

**El amor libre en Montevideo.**  
**Roberto de las Carreras y la irrupción**  
**del anarquismo erótico en el 900**

por

Marcos Wasem

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York

2013

© 2013

Marcos Wasem

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Óscar Montero

---

Date \_\_\_\_\_ Chair of the Examining Committee

José Del Valle

---

Date \_\_\_\_\_ Executive Officer

Elena Martínez \_\_\_\_\_

Juan Carlos Mercado \_\_\_\_\_

Graciela Montaldo \_\_\_\_\_

Araceli Tinajero \_\_\_\_\_

Supervisory Committee

Abstract

FREE LOVE IN MONTEVIDEO. ROBERTO DE LAS CARRERAS  
AND THE DEVELOPMENT OF EROTIC ANARCHISM IN 1900

by

Marcos Wasem

Adviser: Prof. Óscar Montero

The works of Uruguayan *Modernista* Roberto de las Carreras, scandalous in their day and often dismissed by the critical tradition as the work of a “godless dandy”, a self-promoter and a madman, intersect in suggestive ways with anarchist politics flourishing at the turn of the twentieth century. Through the work of Carreras *Free Love in Montevideo* studies the implications of this intersection between the work of a dandy, pornographer and self-proclaimed aesthete and the radical political movements of his day.

An active promoter of “free love” theories developed during the early years of the last century, Carreras was drawn to the anarchist politics of his day, more specifically to debates on the topic of sexualities and their diverse cultural manifestations. *Free Love in Montevideo* focuses on a set of cultural, textual productions whose interaction with the more radical politics of the day has been largely overlooked by the critical tradition. The dissertation brings a new understanding of the period by expanding on the premise that the anarchist and labor movements had a significant role in shaping the ethos of Latin American *Modernismo*.

The first chapter discusses critical inquiries on the topic of *Modernista* ambiguities around sexual and aesthetic normativities and attempts to recover the movement's utopian dimensions, basing its arguments on Jameson's proposal of "positive hermeneutics" and on Eagleton's study on the political implications of "ideologies of the aesthetic," often dismissed in the case of Latin American *Modernismo* to the airless closet of "art for art's sake." The second chapter focuses on the first poems published by De las Carreras and on his European and North African chronicles and examines Marxist analyses of *Modernista* cultural markets, building on Agamben's depiction of the relationship of the dandy with commodities as an alternative to market economy and as a quest for tentative approaches to queer subjectivities.

The third chapter examines the idea of free love as embraced by the anarchist movement, which De las Carreras' pornographic books promoted, in order to contextualize debates on gender and nation-building in this period. The fourth chapter is based in part on Bataille's proposal of a "general economy," as a way to study the display of new graphic technologies in books by Carreras, luxuriously produced objects in some cases, and to understand his own utopia of mystical eroticism. The last chapter deals with the reception of his work, largely marginalized from the *Modernista* canon by virtue of his own resistance to commodification, arguing that it was largely the result of his alliance with anarchist publishers.

The recovery of De las Carreras' works in this broader context reveals how hegemonic notions of nation and gender at the turn of the century were contested by intellectuals engaged in the utopian projects advanced and embraced by labor movements and other radical movements of the period.

A Enrique y Valeriano Casal, mis anarcos queridos, que me legaron los libros de Sempere.

A Universindo Rodríguez y Ricardo Goldaracena, guías indispensables.

## Agradecimientos

Este trabajo fue posible gracias al apoyo y la orientación del Prof. Óscar Montero, quien dirigió el proyecto, así como de mis lectores que aportaron visiones e ideas muy relevantes para el desarrollo de mi investigación: Prof. Graciela Montaldo (Columbia University), Prof. Araceli Tinajero (The Graduate Center, CUNY), Prof. Juan Carlos Mercado (Center for Worker Education, CUNY), y Prof. Elena Martínez (The Graduate Center, CUNY). También debo una enorme gratitud a la generosidad y los aportes de la Dra. Electra de las Carreras, nieta de Roberto de las Carreras, que me permitió acceder a su archivo personal y me indicó fuentes adicionales de información. Asimismo, tengo que agradecer a los funcionarios de la Biblioteca Nacional uruguaya, en especial a su director durante el tiempo que realicé mi relevo de los archivos, Dr. Tomás de Mattos, a la bibliotecóloga Virginia Friedman del Instituto de investigaciones y archivo literario, al historiador Universindo Rodríguez que me ayudó a navegar el universo de la prensa anarquista del período, y a la investigadora Ana Inés Larre Borges, que me dio las primeras pistas sobre Roberto de las Carreras. También a Alma Terra, directora de la Biblioteca de la Universidad Católica Dámaso Antuña Larrañaga, que me facilitó el acceso al fondo de Roberto de las Carreras que se encuentra en esa institución. He recibido aportes muy valiosos de otros investigadores que se han dedicado a estudiar a este autor en el pasado y el período del Novecientos. Debo mencionar a su biógrafo Carlos María Domínguez, a los investigadores de la Facultad de Humanidades de la UDELAR Prof. Daniel Vidal y Prof. Pablo Rocca, al Ministro Wilfredo Penco, a los profesores Leandro Delgado y Roberto Appratto de la UCUDAL, y al Prof. Roberto Echavarren. Importante han sido el aporte y la posibilidad que me dieron de debatir mi propuesta los profesores que aceptaron mi invitación al Homenaje a Julio Herrera y Reissig realizado en el Graduate Center de CUNY en 2010: Prof. Aldo Mazzucchelli (Brown University), Prof. Ernesto Estrella (Yale University), Prof. Carla Giaudrone (Rutgers

University), Prof. Eduardo Espina (A & M Texas University), Prof. Roger Santiv  nez (Middlebury College) y especialmente a la Profesora Gwen Kirkpatrick (Georgetown University), que participó del evento, y me dio la oportunidad de exponer esta investigación en la mesa dedicada al siglo XIX latinoamericano en el congreso de la Modern Language Association en 2011. Ha sido muy importante para mí el intercambio con los profesores Blanch Wiesen Cook y Steve Brier del Graduate Center de CUNY, ambos interesados en el movimiento anarquista y en el feminismo en Estados Unidos, con los que tuve ocasión de comparar discursos y cotejar el funcionamiento de la prensa anarquista y sus vínculos internacionales. Del mismo modo, agradezco la invitación a participar del seminario sobre literaturas utópicas de fin de siglo organizado por la Universidad de Gotemburgo en 2010 que me cursaron las profesoras Anna Forn   y Andrea Castro. All   tuve ocasión de intercambiar ideas con investigadores interesados en el utopismo del período, a los que agradezco los comentarios y aportes: Prof. Per Cornell (Universidad de Gotemburgo), Prof. Chloe Avril (Universidad de Gotemburgo), Prof. Graciela Salto (Universidad de la Pampa), Prof. Lola López Martín (Universidad Autónoma de Barcelona), Prof. Sandra Gasparini (Universidad de Buenos Aires), Prof. Yvonne Leffler (Universidad de Gotemburgo) y Prof. Pablo Ansolabehere (Universidad de Buenos Aires), que si bien no asistió, nos facilitó una parte del manuscrito de su investigación sobre literatura y anarquismo en Argentina, por el que accedí a varias referencias que resultaron fundamentales en mi propio estudio. Indispensable fue el apoyo de mi esposa, Sabrina Lastman, que me acompa   en este largo viaje (literalmente) con su afecto y su capacidad de mantener en mí un cable a tierra.

Esta tesis fue apoyada por el programa de becas de doctorado del Graduate Center, que me otorgó la Lane Cooper Dissertation Fellowship y me seleccionó como uno de los ganadores de la competición anual para becas de investigación del Student Affairs Office. Asimismo, recibí el apoyo del Professional Staff Congress a través del Adjunct Development Fund para exponer

parte de esta investigación en el congreso sobre Latin American Cybercultural Studies que se realizó en la Universidad de Liverpool en 2011.

A lo largo de toda la investigación he utilizado herramientas de software libre para las diversas tareas que tuve que realizar: LibreOffice para el procesamiento de texto, Tesseract para el reconocimiento óptico de caracteres, Gimp para la manipulación de imágenes, Zotero como gestor de referencias bibliográficas y Xsane para escanear. Los programas fueron ejecutados en la distribución Ubuntu de Linux, en cuyos repositorios se pueden encontrar para su uso libre.

## Índice de materias

I. Percepciones: Norma modernista y utopismo socialista.....	1
Calco y cartografía.....	1
Norma modernista.....	8
Utopismo.....	24
Autonomía y negativismo crítico.....	41
El lugar del anarquismo.....	46
II. El dandi en el mercado literario.....	56
Homosocialidad.....	75
Por el mundo: crónicas de viaje.....	80
Anatomía de la pose.....	106
III. La exaltación erótica.....	113
Pornografía.....	115
El Sueño de Oriente: el opio como motor de la imaginación erótica.....	124
La revolución sensual.....	137
El debate anarquista sobre el amor libre en la región.....	153
El debate sobre el amor libre en La Rebelión.....	162
Los Interviews voluptuosos.....	167
Lugar de Roberto de las Carreras en el debate libertario.....	191
IV. La afirmación de la soberanía artística.....	198
El Interview político.....	199
Oración pagana.....	206
Psalmo a Venus Cavalieri.....	211
Los últimos libros.....	221

V. Recepción y fortuna crítica.....	238
La creación del personaje.....	252
Síntomas de un rescate.....	258
VI. Conclusión.....	272
Apéndice I.....	274
Fragmentos de Les Chansons de Bilitis.....	274
Apéndice II. ....	277
Obras editas I.....	277
Homenaje a Émile Zola.....	277
En onda azul. . ....	279
Diadema fúnebre.....	293
La visión del Arcángel.....	298
Apéndice III.....	322
Obras editas II. José Ingenieros en La Rebelión y polémica con Roberto de las Carreras....	322
Esgrima literaria.....	322
Juicios de afuera. Ante tu bello gesto.....	325
Incidente Ingenieros. Polémica.....	328
Apéndice IV ....	337
Manuscritos del archivo familiar.....	337
I. Descripción de los manuscritos.....	337
II. Carta a Domingo Arena.....	348
III. Fragmento crítico sobre Delmira Agustini.....	360
Apéndice V.....	378
Material gráfico.....	378
Bibliografía.....	391

## Índice de ilustraciones

Figura 1. Portada de Sueño de Oriente. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1900.....	378
Figura 2. "¡El amor libre en Montevideo!". Portada de La Rebelión, 25 de agosto de 1902	379
Figura 3: Portada de Amor libre: interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras. Montevideo: Imprenta de La Rebelión, 1902.....	380
Figura 4: "El amante, Roberto de las Carreras". Amor libre: interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras. Montevideo: Imprenta de La Rebelión, 1902: 2.....	381
Figura 5: Portada de Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905.....	382
Figura 6: "A Buenos Aires que tiene sangre de Sybaris y de Alejandría. R. de las Carreras". Dedicatoria de Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905.....	383
Figura 7: "¡En ti reviven las Cleopatras! . . ." Primera página del Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905.....	384
Figura 8: Postal de Lina Cavalieri. Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905.....	385
Figura 9: Detalle de letra capital. Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos,1905.....	386
Figura 10: Postal de Lina Cavalieri. Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905.....	387
Figura 11: Postal de Lina Cavalieri. Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905.....	388
Figura 12: Postal de Lina Cavalieri. Psalmo a Venus Cavalieri. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905.....	389
Figura 13: Folio 2 del comentario a Delmira Agustini. Manuscrito. Colección particular de Electra de las Carreras. Inventario B, Mazo 3.....	390

## I. Percepciones: Norma modernista y utopismo socialista

It is evident, then, that all authority in such things is bad. People sometimes inquire what form of government is most suitable for an artist to live under. To this question there is only one answer. The form of government that is most suitable to the artist is no government at all. Authority over him and his art is ridiculous.

Oscar Wilde. *The Soul of Man under Socialism*.

### Calco y cartografía

El período del Modernismo literario en América Latina fue coincidente con el surgimiento de los movimientos obreros vinculados a la internacional socialista. El contexto cultural que estos movimientos generaron ha sido poco tomado en cuenta, sin embargo, en los estudios sobre la literatura del período. Algunos de los escritores más conocidos del Modernismo, considerados por un sector importante de la crítica como sus autores más representativos (Rubén Darío, José Martí, José Enrique Rodó), tuvieron una relación compleja con las doctrinas socialistas, que —confundidas muchas veces con corrientes positivistas de pensamiento— tuvieron amplia difusión en el período. Los medios de la prensa obrera<sup>1</sup>, así

---

<sup>1</sup> Balbis y Zubillaga distinguen, dentro de la prensa que denominan “alternativa” entre la prensa obrera y la obrerista, entendiéndolo por la primera aquellos medios ligados orgánicamente a organizaciones sindicales, y por la segunda aquellos medios que respondían más bien a alguna de las orientaciones políticas surgidas entre los internacionalistas, sin estar necesariamente vinculada a asociaciones gremiales: “La prensa alternativa admite

como los vastos proyectos de bibliotecas populares llevados adelante principalmente por los anarquistas, contribuyeron no solo a la divulgación de nuevas ideas políticas de carácter revolucionario, sino que hicieron circular también obras que impactaron de modo significativo en la literatura modernista, así como en las tendencias ideológicas a principios de siglo XX en el continente. El anarquismo, que va a centrar algunos debates de este trabajo, fue importante no sólo por el papel que cumplió históricamente en las luchas obreras, sino también por la importancia que revistieron los editores anarquistas en el campo cultural Modernista, aspecto que ha merecido una atención creciente en estudios recientes sobre el período. A la prensa anarquista le cupo un papel relevante en la democratización del acceso a la escritura y la distribución textual, creando un circuito cultural alternativo que planteó a los modernistas una disyuntiva sobre los espacios de difusión y acceso al público.

El caso singular de Roberto de las Carreras, escritor uruguayo que adhirió al anarquismo e intervino públicamente a través de medios de la prensa obrera (concretamente los periódicos *El Trabajo* y *La Rebelión*) haciendo prédica del amor libre —componente del diseño utópico elaborado por los socialistas libertarios— es un ejemplo radical de una alianza cuyas características serán delineadas en este estudio. En este primer capítulo exploraré las condiciones de posibilidad de esta alianza, haciendo un repaso de las actitudes que los autores representativos del Modernismo literario mostraron frente a las propuestas de cambio social promovidas desde el movimiento internacionalista-proletario, para contribuir con ello a comprender las condiciones de enunciación de la obra de Roberto de las Carreras, donde se

---

una distinción: órganos propiamente obreros, publicados por organizaciones gremiales específicas (prensa obrera), y los que respondían con prédica a una corriente de pensamiento que perseguía la instalación de un proyecto social de cambio, sin que en todos los casos sus propulsores pertenecieran claramente a los sectores asalariados ni a sus organizaciones de clase (prensa obrerista). La distinción no es nimia, apunta a identificar la naturaleza del periódico y las inflexiones, (también los compromisos) de su prédica, en atención a la credibilidad de sus afirmaciones y a la internacionalidad (y parcialización) de sus propuestas. También la proyección (y penetración) de su mensaje.” (Balbis y Zubillaga 2:16)

cruza el aristocratismo social y estético del autor con una opción política radical transformadora de las estructuras sociales.

La elección de un modernista “menor”<sup>2</sup> es deliberada. Implica una mirada hacia este período histórico desde sus márgenes, al abordar una obra que ha quedado relegada en la comprensión histórica del Modernismo latinoamericano por motivos que analizaré en su momento. En buena medida, nuestra comprensión contemporánea del período responde a la selección de las lecturas que consideramos relevantes según una agenda predefinida, que a su vez oculta a la mirada aquellas obras que no se ajustan al modelo normativo que la crítica se ha venido dando. En ese sentido, puede decirse que Roberto de las Carreras es un autor invisible: ha sido reeditado escasas veces, la mayoría de sus libros sólo pueden ser consultados en sus ediciones príncipes de hace un siglo; existe además una mitología de libros desaparecidos de su autoría,<sup>3</sup> y numerosos inéditos (de hecho son la mayor parte de su obra) preservados en la biblioteca de su familia. Las escasas ediciones disponibles contribuyen sin duda a su poca

---

<sup>2</sup> Uso el término no en el sentido de Gilles Deleuze, sino en el más restringido que aplicó Arturo Sergio Visca en *Antología de poetas modernistas menores* donde la categoría era definitoria de aquellos escritores que no habían alcanzado entrar al canon del 900 uruguayo, pero sin embargo revestían un valor histórico (ya que no estético) puesto que servían para entender el “ambiente de época”. Roberto de las Carreras es uno de los escritores incluidos en esa antología, junto a Toribio Vidal Belo, Federico Ferrando, Pablo Minelli González, César Miranda, Juan Ylla Moreno, Francisco G. Vallarino, Justino Jiménez de Aréchaga y Julio Lerena Juanicó. El calificativo es usado también por Alberto Zum Felde, quien en *Proceso intelectual del Uruguay* los agrupaba bajo la rúbrica “Otros escritores”, en el capítulo dedicado a la generación del 900.

<sup>3</sup> Entre ellos: *El sátiro* (mencionado por Alberto Zum Felde y también por el mismo Roberto de las Carreras en carta a Edmundo Montagne), *Don Amaro y el divorcio*, *Fuego al ateneo* (mencionados por Zum Felde); así como los libros inéditos que le menciona uno de los secretarios de Roberto de las Carreras, Atilio Verdecana, a Dora Isella Russel (342-3): “«La sirena del Adriático» —evocación de Italia, Florencia y Venecia—, «El Renacimiento, con evocaciones magistrales del poeta Máximo», «Un libro sobre el Brasil, como nación y como Raza», «Un libro sobre América, en el que se destacaba en primer término, como un símbolo, el *Facundo* de Sarmiento, y la evocación de la ópera *Guaraní*, de Juan Carlos Gómez», «Un libro sobre arte, con profundos estudios críticos, donde evidenciaba, con relieves maravillosos, su enorme cultura mitológica —persa e hindú— hasta detenerse en proyecciones insospechables sobre el arte desde el punto de vista sociológico». Ninguno de los libros que menciona Dora Isella Russel citando a Verdecana aparece en el archivo de manuscritos familiares, aunque sí aparecen textos que refieren a los tópicos descriptos entre la caótica amalgama de los mazos de folios que conserva su familia.

difusión, pero a su vez invita a interrogarse desde el presente cuáles son los mecanismos que hacen que se tomen unas decisiones editoriales y no otras, por qué unos autores son elevados a la dimensión de “maestros” y otros quedan archivados en el desván de las curiosidades literarias locales. Lo que queda y lo que desaparece sin duda afecta nuestra comprensión, pero también son nuestras propias decisiones editoriales y de lectura las que dan forma a ese pasado. La paradoja borgiana según la cual cada autor inventa sus predecesores bien puede ser aplicada a la crítica, que elabora su historiografía en base a sus propios criterios de selección y canonización. No se trata aquí de rechazar un canon para proponer otro alternativo (aunque ya esto haya sido hecho en el pasado<sup>4</sup>), propuesta estéril sobre una práctica social (la canonización) sometida históricamente a transformaciones. Más que ello, se trata de seguir líneas de fuerza divergentes en un mismo período, percibir sus mutaciones, recomponer alianzas inesperadas, de modo de considerar otros ángulos de visión sobre el Modernismo.

Sé lo problemático que el término Modernismo resulta desde el punto de vista historiográfico a esta altura, y un intento de definición del mismo supera los límites que este estudio se propone. Con todo, cabe hacer algunas precisiones. Creo que es necesario incorporar al término los sentidos peyorativos que tuvo entre la reacción antimodernista sobre todo en España, como ha mostrado Lily Litvak, pero que ha tenido repercusiones también la crítica finisecular al otro lado del Atlántico, donde las prácticas culturales del Modernismo latinoamericano estaban extendidas por el continente. Litvak caracteriza la semántica de este insulto del siguiente modo:

Al revisar la crítica antimodernista que se inicia desde los últimos años del siglo pasado, una de las palabras que se encuentra con más frecuencia es *decadencia*, junto con todo un vocabulario relacionado: *enfermo, degeneración, patológico*,

---

<sup>4</sup> Un ejemplo en el contexto uruguayo lo constituye la antología *El otro 900* de Zubillaga (Montevideo: Colihue Sepé, 2000), que proponía un canon de poesía social del período modernista.

*anemia*. Se puede ver claramente que la crítica encontraba en el modernismo a veces las manifestaciones y a veces las causas de una progresiva e irremediable degeneración, no sólo de la literatura, sino de todos los aspectos de la vida (Litvak 111).

En efecto, el temor a la enfermedad o la decadencia se revela en las críticas peninsulares contra el Modernismo, que el crítico Alejandro Mejías-López analiza como síntoma de la ansiedad sentida por los críticos españoles frente a una “inversa conquista” por parte de los escritores latinoamericanos. El rechazo a la “rareza” (que la crítica española muchas veces liga al “afrancesamiento” del modernismo, con las consiguientes connotaciones nacionalistas en un país que venía del rechazo a la invasión napoleónica) aparece con insistencia, como advertencia respecto al poder potencial que el Modernismo evidencia para corroer la identidad nacional. Si para los españoles se trataba de una batalla por la autoridad cultural (Mejías-López 20), entre los latinoamericanos parece haber tenido que ver con lo que la crítica llama una “norma”, que articula lo nacional, lo sexual y lo estético. En ese sentido cabe recordar las advertencias que dejaba caer Rubén Darío en *Los raros* respecto a ciertas lecturas, igualmente peligrosas, como lo era el Modernismo latinoamericano para los críticos españoles. Es el caso de su prevención sobre la lectura de Lautréamont:

No sería prudente a los espíritus jóvenes conversar mucho con ese hombre espectral, siquiera fuese por bizarría literaria, o gusto de un manjar nuevo. Hay un juicioso consejo de la Kabala: “No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo”: y si existe autor peligroso a este respecto es el conde de Lautréamont (Darío, *Los raros* 176).

El espectro de lo raro provoca una relación conflictiva de estos escritores con el Modernismo como tal, y en particular con la aparición de la disonancia como horizonte estético. El consejo

de Darío contra Lautréamont resonaría aún en su obituario de Oscar Wilde, así como en los textos escritos por Martí sobre el esteticista inglés.

Siguiendo la lógica de Darío en su crítica, podría decirse que Roberto de las Carreras es quien se queda hablando con el hombre espectral, atestiguando prácticas estéticas y circulaciones textuales en el horizonte de aquello que la norma modernista trataba de controlar. Asomarse a su obra ofrece la posibilidad de cartografiar unas líneas de fuerza particulares, lo que llamaría provisionalmente las líneas excéntricas del Modernismo. Si la crítica se ha centrado en la normatividad de la escritura modernista como rasgo a partir del cual se infiere una política del gesto modernista, tomar el término por el lado del insulto que este representaba en algunos textos críticos del período (en particular, los provenientes de España) permite recorrer trazos divergentes respecto a la normatividad a la que la crítica más reciente ha venido prestando atención. La determinación de qué norma hay implícita en el terreno del Modernismo latinoamericano es una operación heurística, supone una estrategia epistemológica análoga al calco que describen Deleuze y Guattari:

Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos de contraste. El que imita siempre crea su modelo, y lo atrae. El calco ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo. Por eso es tan peligroso. Inyecta redundancias, y las propaga (Deleuze y Guattari 18–9).

La fijación de una “norma” modernista como tarea crítica implica el trabajo de selección y aislamiento que conlleva el calco, y determina por tanto regímenes de visibilidad que recortan la

literatura del período. De allí lo problemático del término “Modernismo”, que, por una parte, no es más que una convención crítica para designar un período en la historia de la literatura iberoamericana, y por otra un término que los mismos autores del período que designan se disputaban por apropiarse y definir, ya sea como bandera cultural (el “yo también soy modernista” de Rodó) o como síntoma de una *decadencia* inapelable en el terreno de las artes y las letras, que llevaba implícita su condena.

La operación “inversa pero no simétrica” (Deleuze y Guattari 19), la cartografía, implica crear mapas. En el caso de la literatura, mapas de lectura y escritura, de intercambios textuales que atraviesan los límites nacionales, las normas estéticas o las estructuras de clase. Deleuze y Guattari conciben la cartografía como una experimentación sobre el terreno, donde el resultado es necesariamente parcial y arbitrario, pero como contrapartida permite asomarse a multiplicidades discursivas que se sitúan por fuera de la norma que la crítica ha venido observando:

Hay, pues, agenciamientos muy diferentes, mapas-calcos, rizomas-raíces, con coeficientes de desterritorialización variables. En los rizomas existen estructuras de árbol o de raíces, y a la inversa, la rama de un árbol o la división de una raíz pueden ponerse a brotar en forma de rizoma. La localización no depende aquí de análisis teóricos que implican universales, sino de una pragmática que compone las multiplicidades o los conjuntos de intensidades (Deleuze y Guattari 20).

El presente estudio no es por tanto de una tentativa de redefinición del período Modernista desde un contra-ejemplo (lo que devolvería a la operación del calco), sino más bien una exploración parcial con el fin de llamar la atención sobre el reverso de la norma, aquello que se le escapa y sobre lo que pretende actuar. El lugar de Roberto de las Carreras ofrece la singularidad de haber estado situado como sujeto probable de la condena contra el decadentismo enunciada en el

discurso moralista de José Enrique Rodó o en el discurso médico de José Ingenieros (ya que muy probablemente fue su paciente). Objeto de ambos discursos, De las Carreras se sitúa en esa zona invisible contra la cual la admonición normativa de los escritores modernistas arrojaba sus dardos.

### **Norma modernista**

La anterior mención de José Enrique Rodó, Rubén Darío y José Martí para contrastar sus prácticas con las de Roberto de las Carreras no es arbitraria, sino que responde al lugar que un sector de la crítica ha otorgado a estos autores por su papel en el establecimiento de una “norma” estética y literaria, concepto utilizado para caracterizar el Modernismo. La atribución de un valor normativo a su escritura es una práctica crítica recurrente, como mostraré aportando ejemplos de trabajos recientes sobre estos autores. El tipo de normatividad a que la crítica hace referencia varía, ya que se centra en aspectos diversos, sean estos políticos, sexuales o estéticos.

De acuerdo con el esquema económico que los trabajos de Ángel Rama trazaron, la pérdida del lugar que el letrado había ocupado hasta el siglo XIX en América Latina, en tanto que figura ligada al poder del estado y diseñador de sus políticas, tuvo como contrapartida la adquisición de una autonomía relativa respecto al resto de la sociedad. El intelectual perdía su lugar garantizado en el aparato estatal, para pasar a depender de un mercado literario emergente. Ello colocaba al letrado en una posición distanciada respecto al estado desde la que reivindicaba su papel de juez y orientador moral y estético de la sociedad, interviniendo en la esfera pública desde esta nueva autonomía recientemente adquirida. El público al que se ofrecían estos discursos era, ante todo, el público de la prensa. Julio Ramos, al investigar la crónica martiana, ve en esta adquisición de autonomía un fundamento de la función normativa que los letrados

reclamaban para sí mismos. El lugar donde se colocaban respecto a la sociedad (a prudente distancia) los ponía a salvo de las transformaciones que amenazaban con cambiar radicalmente las relaciones que el sector letrado había entablado en el pasado con el poder político. Así lo expresa Julio Ramos:

*Ver de lejos*: la autonomía, que proyectaba el carácter “puro”, incontaminado (por el mercado) del campo literario, fue uno de los fundamentos de su virtual autoridad social. Ellos podían hablar de la crisis de los “verdaderos” valores, porque —según se autorrepresentan— no estaban sujetos al fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado. Podían hablar, tenían autoridad, porque estaban *arriba* y *afuera*. La “marginalidad”, ligada al tópico del martirio y el exilio del arte en la sociedad capitalista, permitió la especificación del lugar del escritor *dentro* de la sociedad, e incluso la ampliación relativa de las funciones públicas del escritor, del *literato*, sobre todo a raíz del impacto que los ensayistas del 900 llegan a ejercer sobre la educación, y también a raíz de la identificación, ya comprobable en Martí, de “lo cultural” con el SER latinoamericano, opuesto al poder económico de “ellos” (Ramos 209–10, énfasis en el original).

El posicionamiento (la exterioridad y la altura) que Julio Ramos otorga a Martí conlleva una definición del papel del intelectual en la forja de cierta conciencia nacional, que se cristalizaría provisionalmente unos años más tarde, con las celebraciones del centenario de las independencias en el continente. La norma implícita en esa construcción ideológica habría estado enunciada desde esa exterioridad y esa altura. Sin embargo, la precariedad del lugar de enunciación de Martí,<sup>5</sup> por su situación de exilio y la condición colonial cubana, no permite

---

<sup>5</sup> Ramos es consciente de este problema. Cuando compara la obra de Martí con la de José Enrique Rodó, afirma: “A pesar de la aparente continuidad en el discurso culturalista en ambos, Martí y Rodó no enuncian su crítica desde el mismo campo institucional. No nos referimos, simplemente, al hecho —de por sí revelador— de que hacia 1900 la autoridad de la cultura se encuentra cristalizada, relativamente especializada, en el lugar

asimilar fácilmente su caso a los que aparecen en el resto del continente. No obstante, Julio Ramos nota que el nuevo papel que el letrado asume en la escritura de Martí pasa por la construcción normativa del ser latinoamericano basada en la postulación de una esencia cultural definitoria de la población del continente, y opuesta diametralmente a las formas de vida estadounidenses que el intelectual cubano conoció de primera mano. José Martí sería articulador de una definición de carácter nacionalista, compuesta a partir del complejo juego de oposiciones culturales que sus escritos establecen, en relación con lo que Ramos llama “el fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado”, que definiría el modelo de modernización que vivenció el escritor cubano.

Sylvia Molloy, por su parte, entiende que tanto Martí como Rodó establecen una norma que pasa por el rechazo de las tendencias decadentistas de la literatura europea (concretamente el rechazo que Oscar Wilde causaba en Martí)<sup>6</sup>, asumiendo una actitud didáctica en la que la abstracción estética opera ocultando deliberadamente la presencia del cuerpo. Molloy se refiere a las ansiedades que el “afeminamiento” del arte y de los modos de vida de los escritores europeos despertaban en estos intelectuales latinoamericanos:

One of the results of turn-of-the-century homosexual panic has been the near-total suppression of the male body from Latin American literature: the sentimentalized virility preached by Rodó is above all a *cosa mentale*, an abstraction never accompanied (as were similar national movements elsewhere) by the rediscovery

---

institucional del libro. Martí, en cambio, opera entre la materia heterogénea y problemática del periódico” (216).

<sup>6</sup> Martí llevó a cabo una representación del escritor inglés cuyas huellas aparecerán también en Darío, en su obituario “Purificaciones de la piedad” donde dice: “El desventurado Wilde cayó desde muy alto por haber querido abusar de la sonrisa. La proclamación y alabanza de cosas tenidas por infames; el brummelismo exagerado; el querer a toda costa *epater les bourgeois* —¡y qué *bourgeois* los de la incomparable Albión!—, en tomar las ideas primordiales como asunto comediante; el salirse del mundo en que se vive rozando ásperamente a ese mismo mundo, que no perdonara ni la ofensa ni la burla; el confundir la nobleza del arte con la parada caprichosa, a pesar de un inmenso talento, a pesar de un temperamento exquisito, a pesar de todas las ventajas de su buena suerte, le hizo bajar hasta la vergüenza, hasta la cárcel, hasta la miseria, hasta la muerte.” (Darío, *Obras completas* 3: 469–70)

and aesthetization of the body. And, as the body is hidden, so have all sexual and erotic manifestations deviating from “healthy”, patriarchal, heterosexual norm successfully remained in the closet of literary representation and, especially, in the closet of literary criticism (Molloy «Too Wilde for Comfort» 199).

El disciplinamiento de los cuerpos aparece como uno de los polos en los que el escritor modernista encuentra una función social perdida, haciendo con su trabajo de ensayista una tarea orientadora de una cultura en crisis, ya que los paradigmas que la garantizaban se encontraban amenazados por las transformaciones que el proceso de modernización acarrea. Los cambios relativos a la sexualidad formaban parte de estas transformaciones; y ello se vio muchas veces traducido en cambios legislativos concretos<sup>7</sup>, que en el cambio de siglo transformaron radicalmente las relaciones intersubjetivas y los consensos que las garantizaban.

