en La Nación...*
- \_\_\_\_\_, 2008. "El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío". En *Historia de los intelectuales en América...*
- Zaldumbide, Guillermo, 1921. *José Enrique Rodó*. París: Revue Hispanique
- Zapiola, Guillermo, 1999. "Vistas del 900". En *El 900...*
- Zavala, Iris, 1992. *Colonialism and cultura. Hispanic Modernism and the Social Imaginary*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press
- \_\_\_\_\_, 2001. *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Madrid: Montesinos
- Zea, Leopoldo, 1965. *América Latina y el Mundo*. Buenos Aires: Eudeb
- \_\_\_\_\_, 1968. *El positivismo en México: Nacimiento, apogeo y decadencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1976. *El pensamiento latinoamericano*. Barcelona: Ariel
- \_\_\_\_\_, 1978. *Filosofía de la historia Americana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica
- \_\_\_\_\_, 1979. "Historia y evolución de las ideas filosóficas en América Latina". En VVAA. *La filosofía en América. Trabajos presentados en el IX Congreso Interamericano de Filosofía*. Caracas: Sociedad Venezolana de Filosofía
- \_\_\_\_\_, 1981. "Historia de las ideas e identidad latinoamericana". En *Latinoamérica en la encrucijada de la historia*. México D.F.: UNAM
- \_\_\_\_\_, 1986. "Latinoamérica: Largo viaje hacia sí misma". En *Ideas en torno...*
- \_\_\_\_\_, 1987. *La filosofía americana como filosofía sin más*. Madrid: Siglo Veintiuno
- Žižek, Slavoj, 2007. "Introduction". En Mao Tse-Tung. *On practice and contradiction*. Londres: Verso
- Zorrilla de San Martín, Juan, 1920. "Ante el féretro de Rodó". En *Homenaje a José...*
- \_\_\_\_\_, 1942. "'El que vendrá". Carta a Rodó". En *Revista Nacional* n°49, pp. 134-138
- Zubillaga, Carlos, 1998. "Panorama sintético de la inmigración masiva en Uruguay (1870-1931)". En *La utopía cosmopolita. Tres perspectivas históricas de la inmigración masiva en Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República
- Zubillaga, Juan Antonio, 1931a. "El "Rodó" de Pérez Petit". En *Estudios y opiniones. Crítica. Tomo II (Obras literarias)*. Montevideo: Impresora uruguaya
- \_\_\_\_\_, 1931b. "'Rodó" por Zaldumbide. (Breves comentarios a un gran estudio)". En *Estudios y opiniones...*
- Zum Felde, Alberto, 1927. *Estética del novecientos*. Buenos Aires: El Ateneo
- \_\_\_\_\_, 1930a. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Tomo II*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada
- \_\_\_\_\_, 1930b. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura. Tomo III*. Montevideo: Imprenta Nacional Colorada
- \_\_\_\_\_, 1939. *La literatura del Uruguay*. Buenos Aires: Instituto de Cultura Latinoamericana
- \_\_\_\_\_, 1946. "Reseña de la Historia Cultural del Uruguay". En José Enrique Rodó. *Ariel. Motivos de Proteo (Selección)*. Montevideo: W.M.Jackson INC
- \_\_\_\_\_, 1968. "Mitología del 900". En *Color del 900...*
- \_\_\_\_\_, 1980. "Historiología del modernismo". En *Metodología de la historia y de las ciencias literarias (y otros estudios)*. Montevideo: Academia Nacional de Letras

#### Revistas y medios de prensa:

*Martín Fierro* n°4 (Segunda época). 15 de Mayo de 1924

Paz, Octavio, 1980. "José Ortega y Gasset: El cómo y el para qué". En *El País*, 23 de octubre de 1980

#### Facsímiles

Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social de Uruguay, 1954. *Comisión de Homenaje a María Eugenia Vaz Ferreira*