Sylvia Molloy nota, frente al planteo de Julio Ramos, que la función adquirida por el letrado vinculada a los esfuerzos de definición nacionalista sufre un desplazamiento, para transformarse en rechazo a la “estetización del cuerpo”. En la crónica martiana sobre Oscar Wilde vuelve a aparecer la oposición *nosotros* vs. *ellos* que opera como eje diferenciador del ser cultural en sus escritos, lo que lleva a Molloy a establecer que la lectura que hace José Martí de Oscar Wilde, y la posterior representación escrita por Rubén Darío, constituyen lo que ella denomina “a Latin American perception of Wilde” (Molloy, «Too Wilde for Comfort» 189). La exclusión de la figura del homosexual tendría que ver para Molloy con una afirmación nacionalista, que excluye formas de subjetividad sin lugar en el proyecto de construcción del sujeto latinoamericano al que algunos letrados del período contribuyeron. En su ensayo, Martí se fija en la vestimenta y el corte de pelo del escritor inglés. Dice Molloy:

Wilde does not dress, writes Marti, the way *we* all dress. But who is this *we*? The usual first-person plural, so frequent in Marti as a means to separate the Latin

---

<sup>7</sup> Por ejemplo las leyes de divorcio de Venezuela y de Uruguay, aprobadas en 1904 y 1907 respectivamente.

American *we* from an antagonistic North American *they*, gives place here to an atypical, panicked *we* that of all “normally dressed” men, whatever their national origin before the “strange,” the “childish,” the “extravagant” («Too Wilde for Comfort» 188, énfasis de la autora).

Para Molloy, en el texto martiano hay una intersección de cierta normatividad de género con cierto concepto del ser nacional latinoamericano, construido sobre la oposición pronominal. Si habitualmente el *nosotros* martiano remitía a la oposición norte-sur en el continente, en el texto sobre Wilde esa oposición se desplaza para hacerlo sobre la oposición de lo normal contra lo extravagante. Este desplazamiento del campo semántico del pronombre personal en una oposición operativa en la escritura de José Martí refuerza el vínculo entre ambas formas de oposición (norte/sur, normal/raro), ya que para Molloy el texto martiano revela el rechazo normativo a la estetización del cuerpo que practica Oscar Wilde con su indumentaria. Dicha práctica estética era, sin embargo, un elemento constitutivo del dandismo finisecular, modelo de subjetividad al que el propio Martí, de hecho, no habría sido ajeno. El *nosotros* martiano remite en la crónica sobre Wilde a cierta normalidad de género, que a su vez garantiza la identidad cultural que su propia escritura establece mediante la deixis pronominal. De esta forma, la escritura de Martí entra en conflicto con unas prácticas de subjetivación extendidas en el fin de siglo, cuyos ejercicios estéticos se inscribían sobre la corporeidad.

También en los textos críticos de Gwen Kirkpatrick la noción de norma aparece referida a la poesía modernista, en particular a la obra de Rubén Darío y José Enrique Rodó. Tanto en su libro *The Dissonant Legacy of Modernismo* como en su ensayo sobre Delmira Agustini<sup>8</sup>, Kirkpatrick se interesa por la escritura de aquellos poetas modernistas que operan un desvío

---

<sup>8</sup> Kirkpatrick, Gwen. «Delmira Agustini y el “reino interior” de Rodó y Darío.» *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Ed. Richard Cardwell & Bernard McGuirk. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 295-306.

respecto a la norma que Darío y Rodó establecieron: para ella las obras poéticas de Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones y Delmira Agustini allanan el camino para el advenimiento de las vanguardias latinoamericanas por la ruptura que operan respecto a esa norma. Acerca de Delmira Agustini, afirma Kirkpatrick que su “poesía marca una desviación radical de muchas de las constantes modernistas” (Kirkpatrick, «Delmira Agustini» 80). El cruce estilístico que ella observa entre el Modernismo y el naturalismo habría llevado a Delmira Agustini a una expresión de corte experimental cercana a la vanguardia:

Agustini refleja en su poesía la inquietante sensación de que la música y la escultura modernista se derrumban, y con ellas, los fundamentos estéticos e ideológicos que habían declarado la inviolabilidad del valor estético individual y su centralidad en la construcción poética. Su obra nos permite mirar más hondamente su época literaria —su prosa naturalista y su poesía modernista— a la vez que mirar hacia adelante, hacia la poesía más claramente experimental (Kirkpatrick, «Delmira Agustini» 295).

Ese “mirar hacia adelante” y el lenguaje “más claramente experimental” de la poesía de Delmira Agustini son rasgos que Kirkpatrick delinea con el fin de situar a la poeta uruguaya como adelantada respecto a una norma estética, la modernista, que estaba en el proceso de su agotamiento histórico. El cruce estilístico con el naturalismo daba a la poesía de Delmira Agustini una serie de características que para Gwen Kirkpatrick tenían un sentido histórico: el de abrir el camino a la experimentación vanguardista. Ella afirma que “Agustini revela sus nexos con las vetas más ásperas y explícitas de la prosa naturalista y la poesía vanguardista” («Delmira Agustini» 298). La norma modernista se afirmaría pues por oposición a la “disonancia” que emerge en la escritura de la poeta uruguaya.

Sin embargo, como la propia Kirkpatrick reconoce, esa disonancia habría aparecido también ya en la escritura de un autor como Rubén Darío, de cuya estilística los poetas que

exploraron más decididamente el camino de la disonancia poética comienzan a apartarse, estableciendo una distancia crítica (incluso podría decirse que paródica) respecto de su estilo. En Darío, en tanto que apropiador de los símbolos de la decadencia y promotor de los “raros” en sus crónicas, aflorará una veta naturalista en “El rubí” y “El fardo”, los cuentos de *Azul*. . .

Respecto a la aparición de esta tensión de estilos en la prosa de Rubén Darío, Kirkpatrick afirma:

Fue Darío mismo quien nos dejó numerosas pistas de los gustos de la época. . . como su evocación de Salomé en el “Poema XXIII” de *Cantos de vida y esperanza*. Aunque la unión, la armonía y la muerte se resuelven dentro del esquema de Eros, Darío revela la peligrosa fisicalidad del erotismo. Como también vemos en la prosa de Darío, por ejemplo en los cuentos incluidos en *Azul*. . ., como “El rubí” o “El fardo”, bajo la faz brillante del Modernismo yace su inquietante hermano el Naturalismo (Kirkpatrick, «Delmira Agustini» 297–8).

Esta subyacencia del naturalismo que Kirkpatrick deja entrever, revela el espacio de una literatura que se mueve fuera de la norma que la crítica ha venido estableciendo en su concepción del Modernismo, o más restrictivamente lo que Hugo Achugar llamó en *Poesía y sociedad* Modernismo esteticista canónico, que fue una línea particular dentro de una heterogeneidad de tendencias en lo que, siguiendo a Bourdieu, correspondería al campo cultural local. La misma obra de Darío puede ser vista como exponente de diversas normas literarias conviviendo en un mismo autor. La heterogeneidad estilística que su obra presenta y las cambiantes posturas políticas que él manifestó lo han situado probablemente en el centro de los interrogantes que el período plantea.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Hugo Achugar en «“El fardo”, de Rubén Darío» interpreta los gestos naturalistas que aparecen en *Azul*. . . como una tentativa de captación de otros públicos potenciales, en un cálculo que el escritor haría sobre la pertenencia de clase de sus lectores: “Los datos biográficos de Galleguillos Lorca hablan por sí mismos acerca del tipo de persona que acogió a Darío y permiten suponer, cuando menos, un diálogo intenso sobre ternas políticos y sociales. Si bien la relación con el famoso doctor parecería haber sido posterior a la redacción de ‘El fardo’, no cabe duda de que fue contemporánea a la de ‘Matruschka’, el poema ‘Al obrero’ y otros textos concebidos o

En estos usos críticos de la noción de norma los énfasis son diversos, pero dejan entrever su relación con el reclamo por parte de los letrados finiseculares de una autonomía que se afirmaba en el rechazo de lo que Julio Ramos designa como el “fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado” (209). Este refiere no sólo a las condiciones específicas desde las que un intelectual como Martí enuncia su crítica al proceso de modernización, sino a las transformaciones en proceso en las sociedades latinoamericanas, que implicaban un cambio en las reglas de juego para los intelectuales: estos habrían reaccionado mediante el establecimiento de una norma que no dejaba de despertar conflictos entre ellos mismos. La orientación que los escritores modernistas intentaron imprimir fundamentaba en la esfera de lo estético la clave de su normatividad, poniéndola en la base de las construcciones ideológicas de índole identitaria que llevaron adelante. Pero lo estético, como ha afirmado Terry Eagleton, puede operar en modalidades contrapuestas, ya que posee el doble carácter de “a genuinely emancipatory force” (Eagleton, *The Ideology* 28) y de “a kind of ‘internalised repression’, inserting social power more deeply into the very bodies of those it subjugates” (ibíd.). Para el pensador inglés, lo estético ofrece el modelo ideológico de subjetividad que la clase media necesita, y pone de manifiesto su doble funcionalidad potencial:

The aesthetic is at once the very secret prototype of human subjectivity in early capitalist society, and a vision of human energies as radical ends in themselves which is the implacable enemy of all dominative or instrumentalist thought. It signifies a creative turn to the sensuous body, as well as an inscribing of that body

---

redactados por el poeta en las últimas visitas a Valparaíso. No es descartable que el contacto de Darío con los medios obreros fuera anterior; más aún, su experiencia aduanera así lo atestigua, y textos como el poema ‘Al trabajo’ muestran su aprecio por la clase obrera. Julio Heise González llega a sostener que es durante la permanencia de Darío en Valparaíso cuando, en contacto con el doctor Galleguillos Lorca, el poeta se hace demócrata con tendencia socialista. El poema ‘Al obrero’, leído en la Liga de Obreros de Valparaíso en febrero de 1889, evidencia no sólo la preocupación ideológica de Darío, sino también la recurrencia a un código diferente a la escritura artista de los poemas contemporáneos incluidos en *Azul* o de los ‘Sonetos americanos’ de 1888” (Achugar, «“El fardo”, de Rubén Darío» 871).

with a subtly oppressive law; it represents on the one hand a liberatory concern with concrete particularity, and on the other hand , it also blocks and mystifies the real political movement towards such historical community (Eagleton, *The Ideology* 60).

Para el escritor modernista, la búsqueda de autonomía de la esfera estética pasaba por una rebelión de la forma artística respecto de toda convención que asegurara al escritor la complacencia para con un público que se comenzaba a perfilar como consumidor —y por tanto como destinatario de un mercado literario emergente. Dada la ambigüedad fundamental que Eagleton señala para lo estético, el signo de la resistencia que los letrados oponían era diverso, ya que es posible encontrar en sus discursos ambas modalidades de funcionamiento: la vuelta creativa sobre la corporeidad (modalidad emancipatoria de lo estético) y la inscripción de una ley opresiva, que se perfilaría como una modalidad disciplinaria de lo estético. El establecimiento de una norma por parte de los escritores modernistas es una manifestación de esta segunda modalidad, que, como afirma Eagleton, exige el ajuste de la subjetividad a unos parámetros ideológicos que en el caso del Modernismo, repercuten en la construcción nacional del sujeto latinoamericano.

La lectura del Modernismo desde su normatividad tiende a dejar de lado, sin embargo, las posibilidades emancipatorias de lo estético que Eagleton señala: frente a la manifestación de la modalidad que llamo provisionalmente disciplinaria, cabe cartografiar en el período prácticas que hayan ido en el sentido inverso, opuestas podría decirse al modelo de subjetividad normativo que la crítica ha venido describiendo. Para apreciar efectivamente la pluralidad de propuestas que convivieron en esa época, es necesario prestar atención a las prácticas literarias que estuvieron en una relación de conflicto con esa norma, centrando la lectura justamente en los desvíos respecto a esta. Los casos de irrupción del código naturalista a la que la crítica se ha

referido parece tener que ver con esta tensión interna constitutiva del Modernismo, y se puede observar en las primeras manifestaciones poéticas de Darío. Noël Salomon adoptó en el pasado un enfoque que enfatiza el desvío de la norma modernista, al analizar la pluralidad no sólo de estilos sino también de posturas políticas del poeta nicaragüense Rubén Darío, en particular, en su análisis de la heterogeneidad estilística de *Azul*. . . :

Hombre de sinceridades sucesivas y contradictorias, [Darío] no era todavía el poeta aristocrático y turriemburnista que demasiados críticos describen unilateralmente, generalizando la postura proclamada por él, quizás con un tanto de “pose” provocadora, en el Manifiesto preliminar de *Prosas profanas* (Salomon 271).

Salomon ve en *Azul*. . . un Rubén Darío que precede al poeta “aristocrático y turriemburnista”, en situación de conflicto con la burguesía, y que busca por ello en el proletariado un lector potencial adoptando el naturalismo. El crítico enfatiza lo cronológico: habría, según su lectura, un poeta más cercano a un lenguaje que devendría eventualmente en poesía social, que al sujeto aristocrático que caracterizaría los libros posteriores, cuya proclamación elitista parece a Salomon una “pose”. Hugo Achugar, siguiendo la línea de análisis de Noël Salomon, ha rechazado sin embargo que la adopción estilística del naturalismo se pueda interpretar en términos de una cronología literaria del Modernismo:

No se trata de proponer una cronología que establezca una línea desde el realismo al esteticismo modernista, pues los relatos de Centro América y algunos previos como ‘La Matruschka’ muestran que el problema, como dice Anderson Imbert, es más complejo. En ese sentido, el proyectado libro de cuentos de Centro América —según testimonio— de Máximo Soto Hall obedecía a una consciente y deliberada voluntad de Darío por alejarse del modelo de *Azul*. Por el contrario, lo

que nos interesa es señalar, una vez más, que en el inicio de la ‘escritura artista’ de Darío coexisten códigos disimiles en la expresión de una misma perspectiva ideológica («‘El fardo’, de Rubén Darío» 860–1).

Más que un asunto de periodización, la relación entre los diversos registros estilísticos parece tener que ver con la captación de un público potencial. Mientras que para Kirkpatrick la incorporación del naturalismo significa, cuando lo identifica en la poesía de Delmira Agustini hacia el final del Modernismo, una toma de distancia respecto a éste al alterar significativamente la imagen del reino interior, para Salomon es síntoma en el caso de Rubén Darío de una escritura que se sitúa en relación crítica con el afianzamiento histórico del capitalismo en Chile. La convivencia estilística aparece desde la emergencia histórica del movimiento literario, poniendo de manifiesto el cortejo a diversas imágenes implícitas de lector que se desprenden de los textos. Las reformas educativas emprendidas a fines del siglo XIX en algunos países latinoamericanos dieron acceso a la alfabetización a los trabajadores que hizo que el privilegio social del letrado comenzara a desdibujarse.

La nueva figura del obrero puede ser, como ha indicado Graciela Montaldo, una amenaza a la sensibilidad por su acceso a la letra, pero al mismo tiempo un lector potencial que abre posibilidades hasta entonces impensadas de circulación del discurso. Darío pone de manifiesto en los cuentos de *Azul*. . . una faceta relacionada a la angustia que la pérdida del lugar social del poeta provocaba en el cambio de siglo como producto del paso al modo de producción capitalista en las sociedades latinoamericanas. Ello determinaba la actitud inconformista respecto al lugar que la nueva sociedad daba al poeta, obligando a reformular las prácticas del trabajo intelectual: el escritor compartía con el proletario un enemigo común en la nueva figura social del burgués (Péru 43; Achugar, «‘El fardo’, de Rubén Darío» 685). La respuesta en la escritura da lugar a la tensión entre el refugio turrieburnista en el reino interior, y la respuesta social que aparece con la

denuncia a las condiciones de explotación de la clase obrera, de la mujer o en general de los marginados de la sociedad.

El cuento “El rey burgués” de *Azul*. . . es sintomático de esos cambios, pues en él se patentiza la pérdida del lugar que el letrado venía ocupando en América Latina como ideólogo allegado al poder estatal. El poeta destinado al jardín, como una escultura más entre fuentes y plantas de una nueva Versalles sin nobles, termina muriendo de frío tocando un organito que ya nadie desea oír. De allí que en *Azul*. . . haya espacio para explorar alianzas posibles entre el poeta y el proletario: la lectura de “El fardo” que propuso Nöel Salomon iba en esa dirección, si bien en su análisis se disputa cuál es el “verdadero” Darío, si aquél que protesta ante el avance capitalista en la sociedad chilena o el de la “pose” turrieburnista de *Prosas profanas*.

En “El rey burgués” el poeta realiza un anuncio que es revelador de las paradojas que encarna: prevé un futuro revolucionario, que revela una nostalgia por un mundo arcaico, representado en la fábula mítica sobre el rey Gerón en Sicilia que abre el cuento, como si el universo del reino interior característico de la cultura modernista se proyectara socialmente. El retorno mítico a ese pasado posee la forma imaginaria de un mesías que encarna el retorno del lugar privilegiado que la poesía había perdido:

Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor (Darío, *Obras completas* 1: 629).

El anuncio conlleva un doblez temporal, en el que la proyección futura remite al retorno a un pasado mítico, grecolatino; implica en definitiva una recuperación de un mundo pre-capitalista, anterior a la revolución industrial, donde aparece formulada la utopía estética en que el arte actúa como crítica a la alienación y sirve en su función de reconciliación de individuo y sociedad

(Eagleton, *The Ideology* 369). Este anuncio de un tiempo que vendrá no está exento del componente normativo que la crítica ha señalado al referirse a la escritura dariana, encarnado en un *Mesías*, figura augural tomada de la tradición mística y religiosa judeo-cristiana. De allí que para representar esa encarnación mesiánica el poeta deba obrar de acuerdo a una ascética que deja patente en su discurso ante el burgués que lo escucha:

He arrojado el manto que me hacía parecer histrión, o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido: mi harapo es de púrpura. He ido a la selva, donde he quedado vigoroso y ahíto de leche fecunda y licor de nueva vida, y en la ribera del mar áspero, sacudiendo la cabeza bajo la fuerte y negra tempestad, como un ángel soberbio o como un semidiós olímpico, he ensayado el yambo, dando al olvido el madrigal (Darío, *Obras completas* 1: 629).

De los enunciados puede extraerse cierto diseño utópico de fundación religiosa, que guarda relación con una serie de opciones estilísticas en varios niveles: a nivel del cuerpo, mediante una representación de género regulada (un rechazo sistemático a todo aquello que pueda hacer aparecer al poeta como “histrión o mujer”, dando cuenta de la internalización normativa en el discurso dariano) y con marcas de estilo de vida “salvaje”, que señalan un retorno a la naturaleza. La ascética no renuncia sin embargo a un grado de estilización suntuaria, al reivindicar lo “espléndido” del vestido de púrpura, mención no casual, sino ligada a un exotismo entendido como alternativa social que viene a interpelar la comodidad del rey burgués. El pasaje proyecta la imagen mítica del reino interior como alternativa utópica a la modernización capitalista; el sujeto se aferra a unos valores arcaicos como refugio frente a cambios sociales inminentes.

El contraste con el harapo de púrpura está dado, al otro lado de la divisoria que enfrenta al poeta con el burgués, por las *chinerías* y las *japonerías* que el último adquiere por lujo (“¡Japonerías! ¡Chinerías! Por lujo y nada más.”), por su puro carácter de fetiche y no en virtud

de su valor de uso.<sup>10</sup> En “El fardo”, cuento ya mencionado de *Azul*. . . , donde se manifiestan opciones estilísticas naturalistas, Achugar identifica la misma tensión en el estatuto del objeto artístico cuando comienza a circular en el mercado y pasa a ser considerado como mercancía:

No se está frente al bibelot importado, que, destacado en el escenario artista de la decoración, recobra su calidad de arte y excelencia. El fardo que encubre “cuando menos, linones y percales” nos enfrenta al objeto en función de su valor de cambio y no en función —aún e incluso decorativa— del valor de uso. El *bibelot* del modernismo canónico es la belleza objetivada en lo cotidiano o, si se prefiere, lo cotidiano ascendido por el arte o la artesanía a la esfera espiritualizada de la Belleza (Achugar, «“El fardo”, de Rubén Darío» 865).

En el cuento de Rubén Darío el valor estético se concibe en tanto que resistencia a la incorporación capitalista, el reverso concreto del proceso de modernización. En “El fardo”, la mercancía de productos suntuarios que llega al puerto mata al trabajador, en lugar de espiritualizarse en la subjetividad del reino interior. La estetización vendría por tanto a liberar al sujeto de las condiciones de explotación, ya que la pérdida del valor estético transforma al objeto en mercancía. Por ello en “El rey burgués” las operaciones ascéticas redimen el valor social del poeta, ya que su subjetividad lo sitúa como aquel que por medio de su arte puede abolir las nuevas condiciones económicas, reponiendo unas condiciones arcaicas. La opción deliberada por una edad de oro mítica se aprecia incluso a nivel de la escritura, con el cambio del sistema métrico tradicional español por el antiguo sistema de pies métricos que existía en la lírica grecolatina (“he ensayado el yambo, dando al olvido el madrigal”). El fetiche de la mercancía que se revela en la “chinería” que consume el burgués permite percibir la frontera entre ésta y la púrpura que tiñe el harapo, prenda definida por su valor de uso y la imposibilidad de su comercialización, y que por tanto ya no puede ser devuelta a la circulación capitalista de la

---

<sup>10</sup> Me refiero aquí al término en su sentido marxista estricto, de “fetichismo de la mercancía” (Marx 36 y ss.).

mercancía. Sin poder ingresar al círculo del intercambio económico, el destino del poeta en el cuento reside en su marginación respecto al capitalismo, y acaba por ello en el jardín trabajando bajo el régimen económico que dicta el burgués —“pieza de música por pedazo de pan”— dando cuenta del surgimiento de un nuevo proletariado intelectual.

Esta utopía del retorno a la antigüedad grecolatina, la fantasía de un período mítico previo al capitalismo, construida sobre el tópico literario de la Edad de Oro, poseía un componente imperativo vinculado a los aspectos normativos que la crítica ha atribuido al Modernismo. La enunciación de las series de operaciones ascéticas que el poeta se aplica a sí mismo en el acto de modelado de la propia subjetividad comienza por el rechazo de la estetización, y más específicamente de la *feminización* del cuerpo masculino. El poeta se representa además en posesión del secreto de la nación, por su conexión directa con los orígenes grecolatinos de la cultura que la identifica (de la latinidad en tanto “raza”, tema común a Rodó), afirmando así la necesidad de privilegiar su lugar social como depositario privilegiado de la identidad nacional.

El discurso del poeta está orientado a la obtención de un mecenazgo, y resulta por ello el canto de cisne del modelo artístico romántico, donde el papel del letrado todavía estaba ligado a su función privilegiada en el proceso de establecimiento de los estados-nación latinoamericanos. “El rey burgués” presenta ya una visión distanciada de este modelo, dado que muestra su inviabilidad económica en las vísperas del cambio de siglo. Opera en efecto como la crítica del capitalismo que leyó Noël Salomon, que revela un imaginario utópico singular en la proyección externa de la subjetividad poética que remite al modo de análisis que Jameson dio en llamar “hermenéutica positiva”. Ésta explora las dimensiones utópicas de la ideología, por oposición a una “hermenéutica negativa” que consiste en la crítica del objeto cultural como elemento ideológico que enmascara las relaciones de producción:

[Marxist analysis of culture] must not cease to practice this essentially negative hermeneutic function (which Marxism is is virtually the only current critical method to assume today) but must also seek, through and beyond this demonstration of the instrumental function of a given cultural object, to project its simultaneously Utopian power as the symbolic affirmation of a specific historical and class form of collective unity. This is a unified perspective and not the juxtaposition of two options or analytic alternatives: neither is satisfactory in itself (Jameson 291).

En el caso de Darío, existe la remisión a la unidad colectiva a que alude Jameson como proyección del reino interior que pasa por el retorno a unos orígenes representados en la pequeña fábula mítica de Gerón que abre el cuento, donde el burgués es invitado a reservar un espacio para la poesía: “Señor, permitid que en torno a una de las encinas de vuestro huerto, extienda una enredadera de campánulas” (*Obras completas* 1: 624). Esta proyección colectiva se frustra cuando el burgués no acepta el pedido del poeta, poniendo de manifiesto la pérdida del espacio reservado a la cultura como consecuencia del advenimiento del modo de producción capitalista. El llamado del poeta a un cambio revolucionario fracasa, dejando sin solución en el terreno de lo concreto la aporía de la preservación de un sujeto que salvaguarde para la sociedad el lugar de lo estético, dado que el reacomodo de las estructuras de clase lo dejan sin un lugar garantizado, transformándolo cada vez más en un sujeto precario, incluso desclasado.

En el Modernismo, las posibilidades de transformación política de la sociedad son pensadas como una oportunidad concreta, de allí que el universo de los reinos interiores se proyecte socialmente, ya sea como imagen ideal de la comunidad del estado-nación, o, en las antípodas, como ruptura con lo local para dar lugar a un nuevo tipo de comunidad universal bajo el signo del cosmopolitismo. La proyección del reino interior remite en última instancia a

diseños utópicos cuyos rasgos permiten entrever el posicionamiento de los actores culturales respecto a la norma que la crítica ha señalado como elemento constitutivo del discurso modernista. Éste no tuvo una matriz ideológica homogénea, sino que dio lugar a una dinámica conflictiva relacionada a las tensiones políticas que atravesaron las sociedades latinoamericanas en el paso del siglo XIX al XX.

### **Utopismo**

El diseño utópico dariano (y por extensión, el implícito en la norma que la crítica ha establecido para el período modernista) no es sin embargo el único que se puede extraer de la producción cultural heterogénea que el período presenta. Si se tiene en cuenta, por una parte, el método hermenéutico propuesto por Jameson, y por otra se considera la ambigüedad fundamental de lo estético señalada por Eagleton, se puede dar cuenta de una heterogeneidad de diseños utópicos que convivieron paralelamente que ponen de manifiesto la dinámica conflictiva de las propuestas en debate. El fin de siglo XIX fue particularmente rico en imaginación utópica con un componente político relevante, ya que es la época del establecimiento de comunidades en las que se intenta la realización concreta de proyectos utópicos que tuvieron en el continente americano una oportunidad de puesta en práctica. La circulación de discursos y proyectos utópicos en el Modernismo fue uno de los elementos que contribuyó a que se lo considerara como una amenaza potencial en el plano ideológico, pues las utopías modernas eran proyectos de transformación política concretos:

Late nineteenth-century idealists engaged with the eighteenth and nineteenth-century utopian thinking of those such as Saint-Simon, Fourier and Owen. Their utopian designs and theories had neither been constructed nor

construed as fantasies or thought experiments, as had Plato's *Politeia* and More's *Utopia*. On the contrary, the assumption was that these ideas could provide the basis of a serious programme for the future. The realization of this 'modern' utopia, in contrast to the 'classic' utopianism of their predecessors, was projected into actual time. Their hope lay in a future that would —sooner or later— provide the utopia for which they were longing. Modern utopianism considered that plans, movements and communities directed towards providing a better world constituted a realistic political programme (Kemperink y Roenhorst ix-x).

La utopía del amor libre esbozada por el anarquismo que se analizará aquí más adelante con detenimiento, es un ejemplo de uno de los diseños utópicos en circulación que no partía de una promesa de conciliación de clases, sino que se dirigía a erosionar consensos sociales establecidos en las sociedades finiseculares. En el discurso anarquista, la institución matrimonial constituía un ejemplo más de relación de poder, un traslado a las relaciones familiares de las relaciones de producción e intercambio generadas por el capital.

Carlos Rama, en un estudio ya clásico sobre el utopismo en América a lo largo del siglo XIX, traza las líneas de lo que fue el socialismo utópico desde las primeras lecturas que de Fourier, Owen y Saint-Simon se hicieron. En su estudio, opone el primer utopismo "pacifista" al que aparecería a partir de 1872, con la formación de los movimientos obreros ligados a la primera internacional socialista:

Los utopistas eran pacifistas y su comportamiento no alarmaba a los gobiernos (ni siquiera en el caso de los más monárquicos y conservadores). El famoso lema de "*La Phalange*" fourierista "reforma social sin revolución" era grato a una élite dirigente deseosa —antes que el mismo Comte— de "orden y progreso". Todavía las masas no habían ingresado a la historia, o por lo menos no estaban en

condiciones de expresarse autónomamente. Como los mismos maestros del utopismo europeo, los utopistas de América Latina casi siempre confían más en una reforma hecha de arriba-abajo, en la adopción de sus ideas por los jefes del Estado, o a lo sumo en la voluntad de las minorías selectas, que en las masas que pretenden redimir (C. Rama xiii).

Carlos Rama destaca el carácter elitista del primer socialismo, que se iría transformando en movimiento de masas a medida que se aproxima el siglo XX. El Modernismo se sitúa precisamente en el momento de ingreso de esas masas que a mediados del siglo XIX todavía no tenían medios autónomos de expresión al universo letrado, ya que para el año 1900 poseían capacidad de expresión y difusión propias: sus propios medios de prensa, un saber privilegiado de las artes gráficas,<sup>11</sup> y sus propios proyectos editoriales, que dieron como resultado bibliotecas populares de amplia difusión, cuya importancia para la circulación cultural en el período que nos ocupa conviene destacar. Este ingreso de las masas no dejaba de inquietar y fascinar al mismo tiempo a los intelectuales del período; los discursos revolucionarios no son un dato menor para entender la intrincada red cultural modernista, más si se toma en cuenta la adhesión que el anarquismo generó entre algunos de sus intelectuales. Tal fue el caso de Roberto de las Carreras, exponente notable del hibridismo que para Carlos Rama exhibió el utopismo a fines del siglo XIX:

La historia del utopismo latinoamericano no comienza antes de 1830, pero en cambio se extiende por dos generaciones, casi hasta finales del siglo.

Naturalmente que, por lo menos desde 1850, es coetáneo del proudhonismo, y desde 1872 aproximadamente de las versiones del socialismo que se conocen con el nombre de marxismo y anarquismo, todo lo cual explica que aparezca en

---

<sup>11</sup> De hecho, en Uruguay el primer sindicato obrero fue un sindicato gráfico, hecho que pesaría enormemente en el campo literario como condición de posibilidad de una literatura proletaria, y de la alianza del letrado con la clase obrera.

formulaciones a menudo mixtas o híbridas (C. Rama XI).

Esta hibridez aflora en las escrituras de los autores del período, y uno de sus síntomas es la aparición de los rasgos naturalistas que vienen a trastocar una escritura que a simple vista parece proponerse como refugio estético. El rechazo de los intelectuales modernistas a su inserción en el modo de producción capitalista generó por un lado el intento normativo por controlar, desde el lugar de autoridad socialmente acordado a los letrados, el proceso creciente de división del trabajo que alteraba las relaciones sociales que históricamente les había garantizado un lugar privilegiado. De allí que los escritores reivindicaran del carácter mesiánico de su propia obra, donde el poeta se asimila al “Mesías todo luz” que Darío evoca, o a “El que vendrá” de un Rodó.

Sin embargo, ese intento normativo resultaba contrastado por una visión de rechazo a la normatividad descrita anteriormente en beneficio de una libertad ilimitada que permitiera dar rienda suelta a las posibilidades creativas. Ello no dejaba de ser una proyección de la idea romántica de la libertad absoluta del artista individual en términos una utopía social, y estaba en la base de la crítica que Oscar Wilde dirigió hacia los primeros socialistas utópicos, que proponían unos modelos sociales extremadamente reglamentados:

I hardly think that any Socialist, nowadays, would seriously propose that an inspector should call every morning at each house to see that each citizen rose up and did manual labor for eight hours. Humanity has got beyond that stage, and reserves such a form of life for the people whom, in a very arbitrary manner, it chooses to call criminals. But I confess that many of the socialistic views I have come across seem to me to be tainted with ideas of authority, if not of actual compulsion. Of course authority and compulsion are out of question. All association must be quite voluntary. It is only in voluntary association that man is fine (Wilde 132).

La promesa libertaria constitutiva del anarquismo encontró, por su rechazo a toda norma,

adeptos entre los letrados modernistas, que se apartaban con ello del diseño utópico que puede inferirse de los textos que dejaron aquellos autores que la crítica ha situado en eje normativo de la literatura del período. En la escritura de Roberto de las Carreras, se puede apreciar un modelo donde el intento disciplinario resulta invertido, para dar paso a la modalidad emancipatoria de lo estético a que hacía referencia Eagleton. En su práctica hay una tentativa de alianza con un movimiento político que, siendo crítico con el proceso de modernización capitalista, proyectaba un modelo alternativo de modernización, apuntando a la abolición del estado por medios revolucionarios.<sup>12</sup> En otro trabajo, Eagleton analiza con más detenimiento esta coyuntura, al referirse a la situación política del campo intelectual del esteticismo inglés:

The Victorian end-of-the-century poses an implicit challenge to those for whom the ‘turn to the subject’ has been an alternative to revolutionary politics rather than an essential correlate of them. [. . .] If the late nineteenth century has an urgent significance for us, then it is precisely because it did not make this mistake. We are speaking of the period of Aubrey Beardsley and the Second International; of aestheticism and anarchism; of decadence and the Dock Strike (Eagleton, «The Flight to the Real» 11–2).

Para Eagleton, el fin de siglo recobra validez justamente porque no opera la separación entre formas de lucha que, desde su perspectiva marxista, están imbricadas: la lucha de clases no estaba desligada de las luchas de formas de subjetividad disidentes que aparecen en el horizonte discursivo: “what characterized that earlier era [*fin de siècle*] was an astonishing amalgam of spiritual and material ferment: the boisterous emergence new political forces, to be sure, but also a veritable transformation of subjectivity” (Eagleton, «The Flight to the Real» 13). La coyuntura aparece reflejada en el obituario que Rubén Darío hace de Oscar Wilde, donde la aceptación de

---

<sup>12</sup> La estrategia más extendida en aquella época era la práctica de la huelga general, que los anarquistas confiaban que, luego de un conflicto prolongado, haría colapsar las bases económicas del estado.

su subjetividad está condicionada al cambio revolucionario:

Este mártir de su propia excentricidad y de la honorable Inglaterra aprendió duramente en el *hard labour* que la vida es seria, que la pose es peligrosa; que la literatura; por más que se sueñe, no puede separarse de la vida; que los tiempos cambian; que Grecia antigua no es la Gran Bretaña moderna, que las psicopatías se tratan en las clínicas, que las deformidades, que las cosas monstruosas deben huir de la luz, deben tener el pudor del sol, y que a la sociedad, mientras no venga una revolución de todos los diablos que la destruya o que la dé vuelta como un guante, hay que tenerle ya que no respeto, siquiera temor, porque si no la sociedad sacude, pone la mano al cuello; aprieta, ahoga, aplasta (Darío, *Obras completas* 3: 471).<sup>13</sup>

La comunidad de intereses entre el escritor modernista y el revolucionario en el paso del siglo XIX al XX tenía que ver con el rechazo a la *burguesía* como clase social emergente que desplaza al patriciado criollo que había detentado el poder a lo largo del siglo XIX. Eso llevó en algunas ocasiones a encuentros inesperados, por los cuales aristocráticos patricios como Roberto de las Carreras adoptaban ideas provenientes del movimiento internacionalista proletario. Ángel Rama, en *Los poetas modernistas en el mercado económico*, sostenía:

En la últimas décadas del XIX y comienzos de XX, en ese período propiamente modernista que se cierra en 1910, no sólo es evidente que no hay sitio para el poeta en la sociedad utilitaria que se ha instaurado, sino que esta, al regirse por el criterio de economía y uso racional de todos sus elementos para los fines productivos que se traza, debe destruir la antigua dignidad que le otorgara el patriciado al poeta y vilipendiarlo como una excrecencia social peligrosa. Ser poeta pasó a constituir una vergüenza. La imagen que de él se construyó en el uso

---

<sup>13</sup> Ver nota 6.

público fue la del vagabundo, la del insocial, la del hombre entregado a borracheras y orgías, la del neurasténico y desequilibrado, la del droguista, la del esteta delicado e incapaz, en una palabra —y es la más fea en el momento— la del improductivo. Quienes más contribuyeron a crear esta imagen fueron, porque no puede ser de otro modo, intelectuales; en especial los críticos tradicionalistas, verdaderos ideólogos de la lucha contra el poeta que orienta la burguesía hispanoamericana. En la época, esta no distinguía mucho entre el peligro de un hombre dedicado a la poesía y el de un anarquista con la bomba en la mano (Á. Rama, *Los poetas modernistas* 15–6).

El tema del peligro entrañado en la actividad literaria, que llevaba a asimilar al poeta con el anarquista, y le atribuía unos rasgos estereotípicos de personalidad tomados de las teorías sociológicas sobre criminología y degeneración de Lombroso<sup>14</sup> y Nordau en boga en aquel tiempo, tuvo su lugar en los debates sobre la orientación del arte, de los que la pieza crítica que Rodó dedicó a la poesía de Rubén Darío en 1899 fue claro exponente.<sup>15</sup> Es en ese marco

<sup>14</sup> Lombroso fue autor al mismo tiempo de un ensayo sobre “el hombre de genio” y otro sobre los anarquistas, donde atribuía la conducta de artistas y anarquistas a similares factores fisiológicos, como la masa cerebral o la fisonomía. De hecho, apunta al “lirismo” de los anarquistas como prueba de su criminalidad: “Otra prueba de su tendencia a la criminalidad es el uso de aquellos cínicos lirismos, escritos en jerga, que tan comunes son a los verdaderos criminales natos, llegando a tener su Parnaso entero” (Lombroso 51).

<sup>15</sup> Me refiero a su artículo sobre el libro *Prosas profanas*, donde culminaba, luego de la crítica dirigida a Darío, proclamando su fe Modernista: “Yo soy un *modernista* también; yo pertenezco con toda mi alma a la gran reacción que da carácter y sentido a la evolución del pensamiento en las postrimerías de este siglo; a la reacción que, partiendo del naturalismo literario y del positivismo filosófico, los conduce, sin desvirtuarlos en lo que tienen de fecundos, a disolverse en concepciones más altas” (Rodó 187). La cautela que caracteriza el tono polémico de José Enrique Rodó contrasta, como hace notar Emir Rodríguez Monegal en su edición, con los abiertos ataques contra Darío en sus cartas a Leopoldo Alas, quien combatía con ferocidad las tendencias modernistas en la península ibérica. Esta cautela atraviesa sus escritos públicos: Susana Draper se detiene en ese problema aludiendo a su actitud frente a rivales políticos como Rafael Barret y Emilio Frugoni, donde contrastando “un Rodó que gustaba de la aristocracia y otro Rodó que manifiesta su encanto por los rebeldes anarquistas (‘Anarquistas y Césares,’ admiración recíproca con Barret y Frugoni)” (Draper 51). Sin embargo, creo yo, no hay que sobrestimar el sentido que las palabras suaves e incluso simpatéticas tienen en “Anarquistas y Césares”, ya que es notorio que el accionar político de Rodó (y me refiero aquí a su labor de parlamentario) fue claramente contraria a las transformaciones que estos promovían, notoriamente en su rechazo a la jornada laboral

ideológico que hay que entender la condena al Modernismo como tal (que tuvo su momento culminante en la condena papal), analizada en los trabajos de Lily Litvak extensivamente. Si bien sus estudios se refieren al caso de la crítica peninsular en el 900, algunas de las conclusiones a las que arriba tienen su correlato en la crítica latinoamericana de aquel tiempo:

Se puede asegurar que el modernismo era considerado por sus críticos como manifestación o causa de decadencia por razones tanto literarias como estéticas y éticas, precisamente porque la nueva generación aportaba una escala de valores que iba más allá de la literatura. Evidentemente, los modernistas sufrieron la incompreensión burguesa que atacó antes que a ellos los movimientos de vanguardia, pero es claro que bajo los altisonantes insultos, la crítica atacaba puntos muy precisos, que eran la esencia misma del modernismo. En literatura, los jóvenes escritores no intentaban realizar únicamente una renovación formal, sino también de fondo, exaltando valores subjetivos e intuitivos (Litvak 122).

Los juicios viscerales que Rodó dirige contra el modernismo en sus cartas a Leopoldo Alas

---

de ocho horas que argumenta en “El trabajo obrero en Uruguay”. Cabe recordar que, ya en el 900, el socialista Emilio Frugoni rechazaba el arielismo en las polémicas de prensa que siguieron a la publicación del *Ariel*, sosteniendo que reclamaba idealismo a una clase obrera que no podía satisfacer las condiciones materiales mínimas que le garantizarían la subsistencia: “Ese idealismo consiste en oponer las más reales barreras al avance del sentimiento de justicia social, apuntalando las instituciones que creadas por un estrecho egoísmo de clase, hacen perdurar las desigualdades económicas e imponen en el mundo la ley de hierro de los intereses capitalistas. Y se quiere hacer creer que son ellos, los satisfechos y los parásitos mentales del prejuicio organizado los Arieles, los detentores de esa noble virtud de las especulaciones idealistas y los únicos que poseen la abnegación y el espíritu de sacrificio. Ellos, los que se reparten el botín de las riquezas colectivas o navegan con gran tranquilidad de ánimo en las aguas de un plácido conservatismo, dejándose arrullar por los parabienes de los poderosos y el ritmo habitual de una existencia sin privaciones. . .” (Frugoni 71). Esta lectura crítica sería reformulada años más tarde por los intelectuales del 45. Un ejemplo de ello es la toma de distancia que establece Manuel Claps en un texto que rescató Pablo Rocca donde señala que Rodó “se mantiene ajeno a las ideas sociales y políticas del siglo XIX en tanto su formulación europea como a su repercusión en los movimientos obreros del Río de la Plata. La activa fermentación de ideas de los movimientos sindicalistas y anarquistas no encuentra eco en su obra. Y es de hacer notar que esas mismas ideas tenían repercusión en los medios intelectuales (Álvaro A. Vasseur, etc.). Cuando se refiere al socialismo siempre hace la salvedad de que no participa de sus ideas [ . . . ]. Entre anarquistas y socialistas prefiere a los primeros, pero hay que hacer notar que el modo en que se refiere a ellos no es muy elogioso” (Claps 88).

reflejan mucho de esta actitud, y contrastan con la medida de la crítica que dirige a Darío. En el rechazo a los peligros que entraña todo lo que en el Modernismo pudiera implicar un desvío de los criterios de normatividad antes expuestos —donde se conjuga lo nacional, lo sexual y lo estético— ha hecho énfasis una crítica centrada precisamente en la noción de norma, con lo que se desplaza del campo de visión sus elementos más decididamente transgresores.

Tanto Ángel Rama en *Los poetas modernistas*. . . como Gerard Aching (32-33) muestran que el desplazamiento del poeta del lugar que le cupo durante el siglo XIX trajo como correlato la búsqueda de una legitimación de la poesía en tanto que espacio de recuperación del aura, en el sentido que Walter Benjamin atribuyó al término: como entidad a salvo de los mecanismos de reproducción industrial, y por lo tanto, a resguardo de las formas de circulación e intercambio capitalistas. La utopía de la no sujeción de la literatura al mercado funcionaba como correlato político el proyecto socialista libertario de la no sujeción del individuo al estado: Rodó identificaba, en la crítica a *Prosas profanas*, “nuestro anárquico idealismo contemporáneo” como rasgo de un Modernismo que, en su genealogía, él remitía al positivismo y al naturalismo (Rodó 187). Lo hacía al referirse a las “Palabras liminares”, manifiesto en que Darío proclamaba la “estética acrática”, palabra cuyo uso llama la atención, por cuanto deja entrever el nexo entre la práctica estética de los modernistas y la práctica política anarquista, por entonces la corriente de pensamiento revolucionario más difundida en América Latina.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Sin embargo, Gerard Aching pasa por alto por completo las connotaciones políticas bastante evidentes del término, a cuyo significado político hace referencia de modo explícito José Enrique Rodó en su crítica. Aching hace el siguiente comentario sobre las “Palabras liminares”: “The third clause stymies all attempts at imitation by advocating the rule of no rule — ‘una estética acrática’; since no model can be imposed, no imitation will ensue. In ‘Dilucidaciones,’ Darío reaffirms his stance claiming that there are no schools, only poets” (Aching 39). La afirmación dariana también apunta a cierto público, el de la bohemia revolucionaria que enmarca uno de los círculos sociales más cercanos al escritor. Cabe notar que hace referencia explícita a ella en su crónica sobre el anarquismo en Madrid, que deriva de una conversación con una de sus figuras más conspicuas, Alejandro Sawa. Al mismo tiempo, esta relación fue clave para la difusión de la obra del escritor nicaragüense, recogida por el publicista anarquista Alberto Ghirardo, primer editor de sus obras completas. Sobre el ambiente de la bohemia revolucionaria bonaerense, ver: Ansolabehere 139-190.

Cabe aquí discutir un poco la noción de aura y sus aplicaciones al terreno conceptual del Modernismo literario. En la consideración anterior sobre esta noción sigo la lectura que hace Ron Silliman, que vincula el aura al concepto de “diferencia” de Jaques Derrida. En su interpretación, la reproducción industrial remite a la noción marxista de valor de cambio, ya que la repetición permite establecer relaciones de equivalencia entre los objetos producidos en serie y su valor en tanto que mercancía, haciendo del principio de identidad el fundamento de las relaciones capitalistas. La percepción de la diferencia, es decir, de una distancia que hace que el objeto no se deje reducir a las relaciones de equivalencia establecidas por el mercado remite a una otredad donde Silliman sitúa el aura.<sup>17</sup> Aching, en cambio, sigue a Frederic Jameson al aseverar que la noción de aura en Benjamin equivale en el mundo moderno al lugar que en el mundo primitivo poseía lo sagrado, mientras que en la modernidad, en cambio, el aura residiría en el misterio y el carisma. El aura no es, por lo tanto, un atributo de la obra de arte, pero a ella le cabe el privilegio de salvaguardarla para la modernidad, siempre y cuando el arte se sustraiga al sistema de producción capitalista, y se constituya lo estético como ámbito a salvo de las condiciones del mercado. Gerard Aching percibe en esta operación una estrategia para otorgar a la obra de arte un valor que permite devolverla a la dinámica del mercado de la que quedó marginada, o dicho de otro modo, una estrategia de autopromoción, ofertando un artefacto —el poema, el objeto estético— que permitiría al lector ignorar y sustraerse de su lugar de trabajo en

---

<sup>17</sup> Ron Silliman interpreta la reproducción industrial como la aplicación del principio lógico de identidad al objeto estético, lo que permite integrarlo al circuito del intercambio del capital: “ ‘A sense of the universal equality of things’, equivalence, destroys aura by the removal of the object from its constituting context. This is also its advantage, since concealed within it is the whole of the scientific method and project. Identity, the prerequisite for equivalence, is  $A = A$ ,  $A = -A$ . The application of the process is not restricted to the mathematical mode of knowledge: contemporary philosophy begins with the first sentence of Wittgenstein’s *Tractatus*: ‘The world is all that is the case.’ Each of the five fundamental axioms of Euclidean geometry, which served for centuries as the model for science itself, is in some sense a statement of equivalence, of which the first is ‘Things equal to the same thing are equal to each other’ (If  $A = B$  and  $B = C$ , then  $A = C$ , etc.). Thus equivalence begets substitution, exchange, reproduction. This principle extends itself into the economic sphere via the *universal equivalent of money*.” (Silliman 47)

la dinámica productiva, mediante el distanciamiento estético. De ese modo paradójico, el poema asume su transformación en artículo de consumo, y por tanto, en mercancía:

Even though this imaginary is only viable after the fact, that is to say, after the alienation has already manifested itself in the workplace, it still satisfies the desire on the part of Darío's readers to ignore their relationship to that workplace while they are at leisure. Clearly, this mutual compensation takes place through consumption: the poet courts his readers' good taste since they are potential "customers" who will acquire his "priceless" books. Through such purchases, these readers define themselves on the basis of their power to acquire what the poet advertises as unique and incomparable (Aching 33).

Siguiendo este razonamiento, los modernistas habrían puesto en venta el aura, esto es, habrían logrado introducir al mercado aquel aspecto de la obra que resistía los mecanismos industriales de reproducción, y que por tanto no era apto para transformarse en un bien de consumo, o, retomando el modelo económico que se desprende del cuento de Rubén Darío, habrían logrado colocar las piezas de música a cambio del pedazo de pan. Esta afirmación choca, sin embargo, con la conciencia que los escritores modernistas tenían de la ausencia de mercado para su creación artística. Al contrario de lo que sugiere Aching, los poetas no logran vender el aura que ofrece como nuevo valor de mercado, ya que a todas luces su tentativa fracasa. Rubén Darío, en quien Aching concentra buena parte de su estudio, es una excepción honrosa —su poesía sí se transformó en una mercancía, de la que él mismo no logró muchos beneficios— aunque cabe aclarar que la prensa, las conferencias y los eventuales puestos diplomáticos fueron su verdadero sustento.

Ángel Rama se hizo cargo de esta queja, y vio en el periodismo naciente la alternativa económica más frecuente a la que se acoplaron los escritores del período. El espacio del periodismo, donde buena parte de los escritores modernistas se movieron, era el nuevo lugar que

la sociedad reservaba al escritor, y era también la actividad económica que permitía una supervivencia que, aunque precaria en la mayoría de las ocasiones, era la condición de posibilidad para la creación de discursos estéticamente autónomos. La actividad periodística, en tanto que reducto de rentabilidad de la escritura, hizo posible las literaturas de los autores canónicos del Modernismo, aquellos que, como se expuso más arriba, configuran su “norma”. La posibilidad de establecer su literatura como norma corresponde al lugar que Rubén Darío, José Enrique Rodó y José Martí ocuparon en el campo cultural del período, en tanto que referentes intelectuales para sus contemporáneos. Su lugar en ese campo no estaba garantizado por una consagración institucional, sino por la existencia de un público nutrido fundamentalmente de la prensa. Julio Ramos observó un desplazamiento progresivo del lugar de la autoridad cultural del periódico al libro a medida que la relación del intelectual con la institución estatal va cambiando:

A pesar de la aparente continuidad entre las “figuras” del discurso culturalista en ambos, Martí y Rodó no enuncian su crítica de la modernización desde el mismo campo institucional. No nos referimos, simplemente, al hecho —de por sí revelador— de que hacia 1900 la autoridad de la cultura se encuentra cristalizada, relativamente especializada, en el lugar institucional del libro. Martí, en cambio, opera entre la materia heterogénea y problemática del periódico. Más importante aún, a comienzos de siglo, y particularmente en la época de fervor nacionalista de los centenarios de independencia, la relación entre la autoridad cultural y el estado cambia notablemente. En esa coyuntura, la mirada estetizante del sujeto culturalista cobraría gran importancia, constituyendo el eje de una crítica antiimperialista que tuvo gran impacto sobre la política de la época (Ramos 216).

Sin embargo, este proceso de consagración y recuperación del espacio público del intelectual no se va a dar sino en una etapa posterior al Modernismo, y va a rescatar de los autores del período

aquellos discursos que contribuyeron a crear una imagen de las naciones latinoamericanas que pasaba por la crítica del proceso de modernización, y en particular del proceso creciente de especialización y división del trabajo (Ramos 215). De hecho, la relación de José Enrique Rodó con las instituciones políticas de su país no fueron todo lo armoniosas que Julio Ramos sugiere, si se piensa en los duros enfrentamientos que el autor de *Ariel* tuvo con el presidente José Batlle y Ordóñez. Su alejamiento de la actividad política que cumplía como parlamentario en Uruguay y de la docencia universitaria, está marcado por un retorno a la prensa, cuando acepta un trabajo como corresponsal en Europa de la revista argentina *Caras y Caretas*, por el cual iniciaría el viaje que iba a acabar trágicamente con su muerte en Sicilia.

Pero para evaluar el lugar preponderante que estos autores ocuparon en el campo cultural durante el período es necesario también entender el lugar que ocuparon en tanto que agentes de canonización. Es claro el caso de Rubén Darío, quien activamente promovía a escritores y les abría la puerta a la publicación en Francia, por la relación que tenía con la casa editorial Garnier. La actuación en el campo de estos autores los hacía referentes del proceso de transformación de la literatura en bien de consumo, a la vez que fungían como agentes en el proceso material de publicación y difusión.<sup>18</sup>

Sin embargo, ya en la época era notorio que el mercado editorial del libro no era la forma de distribución más relevante para el discurso literario. Antes bien, la piratería, los levantes de prensa y las transcripciones no autorizadas parecen haber sido los modos habituales de distribución, como lo nota Rufino Blanco Fombona en el prólogo a *Los peregrinos de piedra* de

---

<sup>18</sup> Noël Salomon (271) se ha referido asimismo a la relación de Rodó con Francia, señalando que aparece por primera vez mencionado en 1899 en el *Bulletin hispanique*, en la lista de la *Société de correspondance hispanique* como único miembro del continente americano (la lista estaba compuesta por franceses, portugueses y españoles). Para el caso de Martí, la amplia difusión que tuvo trabajando como corresponsal en diversos periódicos latinoamericanos lo situó como referente ineludible para la literatura del período que operó a través de sus artículos el establecimiento de un nuevo tipo de estética a nivel continental. Asimismo, sus luchas políticas por la independencia de Cuba tuvieron fuerte resonancia en toda América Latina.

Julio Herrera y Reissig. El crítico venezolano atribuye a la “magnífica piratería” el secreto de la fama de un escritor, al explicar el hecho de que la obra de Leopoldo Lugones era más conocida que la de Herrera y Reissig:

Las revistas de todo el continente insertan sus obras, con esa magnífica piratería literaria nuestra que, entre paréntesis, [¡]ojalá dure siempre, como que a ella debe cada escritor americano el tener un público de cincuenta o sesenta millones y no apenas cuatro gatos de su nativa república! (Blanco Fombona xl)

Estos levantes de prensa siempre han existido, pero justamente la multiplicación virtualmente ilimitada (hoy diríamos viral) que las nuevas técnicas de impresión masiva garantizaban hacia el novecientos son clave en la difusión continental, mal que le pesara a autores que veían sus textos reproducidos sin su consentimiento y sin pago de honorarios. El dilema de estos escritores parece haber sido el dilema de la inserción al mercado en una época de precariedad para el intelectual.<sup>19</sup> De allí que la relación con el funcionamiento de la sociedad capitalista no haya dejado de ser conflictiva, y los modelos posibles que aparecían como alternativa a los mecanismos de reproducción del capital fueran objeto de disputa. La posibilidad de crear un circuito alternativo a partir de la precaria prensa obrera y obrerista era un potencial plausible de circulación, dado el acceso paulatino de la clase obrera a la alfabetización:

Consecuencia lógica de la instrucción en los sectores asalariados fue la constatable afección que en los mismos se registró por acceder a la palabra escrita, ya sea a través del periódico, ya por medio del libro o el folleto, que numerosas “bibliotecas populares” editaban en el país y en el extranjero tanto con fines culturales como de agitación ideológica. Por la misma razón, fueron constantes de la práctica sindical la instalación en las sedes gremiales de bibliotecas y “salones

---

<sup>19</sup> Incluso para Darío, que si bien ocupaba un lugar hegemónico en el contexto Modernista, sobrevivió durante buena parte de su vida principalmente gracias a los puestos diplomáticos que se le asignaban. Para la noción de intelectual precario, ver Rambach y Rousseau.

de lectura”, y el canje del periódico propio con las publicaciones que editaban otras entidades sindicales, o centros anarquistas, liberales, socialistas o librepensadores, que cuestionaban aspectos diversos del sistema social vigente en parcial coincidencia con el movimiento obrero (Balbis y Zubillaga 2:48).

Pero más allá de la eficacia de la distribución, y del papel que han tenido las bibliotecas populares en la distribución de obras a ambos lados del Atlántico, la aparición en la prensa alternativa ofrecía el potencial de una economía paralela, basada en formas voluntarias de asociación y contribución. Así, los periódicos obreros y obreristas se publicarían financiados por suscripciones voluntarias, colectas, o festivales en las sedes gremiales o los centros de estudios sociales (las “veladas musicales filodramáticas” anunciadas con toda pompa en las páginas del periódico).<sup>20</sup>

Tanto la imaginación utópica que permitía pensar en la utopía de una circulación autónoma respecto al mercado como las estrategias adoptadas por los escritores se presentan como una heterogeneidad, como campo de tensiones donde los sujetos actúan en función del lugar que ocupan al interior de ese mismo campo. Es relevante por ello el trazado que hace Pierre Bourdieu, quien muestra cómo frente a la búsqueda de un lugar en el mercado por parte del escritor puede observarse otro tipo de relación con éste, de rechazo a esa inserción y de búsqueda de alternativas de difusión y de modelos estéticos. Al referirse a los criterios de consagración dentro del campo cultural francés, y más específicamente en el ámbito literario, Bourdieu muestra los criterios opuestos que regían la consagración comercial y la literaria respectivamente, y cómo estos incidían en el comportamiento de los géneros, determinando

---

<sup>20</sup> Más adelante, con el advenimiento de los anarquistas expropiadores, serían habituales también los asaltos (entendidos como expropiaciones) con el fin de financiar publicaciones anarquistas. De todos modos, el período de mayor actividad de los anarquistas expropiadores es posterior al período cubierto en este estudio, que abarca el período de actividad de Roberto de las Carreras, entre 1892 y 1916. Sobre los anarquistas expropiadores, ver Bayer, Osvaldo. Los anarquistas expropiadores y otros ensayos.

aspectos a nivel formal:

On peut rendre compte de la structure chiasmaticque de cet espace, dans lequel la hiérarchie selon le profit commercial (théâtre, roman, poésie) coexiste avec une hiérarchie de sens inverse selon le prestige (poésie, roman, théâtre), par un modèle simple prenant en compte deux principes de différenciation. D'une part, les différents genres, considérés comme des entreprises économiques [. . .]. D'autre part, à mesure que le champ gagne en autonomie et impose sa logique propre, ces genres se distinguent [. . .] en fonction du crédit proprement symbolique qu'ils détiennent et confèrent et qui tend à varier en raison inverse du profit économique (Bourdieu 194–5).

La estructura quiasmática de la que habla Pierre Bourdieu enfrentaba el criterio burgués de triunfo medido en términos de aceptación en el mercado y éxito económico a un criterio que valoraba a la obra de arte justamente en lo que ella ofrecía de resistencia al proceso de transformación en mercancía. Para Bourdieu, la obra de arte ofrecía una vía de acceso a otro tipo de capital, el capital cultural, no medible en términos del beneficio económico que la obra podía generar. Ello no implicaba que la obra de arte no entrara en el circuito comercial a fines de siglo (antes bien al contrario), pero lo que sí observa Bourdieu es que la creación de un criterio de valor opuesto a los valores de uso y de cambio adquiridos en el mercado era la condición de posibilidad de un campo cultural autónomo. En principio, este campo estaría gobernado por una institución, la Academia, que aseguraba legitimidad al proceso de canonización. Sin embargo, cabe notar con Bourdieu el surgimiento de algunos grupos (en particular los conocidos en Francia como *Décadents*), que hacían de la resistencia que la obra de arte podía ofrecer a su transformación en bien de consumo un criterio valorativo<sup>21</sup>, y se oponían al mismo tiempo a los

<sup>21</sup> Un ejemplo tomado de *Entartung* [Degeneración] de Max Nordau puede servir para ilustrar el mecanismo. Cuando comenta *A rebours* de Joris-Karl Huysmans, Nordau caricaturiza el criterio seguido por el protagonista Des Esseintes para valorar una obra artística: “To know if a work of art pleases him or not, he does not look at

mecanismos de consagración académicos. Bourdieu se refiere a estos grupos con el nombre de “vanguardia”, dando al término un sentido estricto, cuando divide el campo literario entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los mismos productores, y la gran producción, orientada hacia el público masivo. En el campo restringido de la producción pura distingue a su vez la vanguardia de la vanguardia consagrada, reflejada en el campo cultural de fin de siglo XIX en Francia en la disputa entre parnasianos y decadentistas, divididos a su vez por sus dispares orígenes sociales (Bourdieu 204).

El esquema trazado por Bourdieu no tiene una relación directa con el Modernismo latinoamericano, que no presentó la proliferación de movimientos que caracterizó al fin de siglo francés<sup>22</sup>, sino que más bien parece haber sido el pastiche que para Lezama Lima representaba el cuaderno de anotaciones de Julián del Casal, donde se superponían los escritores europeos a la “pacotilla” local. El análisis de Bourdieu, sin embargo, invita a interrogarse sobre las prácticas culturales concretas que confrontaban la norma modernista, estableciendo respecto a ella una relación “quiasmática” en cuanto a los criterios de valoración.

Tanto el Naturalismo como el Decadentismo, corrientes literarias que aparecieron en Francia en la segunda mitad del siglo XIX, entraron a jugar en la dinámica de las relaciones del campo cultural local, y el género poético pasó a ocupar un lugar de privilegio como lenguaje apto para resistir la inserción al mercado, cuya contrapartida era la marginación del poeta por

---

the work of art —oh no! he turns his back and anxiously studies the demeanor of the people standing before it. Are they enthusiastic, the decadent despises the work; do they remain indifferent, or even appear displeased, he admires it with full conviction. The ordinary man always seeks to think, to feel, and to do the same as the multitude; the decadent seeks exactly the contrary. Both derive the manner of seeing and feeling, not from their internal conviction, but from what the crowd dictates to them. Both lack all individuality, and they are obliged to have their eyes constantly fixed on the crowd to find their way. The decadent is, therefore, an ordinary man with a *minus* sign, who, equally with the latter, only in a contrary sense, follows in the wake of the crowd, and meanwhile makes things far more difficult for himself than the ordinary man; he is also constantly in a state of irritation, while the latter as constantly enjoys himself” (Nordau 306-7).

<sup>22</sup> Aunque se debería hacer la salvedad para el caso brasileño, que sí tuvo una pluralidad de movimientos que convivieron durante el mismo período: *Parnasianismo*, *Penumbriismo*, *Simbolismo*, etc.

improductivo a que hace referencia Ángel Rama. No es casual que, en una carta de Rodó a su amigo Juan Francisco Piquet, el autor de *Ariel* afirme en 1904 que “la literatura no da otras señales de vida más que el aborto periódico de algún decadentoide revenido, en abominables opúsculos” (Rodó 1280), por la fecha en que Roberto de las Carreras publicaba sus *Parisianas*, una colección de ditirambos sobre libros publicados recientemente por algunos amigos suyos. El uso de “decadentoide” como insulto da una pauta del lugar que el Decadentismo tenía en la escala de valores rodosianos, y permiten también apreciar que las tensiones que se manifestaban en la rivalidad de movimientos en el fin de siglo francés eran trasladadas a las propias rivalidades locales, donde se usaban los términos que designaban las corrientes literarias europeas como moneda de cambio en la disputa literaria.

### **Autonomía y negativismo crítico**

Con el fin de apreciar la distancia entre el esquema del campo cultural que describe Bourdieu y el modo en que las corrientes que surgen en Europa son reconfiguradas en su apropiación al otro lado del Atlántico, cabe recordar las líneas de análisis planteadas en los trabajos de Ángel Rama sobre la dinámica cultural en el espacio latinoamericano, y sobre la adopción de los proyectos a que dio lugar la modernidad en el continente europeo. Rama se interesó en comprender de qué modo son apropiados estos proyectos, que en su adopción local se orientaron críticamente hacia los procesos de modernización. Rama interpreta esta transformación como un elemento constitutivo de la tendencia independentista de la cultura local:

Podría decirse que la tendencia independentista que hemos señalado como rectora del proceso cultural latinoamericano, siempre ha tendido a seleccionar los

elementos recusadores del sistema europeo y norteamericano que se producían en las metrópolis desgajándolos de su contexto y haciéndolos suyos en un riesgoso modo abstracto (Á. Rama, *Transculturación* 46).

Rama describe de este modo los mecanismos de asimilación crítica del legado cultural europeo llevado adelante por los letrados latinoamericanos, dando una vuelta de tuerca a los planteos que realizara en *La ciudad letrada*, —y anticipando con ello en cierta medida uno de los cuestionamientos que le dirigiera Françoise Pérus (81 y ss.), quien puso en entredicho la interpretación que hacía Ángel Rama del Modernismo como movimiento hacia una creciente autonomía respecto a los modelos culturales europeos. Para Rama, esa autonomía se manifestaba en la particular selectividad que los letrados practicaban. Su planteo surge en un comentario suyo sobre el diseño del modelo de interacción cultural definido en *El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* de Fernando Ortiz. Rama afirma:

Este diseño no atiende suficientemente a los criterios de selectividad y a los de invención, que deben ser obligadamente postulados en todos los casos de “plasticidad cultural”, dado que ese estado certifica la energía y la creatividad de una comunidad cultural. Si ésta es viviente, cumplirá esa selectividad, sobre sí misma y sobre el aporte exterior, y, obligadamente, efectuará invenciones con un “ars combinatorio” adecuado a la autonomía del propio sistema cultural. . . La misma receptividad se encuentra en el receptor cultural en todos aquellos casos en que no le es impuesta rígidamente una determinada norma o producto, permitiéndole una escogencia (*sic.*) en el rico abanico de las aportaciones externas, o buscándola en los escondidos elementos de la cultura de dominación, vistos en sus fuentes originarias (Á. Rama, *Transculturación* 45–6).

Rama proporciona el ejemplo de la circulación del pensamiento marxista en los ámbitos

universitarios de América Latina durante el período de entre guerras. Pero antes de la primera guerra mundial, en la época modernista, eran el anarquismo y algunas corrientes de socialismo utópico las “fuerzas heterodoxas de la cultura europea originaria” (Rama, *Transculturación* 46) que constituían un repertorio discursivo rico en herramientas conceptuales aptas para la crítica del proceso de modernización, y que aportaban un material textual para el impulso de la imaginación utópica. Al mismo tiempo, creaban un espacio alternativo de circulación cultural que permitió el surgimiento de un nuevo tipo de intelectual, de formación autodidacta, que se oponía al modelo del letrado surgido en los ámbitos universitarios y ligado al poder político. En su estudio sobre el anarquismo rioplatense, Leandro Delgado afirma que en este período surge un nuevo modelo de hombre de letras:

Este nuevo hombre de letras frecuentó circuitos culturales influidos y definidos por el anarquismo. Los cafés, la prensa obrera y los círculos de estudio fueron determinando las pautas de una educación autodidacta que, inicialmente dirigida a la instrucción del obrero, influyó también en la adopción de formas de instrucción autodidacta por el nuevo hombre de letras (Delgado 58).

La aparición de este tipo de intelectual a que hace referencia Delgado revela una imagen quiasmática en el sentido antes mencionado, según la cual la norma construida por la crítica es revertida por una serie de opciones estratégicas singulares que emergen en el contexto histórico del establecimiento del movimiento obrero. Seguir la huella que les permitía hacer circular los discursos críticos a un lado y otro del Atlántico es en parte una respuesta al reclamo que hace Julio Ramos, cuando llama a pensar la “cultura europea originaria” que menciona Rama como “lugar desde siempre atravesado por contradicciones, donde la literatura [. . .] no estaba regida por una homogeneidad original” (Ramos 82). La circulación de la prensa y los proyectos editoriales anarquistas dan testimonio de las alternativas que la cultura europea planteaba a fines

del siglo XIX. La condición de posibilidad de esa circulación residía en las redes establecidas por el naciente movimiento internacionalista, que llenó las bibliotecas latinoamericanas de discursos heterodoxos que eran la contracara del proceso de modernización, su costado crítico.

Gwen Kirkpatrick, por ejemplo, habla de la huellas naturalistas y decadentistas en Delmira Agustini, afirmando que en la época “son apropiados los modelos de la decadencia, esa etiqueta que le conferimos a una época poética demasiado opulenta para el gusto moderno, la sobrecarga sensorial lamentada tan a menudo por los que prefieren las armonías de Darío” («Delmira Agustini» 78-9). Si para Kirkpatrick las armonías de Darío representan la norma frente a la cual se levanta la lírica disonante, es en esta última donde se puede encontrar un modelo de lenguaje caracterizado por su pérdida de valor de cambio:

Poetry is to be estranged from all other forms of writing, by virtue of not being used as a measure of exchange. The poet, by using as his material the world's form of exchange, enters into a problematic and paradoxical relationship to it. The poet deals with worldly materials but seeks to transcend them. On a certain level, this refusal to use words for their practical exchange value, or communicative usage, deprives the poet of an active participatory function in external reality (Kirkpatrick, *The Dissonant Legacy* 46).

En el Modernismo latinoamericano se pone de manifiesto la relación paradójica mantenida por el escritor con su obra, al debatirse entre la resistencia y la negociación del lugar de su propia producción en el mercado. Éste abría el espacio posible de circulación, mientras que la resistencia garantizaba a la obra el mantenimiento de su cualidad aurática. Pero esa resistencia no implicaba necesariamente el encierro torremarfilista, idea cuya pertinencia ha sido ampliamente debatida: el rechazo a conferir al lenguaje una función comunicativa abría la posibilidad de un uso crítico que no dejaba de tener consecuencias políticas, que han sido

conceptualizadas a partir de la tradición marxista de la estética de la negatividad. Tal es el caso de Ángel Rama cuando atribuye a Roberto de las Carreras un “negativismo crítico” al que califica de “superficial” (Á. Rama, «Prólogo» 8).

Junto al proceso de profesionalización de la escritura, surge también la práctica crítica del intelectual, ya que la adquisición de autonomía en el campo cultural es la condición necesaria para el ejercicio crítico. La marginación del poeta, que el cuento de Rubén Darío titulado “El rey burgués” ilustra, abría como contrapartida la posibilidad de búsqueda de alianzas con sectores políticos que poseían una visión crítica del proceso de modernización. Los “decadentes” franceses, que constituían uno de los modelos de referencia en el Modernismo, brindaban un ejemplo de esta alianza circunstancial:

Most of [the “decadents”] were conscious promoters of an aesthetic modernity that was, in spite of all its ambiguities, radically opposed to the other, essentially bourgeois, modernity, with its promises of indefinite progress, democracy, generalized sharing of the “comforts of civilization,” etc. Such promises appeared to these “decadent” artists as so many demagogic diversions from the terrible reality of increasing spiritual alienation and dehumanization. To protest precisely such tactics, the “decadents” cultivated the consciousness of their own alienation, both aesthetic and moral, and, in the face of the false and complacent humanism of the day’s demagogues, resorted to something approaching the aggressive strategies of anti humanism. . . . Furthermore, the “decadents” often upheld revolutionary beliefs (anarchism was particularly attractive to them) and so they were not unjustly perceived as representatives of the avant-grade (Călinescu 162–3).

El caso de los intelectuales latinoamericanos que adoptaron ideas socialistas a fines del siglo XIX y principios del XX tiene relación con ese espacio crítico de los procesos de

modernización que los intelectuales compartían. Un sector de la sociedad letrada del período llevó adelante su crítica desde una visión idealista donde “la autoridad cultural” era vista “como el eje normativo del ‘nosotros’ latinoamericano” (Ramos 216). Pero es necesario rastrear otra clase de alianzas políticas, que partían de una estrategia totalmente distinta, diría incluso opuesta a la pretensión de establecer una autoridad cultural, o una idea de nación. Las líneas del decadentismo y el naturalismo, que se mostraron políticamente afines al anarquismo, dejaron también su huella en la pléyade de líneas que se cruzan en el Modernismo latinoamericano, articulando un eje de tensión al interior del campo.

### **El lugar del anarquismo**

Esta línea paralela abre espacio para pensar redes de alianzas y afinidades diversas a lo que la norma política y estética del período que la crítica ha venido estableciendo. David Viñas afirmaba ya en los años 60 que existía un lugar de cuestionamiento “al apogeo de la ciudad liberal”, que, según él, constituye un aspecto del período que “numerosos comentaristas del Modernismo rubendariano parecen eludir al ocuparse de la literatura y del pensamiento del 1900 en América Latina” (Viñas 189). Para Viñas ese lugar era ocupado políticamente por el anarquismo, y ello tuvo como consecuencia la afinidad sentida por muchos intelectuales que encontraron en esa corriente ideológica un conjunto de instrumentos que fueron herramientas conceptuales con las que ejercieron la crítica. Este acercamiento muchas veces acabó en adhesión directa, como fue el caso de Roberto de las Carreras, pero no sólo el suyo: pueden mencionarse también al peruano González Prada, a Rafael Barret, a Alberto Ghirardo, a Florencio Sánchez, a Flores Magón, en una nómina de autores que configurarían una imagen de la escritura finisecular que corre por carriles distintos de línea normativa del Modernismo literario. El anarquismo

como movimiento no se restringía a una propuesta de orden político, sino que también constituía un espacio social en el cual las lógicas de circulación capitalista a la que la obra literaria se estaba adaptando procuraban ser neutralizadas en cierto modo, porque proveía de un circuito alternativo de difusión y un público dispuesto a acompañar nuevas propuestas en la medida en que venían asociadas al cambio social.

Las ideas socialistas y anarquistas ofrecían una crítica a la teoría de la división social del trabajo, como parte de una crítica más general a la división de la sociedad en clases. Las posibilidades técnicas que se pusieron a disposición de los escritores en el cambio de siglo cambiaron las relaciones del letrado con la comunidad de lectores de un modo que merece ser tomado en cuenta. Si bien los escritores modernistas expresaron en mayor o menor medida rechazo hacia la asunción discursiva de las clases emergentes que al ascender socialmente se van apropiando de espacios de enunciación que habían sido privilegio del sector letrado, también es cierto que ellos hicieron uso de las tecnologías que posibilitaron un acceso más democrático a la prensa y la circulación de la palabra escrita, así como de los nuevos recursos gráficos que la aparición de la fotografía y el linotipo pusieron a disposición. Aquellas innovaciones que para Walter Benjamin eran la causa de la desaparición del aura de la obra artística, presentaban al escritor una oportunidad y un desafío: la oportunidad de un acceso más inmediato a la publicación, y el desafío de diferenciar la esfera de lo artístico para de ese modo reservarse el privilegio de la autonomía que se veía amenazada por la democratización.<sup>23</sup> El propio Benjamin observaba esta situación, cuando se refería a los cambios técnicos que tuvieron lugar en la imprenta a fines del siglo XIX:

For centuries a small number of writers were confronted by many thousands of

---

<sup>23</sup> El debate, si se quiere, no es muy diverso del que la aparición de internet propicia en la actualidad respecto a modos de difusión, valor socialmente acordado a las publicaciones hechas en la plataforma virtual, posibilidad de publicación inmediata, etcétera. En ambos momentos históricos, se atestigua un cambio en las condiciones comunicativas posibilitadas por la tecnología.

readers. This changed toward the end of the last century. With the increasing extension of the press, which kept placing new political, religious, scientific, professional, and local organs before the readers, an increasing number of readers became writers –at first, occasional ones. It began with the daily press opening to its readers space for “letters to the editor”. And today there is hardly a gainfully employed European who could not, in principle, find an opportunity to publish somewhere or other comments on his work, grievances, documentary reports, or that sort of thing. Thus, the distinction between author and public is about to lose its basic character. The difference becomes merely functional; it may vary from case to case. At any moment the reader is ready to turn into a writer. As expert, which he had to become willy-nilly in an extremely specialized work process, even if only in some minor respect, the reader gains access to authorship (Benjamin, *The Work of Art* 33–4).

Benjamin usa este antecedente del acceso masivo a la imprenta como preámbulo a lo que él ve como la ruptura de la distinción entre espectador y actor hecha posible gracias al advenimiento del cine, donde el transeúnte puede resultar transformado en actor si es captado en una toma cinematográfica. El modelo ejemplar para Benjamin era el cine soviético; la tradicional división del trabajo artístico se veía transformada por la cámara, que captaba a los trabajadores en su cotidianeidad. En el caso de Benjamin, es evidente que su interpretación derivaba de la crítica socialista a la división del trabajo que había comenzado a manifestarse ya con los socialistas utópicos. La pérdida del aura que conllevaba la reproducción mecánica de la obra artística sería compensada si los nuevos medios que permitían esa reproducción puestos al servicio de una politización de la estética que, según Benjamin, caracterizaba al comunismo. La recuperación del aura era por lo tanto posible en una sociedad sin clases, que habría superado la división social

del trabajo.

Esta crítica también se manifestaba entre los anarquistas, que eran protagonistas del proceso de democratización del acceso a la imprenta a que hace referencia Benjamin: a fines del siglo XIX para Lombroso, el retorno al “comunismo antiguo”, como él lo llamaba, preocupaba en primera instancia por esta anulación de la división social del trabajo. Para el criminalista italiano la posibilidad de que los autores se apropiaran de los medios técnicos de publicación implicaba un retroceso histórico, y evidenciaba el carácter viciado de la propuesta anarquista:

No me asustaría yo, seguramente, cuando Krapotkine (*sic.*) afirma de un modo serio la necesidad de volver al comunismo antiguo, si al mismo tiempo enseñara el medio de realizar la vuelta; mas él mismo aconseja ingenuamente a los autores que sean a la vez editores e impresores de sus propios libros, en oposición abierta con la moderna doctrina de la división del trabajo, que ninguna teoría podrá destruir; y en fin, aunque otra cosa no hiciera, aconseja que se deje al pueblo en libertad completa de distribuir sus funciones, de arrojarse sobre el *montón*, como lo haría una manada de lobos sobre su presa, sin ocurrírsele que, al igual de éstos, cuando faltase la presa se devorarían unos a otros; y que si la colectividad resulta dañosa, es tan sólo porque al unirse los individuos, sus vicios y sus defectos se multiplican en vez de disminuir (Lombroso 37–8).

La apropiación de los medios de producción y distribución cultural que llevaban adelante los anarquistas abría un espacio que era muchas veces percibido como amenaza al privilegio socialmente acordado al letrado. Martí da ejemplo de este temor al referirse a la masacre de Haymarket en Chicago en 1886, y al proceso judicial posterior a los anarquistas acusados de provocar los incidentes. La crónica de Martí tiene toda la apariencia de un pastiche hecho con traducciones de fragmentos de las crónicas policiales publicadas en la prensa estadounidense de

la época. La dramática descripción del abatimiento del policía en los enfrentamientos que se dieron en aquella ocasión no puede en modo alguno ser el testimonio de un Martí que estaba en Nueva York cuando ocurrió este hecho histórico. Su escritura aún no había comenzado a desmontar el imaginario utópico proyectado sobre los Estados Unidos que señala Julio Ramos (147), que el letrado latinoamericano arrastra desde la articulación utópica admirativa del *Viaje por los Estados Unidos de la América del Norte* de Francisco de Miranda. Las huellas de esta visión admirativa son visibles en las primeras crónicas, y, como señala Ramos, irán siendo deconstruidas progresivamente —si bien es cierto que su crónica sobre Coney Island, temprana en la producción de crónicas norteamericanas del escritor cubano, ya evidencia una percepción crítica de una realidad que le resulta grotesca, atestiguada, esta vez sí, de primera mano. La acción organizada del movimiento obrero es uno de los factores que afloran en esa deconstrucción, pero al momento de la masacre de Haymarket esta es todavía percibida con prevención:

La policía ha recogido en mucho antro, en casas arrinconadas, en cuartos oscuros, que hacían de hospitales de sangre, en trincheras y cuevas subterráneas, vagones enteros llenos de fusiles, cajones de cápsulas, depósitos de dinamita y glicerina, moldes de bombas, bombas “graciosas y pequeñas como una pera”, cerros de periódicos y circulares que llaman a crimen, libros anarquistas empastados en cuero rojo, pruebas de una red vasta de fábricas de dinamita y logias organizadas que la consumen, documentos que demuestran que una de sus prácticas es la de incendiar sus casas aseguradas para cobrar en provecho del tesoro anarquista el precio del seguro: mucha sustancia extraña se ha encontrado, que estalla al sol y al choque, mucho texto donde se enseña, por diez centavos, el modo de incendiar y de matar (Martí 10: 450).

Este Martí casi irreconocible remite a la identificación de la clase obrera como una nueva barbarie a fines del siglo XIX, surgida en las urbes a diferencia de la barbarie campesina decimonónica, pero que no producía menos terror entre las clases dirigentes. Sin embargo, estos nuevos bárbaros se habían apropiado de las prácticas letradas. Martí deja entrever en su texto la relevancia de la práctica editorial de los anarquistas que se pone de manifiesto en los “cerros de periódicos y circulares” y en los “libros anarquistas empastados en cuero rojo”. Esta “red vasta” de intercambio cultural aprovechaba las redes ya establecidas por el movimiento internacionalista, y estaba nutrida por las oleadas de inmigración provenientes de Europa. En otro pasaje en el que se muestra muy distante del escritor de “Nuestra América”, Martí lanza por ello sus diatribas contra los inmigrantes europeos en Estados Unidos, recomendando aplicar políticas inmigratorias más estrictas:

Importa mucho a los pueblos que se acrecen con la inmigración de Europa ver en qué ayuda y en qué daña la gente que inmigra, y de qué países va buena, y de cuál va mala. Los Estados Unidos, que están hechos de inmigrantes, buscan ya activamente el modo de poner coto a la inmigración excesiva o perniciosa: viendo de dónde viene el mal a los Estados Unidos, pueden librarse de él los países que aún no han sido llevados por su generosidad o su ansia desmedida de crecimiento, al peligro de inyectarse en las venas toda esa sangre envenenada (10: 451-2).

Es muy probable que en un texto como este, Martí estuviera reproduciendo de un modo bastante automático las gacetillas de la prensa norteamericana de la época, que fue parte activa en la manipulación de la información en torno a uno de los casos más polémicos en la historia judicial estadounidense, y que dio origen a la fecha que hoy se celebra en buena parte del mundo como día internacional de los trabajadores. En el otro extremo del mapa, estas recomendaciones que Martí plantea fueron parte constitutiva de la puesta en práctica de una serie de políticas represivas que redujeron significativamente al pujante movimiento anarquista en la primera

mitad del siglo XX en Argentina. Una de las medidas del gobierno argentino de principios de siglo apuntaba a terminar con esta “inmigración malsana”. En un texto recogido por David Viñas sobre el anarquismo argentino en 1909, podía leerse:

Se trata impedir que desembarquen los idiotas, locos, epilépticos, tuberculosos, polígamos, ramera y anarquistas, sean inmigrantes, sean “simples pasajeros”. Lo urgente es librarse de los anarquistas. El poder ejecutivo no disimula cuánto le inquietan “los que se introducen en este hospitalario país para dificultar el funcionamiento de las instituciones sobre las que reposa nuestra vida de nación civilizada” (Viñas 190).

La sinonimia establecida por los gobiernos entre los portadores de una enfermedad física o psiquiátrica, los polígamos, las prostitutas y los anarquistas provee una clave para entender el sentimiento de fascinación que, al contrario de lo que pasaba con Martí en estas crónicas enviadas al diario *La Nación*, otros modernistas sintieron hacia el movimiento político. De hecho, en la teoría expuesta por Lombroso sobre los anarquistas, la remisión del comportamiento de los miembros de este movimiento es entendido en el marco de la visión médica positivista con que el criminalista italiano analizaba sus casos. Ese interés derivaba de la apropiación que los letrados latinoamericanos hacían de las marcas de una rareza que portaban como estandarte, como afirma Graciela Montaldo:

Entre la cultura letrada se dignifica *la diferencia*; por ello, que palabras como “modernista” o “decadente” llevasen una fuerte carga negativa pues designaban un conjunto de tendencias asociales (que implicaban desde la ruptura estética hasta las “desviaciones” sexuales) no parecía mal entre los artistas y los nuevos intelectuales las asumen con cierta felicidad y orgullo convirtiéndolas en su estandarte, en la marca de su extrañeza frente a la vulgarización del arte y de la

vida (Montaldo, *La sensibilidad amenazada* 39).

Como ejemplo de esto puede verse la ambivalencia demostrada por Rubén Darío frente al anarquismo, en su artículo sobre el español Tiobaldo Nieva. El artículo revela la cercanía de Darío a esa forma de bohemia que Benjamin designaba en su ensayo sobre Baudelaire “la bohemia revolucionaria” (*The Writer of Modern Life* 46–66). El texto, que aparece en una carta enviada al director de *La Nación* de Buenos Aires, es el relato de su conversación con Alejandro Sawa, bohemio anarquista madrileño (con quien Darío tenía estrecha amistad) sobre el anarquismo en España. Allí la figura del anarquista Nieva, autor de un tratado titulado *Química de la cuestión social*, es representada con los rasgos de elegancia inherentes al dandismo finisecular. Hay un paralelo entre su descripción y la descripción del revolucionario Blanqui. Walter Benjamin destaca cuando refiere la fascinación de Baudelaire por la figura revolucionaria. La elegancia del revolucionario es un rasgo que vuelve a aparecer en el anarquista español, que “lució, siempre que pudo, indumentarias en que la nota personal no excluía el quid de una verdadera y originalísima elegancia” (Darío, *Prosas políticas* 132). El relato concluye con una doble declaración de adhesión admirativa y rechazo político por parte del nicaragüense: Darío dice no comulgar en los altares del anarquismo, pero sin embargo afirma que “mis simpatías alcanzan siempre su vuelo hacia las lontananzas del ensueño” (*Prosas políticas* 133).

No es un dato menor en este contexto que la primera recolección de obras de Darío la emprendiera otro amigo suyo, activo en el seno del movimiento anarquista argentino, el publicista Alberto Ghirardo. Darío manifestaba una solidaridad con el universo de la bohemia revolucionaria que le había ganado un público entre los ácratas, como lo atestigua el hecho de que los periódicos anarquistas solían hacer levantes de sus obras. Su propia asunción de una estética ácrata puede leerse también como un gesto hacia esta comunidad de lectores.

La interacción que opera entre el escritor modernista y el ámbito de la bohemia

revolucionaria pone de manifiesto la relevancia del anarquismo no sólo como movimiento político, sino también como espacio cultural cuya incidencia en el sistema literario en el paso del siglo XIX al XX es necesario tomar en cuenta a la hora de analizar la relación entre la escritura y la política en el Modernismo. La circulación de las bibliotecas populares, el surgimiento del intelectual de café y las conferencias dictadas en los centros de estudios sociales son el panorama cultural contra el que el Modernismo también trazó sus gestualidades rupturistas. Ellos fueron la ocasión de circulación de discursos antinacionalistas, vinculados a la crítica al nacionalismo que elaboraron los movimientos políticos vinculados a la primera y segunda internacionales socialistas, así como a discursos que proponían miradas alternativas sobre la sexualidad, las relaciones de clase, y sus mutuas relaciones. Operaron en su conjunto una crítica del proceso de modernización capitalista que se estaba viviendo en el período.

Roberto de las Carreras constituye un ejemplo notable de esta interacción, tanto por su origen de clase —un aristócrata patricio, que preserva en su discurso todas las notas del orgullo por la estirpe familiar— que podrían hacer imprevisible su alianza con los anarquistas y la participación en sus actos públicos, así como por su particular intervención en los temas que atañen a la sexualidad, participando activamente en los debates que el movimiento obrero estaba llevando adelante sobre la condición de la mujer en la sociedad capitalista. Su actitud escandalosa, el hibridismo que muestra en sus conductas y opciones ideológicas que pueden resultar incoherentes para el lector contemporáneo, presentan con todos sus conflictos la ocasión de apreciar la compleja dinámica de la interacción entre esta nueva figura del letrado en el cambio de siglo y el ámbito cultural anarquista. Supo aprovechar para sus propios fines las posibilidades que abría la prensa libertaria, así como los anarquistas supieron aprovechar la eficacia publicitaria de sus escándalos para dar visibilidad a sus propias reivindicaciones. De esta alianza circunstancial, no exenta de desencuentros y conflictos, emerge una serie de textos

que llaman la atención por su audacia, sus características estilísticas *sui generis*, dado que juegan con límites de las convenciones genéricas entre la prensa y la escritura modernista, y por la forma en que intervinieron en los debates sociales que en la sociedad uruguaya del 900 se llevaban adelante en el marco de lo que fueron los grandes actos de reformismo social del batllismo.

## II. El dandi en el mercado literario

La pose es una gran burla a la vida

Roberto de las Carreras, nota manuscrita del cuaderno *Neurásticas*

El Modernismo ha sido concebido como el momento histórico de profesionalización del escritor latinoamericano, cuando abandona su puesto de funcionario en la ciudad letrada para incorporarse a un naciente mercado de las letras que se va constituyendo a través de los medios de prensa, que en el cambio de siglo pasan paulatinamente de la economía de suscripción a la venta callejera. Consecuencia de ello es el consabido lamento por la “prostitución” de la escritura, a la que se responderá con una reivindicación del escritor como depositario de un bien cultural superior. De este modo, el escritor queda atrapado en una situación paradójica, expuesta por Gerard Aching: transforma en mercancía (el libro, el artículo de prensa) la promesa de liberación que hace la estética frente al ingreso de Latinoamérica a la modernidad y sus modos de producción capitalista. El arte pasa a tener, por lo tanto, al igual que cualquier otra mercancía, un valor de cambio. El bien cultural que el escritor posee es ofertado como un antídoto contra las nuevas relaciones de producción, pero la posibilidad de difusión de la palabra redentora de la estética depende enteramente de su ingreso al mercado. Por ello, es posible atestiguar el lamento de los poetas de la pléyade modernista que sentían que el aura que sus obras se afanaban por preservar era puesto en venta.

La función ideologizante (Ramos 70; Á. Rama, *La ciudad letrada* 86) asumida por los escritores modernistas hacia el 900 va a pasar por la articulación de lo estético con una utopía nacionalista que se ofrece como alternativa a la cotidianeidad que pasa por la oposición a las manifestaciones en el continente de la racionalidad capitalista. En Rodó, esa oposición es

trazada en el *Ariel* como rechazo a la “nordomanía”. Esto ha llevado a la crítica a poner el énfasis en su propia construcción utópica de la latinidad, y en su carácter normativo, como analicé en el capítulo anterior, arribando a la conclusión de que el Modernismo implicó para los intelectuales una gran tarea de redefinición de la identidad cultural latinoamericana, en términos de una construcción de alternativas ante el inminente ingreso a la modernidad capitalista, con el cambio de ejes imperiales: el 900 iba a ser también una respuesta a la aparición de Estados Unidos en el concierto de las naciones imperialistas.

Sin embargo, los debates en torno al concepto de nación que la crítica reciente sobre el período viene llevando a cabo corren el riesgo de soslayar, en la preocupación por identificar las ideologías de la construcción nacional, uno de los elementos recurrentes en el discurso de muchos intelectuales modernistas como lo fue el cosmopolitismo, que articula las relaciones con los modelos culturales provenientes de Europa. El contraste entre una modernidad a la que se aspira —encarnada en un París que Roberto de las Carreras tal vez no haya conocido, como veremos más adelante— y la realidad local de “este país bacterio”, como el autor se refiere al Uruguay, es transformado por el escritor en una bandera revolucionaria de corte internacionalista. Roberto de las Carreras se sitúa en lo que Ángel Rama denomina *cultura modernizada internacionalista* (*Las máscaras democráticas* 36–8) en la que el intelectual iba a cobrar un papel protagónico por su posibilidad de incorporar el continente al proceso de modernización al adoptar los discursos del pensamiento contemporáneo europeo. Rama distingue en esta *cultura modernizada internacionalista* la *cultura democratizada* (*Las máscaras democráticas* 39–40), en la que el intelectual tradicionalmente ligado al estado y la academia comienza a ser confrontado por el nuevo tipo de intelectual de café, “que aún más que en los libros, se educó en diarios y revistas, y practicó con más asiduidad que sus antecesores, las reuniones de café y la vida bohemia, sustituyendo los templos del saber laico que eran los

Ateneos y las logias masónicas” (ibíd. 40).

Muchos de estos intelectuales asumirían de modo consciente y militante un discurso revolucionario y serían promotores de visiones sociales utópicas, si bien es cierto que sus relaciones con las nacientes organizaciones obreras no estaban exentas de malentendidos, obstáculos o abiertas confrontaciones que tenían que ver muchas veces con los diferentes orígenes de clase que distanciaban al intelectual del obrero. Para el autor de *Al lector*, entre los referentes utópicos se encuentra la Comuna de París de 1871, cuya heterogeneidad ideológica<sup>24</sup> era conocida al otro lado del Atlántico gracias a las redes de distribución del movimiento internacionalista proletario. El interés de un sector de escritores modernistas por este tipo de construcción utópica da cuenta del potencial radicalismo político del movimiento estético, que daba lugar a las batallas literarias que lo atravesaban.

El interés por lo que Walter Benjamin llamó la “bohemia revolucionaria” en el seno del Modernismo literario tuvo que ver con el potencial subversivo que sus críticos le atribuían, y se manifiesta tanto en el teatro social de Flores Magón en México como en el de Florencio Sánchez en el Río de la Plata. La cercanía de Roberto de las Carreras con este último (hasta donde la policía lo permitía, puesto que tuvo que huir de Uruguay en 1901)<sup>25</sup> da cuenta de la vecindad a la que hace referencia Hugo Achugar entre el Modernismo esteticista canónico y la vertiente social, representada en la lírica uruguaya por Ángel Falco y Álvaro Armando Vasseur. En *Poesía y sociedad*, Achugar se interroga sobre si el esteticismo de un poeta como Julio Herrera y Reissig y el lirismo social del poeta anarquista Ángel Falco no son dos vertientes de un mismo fenómeno, y afirma:

---

<sup>24</sup> Sobre las tendencias ideológicas en la Comuna de París, ver: Koechlin, *Ideologías y tendencias en la Comuna de París*.

<sup>25</sup> Florencio Sánchez aparece en *El Día* como uno de los padrinos que se presenta ante Álvaro Armando Vasseur para llevarle el desafío a duelo de Roberto de las Carreras en 1901. Él iba a ser el director del diario *El Trabajo*, pero esto finalmente nunca se concretó por su huida a Argentina.

La producción de los poetas sociales del Uruguay entre 1895 y 1911 en tanto propuesta y respuesta estético-ideológica a un mismo proceso histórico-socio-económico de modernización, constituye la expresión de un sector social que propugna un sistema de valores [. . .] cercano al de los miembros del llamado Modernismo esteticista [. . .]. Esta cercanía entre el lirismo social y el lirismo modernista, explicaría cómo, con relativa independencia de los sectores sociales y las propuestas que ambos representan, sus respectivas praxis pueden, en determinados casos, recurrir a códigos literarios reputados como ajenos (Achugar, *Poesía y sociedad* 148).

Como ejemplo de esto, Achugar menciona el cuento “Epur si muove” de Herrera y Reissig, y el soneto “Nichil” de Ángel Falco, en los que ambos autores incurren en rasgos de estilo cuyas firmas pueden ser intercambiables. Roberto de las Carreras es un escritor claramente situado en este bucle, haciendo de su propuesta estética una prédica de utopismo social. Si el Modernismo fue la ocasión de una puesta en debate entre diversos diseños utópicos, la discusión sobre las diferencias entre el periodismo y la literatura permite avizorar los términos en que se ofrecía la utopía de la estetización total como alternativa a la modernización capitalista, ya fuera en los términos nostálgicos de un retorno al mecenazgo o ya en la vertiente más activamente política que acercó un sector de los intelectuales modernistas a esta “bohemia revolucionaria”, la cofradía de conspiradores profesionales (Benjamin, *The Writer of Modern Life* 46). En ese contexto que se enmarcan las relaciones literarias y amistosas de Rubén Darío con Alejandro Sawa en Madrid o con Alberto Ghirardo en Buenos Aires, las cuales dan la pauta de la intersección de lo estético y lo político en la escritura modernista.

La línea que separa vida y literatura parece haber sido sistemáticamente transgredida por Roberto de las Carreras, que puso esmero en la creación del personaje de sí mismo, montado a

través de una serie de signos, donde los libros no son un componente semiótico en menor medida que lo son la ropa o ciertas opciones de vida como vivir en una habitación de hotel, renunciar al matrimonio o practicar el vegetarianismo. Esta puesta en escena era la exteriorización de una visión inherentemente utópica, que permea tanto su creación literaria como su vida, como lo describe describió en el prólogo a la edición del 67 Ángel Rama:

Ese torbellino será el del dandismo finisecular del cual fue la más brillante figura latinoamericana. Dio consumación [ . . . ] a sus principios de espectacularidad y agresión contra el medio, a su sistema de incorporarse a la sociedad mediante un negativismo crítico muchas veces superficial, a la subjetivación violenta mediante la cual la literatura se hacía una con la persona y era ésta aún más que aquella la que se publicitaba y vendía en el mercado (Á. Rama, «Prólogo» 8).

Este comentario de Rama a la edición de 1967 de una selección de textos de Roberto de las Carreras fue escrito por la misma época en que Rama escribió su ensayo *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Allí Rama formula su tesis sobre la discontinuidad fundamental entre el escritor modernista y el decimonónico en América Latina: la profesionalización incipiente (muchas veces precaria) de la escritura, y la creciente dependencia del escritor de un público consumidor de la prensa. En el ensayo se detiene en el caso de José Asunción Silva, el poeta devenido empresario que se ve obligado a esconder el “vicio nefando” de la escritura poética. La marginación económica del poeta tendría para Ángel Rama una respuesta común: la protesta frente al maquinismo creciente de la modernidad.

Pero es tal vez José Enrique Rodó el caso más claro del escritor que quiere integrarse al mercado para alejarse de los asuntos de estado, en un contexto político que lo marginaba cada

vez más. Ve en el contrato de *Caras y Caretas*<sup>26</sup> un medio para ingresar a un mercado que no existía en Montevideo, y tiene el tino de distribuir estratégicamente sus escritos de modo de promoverse y crear su propio público.<sup>27</sup> Roberto de las Carreras pareciera ser un contraejemplo, el autor que fracasa en el mercado literario, pero que tenía sin embargo con éste una relación muy estrecha: él había sido uno de los contribuyentes al fondo de capital que permitió la reedición del diario *El Día* en su segunda época, por lo que recibía un ingreso fijo de sus intereses como accionista. El diario fundado por José Batlle y Ordóñez en 1886 había cerrado a raíz de la crisis del noventa. Ante la pérdida de la nómina de suscriptores, el diario reabrió en 1889 con una nueva visión económica. Como accionista, De las Carreras tuvo libre entrada a las páginas de un medio que había conquistado muy pronto el primer lugar de ventas gracias a la introducción del novedoso sistema de los avisos clasificados.<sup>28</sup> El peso que adquirió *El Día* en Uruguay fue tal, que su director, José Batlle y Ordóñez, devino presidente pocos años después, en 1903. Roberto de las Carreras fue una voz que jugó un papel en las reformas del batllismo, por su intervención en ciertos debates, como el de la ley del divorcio, la despenalización del adulterio o la ley de herencias que obligaba económicamente al reconocimiento de los hijos bastardos o “ilegítimos”.

---

<sup>26</sup> *Caras y Caretas* se comenzó a publicar en Montevideo en 1890. A partir de 1898, pasaría a publicarse en Buenos Aires, cuando Bartolito Mitre invita al director de la revista, el español Eustaquio Pellicer, a Buenos Aires. *Caras y Caretas* ofrece la corresponsalía en Europa a José Enrique Rodó en 1916 (Rodó 59).

<sup>27</sup> Ver Aching, 95 y ss. El crítico analiza los métodos de autopromoción de José Enrique Rodó: “The letters Rodó enclosed with copies of the first edition of *Ariel* that he sent to his literary friends and acquaintances reveal that these ‘gifts’ were not pure acts of generosity but were also subject to the laws of the only intellectual circuit and commercial market available for literature —the ones provided by critics and intellectuals who had access to the media in their respective countries” (97–8).

<sup>28</sup> Así lo consigna la *Historia de la prensa uruguaya*: “Al igual que el célebre publicista Emilio Girardin en Francia, Batlle y Ordóñez fue el primer propietario de periódicos que abarató el diario callejero en el Uruguay, llevándolo a dos centésimos el ejemplar, en tanto el resto de los diarios montevidianos se vendían a cuatro centésimos cada uno. No tenía duda que el bajo precio era el fundamental elemento de difusión y que ésta, de por sí, haría la prosperidad de la industria por su repercusión en la captación de avisos. La rebaja del precio le aproximó un mayor número de lectores, especialmente los menos pudientes, la masa del pueblo trabajador” (Álvarez Ferretjans 356).

Proveniente de acaudaladas familias patricia, y heredero de una cuantiosa fortuna, Roberto de las Carreras escribe en su acta matrimonial de 1901 que su oficio es “rentista”. Y se dedica, hasta que el dinero le dura, al derroche. Este escritor oponía a la aparición del mercado un modelo económico alternativo mediante la búsqueda de opciones para la circulación de sus textos. Allí jugaron un papel las imprentas anarquistas, principalmente la de *La Rebelión*, que publicó su libro *Amor libre* y que colaboró en toda la performance publicitaria que lo precedió. Sin embargo, la mayor parte de sus ediciones sale por casas editoriales bien establecidas en el Montevideo del 900, como la de Dornaleche y Reyes o Barreiro y Ramos. Roberto de las Carreras pagaba de su bolsillo unas ediciones lujosísimas, cuya manifestación paradigmática fue el libro-joya *Psalmo a Venus Cavalieri*. Sería el caso, siguiendo a Ángel Rama, del “mediocre con dinero” que se paga las ediciones, el escritor que “no aspiraba a otra cosa que a publicar bajo el sello Michaud, Garnier, Ollendorf, sin fijar mientes en el precio que le extorsionaba el editor, haciendo su propio negocio con el rastacuerismo sudamericano” (*Los poetas modernistas* 9). Roberto de las Carreras no publicó en Francia, pero sí es obvio que financió sus propias publicaciones, como se desprende de las cartas a Edmundo Montagne y al editor Orsini Bertani. Hizo una tentativa de publicar en París a través de la librería Armand Colin, pero nunca se concretó.<sup>29</sup> La dificultad que Roberto de las Carreras ofrecía para su ubicación en el esquema económico que Ángel Rama establece tiene que ver con sus juicios negativos sobre la obra del dandi uruguayo, al que considera “superficial”, por momentos “insufrible” (aunque este juicio ya venía de Zum Felde).

Giorgio Agamben, en su ensayo sobre Georges Brummell, propone que el dandi se define por el ejercicio de una economía alternativa, basada en el derroche, que otorga a los objetos un

---

<sup>29</sup> Las cartas a Orsini Bertani están en el Instituto de investigaciones y archivo literario de la Biblioteca nacional uruguaya, al igual que las cartas a Edmundo Montagne, a las que me referiré en el cuarto capítulo. Las cartas a la librería Armand Colín se encuentran en el archivo de su nieta, Electra de las Carreras, y son sobre todo pedidos de libros, sólo en una hay una consulta sobre la posibilidad de publicar a través de esa casa en París.

valor más allá del valor de cambio y del valor de uso que articulan la lógica capitalista, según la cual la mercancía se realiza como tal por la acumulación del valor de cambio en detrimento del valor de uso. Dice Agamben:

To men who had lost their self-possession, the dandy, who makes of elegance and the superfluous his *raison d'être* teaches the possibility of a new relation to things, which goes beyond both the enjoyment of their use-value and the accumulation of their exchange value. He is the redeemer of things, the one who wipes out, with his elegance, the original sin: the commodity (Agamben 48).

El dandi sería en este caso el sujeto visible en la modernidad de lo que Bataille (de quien Agamben es ciertamente deudor) llama una “economía general”, en la que la acumulación de capital tiene como contrapartida el gasto fastuoso, un derroche que no tiene otro fin que la construcción de sí mismo con sujeto soberano. En su ensayo, Agamben se refiere a Georges Brummell, paradigma del dandismo para los escritores finiseculares, que es mencionado como referente de comparación en una de las primeras piezas críticas dedicadas a Roberto de las Carreras con la firma de Samuel Blixen<sup>30</sup>, bajo una sección de *El Día* titulada “Los nuevos” y con el subtítulo “La revelación de un poeta”. Samuel Blixen afirma que De las Carreras “podría permitirse todos los caprichos de Brummel (*sic.*) y hasta vestirse de arpillera como D’Orsay, sin parecer ridículo” (Blixen 1). El derroche que ostenta Roberto de las Carreras es para el crítico un elemento constitutivo de su estética, en un sentido que parece coincidir a grandes rasgos con el análisis de Agamben. El artículo destaca el “carácter altivo, caballeresco y generoso” del escritor que da su dinero a manos llenas. Este derroche, dice el crítico,

no deja de ser simpático en su afán de abrirse paso, entre la muchedumbre vulgar,

---

<sup>30</sup> Es el mismo Samuel Blixen a quien José Enrique Rodó dedica su artículo sobre Rubén Darío de 1899. Se trataba de un crítico de gran peso en el sistema literario uruguayo del novecientos, director del periódico *La Razón*, cuyos juicios (en particular en materia de teatro) tenían la capacidad de decidir el éxito o el fracaso de una obra o un autor en el medio local.

no con maneras corteses, sombrero en mano, y con palabras de súplica, sino atropellando por todo, y apartando los estorbos a empujones y codazos. Para mí, de las Carreras es el espíritu más independiente de la literatura española. No tiene vínculos con nada ni con nadie; no respeta preconcepciones ni ideas; no conoce trabas ni retos (Blixen 1).

El artículo es clave en el comienzo de la elaboración de la imagen pública del autor. Es escrito a raíz de la publicación de uno de sus poemas, “Desolación”, uno de los muchos que aparecieron en las páginas de *El Día* durante la segunda época del diario. La participación de Roberto de las Carreras en el medio que dirigía Batlle había empezado en 1892. Cuando Samuel Blixen publica su reseña, Roberto de las Carreras ya había sacado a luz dos libros de poesía: *Poesías* en 1891, bajo el seudónimo de Jorge Kostai<sup>31</sup>, y *Al lector* (1894), firmado con su nombre propio, y parcialmente adelantado en las páginas de *El Día*. También había publicado un folletín por entregas, *Amigos*, en el diario *La Razón*, y un buen número de poemas sueltos en *El Día*, que aparecían generalmente en primera plana.

Una de esas publicaciones, *Amigos*, fue considerada por su editor, Pablo Rocca, como un primer ejemplo de novela psicológica en Uruguay, que anticipa rasgos de obras como *El extraño* de Carlos Reyles, o *Los perseguidos* y la *Historia de un amor turbio*, de Horacio Quiroga (Rocca 10). Se trata de una novela de amistad entre dos escritores jóvenes, que comparten sus años iniciales, que abre una ventana hacia los mecanismos de formación del escritor profesional en el fin de siglo. Por otra parte, en la novela se define una determinada forma de subjetividad: la creación del sujeto maldito, escondido del público y de la sociedad, continuidad del albatros baudelaireano, pero ya marcado por la psicología positivista y las concepciones sobre la degeneración elaboradas por Max Nordau. Ángel Rama ha señalado el carácter autobiográfico

---

<sup>31</sup> El seudónimo tiene seguramente relación con el protagonista de la novela *Le comte Kostia* de Victor Cherbuliez, que aparece por esa misma época publicada como folletín en *El Día*.

de este texto (que comenta brevemente en el prólogo a su edición de obras de Roberto de las Carreras en 1963), afirmando que los dos protagonistas de la novela, Alberto Reyes y Raúl Álvarez, encarnan al filósofo Carlos Vaz Ferreira y a Roberto de las Carreras respectivamente:

La novela *Amigos* y los poemas que escribe en estos años, así como los cuentos que por la misma época compone Vaz Ferreira y los poemas que escribe en estos años, así como los cuentos que por la misma época compone Vaz Ferreira y sus primeras anotaciones sobre temas de estética y retórica, deben verse a la luz de esta relación intelectual y amistosa, esta convivencia del aprendizaje del arte.

Como Raúl y Alberto de *Amigos*, es posible que discutieran muchas veces las sílabas de un verso y que fuera Vaz Ferreira quien exigiera con más rigor la exacta mensuración (Á. Rama, «Prólogo» 17–8).

En efecto, uno de los tópicos de la novela tiene que ver con el desarrollo de las destrezas métricas en los poetas que se preparan para entrar al naciente mercado literario. Noé Jitrik ha señalado el carácter “industrializado” de la producción poética modernista, percibiendo una contradicción (en los términos de una dialéctica marxista) entre el valor que los modernistas asignaban al objeto estético y su asimilación de los modos de producción capitalistas que pretendían resistir. En Roberto de las Carreras, esta tecnificación pasaba por la incorporación de nuevas formas de verso alejandrino, en particular el alejandrino francés, usado en muchos de los poemas publicados en *El Día*, y en el segundo libro de poemas, *Al lector*.

Las innovaciones métricas de Roberto de las Carreras han sido estudiadas por Emilio Oribe, en su trabajo sobre la adopción del alejandrino en el Modernismo. El estudio tiene su relevancia, puesto que permite apreciar la centralidad que el ejercicio formal tenía en la práctica poética modernista, caracterizada por Jitrik como la procura de una “marca de fábrica” (8) por parte del escritor modernista, que hacía del virtuosismo técnico y de la búsqueda formal un

elemento diferenciador, y por tanto, una ventaja competitiva en el mercado literario. Emilio Oribe dice en su estudio refiriéndose a la introducción de los alejandrinos que llevó adelante Roberto de las Carreras:

El poeta emplea alejandrinos especiales, que reproducen en español las características de la forma más usual del alejandrino francés. De modo que se percibe que se ha propuesto realizar una adaptación sistemática de una forma métrica muy rara en castellano. . . Nótese que en la versificación que provoca estos comentarios y que corresponde a los alejandrinos franceses, débese modificar la lectura habitual en los alejandrinos contruidos con dos hemistiquios de siete sílabas y separados por la cesura correspondiente; y recitar oralmente versos de trece sílabas en realidad. En efecto: en los alejandrinos de ese ejemplo, el primer hemistiquio debe terminar siempre en palabra aguda, y, en caso de que lo haga en palabra llana, deberá hacerlo en vocal, empezando el segundo hemistiquio también con vocal. Si al leer el verso se hace por costumbre del oído la pausa al final del hemistiquio, se podrá obtener un alejandrino común, pero si se continúa el ritmo sin percibir casi la pausa entre los hemistiquios, se obtiene un verso de trece sílabas (Oribe 2–3).<sup>32</sup>

Esta búsqueda de una “marca de fábrica”, como la caracteriza Noé Jitrik, en la adopción del alejandrino francés, tiene que ver con la oferta de la forma poética en un mercado que parece

---

<sup>32</sup> El trabajo de Emilio Oribe, de enfoque histórico-estilístico, destaca la adopción temprana de esta forma métrica, de la que señala algunos antecedentes en la poesía de Iriarte, pero que resultaba novedosa en el contexto latinoamericano: “El problema tiene su interés en la poesía hispanoamericana, desde que se estudiaron las innovaciones métricas de Rubén Darío. Se notó que entre sus numerosas modificaciones en el ritmo y la musicalidad del alejandrino, existían ejemplos de alejandrinos franceses de ese tipo, y se presentó entonces como antecedente en el problema, las adaptaciones del poeta Francisco Gavidia, realizadas mucho antes que las de Rubén Darío. Gavidia, poeta centroamericano, había utilizado intencionalmente ya, en los umbrales del Modernismo (año 1884) los mismos alejandrinos.” (Oribe 3)

demandar la novedad. Pero la novedad no es necesariamente aquello que se consume entre el público masivo, por más que los escritores se ofrezcan como portadores de un valor inaccesible hasta su propia irrupción en la literatura. Roberto de las Carreras se refiere a esta tensión en *Al lector*, donde la innovación métrica es el marco formal del lamento sobre la posibilidad de innovación en la literatura. La innovación formal tropezaba con la resistencia al cambio del sujeto consumidor, que demandaba unas formas artísticas estandarizadas.

Por ello, esta lógica estrictamente capitalista del lenguaje poético tuvo como contrapartida evidente algunas inflexiones utópicas, ya que el discurso que sustentaba la transformación del lenguaje manifestada en las búsquedas formales parecía tener por premisa que el cambio de los modelos estéticos conllevaría necesariamente un cambio a nivel ideológico. Noé Jitrik sostiene que existía una relación entre estas propuestas formales y las propuestas sociales a las que muchos modernistas adherían, haciendo de la poesía “un esquema de la sociedad futura que nunca llegó a América Latina” (10). En el caso de *Al lector* y los poemas sueltos publicados en esta primera etapa, la adopción del alejandrino francés cumple el papel de alterar de la percepción métrica, un proceso de desautomatización preceptiva que estaba en relación con las ideas teóricas de Carlos Vaz Ferreira sobre versificación. Es un primer atisbo, a nivel formal, del negativismo crítico a que hace referencia Ángel Rama en el prólogo a su edición de Roberto de las Carreras.

En el libro *Al lector* (1894), Roberto de las Carreras formula parte de lo que será su programa poético, encarando una defensa abierta del ripio y de la disonancia poética. El libro adopta una actitud paródica frente a las convenciones del código literario vigente, aún de corte romántico, a fines del siglo XIX, pero esa actitud va a ser una constante en la escritura de Roberto de las Carreras, al menos hasta 1908. *Al lector* tiene carácter metapoético, ya que discute varios tópicos ligados a la creación y al lugar del poeta en el naciente mercado. Sobre

este libro, Uruguay Cortazzo sostiene:

Esta actitud [paródica] ya aparece constituida en su poema *Al lector* (1894), tal vez la obra más vanguardista de todo el modernismo uruguayo. Allí trata de demostrar, en doce interminables estancias, que toda literatura está agotada y que no tiene nada original que decirle a un lector burgués que es una “bestia” incapaz de comprender su verdadera originalidad: escribir un extenso poema para decir que es imposible escribir poesía (Cortazzo, «Los futuros del varón» 1).

Es notorio el poema el contraste entre la negación de la posibilidad de la novedad en la creación literaria y la novedad formal adoptada, sólo apreciable por el selecto grupo de iniciados en la técnica de versificación. Su búsqueda, mediante las transformaciones formales en el verso alejandrino y el uso de un vocabulario antipoético, apuntan a una revolución de la lengua:

. . .He tenido, además,

(Y no creo que pueda ahora volverme atrás)

La ocurrencia de usar hasta una voz francesa

Que intento transplantar a esta lengua burguesa

Que se llama español (De las Carreras, *Al lector* 25).

La caracterización del español como “lengua burguesa” refleja, por un lado, el rechazo señorial del patricio por el ascenso social de una burguesía que comenzaba a aparecer con la incipiente industrialización de los centros urbanos, pero es también el síntoma de lo que Jitrik (3) considera como “un enfrentamiento con la cultura poética de su tiempo caracterizada por una dictadura del contenido”. El poema se propone como puesta en práctica de un programa de transformación consciente de la lengua, llevado a cabo mediante el empleo del alejandrino y el uso de vocabulario francés. Pero la incorporación de vocabulario operada por Roberto de las Carreras en la búsqueda formal va más allá de la mera incorporación de galicismos:

. . .Es inferior, repito,  
 Al pensamiento hablado el pensamiento escrito,  
 Pues el destino quiso, a los vates adverso,  
 Que nos fuera imposible hacer reír el verso. . .  
 Al meditar ahora en esta deficiencia  
 De la pluma, me agita una viva impaciencia.  
 Como es de suponer yo no espero que el cielo  
 Me la llegue a calmar; pero, en cambio, en el suelo  
 Doy un gran puntapié. . .

Y una cuestión sobre arte

Se me ocurre, lector, y, a riesgo de cansarte  
 Con lo que en nada atañe a tus muchos quehaceres,  
 De esa grave cuestión hablemos, si tú quieres:

Veamos: se imparcial:

La palabra brutal

(Puntapié) que he empleado ¿acaso ha producido

Mal efecto en tu oído?

Mas tú la olvidarás, abrigo esa esperanza,

Pues ¡que diablo! lector, estamos en confianza (De las Carreras, *Al lector* 11-2)

En este programa poético, tanto las convenciones retóricas del romanticismo (a las que todavía paga tributo en su primer libro, *Poesías*) que ponían al poeta en el centro de la creación, como la obsesión técnica del Parnasianismo que ya se dibujaba en el horizonte cultural, resultan parodiadas por la ubicación en el centro de la escena de un personaje perezoso, que se presenta a sí mismo sin energías creativas. Este personaje risible lleva adelante el programa de un verso

humorístico mediante el uso de un vocabulario extrapoético para los cánones líricos de aquel tiempo: *puntapié* (vocablo que hoy no sorprendería a nadie) está destinado a provocar una disonancia que exaspere al lector, ya que hace entrar la oralidad a la escritura para dotar de humor a una retórica que carece de él. Para Carlos María Domínguez, “no es la métrica de sus versos” —exaltada por Carlos Vaz Ferreira y Emilio Oribe— “sino el tono conversacional lo que otorga a su poesía una carga innovadora respecto de las convenciones de su época” (129). En este nuevo lenguaje, que incorpora lo coloquial como mecanismo paródico de la retórica poética se encontraría la ruptura más significativa de su poesía, que opera desde la tensión entre el manejo virtuoso de la métrica y un lenguaje que por su incorporación del coloquialismo rompe radicalmente con la retóricas literarias a fin de siglo: la retórica romántica que ya estaba resultando arcaica, tanto como el perfeccionismo formal parnasiano.

El ironista ríe de los códigos del lector “burgués”, término con el que Roberto de las Carreras parece designar cierto tipo de público: más que una clase social, el *burgués* parece ser un lector previsible, aún habituado a las formas comunicativas del último romanticismo latinoamericano, al que Rubén Darío se refiere como “*celui qui ne comprend pas*” en el prólogo a *Prosas profanas*. Probablemente fueran para Roberto de las Carreras los mismos lectores del diario *El Día*, en buena medida, quienes encarnaban a este lector del que se burla sistemáticamente, y a quien se dirigía desde las páginas de un periódico sobre el que poseía un privilegio como accionista. En la crítica ya citada de Samuel Blixen pormenoriza la actitud irónica hacia el lector que permea el poema:

No ha habido otro escritor que trate a sus lectores con tanto desprecio. El autor de *Las Horas (sic.) del Mal* —¡vaya una gracia!— habla del “hipócrita lector, su hermano y semejante”; De las Carreras dice redondamente: “[¡]Lector eres una bestia!” y se queda tan tranquilo. Esa altivez tiene algo de genial; casi todos los

**incomprendidos** han atravesado la vida, con la misma sonrisa de soberano desdén en los labios, y con el mismo afán de pisotear el orgullo de las multitudes enanas (Blixen 1; negrita en el original).

Esta paradoja que ubica al discurso más elitista en el medio más popular —el periódico— y que incorpora la oralidad como herramienta de transformación del código lírico, garantiza visibilidad al gesto llevado a cabo por el poeta. Si el discurso conlleva algún efecto social mayor, es necesario que el poeta maneje los mecanismos de distribución que van a hacerlo llegar hasta ese lector burgués que se propone escandalizar. La clave de esta operación está contenida en la carta a Julio Herrera y Reissig publicada en 1901 en *El Trabajo*, donde afirmaba que había usado “de la burguesía contra la burguesía” (De las Carreras, «A Julio Herrera y Hobbes [ex Reissig]» 1). En 1901, Roberto de las Carreras se referiría al matrimonio, pero ya antes de esa fecha venía efectuando una serie de movidas consecuentes en el uso de los nuevos medios de difusión para promover el escándalo entre mayor número posible de lectores; más precisamente, para problematizar sus códigos de lectura. Utiliza las herramientas de difusión de una incipiente cultura de masas.

En la sección VIII del poema, el hablante lírico, que da cuenta de su debate entre diversas tentativas frustradas de escritura, refiere su intento de escribir una obra teatral donde aparecen él mismo, Roberto de las Carreras, en la primera entronización del sí mismo como personaje de sus propias obras, y Carlos Vaz Ferreira, destinatario de la dedicatoria. En buena medida el cambio de género tiene que ver con una toma de distancia de su primer libro, *Poesías*, que, bajo la firma de Jorge Kostai, estaba todavía inscripto en la retórica del romanticismo:

Un tiempo, por hacer cosas de gran lirismo,

Locas, exageradas.

Y hablaba del tumulto inmenso, subterráneo,

De ideas en tropel, que golpeaban mi cráneo,  
Ansiosas de volar, como aves encerradas.  
Me encontraba, lector, bajo un terrible yugo.  
Toda una insolación tomé de Victor Hugo.  
Y mi imaginación, calentada hasta el rojo,  
Se lanzaba a buscar con temerario arrojo  
Algo con que construir edificios gigantes:  
La Civilización, el Trabajo, el Progreso,  
Me ofrecían asunto, y cantaba todo eso,  
Soñando sin cesar con cumbres y con Dantes! (De las Carreras, *Al lector* 35)

En estos versos se pone de manifiesto una conciencia de las limitaciones de una escritura solemne, desprovista de humorismo. La letra escrita va a ser pronto sustituida por la oralidad del teatro. Si bien Roberto de las Carreras no incurre en la dramaturgia, en este poema aparece una primera pista de lo que será la composición de sí mismo como personaje teatral. La ventaja del género, señala el poema, consiste en su llegada al público, ya que “el drama agrada mucho aquí, en Montevideo” (*Al lector* 36). Como reacción frente a esos “edificios gigantes” de los temas universales el ensayo de obra teatral va a presentar la intimidad de una escritura inspirada en la bebida:

De una obra tan notable era yo el principal  
Personaje, y no hacía  
Siempre, más que pensar en el dichoso día  
En que me aplaudiría una gran sala llena,  
Mirándome á mí mismo andar sobre la escena.

Contaré el argumento: En el acto primero  
Ya he hecho mi aparición, erguido en cuerpo entero,  
Con dos amigos más. Y recuerdo recién  
Que uno era Vaz Ferreira; el otro, no sé quién.  
En ese acto sin duda habría una ovación  
Pues pensaba causar profunda sensación  
Mostrando la manera  
Chic con que sé tomar una gran borrachera  
Entre una otra frase ingeniosa. Bebían  
Mis amigos también, aunque más moderados (*Al lector* 36).

Horacio Centanino analiza esta primera instancia teatral que aparece en la obra de Roberto de las Carreras bajo la óptica de una teatralidad que atraviesa todos los aspectos de su vida y su escritura: la puesta en escena de sí mismo es la forma más eficaz de hacer público lo íntimo, ya sea en la desmistificación sistemática que *Al lector* plantea del proceso de creación literaria, desbancando al yo trascendental del romanticismo, ya sea, como ocurrirá más tarde, en lo relativo a la sexualidad:

La teatralidad, como se ha dicho, es el núcleo fundamental de Roberto de las Carreras. Para él, nada fue demasiado íntimo, ni sus aventuras galantes ni el proceso de creación poética. Las ideas y los sentimientos, las posiciones ideológicas, la cultura literaria, y por supuesto el refinamiento mundano, todo debía hacerse visible y significativo. Y el proceso de la creación poética también debía ser un acto público (Centanino 242–3).

Clave en esta promoción pública es la difusión, y la prensa funcionará estratégicamente a este fin: *Al lector* aparece en forma de libro, pero también por entregas en la primera plana del diario

*El Día*. El libro parece funcionar, al menos en esta etapa, al costado de la edición en el periódico, a un mismo nivel en las prioridades del escritor. La manipulación sistemática de la prensa, con la publicación de poemas de forma constante entre 1893 y 1896 en primera plana da cuenta de un consciente uso estratégico de las apariciones públicas. Ante la imposibilidad de concluir una obra de largo aliento, *Al lector* presenta otra alternativa, que De las Carreras describe como “una gran carcajada en forma de poesía” (*Al lector* 39).

En la novela por entregas *Amigos* el proceso de adquisición de las habilidades métricas exhibidas en *Al lector* aparece referido en un diálogo entre los dos personajes protagónicos, Alberto y Raúl:

Raúl medía mal, y Alberto, que antes se limitaba a hacer signos de aprobación, pero sin hablar, comprometiéndose lo menos posible, tenía a cada verso incorrecto una contracción del rostro, y un ligero fruncimiento de labio. Raúl, ante aquellos signos que empezaban a serle inapelables, sentía rebeliones de orgullo, bruscas cóleras de vencido.

—¿Qué?— preguntaba con rabia.

—Este verso está mal medido —contestaba Alberto.

—¡Imposible! He medido perfectamente. . . ¡Fíjate!

Entonces Alberto sonreía como un hombre a quien su superioridad hace bueno con todos y contestaba:

—Cuenta.

Raúl contaba, y en efecto, sobraban y faltaban sílabas (De las Carreras, *Amigos* 16–7).

Como señalé antes, Ángel Rama interpretó la relación entre Alberto y Raúl en esta novela como un paralelo de la relación entre Roberto de las Carreras y Carlos Vaz Ferreira,

identificando a Raúl con el primero, y a Alberto con el segundo. Según él, Carlos Vaz Ferreira fue probablemente<sup>33</sup> el autor del artículo sobre temas métricos que adelanta la publicación del poema “El ratón y el remordimiento” de Roberto de las Carreras, publicado en *El Día* el 24 de junio de 1893. Vaz Ferreira haría años más tarde el desarrollo de sus teorías métricas en el artículo “Contribución al estudio de la percepción métrica”, donde analiza ejemplos de alejandrinos de Roberto de las Carreras. Para Vaz Ferreira, la particular técnica métrica del autor de *Al lector* altera los hábitos perceptivos de los lectores, ya que el empleo del alejandrino francés no concuerda con unas expectativas de recepción establecidas por la preceptiva al uso hacia fines del siglo XIX. Vaz Ferreira intenta con su análisis descubrir, en la percepción métrica, los mecanismos más generales de la percepción, como parte de sus estudios psicológicos.<sup>34</sup> Es en el marco de esta elaboración teórica que los alejandrinos de Roberto de las Carreras son analizados.

## Homosocialidad

La relación entre el filósofo Carlos Vaz Ferreira y Roberto de las Carreras se inscribe en una serie de complicidades alternativas a lo largo de su actividad como escritor, y que se pueden analizar bajo la óptica de lo que Eve Sedgwick ha señalado como deseo homosocial, esto es, los

---

<sup>33</sup> Así lo sugiere en el prólogo a la edición de *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas* 1963 (Á. Rama, «Prólogo» 18).

<sup>34</sup> En su estudio, Vaz Ferreira dice: “Se han puesto de relieve, entre otros, múltiples y variados hechos que demuestran la actividad del espíritu en la percepción: la complementación y aun la sustitución de las sensaciones propiamente dichas (núcleo representativo del percepto), por elementos representativos; el papel importantísimo, por consiguiente, de estos últimos, en las percepciones verdaderas, y no solamente en las falsas o ilusorias; el papel de la prepercepción y la influencia de las predisposiciones, de las preocupaciones, del hábito; las distintas maneras como percibimos un mismo objeto según los casos y según las actitudes psíquicas involuntarias ó voluntarias. El percepto no es una copia pasiva; y, para él, el objeto es, más bien que un modelo, un motivo, y a veces un pretexto.” (Vaz Ferreira 283–4)

vínculos de intimidad entre sujetos masculinos. Sedgwick nota que mientras se ha naturalizado en la sociedad occidental la atribución de continuidad de los vínculos afectivos entre mujeres y los vínculos lésbicos, no ocurre lo mismo en el caso de los vínculos masculinos, muchas veces signados por notorias expresiones homofóbicas. Ella refiere “the radically disrupted continuum, in our society, between sexual and nonsexual male bonds, as against the relatively smooth and palpable continuum of female homosocial desire” (23). En *Between Men* Sedgwick apunta a poner en entredicho esta asimetría, analizando cómo afloran las expresiones de deseo homoerótico en los vínculos sociales masculinos, y en sus diversas representaciones literarias.

Tanto la escritura como la vida de Roberto de las Carreras darán testimonio de este tipo de alianzas, que irán cambiando: con Carlos Vaz Ferreira en *Amigos y Al lector*, con Athos de San Malato en sus crónicas de viaje a Europa, con Julio Herrera y Reissig luego de su retorno a Montevideo. A su vez, estos vínculos homosociales manifiestan el mismo tipo de estructura triangular que Sedgwick identifica siguiendo a René Girard, según quien en toda relación de rivalidad erótica, el vínculo entre los rivales se revela más estrecho que el vínculo que los une al ser o al objeto amado, por el que se compite. Si bien el análisis de Sedgwick se centra en la sexualidad, la autora considera la posibilidad de que el objeto de la competencia no sea necesariamente una persona, aunque es fundamental que la relación establecida adquiera las características de una transacción económica:

Based on readings and critiques of Lévi-Strauss and Engels, in addition to Freud and Lacan, Gayle Rubin has argued in an influential essay that patriarchal heterosexuality can best be discussed in terms of one or another form of the traffic in women: it is the use of women as exchangeable, perhaps symbolic, property for the primary purpose of cementing the bonds of men with men. For example, Lévi-Strauss writes, “The total relationship of exchange which constitutes

marriage is not established between a man and a woman, but between two groups of men, and the woman figures only as one of the objects in the exchange, not as one of the partners.” Thus, like Freud’s “heterosexual” in Richard Klein’s account, Lévi-Strauss’s normative man uses a woman as a “conduit of a relationship” in which the true partner is a man. Rejecting Lévi-Strauss’s celebratory treatment of this relegation of women, Rubin offers, instead, an array of tools for specifying and analyzing it (Sedgwick 25–6).

Este tipo de transacción económica implícita en el matrimonio será objeto de análisis en obras posteriores de Roberto de las Carreras, como *Amor libre* u *Oración pagana*. Pero en la etapa previa al 900, la consideración de la mujer como propiedad todavía tiene vigencia en sus escritos, y se irá transformando en las diversas imágenes femeninas trazadas en las crónicas de viaje a Europa y el norte de África.

En *Amigos* el objeto de la rivalidad no es erótico, sino que se trata más bien de la adquisición de lo Jitrik llamaba la “marca de fábrica” con la que el escritor modernista trataba de hacerse un lugar en el naciente mercado de la escritura. La competencia se da entre el virtuoso de la técnica, Alberto, y Raúl, que encarna el talento, en una reposición del viejo tema del conflicto entre la técnica y el genio creador. El tipo de relación que aquí se da se parece más al tipo de relaciones homoeróticas características de la *paideia* griega, a las que Sedgwick alude en su estudio como ejemplo de relaciones homosociales en las que el deseo erótico en efecto se manifiesta. De allí que en esta dialéctica del amante y del amado, a Raúl le toque el lugar del discípulo, que es sin embargo el depositario de esa “marca de fábrica” que el virtuoso no logra obtener por falta de talento individual. Es un caso de amor uránico, donde lo erótico aparece sublimado bajo el común interés por la literatura, que hace de su relación un ámbito de intimidad exclusivo:

Alberto era mayor que Raúl y parecía más varonil. Raúl con sus cabellos rubios y su cutis blanco, tenía un aspecto endeble, un aire que chocaba con la virilidad un poco ruda de sus condiscípulos. Desde el primer momento se retrajo del trato con ellos, comprendiendo que no tenían sus aficiones delicadas, las sensibilidades exquisitas, aristocráticas, en que cifraba su orgullo. Ninguno hablaba allí de poesía ni de sentimientos, y Alberto Reyes llegó a ser su único amigo. Alberto, por su parte, en su afición a tener adeptos y sintiendo simpatía hacia aquella naturaleza con la que tenía evidentemente algunas afinidades, la poesía por ejemplo, no tuvo inconveniente en concederle su amistad protectora (De las Carreras, *Amigos* 14).

En este pasaje se ponen de manifiesto los rasgos andróginos del personaje Raúl, el primer ejemplo de una figura andrógina que reaparecerá bajo diversas formas a lo largo de la obra de Roberto de las Carreras. La falta de virilidad es la contrapartida necesaria de la sensibilidad especial que el personaje ostenta, y será al mismo tiempo la causa de su desaparición: la debilidad física, su complexión enferma, síntomas de su rareza, harán que muera dejando su obra maestra inconclusa (al igual que la tentativa fallida de escribir una obra de teatro que aparece en *Al lector*), una comedia que Alberto retoma y culmina para obtener con ella un éxito resonante en el teatro.

La otra relación homosocial relevante en este período es la que establece con el esgrimista italiano Athos de San Malato. Es inevitable traer a colación las resonancias literarias que su nombre del esgrimista evoca, ya que se llama como uno de los tres mosqueteros de la novela de Dumas. Este dato es relevante porque Roberto de las Carreras en lo sucesivo adoptaría el nombre de otro de los personajes de esa novela: Aramís, mencionado en varias de sus obras posteriores, ya sea para referirse a sí mismo, o a su abuelo, Mateo García de Zúñiga, gobernador

de Entre Ríos durante el gobierno de Rosas en Argentina.

Athos de San Malato y su padre Turillo hacen una gira por el Río de la Plata en 1895. De las Carreras escribe una crónica entusiasta en *El Día* donde establece una analogía entre lo que ocurre en el arte de la esgrima y en la literatura:

Parece que los hechos desmienten el concepto en que ha sido tenido San Malato en Buenos Aires, y aquí, centros tan ruines en esgrima como en literatura. Athos ha salido de su crisálida de América, y se ha decidido asombrar a la esgrima empezando por Madrid.

Lindo, vigoroso, elegante, irresistible, se le han hecho honores excepcionales. Ha derramado sobre la plancha sudor y vigor, una habilidad elegante y soberbia. Tiene tanta, que hasta parece tener de más. Por otra parte, no se trata solo de ser un tirador fuerte. Athos es un tirador que saca con sencillez, casi sin advertirlo, el botón del florete, y continúa tirando. . . (De las Carreras, «Los triunfos de Athos» 1).

El atractivo de la singularidad exhibida en el estilo de Athos y de su padre, que combinan los estilos de esgrima francés e italianos, lleva a comparar la incompreensión local hacia su estilo con la incompreensión de los nuevos fenómenos literarios de la modernidad europea. Para el joven esgrimista italiano Athos, la visita a Buenos Aires y Montevideo es la primera escala en una gira que continuaría en Madrid, representando el “salto” al que, según Jitrik, el escritor modernista aspira:

El modernismo, en su terreno, se quiere ver atravesado por las fuerzas de los nuevos tiempos pero no en el sentido en el que las burguesías latinoamericanas se plantean su relación de dependencia; ante todo, se quiere productor y no reproductor ni comprador y las redes que tiende tienen un escenario y un

contenido que pretenden en definitiva ser los mismos que definen ya al industrialismo europeo. Esto quiere decir que los modernistas quieren reforzar su vinculación con el medio para pegar un salto y vincularse con otro medio respecto del cual el que les es propio establece una relación subordinada (Jitrik 85).

La equiparación de la esgrima a la literatura tiene que ver asimismo con la “marca de fábrica” que anota Jitrik, al ser deporte y arte equiparados desde el punto de vista de la singularidad que se ofrece al mercado, ya que tanto el esgrimista como el escritor “triunfan” en virtud de su estilo. Pero esta singularidad no pasa sólo por el estilo de esgrima, o en el caso del escritor, por su estilo de escritura, sino también por su atracción erótica: Athos es “lindo, vigoroso, elegante, irresistible”, y parece ser este atractivo el motivo no declarado detrás del viaje de Roberto de las Carreras a Europa y al norte de África.

### ***Por el mundo: crónicas de viaje***

Publicadas en forma irregular en la primera plana del diario *El Día* entre el 7 de septiembre de 1895 y el 24 de diciembre de 1897, el viaje de Roberto de las Carreras por Europa adquiriría unas dimensiones míticas, puesto que a éste se le atribuye la introducción de novedades ideológicas y literarias en el 900 uruguayo. Sostuvo Alberto Zum Felde que a su regreso “el escritor traía en su elegante valija la bomba del amor libre, cargada en París, que hizo explotar enseguida, horrorizando a levitas y fariseos” (412). Zum Felde le atribuye en otra parte la introducción de Samain y D’Annunzio («Roberto de las Carreras» s/d) a partir de ese viaje.

Probablemente a Zum Felde se deba la afirmación de que el viaje fue a París, ya que en las crónicas esa ciudad nunca es mencionada.<sup>35</sup> Sin embargo, de acuerdo con Ángel Rama,

---

<sup>35</sup> Es llamativo que en la *Historia crítica de la literatura uruguaya* de Carlos Roxlo, publicada pocos años después del viaje, tampoco se haga mención de una visita a París. Sólo afirma: “Aquel enorme imaginativo viajó por

Roberto de las Carreras revela detalles de sus viajes en cartas privadas a sus amigos que no menciona en las crónicas que publica en el diario:

Sus años europeos los contó en cartas chispeantes para los amigos y en crónicas de viaje para el público que remitía a *El Día*. Confesó aburrirse, un poco a la manera de Quiroga en París, pero dejó que se difundieran indiscreciones eróticas que perfeccionaban su fama donjuanesca: amores con la Bella Otero; con una “cocotte” que le había birlado a Alfonso XII; el ingreso, disfrazado, en un serrallo argelino, etc. A través de sus crónicas se nos muestra envuelto en “spleen” como un héroe baudelaireano, más curioso de seres humanos y de pequeñas aventuras cotidianas que de monumentos y de obras de arte. En todo caso, tres años después, al desembarcar en Montevideo con un espléndido equipaje, venía transformado en el perfecto “dandy” y ya había compuesto enteramente el personaje que en adelante representaría ante los ojos atónitos de los montevideanos (Á. Rama, «Prólogo» 21–22).

Las “cartas chispeantes” que menciona Rama no se encuentran en los archivos que he consultado, ni él da la pista de su ubicación<sup>36</sup>. Las anécdotas, notablemente hiperbólicas, representan parte de un anecdotario que pobló la leyenda creada en torno al escritor, una leyenda que, afirmaba Emir Rodríguez Monegal, era “sin duda más falsa que verdadera” (*Sexo y poesía* 16).

Carlos María Domínguez, en la biografía novelada *El bastardo*, descarta categóricamente

---

Europa y llegó hasta Turquía. Siguió, al volver, su trayectoria de astro perverso, siendo uno de los primeros que comulgaron en los altares redivivos de Góngora.” (Roxlo VII: 52). El dato del viaje a Turquía aparece luego recogido por Dora Isella Russel, pero Turquía no aparece en las crónicas. Es probable que Carlos Roxlo confunda Turquía con Túnez, que Roberto de las Carreras sí visita.

<sup>36</sup> En general, en este tipo de trabajos destinados a la prensa (por aquellos años, al semanario *Marcha*, donde el prólogo sale publicado en forma de artículo el 16 de agosto de 1963 (año de la muerte de Roberto de las Carreras), Rama no dejaba consignadas sus fuentes documentales. Esto sería objeto de reproche de parte de Emir Rodríguez Monegal en *Sexo y poesía en el 900*. Me dedicaré a este asunto en el último capítulo.

que Roberto de las Carreras haya visitado París. Para Domínguez, la mitología en torno al viaje forma parte de las pistas falsas que el mismo autor se dedicó a dejar sobre sí mismo, dotándolo de un aura que lo acompañaría inseparablemente a su vuelta a Montevideo:

Su última crónica fue escrita en marzo de 1897 y publicada el 24 de marzo de 1897 y publicada el 24 de diciembre de ese año. Hasta su regreso en 1899, aproximadamente dos años, su errar es desconocido. Críticos y amigos afirmaron después que visitó París, tal vez Londres, y regresó con las novedades literarias de Europa en sus maletas. Pero no existe ninguna crónica personal que lo refrende. La leyenda insiste en que tuvo relaciones amorosas con la Bella Otero, le ganó una *cocotte* a Alfonso XII, se compenetró con la decadente elegancia del *art-nouveau*, vio los lúbricos dibujos de Aubrey Bredsley y las pinturas de James Whistler en Londres, leyó a Wilde, a Huysmans, a Samaine, a Mallarmé, a Swinburne, y de regreso introdujo el simbolismo en los cenáculos de Montevideo, privilegio con el que habría de influir sobre el joven poeta Julio Herrera y Reissig, a quien conocería unos meses más tarde. Pero la leyenda bien puede llenar un vacío en las fantasías de la aldea: su viaje se convirtió en un “viaje a París”. Durante los dos primeros años no visitó la capital francesa. Su periplo por Barcelona, Trapani, Túnez y Madrid, lo muestra en combate contra la depresión, en ocasiones exaltado (Domínguez 191).

Las menciones a París en la obra de Roberto de las Carreras son posteriores a su viaje, y siempre aluden a un París mítico, que contrasta con la Europa aburrida y —se diría— “tercermundista” que sus crónicas describen. Su mirada se da siempre desde los márgenes de Europa. No pasa por las capitales (a excepción de Madrid), y está alejado la mayor parte del tiempo de los grandes centros urbanos. Si pasa la mayor parte de tiempo en Italia, nunca (al menos sus crónicas no lo

consigna) visita Roma, sino que está la mayor parte del tiempo en Sicilia, de donde provienen Athos de San Malato y su padre Turillo.

Hay que prestar atención a las circunstancias de escritura de unas crónicas de viaje que tienen un carácter de bisagra tanto para su propia escritura como para el contexto del 900 uruguayo, a juzgar por la importancia que los críticos le han atribuido como factor de incorporación de novedades literarias en el contexto local: el espléndido equipaje que trae de regreso es, antes que todo, una biblioteca nutrida en las novedades de la literatura europea. Las crónicas dan también testimonio de algunas conversiones ideológicas, tanto en el terreno político como en el estético. Se da en su transcurso su definitiva conversión al socialismo (en una versión bastante personal) y la doctrina del amor libre, así como en su visión de la sexualidad. Al mismo tiempo, el viaje es ocasión para tomar contacto con nuevas prácticas poéticas, resultando en la asunción de nuevas prácticas estéticas que traería de vuelta de su viaje. Un ejemplo de esto es la anécdota de su contacto con un poeta madrileño, nombrado en la crónica por su inicial, “B” y descrito como un exiliado en su tierra, que “odiaba a España” (*Por el mundo* 91) lo que provoca la automática simpatía del cronista:

B tenía al principio un ideal literario decadente, me hablaba de encajar el ruido en la frase, haciéndones (*sic.*) sentir en una poesía el movimiento de cualquier cosa, de un *ciche* (*sic.*) que camina, por ejemplo; no lo conseguía y se desesperaba, recordando a Verlaine, con crispaciones febriles: «*Cris de metaux! cris de metaux!*» éste era para él el verso sublime, el ideal de la expresión nerviosa, el ruido (*De las Carreras, Por el mundo* 91).

La crónica es para Roberto de las Carreras una posibilidad de acceso a la literariedad, en un género problemático por lo que Susana Rotker señala como su situación fronteriza: destinada a las masas lectoras del periódico, es por otra parte un espacio de experimentación con las

posibilidades del lenguaje, un “punto de inflexión entre el periodismo y la literatura” (Rotker 25). Pero la particularidad de Roberto de las Carreras, es que, a diferencia de otros escritores en que la crónica se manifiesta como “literatura bajo presión” (Rotker 115), Roberto de las Carreras tenía un privilegio sobre el medio en el que publicaba del que otros escritores modernistas carecían. Como accionista del diario, y amigo personal de su director, sus posibilidades de publicación en el periódico eran casi ilimitadas, aunque José Batlle y Ordóñez (presunto autor de las palabras introductorias a la serie de crónicas) se reservaba ciertos privilegios de censura, como lo demuestra el hecho de que la primera carta recibida es deliberadamente circunscrita al ámbito privado:

Desde Europa, Roberto de las Carreras nos envía nuevos versos, con una carta cuya prosa vale tanto como la poesía que leerán en seguida los aficionados a las extrañas producciones del joven poeta ausente. La carta es íntima y entra en detalles que no permiten su publicación, por ella sabemos, sin embargo, que el niño de melena rubia y de corbata roja ha tenido una aventura de amor en cuanto puso el pie en las losas de Génova, la histórica ciudad del mármol (De las Carreras, *Por el mundo* 11).

El juego de lo publicado y lo reservado, de lo público y lo privado, hace a buena parte de la dimensión mítica de este viaje. Si sus crónicas revelan un personaje más bien moroso, como lo describe Susana de Jauregui en el prólogo a su recopilación de las crónicas, que “no bebe casi alcohol, no fuma, aparentemente los paraísos artificiales no lo atraían demasiado” (*Por el mundo* 9), la leyenda oral que queda a partir de sus correspondencias privadas muestran un personaje radicalmente opuesto, un Don Juan libertino que ya anuncia el personaje luzbólico que va a escandalizar a la aldea montevideana a partir de su regreso. En la descripción de Batlle, vuelven a aparecer los rasgos distintivos de la figura andrógina que encarna el personaje Raúl en la

novela *Amigos*, de efebo rubio con corbata roja.

Las condiciones de publicación de las crónicas carrerianas son bastante diversas, por tanto, de las de otros modernistas, no constreñidas por las potenciales limitaciones de una línea editorial, ni, como le ocurre luego a otros dos uruguayos, Quiroga y (probablemente) Rodó, tampoco está limitado económicamente durante su viaje, ya que lo hace inmediatamente luego de recibir la parte que le tocaba de la herencia de su padre, Ernesto de las Carreras.

Respecto a lo primero, Rotker (121) recuerda que en la crónica pesaba más la exigencia referencial al texto que las limitaciones editoriales, afirmando que es cierto que “hubo límites, mas no corsés que impidieran *todo* movimiento de la imaginación y la palabra” (ibíd.) haciendo de la crónica un espacio de experimentación con el medio periodístico donde los límites entre literatura y periodismo se ponían a prueba. Si la queja modernista por la comercialización del arte era moneda corriente, es en el espacio periodístico que ellos mismos pueden ensayar sus innovaciones literarias y ampliar su público lector:

Lo que define a los productos es su estatus social y no la conciencia del artista en su actividad. Entonces, lo que importa no son las quejas modernistas, sino la realidad del nuevo modo de decir de sus crónicas, la concreta posición que ocuparon en su época. El nuevo modo de decir no era sólo un problema de estilo. La crónica habría de aportar no sólo una práctica de escritura a los modernistas, sino una *conciencia concreta de su instrumento y nuevas formas de percepción*. Porque terminó cambiando incluso la concepción de los *temas poetizables*: el hecho concreto, lo prosaico, la vida diaria, el instante, todo es capaz de convertirse en poesía, pasado a través “del alma” del poeta (Rotker 118–9; énfasis en el original).

Roberto de las Carreras será un actor muy activo en la prensa uruguaya, que aprovecharía

astutamente las nuevas formas de difusión que esta abría. Como veremos en el capítulo siguiente, a partir del 900 aprovechará en particular la prensa anarquista, cuya distribución gratuita o a voluntad aseguraba la llegada ilimitada e inmediata de sus escritos, rodeando al evento literario de todas las marcas periodísticas del sensacionalismo.

Respecto a lo segundo, relativo a sus condicionamientos económicos, la de Roberto de las Carreras no es la situación del corresponsal, pagado con el fin de cubrir acontecimientos o enviado para ser los ojos internacionales de un determinado medio, que quiere ofertar a sus lectores el atractivo del cosmopolitismo. La serie de crónicas *Por el mundo* son enteramente costeadas por el autor, que escribe realmente de lo que le interesa, centrándose ante todo en sí mismo. Si bien Ángel Rama señala la similitud que sus crónicas guardan con las anotaciones que posteriormente haría Horacio Quiroga sobre su viaje a París, las motivaciones del aburrimiento europeo de ambos autores son muy distintas. En el caso de Quiroga, Graciela Montaldo ha señalado que el drama que reflejan sus crónicas es el de la exclusión. Se trata de un cronista que llega a París con el fin de cubrir eventos muy concretos: el nuevo torneo ciclista y la exposición universal. Pero el objetivo específico del viaje se frustra, y Horacio Quiroga queda varado en París sin recursos ni contactos, quedando marginado por tanto del costado festivo que los modernistas que visitaron la ciudad en ese momento exaltaban:

Sin quererlo, por culpa de un cheque familiar que se retrasa, por culpa del azar (manda un telegrama reclamando el dinero a su madre, que ha viajado y no lo recibe) Quiroga percibe tempranamente la otra cara de la bohemia que ha leído en sus libros *fin-de-siècle*, la otra cara del esplendor de París y la brutalidad con que la sociedad moderna excluye a aquellos/as con que no puede armar sistema. Hace el periplo inverso al del “joven pobre” que a través de las figuras de Rastignac y Sorel habían intentado conquistar París con el imaginario realista, pues llega con

un dinero que se le acaba pronto y, como mendigo, debe abandonar sus visitas al Louvre, a la Exposición Universal, a las pistas de ciclismo, para deambular por las calles, hambriento, durante todo el día (Montaldo, «Quiroga» 237).

El caso de Roberto de las Carreras, que antecede a Quiroga en su viaje, no es en absoluto el del excluido en el sentido económico, pues no sufre las estrecheces monetarias que le tocaron al escritor salteño. Heredero de una de las mayores fortunas en la región rioplatense, amasada por su padre Ernesto de las Carreras durante sus años de exilio en Buenos Aires como comerciante y miembro del consorcio de las obras sanitarias de esa ciudad, Roberto de las Carreras carecía desde 1894 de preocupaciones económicas. A los trámites que tuvo que seguir para cobrar su herencia dedica uno de los poemas que precedieron al viaje, “Cuestiones jurídicas. Mi herencia (comentario al art. 222 del Código Civil)” donde se refiere a la imposibilidad que los hijos bastardos tenían de heredar en el ordenamiento jurídico uruguayo. En dicho poema, que va delineando algunos aspectos relevantes en toda su literatura posterior, incluidas sus crónicas<sup>37</sup>, se da cuenta de la arbitrariedad constitutiva de la ley de herencia, y de la astucia que él mismo emplea al acogerse a la ley argentina (que sí reconocía a los hijos bastardos como herederos) para hacerse con la cuarta parte de la fortuna paterna. En el poema establece ciertas bases constitutivas de su subjetividad como bastardo, que se inserta en el mundo como personaje literario en tanto que figura marginal:

Mi nacimiento es muy decadentista,  
Y viene bien a un hombre que no anhela  
Nada más que ser nuevo y ser artista,

---

<sup>37</sup> De hecho, se refiere a él en la crónica del 2 de octubre de 1895, al comentar el régimen sucesorio en Barcelona: “Parece que en las familias el hijo mayor es heredero único. Tiene derecho, al llegar a la mayoría de edad, a desposeer al padre, a condición, únicamente, de alimentarlo en la misma forma en que lo ha sido él. Es decir, no tiene derecho a desposeerlo, sino que el mismo padre es el que le hace entrega de su fortuna. Resulta aquí la *discusión entre hermanos* de que he hablado en mi comentario poético al Código Civil, y para ser amigos es necesario tener el menor parentesco posible.” (De las Carreras, *Por el mundo* 27)

A un poeta sin reglas, sin escuela. . .

A más, puedo ser héroe de novela

Romántica. . . y también naturalista (De las Carreras, «Cuestiones jurídicas» 1).

La exclusión a que hace referencia Graciela Montaldo para el caso de Horacio Quiroga reviste aquí otro carácter, que pasa por la ruptura del decoro familiar:

La ley, la religión y la moral

No han tenido, lector, nada que ver

Con mi cuna. Eso ha sido algo informal;

Pero se relaciona, a mi entender,

Con mi estilo. Ese modo de nacer

Es muy mío. [¡]Lo encuentro personal! (ibíd.)

La bastardía remite pues a cierto estilo personal, a cierto modo de ser, se diría, pero también a cierto estilo literario: el decadentismo como forma de hacer aflorar en la escritura la personalidad marginal de un convidado de piedra al banquete de la sociedad burguesa. Las crónicas serán un proceso de asunción de esta subjetividad en la lejanía del viaje; el aburrimiento y la indiferencia que son sus *leit-motiv*, representan por tanto un modo de colocarse en cierta actitud estética contestataria ante el mundo, en un sentido análogo al que Terry Eagleton atribuye a la estética derivada de Schopenhauer:

Indifference for Schopenhauer is a political as well as aesthetic state of being; and to this extent he sustains, while also subverting, the classical Schillerian concept of art as social paradigm. For Schopenhauer as for his predecessors, the aesthetic is important because it speaks of more than itself. The detachment or ataraxia we attain for a precious moment in contemplating the artefact is an implicit alternative to appetitive egoism; art is no mere antithesis to society, but the most

graphic instance of an ethical existence beyond the understanding of the state. [...] Satiric detachment is thus at the same time loving compassion, a state in which, the *principium individuationis* once unmasked for the ideological fraud it is, selves may be empathetically exchanged (Eagleton, *The Ideology* 164).

Aburrimiento e indiferencia son pues elección constitutiva del modelado de la subjetividad que se va dando a lo largo del viaje. Si la herencia provee las condiciones materiales para el desasimiento, el viaje representará una oportunidad para ensayar las modalidades de esta forma estética de estar en el mundo. A lo largo de las crónicas de viaje, el “desasimiento satírico” al que se refiere Eagleton es una constante, y se ve confirmada por el encuentro de algunos personajes con los que establece una fuerte empatía, como Athos de San Malato, al que encuentra en España, pero también otros escritores de las bohemias locales con los que establece fuertes vínculos, en otros tantos ejemplos de homosocialidad que abundan en las crónicas. En ellos, el aburrimiento es una experiencia común, siempre ligada a la escritura poética.

En las crónicas de Roberto de las Carreras, las motivaciones del viaje son personales, y a diferencia de otros cronistas, no están vinculadas a ninguna misión periodística. El autor afirma que va detrás de “una italiana” a la que le había dedicado un poema, también publicado en *El Día* poco antes de ir a Europa. El poema *Mi italiana* es la excusa pública del viaje, pero el encuentro con la destinataria del poema nunca se produce. De ella sólo queda un recuerdo a la llegada a la primera ciudad europea que visita, Génova:

Inútilmente me excitaba a mí mismo, me obligaba a reflexionar en que todo aquello era nuevo. Era inútil. En vano los edificios de cuatro o cinco altos se empinaban ante mis ojos de americano, no me llamaban la atención, y veía con el desaliento irremediable de una cosa rota pasar ante mis ojos la vida descolorida. . . De repente me asaltó un recuerdo. Era allí, en Génova, donde ha

nacido la famosa italiana. . . [i]Y pensar que no ha comprendido nada de mí!

[i]Oh, la desgraciada, la pobre diablo! (De las Carreras, *Por el mundo* 19)

Este desencuentro va a ser compensado con otro reencuentro, el que se producirá con Athos de San Malato en Barcelona, donde arriba luego de su pasaje por Génova. Esta compensación reviste la forma de un intercambio simbólico entre ambos personajes, el de la italiana ausente y el del italiano presente. Ambos revisten el rasgo común de la poliamoría, cuyas bases que, bajo la bandera del amor libre proclamará Roberto de las Carreras a su retorno a Montevideo, se van delineando ya en este viaje. La italiana del poema posee ella misma numerosos amantes, una lista a la que Roberto de las Carreras se anota tarde:

Mas por desgracia, su primer amante

No soy yo, ni el segundo, ni el tercero. . .

[i]A todo llego tarde!. . . [i]Es irritante!

Aunque a su corazón llegué el primero (De las Carreras, «Mi italiana» 1)

Del mismo modo, Athos aparece como un amante plural, que siente afectos simultáneos por diversas mujeres. A lo largo del viaje que realizan la mayor parte del tiempo juntos, se diseminan relatos de las correrías amorosas de ambos en relaciones efímeras donde las mujeres adquieren un papel de intermediarias, lo que remite en última instancia a la relación de intercambio que cumplen en el contexto del deseo homosocial que traza Sedgwick:

El matrimonio [a Athos] le parece una cosa desastrosa, burguesa, capaz de arruinar moralmente a un hombre. Él no se casa con una mujer a quien quiere porque el casamiento mataría su amor, y justamente como la quiere no quiere dejar de quererla. Una esposa es para él algo de casa, y no puede satisfacer su necesidad de ensueño y de ideal. [i]Prefiere a esa vida íntima la nostalgia de la distancia y la tristeza de los recuerdos! Yo, a pesar de mi desequilibrio, no

entiendo del todo esta manera de amar, que le pertenece. Es original, sin duda, pero le encuentro exceso de fantasía. Y se comprende: yo nunca he sabido querer más que una a la vez. [¡]Tenemos discusiones sobre este punto, discusiones acaloradas en que yo afirmo que amo más, mucho más que él! Mi corazón no tiene compartimientos. No hay en el más que una sola puerta principal. El suyo es una morada de huéspedes de amor (De las Carreras, *Por el mundo* 25).

En el pasaje Athos aparece mostrando un costado *queer* en el sentido de que sus relaciones con el género femenino son preferentemente en ausencia, ya que prefiere la “distancia” y los “recuerdos” al contacto de los cuerpos. Athos es un nómada, que pasa de ciudad en ciudad haciendo giras de esgrimista y huyendo de los afectos estables. Al encontrarlo en Barcelona, Roberto de las Carreras en sus crónicas cuenta cómo lo acompaña a Ginebra, y luego se reúnen en Italia, donde permanece alrededor de un año en su casa de Trapani, donde Athos vive con su padre Turillo, instructor de esgrima.

Roberto de las Carreras viaja arrastrado en buena parte de su recorrido por las giras y los éxitos de Athos; se establece entre ambos un alto grado de afinidad, reflejada en el estado de indiferencia donde, como señala Eagleton, “selves may be empathetically exchanged” (*The Ideology* 230). Barcelona aburre a ambos en el verano, allí Roberto de las Carreras comienza a descubrir el rostro bárbaro de Europa, como afirma Carlos María Domínguez: “Si había ido en busca de la civilización, en España encuentra una ‘barbarie’ superior a la de Montevideo. Mientras descubría que no todo era Europa en Europa, el verano barcelonés le sumaba crispaciones” (142). Su percepción es similar a la de Quiroga, para quien París resulta una ciudad aburrida:

Dicen que Barcelona es una gran cosa en invierno, pero en verano es insufrible, como todas las ciudades europeas. Todo el mundo emigra al campo en busca de

higiene, y sólo se ve en las calles una gente rarísima.

Athos y yo no sabíamos qué hacer. Pasada la sorpresa y la alegría de nuestro encuentro, empezamos a aburrirnos como hasta entonces, con la diferencia de que ahora nos aburríamos juntos (De las Carreras, *Por el mundo* 27).

Este sibarita de las artes y la literatura considera pésimos la mayoría de los teatros y cafés-concert que visita, a los que compara con el Odeón y el Moka montevideanos, que superan por ejemplo a los de Ginebra, que le parecen *rastaquouère*: “En Montevideo estábamos más adelantados. Teníamos el Odeón y la Moccia era muy superior a todo esto. Desde aquí le hago mis cumplidos” (*Por el mundo* 30–1). Al mismo tiempo, el arte europeo lo decepciona. En Palermo, por ejemplo, hace una visita al Palacio Real de los reyes normandos, donde aprecia la Capilla Palatina (a la que confunde con la Capilla Sixtina) y ve un cuadro de Rafael que le parece similar a los de un pintor montevideano contemporáneo, F. Regalía:

Fui al Palacio Real. Lo más notable que hay en él es la capilla sixtina (*sic.*), hecha con el mismo procedimiento de mosaico de oro que la iglesia de los Benedictinos, con la diferencia de que éste es mejor. Además de las columnas que según parece son siempre uno de los méritos de las iglesias, vi dos objetos preciosísimos: un cuadro de Rafael, muy chiquito, como los que hace Regalía, una caja de toilette toda de oro, toda esculpida (*Por el mundo* 76).

La mirada hacia el legado cultural europeo se construye sobre la displicencia, se trata de un sujeto que hace más énfasis en la experiencia de su subjetividad que en las novedades que el viaje le aporta. El viajero relativiza o degrada todo el tiempo el valor de éstas haciendo pesar la diferencia que lo distancia de esa cultura por su origen americano.

Las repetidas muestras de indiferencia que Roberto de las Carreras manifiesta a lo largo de las crónicas sirven a su vez como punto de partida para establecer una distancia crítica y una

relación de negatividad respecto a la modernidad europea en general, y a su expansión imperialista en particular. Esto se ve concretamente en las instancias orientalistas del viaje, donde el cronista cuestiona por un lado la expansión italiana en Eritrea y por otro se aprecia un regodeo en los clichés orientalistas durante el viaje a Túnez. En su recorrido por ese país árabe, en ese entonces bajo dominio colonial francés, se pasa paulatinamente de la visión estereotipada a un tono más cercano al naturalismo de Émile Zola, escritor evocado con frecuencia como referente del estilo descriptivo a lo largo de las crónicas. En ellas convive tanto la “visión histórica sobre el mundo árabe” en el sentido que Abdeslam Azougarh (16) identifica en la obra de José Martí como la “válvula de escape hacia el mundo de evasión y de ensueño” (ibíd. 20) que para el crítico marroquí representa en mayor proporción la literatura modernista. Pero la “válvula de escape” tiene en Roberto de las Carreras su vuelta de tuerca, dado que es ocasión para promover desde la observación de la heterogeneidad cultural que para el viajero representa la sociedad árabe una ruptura con los esquemas sociales y sexuales europeos: si Trapani le parece una atmósfera conventual o España le parece aburrida, el viaje a Túnez representa una ventana a formas alternativas de sociabilidad y sexualidad que alteran la relación del viajero con el discurso nacionalista que impulsaban los países Europeos.

Las instancias orientalistas de estas crónicas revisten interés también por el contraste que presentan con obras de carácter orientalista editadas a su vuelta a Uruguay, como el *Sueño de Oriente*, *En onda azul* o *Suspiro a una palmera*. La crítica anti-imperialista y el naturalismo que van ganando progresivamente la prosa sobre Túnez una vez que opera el mecanismo de la indiferencia estética del viajero (que pierde el interés y la capacidad de asombro) contrastan con los cuadros exuberantes de las obras posteriores. La crítica a la ocupación italiana de Eritrea es ocasión para exponer algunas convicciones antinacionalistas que se van forjando a lo largo de la travesía europea:

Los italianos, a quienes les ha entrado fuerte la chifladura del honor de la bandera, creen hacer una gran cosa diciendo trágicamente: «Nos hacemos matar antes de ceder un solo palmo de terreno al enemigo[»] y están seguros de que los contemplan más de cuarenta siglos [. . .]. Por lo demás, no se trata de extender al África la civilización latina. La Italia tendría demasiado que hacer en casa para estas empresas filantrópicas. No hemos llegado aún al siglo del desinterés y sin embargo asesinar a esas pobres gentes que al fin y al cabo defienden su suelo, se cree muy digno de encomio, muy civil y sobre todo muy glorioso. Los soldados italianos van al África como a la guerra Santa, ansiosos de gloria, de medallas, de premios al valor militar y sobre todo de defender el honor de la bandera. Todos esos nombres sonoros de patriotismo, de gloria, etc., por los que dan su sangre, me hacen el efecto de los juguetes y los cascabeles que los conquistadores de la América regalaban a los salvajes en cambio del oro (*Por el mundo* 60).

Roberto de las Carreras está siendo testigo en esos años de los conflictos de los intereses imperialistas europeos en el norte de África, que fueron los preámbulos de la Primera guerra mundial. En este comentario se refiere específicamente a la primera guerra ítalo-etíope, en la cual los italianos fracasaron en su tentativa de expansión desde Eritrea hacia Etiopía, a la que el Emperador Menelik II logró mantener independiente. La vuelta de tuerca que ofrece el escritor uruguayo reside en su comparación de la expansión imperialista italiana con la expansión imperialista española cuatro siglos antes, a su llegada a América, apuntando a los elementos comunes del pasado colonial americano y el presente colonial africano que Abdeslam Azougarh señala en la obra de José Martí en contraste con la visión orientalista europea. Mientras que para el escritor cubano existe una similitud histórica entre la situación colonial en África, el Oriente próximo y la propia realidad colonial cubana, la geografía imaginaria del orientalismo

tal como es descrita por Edward Said sitúa en el Oriente otra arcadía, un paraíso perdido al que se trata de retornar:

Si Europa «descubrió» a América y si en este «Nuevo Mundo» pretendía edificar una nueva versión del antiguo, Oriente, en la geografía del espíritu occidental, es decir, el espacio textual, aparece como un antiguo mundo al que se retornaba, en el mejor de los casos, como a un paraíso perdido (Azougarh 13).

Si bien esta visión reaparece en el Modernismo literario latinoamericano, la relectura de los textos de los viajeros modernistas a la luz de las tesis de Edward Said arrojan un panorama distinto, donde los textos orientalistas de factura europea son objeto de una lectura crítica. Si bien el artículo de Abdeslam Azougarh se centra en la obra de Martí como caso singular en el contexto modernista, no fue él el único escritor que asumió una actitud crítica ante la expansión imperial europea a fines del siglo XIX. Para Araceli Tinajero, por ejemplo, casos similares se pueden encontrar en textos de viajeros modernistas al Lejano Oriente:

La crítica en contra del colonialismo todavía vigente en algunas partes de Lejano Oriente es asunto que les preocupa a los intelectuales modernistas. Asimismo, la europeización de esa parte del mundo era causa de su desaprobación. El viajero siente desilusión al ver la rápida transformación producto de una influencia europea (Tinajero 59).

Tanto para Azougarh como para Tinajero, los textos modernistas presentan la oportunidad, como ocurre en este pasaje de Roberto de las Carreras, de reconocer una mirada que no reproduce el imaginario orientalista europeo, sino que establece una relación sur-sur (Azougarh 19) o de periferia a periferia (Tinajero 143) en la que los presupuestos ideológicos del orientalismo europeo resultan trastocados:

Si repasamos el discurso modernista [. . .] es evidente que el “estímulo” que inclinó a los modernistas a trascender diferencias geográficas, raciales, religiosas,

y sociales fue una elección propia, fue su deseo de presenciar con sus propios ojos otro “margen” de una modernidad no-occidental hace cien años. Aunque en ocasiones vieron el Lejano Oriente con desilusión al presenciar una suerte de “contaminación” occidental que no esperaban, también fueron testigos —y desaprobaron— del colonialismo europeo todavía preponderante en algunos lugares de Asia (Tinajero 141-2).

En el caso de Roberto de las Carreras, sin embargo, su discurso crítico se enmarca en el “desasimiento satírico” a que hace referencia Terry Eagleton, en consonancia con el nihilismo estético de que hace gala el viajero a lo largo de las crónicas. Esto puede apreciarse también en las crónicas de Túnez. La primera impresión de la ciudad es la de una ciudad “con algo oriental”, pero que ya muestra evidencias de una europeización que, al decir de Tinajero, los modernistas percibían con preocupación:

[i]Túnez estaba a la vista! El sol brillaba. En el desembarcadero a que íbamos a llegar, en una punta de tierra, se veían confusamente, a lo lejos, trajes de color. . . [i]Túnez! [i]Túnez! [i]Una ciudad con algo oriental, todavía Túnez! [i]Una impresión nueva, una impresión extraña!. . . Experimenté un transporte de entusiasmo. Respiré con pasión el aire de la mañana, confortado de pronto, sin dolor, sin angustia, con mi eterna conmoción ante lo vasto y lo lejano. Me subió a los ojos un infinito de cariño, y me sentí contento de verme allí, cerca de aquella tierra. . . (De las Carreras, *Por el mundo* 106).

Roberto de las Carreras visita Túnez bajo el protectorado francés, establecido en 1881 por el Tratado de Bardo, y la impronta francesa de la ciudad de Túnez no escapa a la vista del viajero, que observa calles llenas “de cafés con las sillas y mesas en la acera, según la costumbre francesa”, y distingue la ciudad francesa de la que va más allá de la “Puerta de Francia”, donde

empiezan los barrios árabes.

La división colonial se hace más evidente en los teatros y cafés-concert que Roberto de las Carreras visita durante su estadía en Túnez. Los espectáculos teatrales y de *vaudeville* son, a diferencia de los sitios históricos o los monumentos, las expresiones artísticas que más llaman la atención del viajero y al mismo tiempo las que más lo decepcionan, ya que suele considerar que los espectáculos que presencia son inferiores en calidad a los que se podían apreciar en Montevideo. En Túnez, concretamente, se refiere a los tres teatros existentes en la ciudad y a los diferentes públicos que asisten a sus salas:

En Túnez hay tres teatros: el teatro francés, que es el de más tono, pero que no es propiamente un teatro sino una especie de salón de concierto, el Politeama italiano, muy pobre, un teatro del pueblo con sillas de madera blanca, del que tengo cierto recuerdo nostálgico, y el Folies Bergeres, un café-concierto.

La población tunecina francesa asiste al Teatro francés, la italiana al Politeama; el Folies Bergeres está mal mirado y se llena únicamente de gente dudosa.

Es de observarse que la sociedad tunecina, compuesta toda de burgueses, tiene grandes escrúpulos. Por nada del mundo una persona decente asiste al Folies Bergeres ni transita por las calles árabes, sobre todo de noche. Los árabes, es cierto, tienen malas costumbres, y como el Folies se llena de ellos, es tal vez esa una de las razones. . . por lo demás la inmoralidad es corriente en Túnez, y personajes, altos funcionarios, pasan en el concepto público por gente entregada a los peores extravíos (De las Carreras, *Por el mundo* 117-8).

El pasaje muestra la ambivalencia sentida por el viajero ante la sociedad que visita: atraído por un lado por el exotismo de la sociedad árabe, siente por otro lado un rechazo a sus “malas

costumbres” y por los “extravíos” morales de su clase política, mantenida en el poder con el apoyo del régimen de protectorado francés. Es este último café, destinado al público local, el que más atrae al viajero: “Yo, a pesar de la opinión pública, iba todas las noche al Folies pues la música [. . .] ligera es la única que entiendo y me proporciona un placer neurótico” (*Por el mundo* 118). Es allí donde se da el tipo de experiencia orientalismo que Edward Said caracteriza como toma de distancia respecto a una sociedad que constituye para el viajero un cuadro de extravagancias que le resultan ajenas:

This meaning cannot be reproduced; it can only be enjoyed on the spot and “brought back” very approximately. The Orient is *watched*, since its almost (but never quite) offensive behavior issues out of a reservoir of infinite peculiarity; the European, whose sensibility tours the Orient, is a watcher, never involved, always detached, always ready for new examples of what the *Description de l'Égypte* called “bizarre jouissance.” The Orient becomes a living tableau of queerness (Said 103).

La mirada es cercana al tipo de experiencia descrita por Flaubert en sus textos orientalistas, y se encarna en un personaje concreto: una niña bailarina, la Mefisto, que hace un número con su hermano menor en el Folies Bergeres. En ella Roberto de las Carreras reencuentra los rasgos del personaje andrógino que había dejado planteado en la novela *Amigos*, en su ambigua figura entre infantil y masculina cuando aparece vestida de hombre. La Mefisto es una niña de doce años, que hace diversos espectáculos de variedades, por la que Roberto de las Carreras siente una atracción particular, fetichista, y es la clave de su asiduidad al Folies Bergeres:

Tenía. . . una coquetería ingenua, llena de lo femenino que no existía aún en la pequeña artista, en sus formas nacientes; una personalidad feliz, una conciencia de sí misma en que había gérmenes de locura alegre, el gesto alegre, el gesto libre de

la excentricidad.

A veces aparecía vestida de hombre con el pantalón corto y frac colorado, elegante y chic, haciendo sobre la escena piruetas adorables, sacándose y poniéndose el sombrero de copa. Miraba firmemente al público, fuerte ya. . . (De las Carreras, *Por el mundo* 119).

El viajero había confesado ya en otra ocasión el efecto particular que le producían las artistas que aparecían en el escenario vestidas de hombre<sup>38</sup>, pero en el caso de la Mefisto se añade el dato de su corta edad, esto es, una joven púber que se encuentra en una zona intermedia entre la mujer adulta y la niña, manteniéndose en una indefinición de género que atrae poderosamente al espectador. El atractivo particular de esta figura es su capacidad de interpelar al sujeto masculino, y presenta ya las bases de un tópico que reaparecerá en libros futuros de Roberto de las Carreras, el de la mujer que no pare. La Mefisto es un cuerpo en estado de transformación, que ofrece ilusiones contradictorias: parece una mujer en escena, pero deja de serlo al bajarse del escenario a pedir dinero de los concurrentes, y alterna a su vez entre los personajes masculinos y femeninos en el escenario. No es mujer aún ya que se encuentra en una etapa previa a la diferenciación cultural de los roles de género, una zona de indeterminación que da lugar a una figura andrógina.

En la escritura de la crónica se puede reconocer la huella del naturalismo, que, como indicara Gwen Kirkpatrick, viene a superponerse en los rasgos de estilo de la crónica modernista. El personaje de la Mefisto tiene rasgos de la Naná de Émile Zola en sus inicios como actriz de variedades, y si bien no es aún una mujer activa sexualmente (al menos en apariencia), tiene que confrontar los avances de un público que la percibe como objeto sexual:

La Mefisto huía entre las mesas, apretándose el vestido para no ser tocada. —

---

<sup>38</sup> *Por el mundo* 28, cuando afirma que la artista con la que estaba saliendo “a veces salía vestida de hombre, y una mujer en ese traje me parece siempre encantadora”.

*Merci, merci monsieur*, contestaba a la *guette (sic.)*[,] a los cumplimientos más o menos finos. . . La Mefisto despertaba en todos la irritante vulgaridad sensual. Algunos llegaban hasta a decirle groserías mal disimuladas. La cogían por un brazo, trataban de sujetarla; pero ella protestaba, se evadía indignada. Una vez un individuo medio borracho le ofreció una sortija. Ella le contestó furiosa: *Vous pouvez mourir!*” (De las Carreras, *Por el mundo* 120).

Aquí la técnica naturalista de descripción impone un universo en crudo, visión histórica no tamizada por el refugio torremarfilista ni por las nubes de opio que serán en *Sueño de Oriente* el marco que da lugar a las visiones eróticas.

La Mefisto representa un personaje femenino que está dando la pelea para adueñarse de su sexualidad, como sucede con otros personajes femeninos a lo largo de las crónicas. Otro caso notorio en esa dirección es la discusión sobre la mujer que suscita una publicidad de bicicletas. Esta se da en Trapani, en una discusión en un café donde un Roberto de las Carreras está con un grupo de amigos locales, entre ellos “un poeta” y “un socialista”, que se sienten disgustados por la pose desafiante de la mujer en la publicidad:

Hace pocos días encontré al poeta en uno de los únicos cafés de Trapani. Estaba en compañía de varios trapaneses y tuvo lugar una gran discusión con motivo de un *reclame* de bicicleta hecha en Milán, el París de Italia. La *reclame* consistía en en una linda muchacha de piernas vigorosas, desarrolladas por el ejercicio, con una bicicleta al lado.

Naturalmente, una loca preciosa. El poeta la maltrataba diciendo que la mujer debía ser débil. [¡]Era un gran convencionalismo! A los otros les desagradaba también, pues decían que tenía el aire de burlarse de ellos. El poeta añadía que era una mujer incapaz de amar exclusivamente, y que en sus brazos

cada uno de nosotros representaba la molécula (*Por el mundo* 55).

Roberto de las Carreras discute el punto de vista de sus contertulios, que le parece un mero “convencionalismo”. Él defiende esta figura, en la que aparecen rasgos que serán retomados luego, al elaborar la descripción de la aparición del *sprit frappeur* de Berta Bandinelli en el libro *Amor libre*. La mujer del póster publicitario es comparada con la Naná de Zola (*Por el mundo* 56), y revela un elemento diabólico, encarna un súcubo que parece dirigirse desde la pared hacia el viajero uruguayo que expresa un entusiasmo desmedido, como si se tratara de una posesión, frente a la imagen, que tiene el poder magnético de un fetiche:

[i]A mí me inspiraba entusiasmo! [i]Mis recuerdos de pasión me inflamaron y sentí el galope de párrafos enteros, una carga de frases que sonaban dentro de mí contra aquella pobre gente convencional! Me puse de pie, enardecido, con la copa de vermouth en la mano en la mano, brindando a la linda muñeca que parecía sonreírse, puesta precisamente delante de sus ojos en una de las paredes del café. Tenía el rostro oval, aterciopelado, todo hecho de curvas, por las que resbalarían los besos. La nariz, pequeña, adorable, burlona, de esas narices de mujer parisiense que hacen sentir compasión por las líneas correctas de la estatuaria griega, los ojos medio cerrados, de una mirada borracha y la boca sensual, provocativa, diabólica, iluminando el rostro como la chispa de aquella voluptuosidad.

—¿Qué! ¿no os gusta? ¿Qué queréis entonces? ¿La paloma? ¿El ángel del hogar? ¿La mujer mística? (*Por el mundo* 55–6)

Esta figura puede ser fácilmente asimilada a los estereotipos finiseculares de la mujer fatal. Sin embargo la descripción de Roberto de las Carreras ofrece una vuelta de tuerca, ya que no adopta el tono admonitorio que es habitual ver en el período, sino que saluda la potencialidad

transgresora de esta nueva estética femenina que empieza a emerger en la publicidad. De este modo lo expresa Carla Giaudrone:

La mujer como personificación del placer patológico, enmarcada en la fantasía de la mujer fatal, no representa una amenaza real al poder masculino. Sin embargo, el tono de defensa que emplea el escritor para exaltar el estereotipo perverso de mujer (representación que en *De las Carreras* aparece provocativamente exagerada), podría leerse como una invitación a considerar el tipo no convencional no como un peligro a la supremacía masculina, sino como una alternativa, un desafío enriquecedor y excitante que estaría abriendo nuevos rumbos en la relación entre hombres y mujeres (Giaudrone, *La degeneración* 56).

En el pasaje citado de Roberto de las Carreras, con todo, puede verse un ataque muy específico a cierta concepción en boga del rol femenino: el “ángel del hogar”, al que opone los nuevos modelos de sexualidad femenina que empiezan a emerger en el fin de siglo.

La figura del ángel del hogar es también objeto de atención a lo largo de las crónicas, y es a ese paradigma que opone la sensualidad libre que aparece sugerida en la imagen de la publicidad de bicicletas. De acuerdo con Nancy LaGreca,

The Angel of the House was the domestic ideal for Women of the mid nineteenth century in the Hispanic world and in Europe. It portrayed the perfect woman as the Christian, chaste, maternal guardian of the happiness and success of her children, husband, and other family members. Extreme self-sacrifice and stoic suffering for the good of others were its main principles (LaGreca 5).

Nancy LaGreca destaca la importancia que en la codificación cultural del ángel del hogar tuvo la obra de la escritora española Sinués de Marco, que publicó una serie didáctica donde destaca las virtudes de la mujer esposa y madre, de enorme influencia en todo el ámbito hispánico en la

segunda mitad del siglo XIX:

Sinués de Marco's *El ángel del hogar* is a compilation of didactic stories that served as a spiritual and political guide for women from youth through marriage. The stories and essays in the collection were first serialized starting in 1857 in the Madrid periodical *La Moda de Cádiz*. More than six hundred pages long, the volume contains dozens of stories written to teach women how to be obedient wives and self-sacrificing mothers, as well as cautionary tales about those who faltered in their domestic and religious mission (LaGreca 9-10).

Las crónicas son la ocasión de encontrar en el recorrido modelos de sexualidad que se presentan como alternativas a esta figura del “ángel del hogar” socialmente impuesta a la mujer decimonónica. De hecho, para enfatizar el contraste entre esta figura ligada al funcionamiento político del *oikos* y las mujeres que conoce fugazmente a lo largo del viaje, que representan para el cronista nuevos horizontes de libertad sexual, Roberto de las Carreras describe, con toda la crueldad de que es capaz, una escena familiar durante un viaje en tren. La escena ocurre en el trayecto entre Ginebra y Génova, en su trayecto de vuelta a Italia, luego de haberse reencontrado con Athos en Barcelona y haberlo acompañado a Ginebra. Viajando en el tren hacia Italia, De las Carreras se siente notablemente molesto por el espectáculo familiar de sus acompañantes, a quienes considera unos “burgueses” que “me llevan esclavo de su pobreza de espíritu” (*Por el mundo* 37). El pasaje es una verdadera muestra de misantropía:

El amor paterno y el materno serán todo lo nobles que se quiera, pero hay que confesar que son, a veces, detestablemente ridículos. Un hijo en mantillas, es una calamidad. No hay nada más desastroso para la dignidad de un hombre, que imaginarlo a la edad de seis meses.

Contemplaba a aquel marido, a aquella mujer, a aquel *ángel del hogar* y

sentía un profundo desconsuelo, el dolor de los filántropos que desesperan del hombre.

De repente el nene empezó a chillar furiosamente y fue de ver la paciencia con que aquellos padres modelos calmaron, acariciaron y mimaron al fruto de su amor, cuando lo razonable hubiera sido arrojarlo por la ventanilla (De las Carreras, *Por el mundo* 36–7).<sup>39</sup>

En esta escena familiar, Roberto de las Carreras reconoce al personaje doméstico que, de acuerdo con Nancy LaGreca, las obras de Sinués de Marco prescribían. El llamado de atención sobre el personaje responde a la necesidad de enfatizar el contraste entre la figura maternal y el ser andrógino que se va configurando como objeto de deseo en la escritura del cronista, que va, según sus propias palabras, abandonando “todo convencionalismo”.

En *Arte andrógino*, Roberto Echavarren ha llamado la atención sobre la ligazón existente entre la androginia y la imposibilidad de procrear, ya que la preñez implica una definición del género y un ingreso al rol prescrito de la maternidad:

La preñez desequilibra la ambigüedad del llamado erótico, que rehúsa elegir, que se origina desde un lugar anterior al juego de las diferencias simbólicas: un llamado prenatal o un llamado de ultratumba, da igual, con una fuerza explosiva que conmueve todo el edificio de la cultura (Echavarren, *Arte andrógino* 144).

Si el andrógino aparece en una etapa previa a la diferenciación de los sexos, es lógico que sus rasgos presenten notoriamente en un personaje como la Mefisto, que se encuentra en una etapa previa a la adultez, y por lo tanto no puede aún procrear. Es un primer anuncio del paradigma de la mujer que no pare, que reaparecerá luego en las obras de Roberto de las Carreras. Para Echavarren, el proceso histórico en el que la maternidad pasa de ser un deber (concretamente, el deber del “ángel del hogar” decimonónico) a una opción da lugar a una caída paulatina de los

---

<sup>39</sup> Énfasis mío.

roles genéricos y las instituciones que los garantizan (como la familia), que adquieren por ello mismo una nueva configuración histórica:

Desde el punto de vista de una indeterminación primaria, la maternidad es para la mujer una opción, no un destino manifiesto. Y esa opción puede revestir las configuraciones históricas más variadas. De hecho, en Occidente, una institución como la familia cae en picada desde 1950 (Echavarren, *Arte andrógino* 146).

Roberto de las Carreras, como veremos en el capítulo siguiente, se encuentra en el bucle histórico en que estas configuraciones empiezan a transformarse en el cambio de siglo. Las formas disidentes de la sexualidad comienzan a codificarse en el discurso médico bajo las categorías de la degeneración popularizadas por Max Nordau, o en el discurso criminológico de Lombroso, aceptados como válidos por las comunidades científicas. Particularmente, el discurso sobre la homosexualidad en el Río de la Plata estaría codificado en el discurso médico bajo el concepto de “pose”, al que recurre José Ingenieros para sostener su idea de que se trataba ante todo de una teatralización. Ingenieros tuvo ocasión de atender a Roberto de las Carreras en su Instituto frenopático, como se desprende de los textos contenidos en el Apéndice III del presente estudio.<sup>40</sup> La escritura de Roberto de las Carreras tomará para sí el tópico de la pose, haciendo de esta la fundación del nuevo tipo de sujeto estético que pretende establecer. Entre los componentes constitutivos de esta subjetividad, la búsqueda de formas alternativas de vivir la sexualidad y la afectividad cumplen un papel relevante desde el punto de vista de su ruptura con los discursos médicos. La celebración de la libertad sexual femenina rompe por un lado con los discursos científicos sobre la mujer criminal o la degeneración, y por otro destrona al sujeto masculino de su lugar de privilegio, ya que la nueva relación que funda con la mujer no está signada por la amenaza, sino más bien, como indica Giaudrone (*La degeneración* 56), por la

---

<sup>40</sup> Ver en particular “Incidente Ingenieros. Polémica”, donde Roberto de las Carreras y José Ingenieros hacen referencia explícita a este hecho.

celebración de su desafío. Ello conlleva en el sujeto masculino la pérdida de sus rasgos de virilidad, y resulta en el trazado andrógino del personaje en el que Roberto de las Carreras se representa a sí mismo en su discurso autoficcional.

### **Anatomía de la pose**

Justamente el tema de la pose ha sido un *leit-motiv* crítico de la obra de Roberto de las Carreras, en quien tanto la misantropía expresada en el pasaje citado más arriba, como toda su performance formarían parte de “la subjetivación violenta mediante la cual la literatura se hacía una con la persona y era ésta aún más que aquella la que se publicitaba y vendía en el mercado” (Á. Rama, «Prólogo» 8). Para Ángel Rama, justamente es este modelado de la subjetividad que lleva adelante de forma deliberada Roberto de las Carreras la oferta que hace a un mercado literario incipiente, su modo desesperado y fallido de entrar en él dejando por el camino a la literatura. Más que un escritor, Roberto de las Carreras sería un impostor, alguien que cuenta una cosa en sus crónicas y difunde otras en sus cartas privadas, en aquello que no se publica, pero de lo que todo el mundo habla. Ese es su particular juego con las herramientas que el mercado de la escritura va poniendo a su disposición. Con sus juegos de verdades y apariencias, el personaje o el escritor, como se lo quiera ver, logra que se hable de él.

Horacio Centanino reivindicó en su estudio sobre el escritor esta impostura, a la que considera inseparable de la escritura: ambas fueron parte de un proyecto artístico según el cual el arte intervenía abruptamente en la vida, politizando la cotidianeidad con la performance artística. Sostiene este crítico:

Tanto esfuerzo volcó De las Carreras en su puesta en escena, tanto esmero en la pose, tanto estudiado desenfado en sus alegatos y tan hondamente marcó a sus

contemporáneos su escandalosa prédica, que pasarla por alto sería tergiversarlo. [. . .] Fue un performer de tiempo completo con una idea fija: desnudar la hipocresía y la mezquindad montevideanas (Centanino 205).

Si la performance fue la práctica que acompañó toda su escritura, es necesario verla en esta dimensión pragmática para entender cómo opera su particular proyecto. Reducirlo a la pose, o, al contrario, remitirse a su escritura sin tomar en cuenta su inscripción en los actos públicos específicos que acompañaron a su publicación y difusión es perder de vista la ligazón existente entre esas prácticas.

Hacia el 900, publicadas ya las crónicas, donde el tema de la sexualidad y la ruptura de los convencionalismos sociales relacionados a ella van ocupando un lugar creciente en la escritura de Roberto de las Carreras, en sus libros mejor conocidos, como *Sueño de Oriente*, *Amor libre*, o el *Psalmó a Venus Cavalieri* la sexualidad tendrá un espacio preeminente (aunque como se ve, ya hay abundantes antecedentes de su tratamiento en los poemas y la prosa publicados antes de esa fecha). Carla Giaudrone, siguiendo a Sylvia Molloy en su análisis de la noción de pose y su relación con la sexualidad en la literatura finisecular latinoamericana, llama la atención sobre el tratamiento reivindicativo que el propio Roberto de las Carreras hace de esta noción, de acuerdo a las notas manuscritas en que se refiere al tema y lo desarrolla.<sup>41</sup> Para

---

<sup>41</sup> Las notas aparecen en una libreta conservada en la Biblioteca Nacional uruguaya (concretamente, la que dice “Neurasténicas” en su tapa). Estas notas se encuentran referidas y transcritas en la bibliografía de Carlos María Domínguez. Mis citas pertenecen a ese libro, que cotejé con el original. El texto extraído de la libreta es el siguiente: “El error grande de los poetas decadentes, simbolistas, ha sido su retórica, es decir, la pose por la pose. La pose no existe sino como expresión, como una correspondiente de la sensación. La pose es para el escritor una especie de ser exterior que reproduce fielmente su impresión. Cuando mejor sea la pose más fielmente reproducirá la sensación, y cuanto más interna sea ésta, más probabilidad tendrá de encontrar la pose, pues es neta, apreciable para el escritor, no se esfuma en el limbo de las sensaciones débiles.

”Ahora bien, tratándose de un escritor que sabe expresar, la pose será tanto más original cuanto más original sea su sensación, pues para expresarla realmente no podrá buscar una forma cualquiera sino que deberá refinar el estilo en ella, para dar al público no la explicación de su sensación, en cuyo caso se perdería el efecto, sino la sensación misma.

”La pose no debe buscarse sino en el sentido de reconcentrarse el escritor en su sensación, aumentarla,

Giaudrone (*La degeneración* 54-5), la pose en el escritor altera la lógica romántica de la mimesis del sentimiento para eludir la identidad exagerando en un movimiento dirigido al público la sensación, que es devuelta a través de dos operaciones: la exageración y la sorpresa. Ello implica una ruptura consigo mismo, al transformar su propia fantasía en performatividad<sup>42</sup> para postular una alternativa establecida como sujeto estético, que elabora todos los detalles de su propia imagen pública, desde la escritura hasta la vestimenta y la teatralización de sus escándalos.

Esta ruptura con el sí mismo, a partir de la cual el autor ofrece en el período modernista alternativas radicales de subjetivación, aparece tematizada en las crónicas. En diversos pasajes el narrador insiste en el deseo de dejar de ser él mismo, o la sensación de no existir: “Me parece que mi *yo* no existe. He perdido la conciencia de la personalidad.” (*Por el mundo* 116), o en una muestra de nihilismo en las cercanías de Schopenhauer, se ve a sí mismo “balanceándose muellemente en la inacción escéptica, dando el cerebro a las olas, cantando a Nirvan (*sic.*),

---

fijando su psicología en ella hasta que se le presente con la claridad suficiente para resolverla en una pose. La sensación es un problema psíquico y la pose el momento culminante, su resolución. La pose se aprecia por lo inesperado que tiene y ésta es la creación por el placer de sentir la sensibilidad desahogada toda en ella, como si la sensación interior se descargara de un golpe.

”Es claro que siempre hay ideas, pero es una idea especial no buscada por la pose, sino haciéndole rodeos. Ese ha sido el error, creer que podían prescindir de la sensibilidad, cuando ésta es todo talento y estilo.” (Domínguez 346)

En una anotación en el margen de la libreta, se puede leer una oración que sintetiza su concepción de la pose: “La pose es una gran burla a la vida”.

<sup>42</sup> Giaudrone asimila la pose de Roberto de las Carreras a la concepción de Judith Butler del género como performatividad: “La pose cuestiona el aspecto fijo de la identidad, ya que el que posa sabe que no es *eso* que representa. Esta conciencia de saberse representación remite a la teoría del carácter performativo de las identidades genéricas que Judith Butler desarrolla en su ensayo *Gender Trouble*. Según la crítica, las identidades, ya sean de género o de cualquier otro tipo, no se corresponden a una supuesta ‘esencia’ o naturaleza a la cual estarían representando, sino que son imitaciones de ideales de fantasía, imágenes internalizadas socialmente establecidas. [. . .] Presentada como ‘la creación por el placer de sentir la sensibilidad desahogada en toda ella’, la pose en Roberto de las Carreras desnaturaliza la sensación que quiere expresar, revelando el carácter flexible de la identidad y el deseo. El vigor y la frontalidad de la pose en el uruguayo (‘no se esfuma en el limbo de las sensaciones débiles’) intensifica la visibilidad de una erótica corporal, hasta el momento desconocida en la literatura hispanoamericana” (*La degeneración* 54-5).

creyendo a todos, no conservando nada, viviendo, aunque eso signifique la muerte y la esterilidad, en la dispersión de sí mismo” (*Por el mundo* 84). La elusión del yo, la ilusión de su pérdida, es por lo pronto una experiencia, pero también una búsqueda deliberada de alternativas a la subjetividad normativa que la crítica ha señalado en el modernismo hispanoamericano.

En ese sentido cabe desarrollar la lectura de Giaudrone, trayendo a colación el texto de Sylvia Molloy en el que ella se basa. Molloy se centra en la noción de pose que el discurso médico y policial estaba elaborando en el contexto finisecular, centrándose en la admonición implícita contra la pose, que servía para caracterizar en particular las expresiones de sexualidad disidentes. Se puede apreciar su uso por ejemplo en el texto de Rubén Darío referente a Oscar Wilde, donde advierte que “la pose es peligrosa” (Darío, *Obras completas* 3: 471)<sup>43</sup>, o en el pasaje del texto “La vida de Verlaine” donde asegura, refiriéndose a su relación con Rimbaud, que “tales o cuales afirmaciones o alusiones en prosa o verso no representan sino aspectos de simulación, tan bien estudiados por Ingenieros” (Darío, *Obras completas* 2: 718). Uno de los autores a los que se refiere Sylvia Molloy para desarrollar su estudio es justamente, José Ingenieros, que de hecho fue, como ya señalé, médico de Roberto de las Carreras. No es posible probar que la noción de pose que discute Roberto de las Carreras y la que maneja José Ingenieros tengan relación entre sí, pero sí es notorio que el tema era objeto de reflexión entre los modernistas. En su texto sobre Verlaine, Darío trata de deslindar la verdad de la impostura, dejando su conducta homoerótica relegada a esta última. Otro tanto ha ocurrido con el discurso crítico sobre Roberto de las Carreras, que vio en su histrionismo justamente, una pose. Silvia Molloy defiende la pose como una actitud política, cuyo poder la crítica intentaría neutralizar al restarle importancia, relegándola al ámbito de lo anecdótico:

Si bien no toda pose finisecular remite directamente al homosexual, sujeto en vías de ser formado y para cuya formulación tanto cultural como precisamente legal

---

<sup>43</sup> Ver nota 6.

será decisivo el aporte de Wilde, sí remite a un histrionismo, a un derroche, y a un amaneramiento tradicionalmente signados por lo *no masculino*, o por un masculino *problematizado*; amaneramiento que a partir de Wilde, y acaso más en Hispanoamérica que en Europa [. . .] se torna crecientemente sospechoso, sujeto del pánico homosexual sobre el que tan persuasivamente ha teorizado Eve Sedgwick. Es decir, la pose finisecular —y aquí está su aporte decisivo tanto como su percibida amenaza— crecientemente problematiza el género, su formulación y sus deslindes, subvirtiendo clasificaciones, cuestionando modelos reproductivos, proponiendo nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento del deseo más que en pactos culturales, invitando (jugando a) nuevas identidades sexuales. En Hispanoamérica, la pose finisecular plantea nuevas economías de deseo que perturban y tientan a la vez. Por eso —para conjurar la posible carga transgresiva, por lo menos homoerótica— se la suele reducir con la caricatura o neutralizar su potencial ideológico viéndola como mera imitación. Se la acepta como detalle cultural, no como práctica (Molloy, «La política de la pose» 132–3).

En el próximo capítulo veremos las formas precisas y la articulación utópica que en la obra de Roberto de las Carreras adquiere la subversión de clasificaciones y el cuestionamiento a los modelos reproductivos a los que Sylvia Molloy hace referencia. Por ahora, baste recordar las apariciones que en su prosa, tanto en *Amigos* como en las crónicas *Por el mundo*, se dan de las figuras de rasgos andróginos, que permite pensar la diferencia respecto al rol maternal de la mujer, asimilado a la figura del “ángel del hogar”. El carácter paradójico de la pose permite a su vez al sujeto cumplir con el deseo de dispersión del sí mismo que el cronista manifiesta con insistencia a lo largo del viaje. Molloy resume la paradoja implícita en el posar del siguiente

modo:

1) La pose remite a lo no mentado, al *algo* cuya inscripción es constituida por la pose misma: la pose por ende *representa*, es una *postura* significativa. Pero 2) Lo no mentado, una vez inscripto y vuelto visible, se descarta ahora como “pose”; la *impostura* significativa. Dicho más simplemente: la pose dice que se es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo (Molloy, «La política de la pose» 134).

Si el juego de la verdad y las apariencias que se da en el manejo de lo público y lo privado durante la publicación de las crónicas es ya un manejo deliberado de su propia imagen pública, este juego será reforzado a su vuelta del viaje mediante todos los actos simbólicos que rodean su presentación personal: los trajes deliberadamente escandalosos, resultado del pastiche entre el dandi —del que toma los “chalecos de fantasía” que recuerda Zum Felde— y el bohemio —del que toma la melena, la corbata, y el aludo chambergo que describe Ansolabehere (140)—, el instalarse a vivir en el hotel “Pirámides”, dese cuyo balcón oteaba la fachada de la catedral metropolitana, el montaje teatral que rodeaba su acto de escribir, instalado en un café (generalmente el Moka) y dictando a sus secretarios los productos de su inspiración, y sobre todo, el modo en que aprovecha las posibilidades de intervención pública que las imprentas de los anarquistas le ofrecen, dándole la chance de convertir la publicación en una forma de acción directa. Todos estos gestos exasperan a una crítica, que, empeñada en buscar detrás de lo que Roberto de las Carreras dice ser aquello que realmente es, se encuentra una escritura que resulta un componente más de su presentación pública, es decir, de su pose, y por lo tanto, al decir de Molloy, de aquello que no es. Sus opciones apuntan a la construcción de un nuevo tipo de sujeto, el sujeto estético que Eagleton identifica en la aparición de modernidad, que abre una posibilidad liberadora en tanto que afirma ser algo que no es, sino lo que elige ser como ejercicio

soberano de la subjetividad.

Si la poesía es, como afirma Ángel Rama, el “vicio nefando” de ese ser inútil en que ha devenido el literato, que no encuentra posibilidades de reconversión laboral en el mercado económico, la pose servirá a Roberto de las Carreras para tomar ese mercado por asalto desde fuera, como si rompiera a patadas el orden establecido de sus intercambios. Sus transformaciones camaleónicas, sus cambios bruscos, sus contradicciones permanentemente señaladas por la crítica, son la condición de posibilidad de la dispersión del yo a la que afirma anhelar, y desde la que va ofreciendo múltiples rostros.

### III. La exaltación erótica

Un hombre enérgico decíame, refiriendo el caso de un marido que, al encontrar a su mujer *in fraganti*, la había arrojado por el balcón: ¡Es el único medio de contener a la mujer!

El hombre que así hablaba era mi padre. Yo sentí protestar en mí, desde entonces, el alma de mi madre que me inspira, de la mujer de pasión y de aventura, de la desvanecida soñadora que la educación burguesa me enseñaba a odiar. Al defender al sexo siento que la defiende. ¡Mi esfuerzo libertario es un tributo altivo y vengador a sus dolores de Amorosa!

*Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*

A su retorno de Europa y el norte de África, entre 1898 y 1899<sup>44</sup>, Roberto de las Carreras llegó a los extremos más radicales en su arte de provocación. Su primera señal es un pequeño adelanto en *El Día* de su próximo libro *Sueño de Oriente*. El libro se publicará en 1900, el mismo año que *Ariel*, de José Enrique Rodó, y en la misma imprenta, la de Dornaleche y Reyes. En el diario *El Día*, dirigido por José Batlle y Ordóñez (que sería electo presidente tres años más tarde), ambos libros recibieron ese año múltiples comentarios elogiosos, atestiguando que en los parámetros locales del prestigio literario ambos autores poseían en la época niveles similares de adhesión.

Al mismo tiempo, el libro genera los primeros escándalos que harían famoso a Roberto de las Carreras, ya que a partir de las reacciones negativas que esta publicación generó, su autor desafiaría a duelo a tres de sus críticos: Álvaro Armando Vasseur, a Mariano Pereira Núñez y a Lorenzo Cheroni. Ninguno de estos desafíos se concretaría, pero el primero de ellos dejó un texto único en su género por el arte del insulto que exhibe. En estos años, Roberto de las

---

<sup>44</sup> La fecha no es clara, ya que el autor deja de aparecer en la prensa por un año aproximadamente, para reaparecer en 1899 en el diario *El Día* y en la nueva publicación dirigida por Julio Herrera y Reissig, *La Revista*.

Carreras toma contacto con Julio Herrera y Reissig, con el que traba una importante relación de colaboración literaria que durará hasta 1906, año del quiebre definitivo entre ambos autores.

Son de estos años los escritos que Roberto de las Carreras habría reunido bajo el nombre de *El sátiro*, mencionado en una carta a Edmundo Montagne de 1903<sup>45</sup> y que se perdieron definitivamente, pero del que quedaron testimonios dejados por Alberto Zum Felde<sup>46</sup> y (posiblemente) Horacio Quiroga.<sup>47</sup>

1900 a 1907 serán los años de mayor visibilidad pública de Roberto de las Carreras, pero también, curiosamente, de su desplazamiento hacia la prensa anarquista: deja de publicar en *El Día*, para comenzar a hacerlo en el periódico obrero *El Trabajo* y en el anarquista *La Rebelión*. Estos años también verán una activa intervención de Roberto de las Carreras en los debates sobre la ley del divorcio, que se aprobaría en su primera versión en el año 1907, a partir del proyecto del diputado Carlos Onetto y Viana presentado al parlamento en 1905. Algo tuvieron que ver en los debates los textos que Roberto de las Carreras dedicó a algunos crímenes matrimoniales que

---

<sup>45</sup> En una carta a Montagne dice: “Lanzo tres divisiones contra el Baluarte, esto es contra el Burgués a quien no dejaré descansar hasta mi postrer aliento. Morirá uno u otro: el burgués o yo. El duelo es a muerte. La primera división, que escalará las alturas, es algo así como una polémica humorística sobre el matrimonio con la opinión, a la cual bajo forma cuidadosamente elegante digo cosas dolorosas. Quien bien te quiere te hará sufrir. . . La segunda es “El Sátiro”, una risa, siluetas de sensualistas solapados que no sé que dirán al verse descubiertos. . . y por último, un contingente de tropas deslumbrantes, en maravilloso uniforme; “Salmo a Venus Cavalieri” del que tiene Vd. ya algunas noticias. . .” (De las Carreras, Carta a Edmundo Montagne) Todas las cartas de Roberto de las Carreras a Montaigne carecen de fecha. Roberto Ibáñez fechó ésta entre mediados y finales de 1903.

<sup>46</sup> Zum Felde, *Proceso intelectual* 415

<sup>47</sup> En una carta citada en el estudio preliminar de Aldo Mazzucchelli en su edición del *Tratado de la imbecilidad del país*. . . Quiroga afirma que “Roberto de las Carreras moraliza. Extirpa a Eduardo Ferreira, excelente caballero, pero detestable escritor, (Carreras no cree que sea caballero), a José Enrique Rodó, víctima de ciertas cosas; a Víctor Pérez Petit, que tiene una enfermedad en la cabeza; y así pasan por la obra muchos hombres de letras, Carlos Reyles, Bobadilla (cubano), Papini y Zas y algunos otros.” La carta fue publicada en *El Imparcial* de Salto el 20 de junio de 1901, página 1, columnas 1 y 2 (Mazzucchelli, «Estudio preliminar» 90). Si bien Quiroga se refiere a un libro de Roberto de las Carreras con prólogo de Herrera y Reissig, Mazzucchelli concluye a partir del texto “Prolegómenos para una epopeya crítica al estilo de Platón”, al que me referiré más adelante, que se trataba de obras separadas. La descripción que da Horacio Quiroga corresponde grosso modo tanto a la descripción que él mismo ofrece a Edmundo Montagne de *El sátiro* como a los testimonios de Zum Felde.

ocurrieron en esos años, como por ejemplo *Don Juan (Balmaceda)* y *Oración pagana*, ambos publicados en 1907 donde Roberto de las Carreras expresó en prosa poética su rechazo a que bajo la institución matrimonial se entregara al marido el poder de decisión sobre la vida o la muerte de la esposa.

### **Pornografía**

En este período aparecen sus obras pornográficas, adjetivación a la que recurre Emir Rodríguez Monegal para caracterizar *Amor libre: interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras* de 1902. El crítico calificaba en 1969 esta obra como “uno de los libros pornográficos más deliciosos de la literatura uruguaya” (Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía* 19), y aplicaba el epíteto igualmente a las “poses de hurí” en que aparece descrita la protagonista de *Sueño de Oriente* (ibíd. 18). En *Eros Revived*, estudio sobre el surgimiento histórico del género pornográfico en su configuración moderna hacia fines del siglo XVIII, Peter Wagner define la pornografía como “the written or visual presentation in a realistic form of any genital or sexual behavior with a deliberate violation of existing and widely accepted moral and social taboos” (Wagner 7). En esta definición se halla no sólo el aspecto formal de lo pornográfico, esto es, su exhibicionismo, sino que en ella se hace referencia también a la inscripción política del género. Lo pornográfico respondería a cierta situación social, sería una respuesta perturbadora frente a un conjunto de reglas, o, más específicamente, frente a cierta norma, ya sea de índole moral o estética.

El género pornográfico en sí no está, por ello, desligado de las relaciones sociales concretas, aunque el espacio ideal que la obra pornográfica propone parezca una utopía posible sólo por un corte de amarras con esas mismas relaciones sociales: en él parecen obliterarse

deliberadamente las relaciones de explotación de clase y de género que lo hacen posible, ya que históricamente se trataba del relato sobre las vidas de las *pornoí* griegas, que, a diferencia de las *hieroduloí* o prostitutas sagradas, eran el estrato social más explotado de la sociedad, comparables a los esclavos.

Lynn Hunt (39) designa el espacio en el que la escena pornográfica se desarrolla como “pornotopía”. Es el espacio ideal en el que la escena exhibicionista se desarrolla, que se inaugura históricamente con el relato de la novela *Fanny Hill* donde la protagonista describe su experiencia en el oficio de la prostitución como un goce donde se combinan los placeres del sexo con los de la buena mesa, ocultando deliberadamente los aspectos sórdidos de su oficio. La pornografía en esta etapa se propone como el modelo inverso del espacio social, donde las convenciones morales quedan suspendidas y desde donde se puede ejercer un juicio crítico sobre la sociedad situada fuera del espacio pornotópico. Por ello la autonomía de lo pornográfico no está desvinculada del problema más general de la autonomía de lo estético, ya que es precisamente su corte de amarras respecto a lo social aquello que hace posible en este género literario el ejercicio crítico. La pornotopía actúa como una particular instancia de la autonomía estética, en el que el escritor puede ensayar una particular versión del imaginario utópico como forma de confrontar los parámetros morales y políticos que regulan las relaciones sociales. En ese sentido, Roberto Echavarren propone:

La autonomía de la literatura o de la pornografía no significa independencia sino situación, respuesta a un contexto y efecto sobre él. La pornografía por lo tanto recae sobre políticas de ganancia y de monopolio. Cabe preguntarse por su razón social y su modo de funcionamiento, lo que podríamos calificar como “la responsabilidad social de la pornografía” (Echavarren, «Prólogo» 10).

Esta inscripción política que la pornografía ha tenido históricamente ha sido destacada también

por Lynn Hunt. La función crítica del género en el momento de su emergencia se da en el marco de la crítica ilustrada al poder arbitrario de la monarquía, y fue uno de los pilares ideológicos de la Revolución Francesa. La literatura que retrataba la vida de las prostitutas servía para mostrar, por medio de sus diálogos, la hipocresía implícita en los convencionalismos sociales, ya que ellas eran los testigos privilegiados de aquello que la moralidad predicada por la nobleza y el clero ocultaba tras las bambalinas del poder:

Accounts of conversations about whores or between them were perhaps the favorite devices of early pornography, and they were frequently used to reveal the hypocrisy of conventional morals. Descriptions of brothels were used to attack leading aristocrats, clergymen, and, in France, even Marie Antoniette. The pornographic pamphlet *Les Bordels de Paris, avec les noms, demeures, et prix. . .* (1790), for instance, was devoted to denouncing the queen's own brothel and was filled with detailed descriptions of her orgies with various aristocrats and clergymen. The prostitute, moreover, was the public woman par excellence and hence an essential figure for discussing the roles of women, the supposedly excessive powers of some politically active women and the general commercialization of social relationships (Hunt 40).<sup>48</sup>

La literatura de Roberto de las Carreras también inserta su discurso pornográfico en una serie de debates políticos de su tiempo, cuya cara más visible fue la discusión y aprobación, en 1907, de la ley de divorcio. Los textos que el modernista uruguayo dedicó a los crímenes

---

<sup>48</sup> Los panfletos sobre Marie Antoniette fueron textos propagandísticos, probablemente hiperbólicos, creados y divulgados por los enemigos de la "Autrichienne", la puta-perra austriaca, apodo popular de la reina. Hunt parece tomarlos demasiado al pie de la letra, aunque su referencia al potencial político de lo pornográfico es acertada. En el contexto uruguayo, un ejemplo en esta dirección se va a dar en los años 20, cuando el periódico *Justicia* del Partido Comunista publique la novela *La Garçonne* de Victor Margeritte, donde ensalzaban los valores socialistas de los protagonistas. A ello siguió la publicación de una serie de breves pornográficas donde se ventilaban las supuestas orgías que la burguesía uruguaya llevaba a cabo en privado para confrontarlas con su discurso público que predicaba la moral y la abnegación para los trabajadores. Ver: Trochón 52-3.

pasionales que acabaron con la vida de Celia Rodríguez Larreta y de Ernesto Balmaceda Bello<sup>49</sup> se inscribían en ese debate. El primero, *Oración pagana* refería al derecho que el hombre tenía de matar a su esposa en caso de adulterio femenino, un aspecto de la legislación penal vigente en aquel tiempo que cambió con la aprobación de la ley del divorcio.<sup>50</sup> *Don Juan (Balmaceda)* refería a un episodio de violencia ocurrido entre miembros de la representación diplomática chilena en Bélgica en 1906.<sup>51</sup> Si bien estos textos no son estrictamente pornográficos (ya que carecen del exhibicionismo requerido por la definición antes citada), retoman una línea de argumentación contra el derecho de posesión del cuerpo femenino por parte del hombre y contra la institución matrimonial que aparece ampliamente debatido en *Amor libre*, un libro que sí puede considerarse (y de hecho lo ha sido) como tal.

Esta inserción de lo pornográfico en lo político se vincula históricamente a ciertas prácticas editoriales del movimiento anarquista, que venía promoviendo desde el siglo XIX transformaciones radicales en la sexualidad y las relaciones de género. En uno de los proyectos de biblioteca popular más exitosos a comienzos del siglo XX, el del anarquista valenciano Ramón Sempere, fundamental para la difusión en el mundo de habla hispana del pensamiento utópico, y cuya importancia ha sido destacada por Carlos Real de Azúa en su *Ambiente espiritual del 900*, aparece la colección “Los clásicos del amor”, donde figuraban obras eróticas de antiguos y modernos, entre ellos Voltaire, Casanova, Apuleyo, Pietro Aretino y Bilitis, que también figuraba entre la nómina de autores con el título *Canciones eróticas*. Este último libro,

<sup>49</sup> Se trataba, curiosamente, del nieto de Andrés Bello.

<sup>50</sup> Graciela Sapriza señala que en esta época “el adulterio femenino era considerado como la falta más grave, tan es así que el Código eximía de responsabilidad penal al marido que diera muerte a su mujer o a su cómplice si los sorprendía in fraganti delicto. Asimismo, véase la doble moral que se aplicaba según fuera destinada a mujeres u hombres: aun la ley de divorcio de 1907 aceptaba el adulterio **de las mujeres en todos los casos**, como primera causa; pero el adulterio del marido sólo cuando se lo cometiera en la casa conyugal” (Sapriza 128, énfasis de la autora).

<sup>51</sup> El caso tuvo mucha repercusión en la época. A causa de la negativa a casarse del joven diplomático chileno Ernesto Balmaceda Bello, el hermano de su prometida decidió matarlo cuando trabajaba como representante en Bélgica.

una farsa de Pierre Louÿs, será una de las fuentes que Roberto de las Carreras utilizará para escribir sus propios textos.<sup>52</sup>

La aparición de una colección erótica de esta naturaleza en una biblioteca popular socialista, que publicaba textos de Marx, Engels, Bakunin, Kropotkin, Reclús, y otros clásicos revolucionarios, daba lugar a un imaginario que asociaba los proyectos utópicos socialistas a modalidades disidentes de la sexualidad.<sup>53</sup> Las representaciones del erotismo que aparecían en estas obras funcionaban como modelos alternativos que operaban como ejemplos de las diversas posibilidades de organización de la vida sexual en la sociedad futura. Así, la sexualidad de la antigüedad clásica, cuya imagen se había trastocado radicalmente con el descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano en el siglo XVIII en las afueras de Nápoles, podía operar como evidencia de que otra sexualidad era posible, y esa nueva imagen de la sexualidad en la antigüedad fue incorporándose a los discursos utópicos de fin de siglo.

Aquel descubrimiento había motivado la creación del “museo secreto”, cuyo acceso era privilegio de una minoría noble con el dinero para comprar el derecho a ver las antiguas representaciones del sexo, libres del corsé que la Iglesia católica había impuesto durante siglos. Walter Kendrick (11 y ss.) ha demostrado el vínculo existente entre el descubrimiento de Pompeya y Herculano y el surgimiento del género pornográfico, continuidad del museo secreto. El término *pornografía*, tomado del autor griego Ateneo (s. II D.C.) por el historiador de arte alemán C. O. Muller para referirse a las pinturas obscenas que podían verse en las ciudades desenterradas, aludía etimológicamente a la representación gráfica de la vida de las prostitutas (*pornoi*) en la antigüedad. Al mismo tiempo, el término comenzó a aplicarse a obras con pretensión científica, que tenían el fin higiénico de orientar la regulación de la prostitución por

---

<sup>52</sup> Aparece citado abundantemente en *Amor libre*. . . Más adelante detallaré cómo Roberto de las Carreras se apropia de este texto.

<sup>53</sup> De hecho, la casa editorial Sempere publicaría años más tarde algunas obras de autores homosexuales del 900 uruguayo. En su catálogo aparecen Alberto Nin Frías y Álvaro Armando Vasseur.

parte del estado (Kendrick 22 y ss.). Para fines del siglo XIX, el recurso a la antigüedad clásica hacía posible abordar la sexualidad gracias a una autorización ganada por el prestigio que la mirada positivista del historiador había adquirido. Aquello que sería censurado como obsceno en el ambiente contemporáneo de la época era posible en el contexto de la investigación —e incluso para el artista, de la reconstrucción histórica.

De ahí que las figuras representativas de la transgresión sexual estuvieran amparadas por la distancia temporal: lo que estaba permitido en la representación de la antigüedad, era tabú en la vida cotidiana. La figura de Salomé, que “revela la peligrosa fisicalidad del erotismo” a decir de Gwen Kirkpatrick («Delmira Agustini» 79), en el retrato de Rubén Darío muestra el límite al que la norma modernista era capaz de llegar en sus manifestaciones eróticas. Para Darío, la transgresión sexual está ligada ya sea a la melancolía sentida frente a la libertad sexual que sugería la antigüedad (o el Oriente, como región geográfica que permite el retorno a ella) o a la promesa futura de una sociedad utópica. Como afirma en el caso de Oscar Wilde, “mientras no venga una revolución de todos los diablos que la destruya o que la dé vuelta como un guante” las conductas homoeróticas deben “huír de la luz” porque la sociedad “sacude, pone la mano al cuello; aprieta, ahoga, aplasta” (Darío, *Obras completas* 3: 469–70).

En el contexto de preocupación que los modernistas manifestaron sobre los límites morales del arte, José Enrique Rodó se hallaba en el extremo más alejado de toda manifestación erótica. El autor de *Ariel* parecía eludir deliberadamente la representación de lo sexual, su escritura borraba toda huella de transgresión, como evidenció Oscar Montero al analizar la narración del mito de Hylas en los *Motivos de Proteo*, donde elimina deliberadamente por esos mismos años toda alusión a la homosexualidad en el relato:

Rodó's version of the story of Hylas is exemplary of his use of the Hellenic tradition to construct an influential, enduring version of Spanish American

identity in which the erasure of same-sex desire must be a given, understood by any reader, who at the same time must be spared even the condemnation of erotic deviance (Montero 27).

Según Montero, la supresión deliberada que opera José Enrique Rodó de todo apartamiento de la normatividad en el ámbito de la sexualidad revelaría la huella de lo que Eve Sedgwick denominó “pánico homosexual”. En su genealogía de la nación latinoamericana, identificada con *Ariel*, el mundo clásico aparece en el origen histórico de una continuidad cultural que diferencia a los latinos del mundo anglosajón. Pero para llevar adelante esa construcción mítica, el didactismo moralista de Rodó conlleva un acto disciplinario de los cuerpos que se traduce en la elisión de toda referencia a la sexualidad en sus propios textos.

Roberto de las Carreras, en cambio, parece querer hacer estallar desde dentro la norma modernista que Rodó intentaba imponer, invirtiendo el significado rodosiano de la antigüedad clásica para asimilarla a las modalidades de sexualidad transgresora apreciables en el museo secreto. Al silencio rodosiano va a oponer un escándalo, montando un espectáculo donde exagera hasta un grado paródico la fantasías del erotismo exótico orientalista, y jugando en su prosa con el intercambio de géneros, cuando se atribuye a sí mismo y a su esposa Berta Bandinelli rasgos andróginos en los pasajes eróticos de *Amor libre*. . .

Roberto de las Carreras bien podría ser, siguiendo el juicio de Emir Rodríguez Monegal, uno de los pioneros del género pornográfico en el continente. Es posible trazar una genealogía que nos llevaría a otro uruguayo, Francisco Acuña de Figueroa, que había escrito un siglo antes su *Apología y nomenclatura del carajo*, un poema que exhibía erudición lingüística acerca de los nombres que el falo recibía en la época, o su *Malambrunada*, que aparece en la primera compilación de poemas hecha luego de la independencia, *El Parnaso Oriental*. Pero hay una diferencia fundamental entre el tipo de literatura sexualmente explícita que aparece durante el

período colonial hasta los comienzos del siglo XIX, y lo que Roberto de las Carreras escribió en el Novecientos. Esa diferencia pasa por el marco de sensibilidad en que estos discursos emergen, de acuerdo con la distinción establecida por José Pedro Barrán entre la “sensibilidad bárbara” y la “sensibilidad civilizada”. Para el historiador, la discusión sobre el nombre más apropiado para el falo que articula el poema de Acuña de Figueroa se inscribía en una percepción poco culposa de la sexualidad, característica de la sensibilidad bárbara que se oponía al refinamiento intelectual de la sensualidad modernista:

Esta reflexión sobre lo sexual que hacían nuestros intelectuales “bárbaros” —de obvia raíz popular— no tiene, aclarámoslo para llegar si es posible a alguna de sus esencias, nada en común con el “libertinaje” contestatario de los intelectuales del Novecientos, el anarquista de Roberto de las Carreras, el modernista de Carlos Reyles o el sabio erotismo de Delmira Agustini. Esta reflexión sobre lo sexual, que combinaba la escasa culpa con la alegría jocunda y llama a las cosas por sus nombres “soeces”, hubiera chocado de seguro a los “decadentes” del Novecientos, más proclives a la sensualidad —y sobre todo, imaginada—, que a la sexualidad.

La sensibilidad “bárbara” no era refinada —en el sentido de excesivamente elaborada por el pensamiento— como para usar la sexualidad a modo de manifiesto antiburgués, lo que sí harán algunos intelectuales del Novecientos. La reflexión sobre lo sexual del Uruguay “bárbaro” estaba más cerca de las fuentes, de las pulsiones aún no doblegadas por “el malestar en la cultura” de que habla Freud. Confirmaba, en todo caso, un orden cercano a la “licencia” de “las clases inferiores” y mostraba a una sociedad en que las elites no habían pensado mucho el tema por su cuenta. Ya llegaría el tiempo de hacerlo y reprimir el deseo (Barrán, *Historia de la sensibilidad* 149).

Esta diferencia fundamental entre una literatura soez inscrita en lo que aún eran las convenciones precarias de la cultura “bárbara” desde la colonización hasta mediados del siglo XIX en el Uruguay, y la sensualidad modernista, cuyo goce fantasioso e intelectualmente elaborado era un privilegio de clase, como sugiere Barrán, hace posible lo pornográfico, entendido en el sentido que propone Wagner, es decir, no solamente como la puesta en escena de relaciones sexuales y la exhibición de las zonas genitales, sino como protesta frente a tabúes y convenciones sociales, y por lo tanto, con un valor político inherente.

Para José Pedro Barrán, en la época modernista las masas habían internalizado ya las reglas disciplinarias que las elites habían logrado imponer con el proceso de modernización que comenzó a darse en la segunda mitad del siglo XIX; y la defensa del erotismo habría pasado entonces a ser un privilegio del letrado (Barrán, *Historia de la sensibilidad* 31). Sin embargo, el caso de Roberto de las Carreras presenta la singularidad de una alianza política del patricio letrado con un sector de esas masas que resistía el disciplinamiento. Su alianza estratégica con los anarquistas, a través de cuya prensa publicó buena parte de sus textos más escandalosos, revela la inscripción política de su literatura pornográfica, inserta en debates más amplios: por un lado, los llevados adelante en el seno del internacionalismo proletario sobre la naturaleza de los afectos, la relación entre la institución matrimonial y el sistema de explotación capitalista; y por otro lado, a nivel local, los debates sobre la legislación civil que llevaron a la aprobación de la ley del divorcio, así como de otras medidas que transformaron radicalmente las relaciones familiares en el Uruguay.

En ese sentido, me parece pertinente la crítica que Carla Giaudrone formula del esquema histórico que traza Barrán, al señalar que el historiador “desatiende el espacio que el proyecto hegemónico del batllismo brindó a ciertas subjetividades disidentes o alternativas” (Giaudrone, *La degeneración* 38). Si bien Giaudrone reconoce que las concepciones del gobierno uruguayo a

principios de siglo XX, de corte liberal, fueron otorgadas con el fin de cooptar e incorporar a los sectores disidentes a un régimen republicano que recién entonces se consolidaba<sup>54</sup>, también destaca el hecho de que el gobierno de José Batlle y Ordóñez tuvo como característica un enfrentamiento con los sectores conservadores (en particular, con la iglesia), para quienes las transformaciones que tuvieron lugar en esos años significaron una derrota política e ideológica.

### **El Sueño de Oriente: el opio como motor de la imaginación erótica**

*El Sueño de Oriente* es la primera obra en la que Roberto de las Carreras incursiona en el género pornográfico, llevando al extremo la elaboración de estilo sobre el lenguaje modernista para representar el cuerpo femenino en escenas de un erotismo exótico. Roberto de las Carreras, en una primera instancia autoficcional, describe, con una morosidad afiligranada en los detalles de sus escenas, su fantasía erótica con una mujer casada, designada en el libro con el nombre de Lisette d'Armanville por la cortesía de guardar su anonimato (aunque es probable que por los detalles provistos, en una sociedad donde todos se conocían hubiera en el libro algunas señas

---

<sup>54</sup> López d'Alesandro muestra la cautela que los anarquistas sentían ante las posturas reformistas del gobierno de Batlle, que adoptó algunas de las reivindicaciones obreras y del incipiente movimiento feminista como una forma de ganar el apoyo político obrero para el partido colorado. Si bien, como apunta el historiador Milton Vanger (quien recuerda la consigna colorada de la época, que afirmaba que “todo el que fuera socialista en otro país en Uruguay debería ser colorado”) Batlle era consciente del riesgo político que implicaba esta apuesta, dado que el proletariado en su inmensa mayoría no votaba. Mucho menos lo hacían las mujeres (que no obtendrían ese derecho hasta 1926). Virginia Bolten, una de las pioneras del feminismo en el Río de la Plata, editora del periódico *La Voz de la Mujer*, que había sido expulsada de Argentina en 1902 bajo la ley de residencia, escribía en 1905 en el periódico *El Obrero*: “Aunque los hombres públicos del momento sean dignos de considerarse imparciales y hasta liberales y honestos gobernantes, no pueden dejar curso libre a la cuestión social, por el puesto que ocupan, como principio de autoridad. . . Es pues urgente, hoy más que nunca en esta capital, recordar al obrero que lucha para que no se considere favorecido por los que, tal vez muy pronto y en defensa de sus intereses, siempre contrarios a los de las masas, extremen ciertas medidas de represión, más o menos disimuladas, por lo cual es preciso que nos encontren en nuestros puestos, sin confiar en palabras y hechos insignificantes. Por lo expuesto, damos a los trabajadores nuestro grito. ¡Alerta y en guardia!” (López d'Alesandro 70).

claras para identificar al personaje).<sup>55</sup> El libro se desarrolla contrastando a la amada Lisette d'Armanville con el resto de las uruguayas, que no pueden igualársele en elegancia. En el contraste entra a jugar una de las obsesiones manifiestas en la escritura de Roberto de las Carreras, el tema de la nacionalidad. Al describir las nalgas de las uruguayas, y confrontarlas con las de Lisette, representada como una “francesa”, se traza una línea divisoria que delimita el espacio de lo nacional:

En el paseo cotidiano, en sucesión ininterrumpida y monótona, pasan caderas; grupas de mujer mal conformadas y toscas, vestidas con faldas sin elegancia, de color subido; caderas de señorita desarrolladas prematuramente y con exceso, que el matrimonio relajará y devastará, entrándoles a saco; caderas obscenas de señora inutilizada; pobres caderas escurridas debajo de los vestidos, por las que se siente lástima, pobres caderas anómalas, disformes, que recuerdan la elefantiasis y recargan el paso lento de la dueña con el portentoso volumen de su giba [ . . . ] Tienen todas un tipo desbastado. Mal concluidas, se diría que han sido hechas en montón, [i]como para un país de América! (De las Carreras, *Sueño* 16–8)

Comienza Roberto de las Carreras con estas líneas su abierta crítica a la vida matrimonial y sus efectos en la sexualidad y el cuerpo femeninos. El “tipo desbastado”, la confección “en montón” representan el espacio cotidiano de la sexualidad local, que Roberto de las Carreras intentaba afectar por medio del escándalo, proyectando su fantasía erótica sobre una cotidianeidad reconocible por los lectores: un grupo de mujeres en la playa de Pocitos durante una exhibición

---

<sup>55</sup> Ricardo Goldaracena atribuye a Alberto Zum Felde el dato de que se trataba de Dolores Estrázulas Price (Goldaracena, *Libro de los linajes* 1: 103). El mecanismo parece hacer referencia al pasaje que abre el relato “Le rideau cramoisi” en el libro *Les Diaboliques* de Barbey D'Aurevilly: “Cette personne, très remarquable à tous égards, et que je connaissais pour l'avoir beaucoup rencontrée dans le monde, était un homme que je vous demanderai la permission d'appeler le vicomte de Brassard. Précaution probablement inutile! Les quelques centaines de personnes qui se nomment le monde à Paris sont bien capables de mettre ici son nom véritable. . .” (Barbey D'Aurevilly 7).

de moda. La descripción está dirigida a un lector cómplice en el goce de las visiones eróticas, cuya imaginación se estimula con el opio:

He tenido en Los Pocitos un sueño, del cual es protagonista la duquesa, y, con todo interés, invito a compartirlo al público, seguro de que, teniendo apretada entre los dientes la pipa de opio, será discreto y se dejará llevar sonriendo con rufianería a las visiones. . . (De las Carreras, *Sueño* 12).

Esta apelación al lector y su complicidad<sup>56</sup> establece un pacto que pasa por la común complacencia en la transformación que la droga opera en la fantasía. *Sueño de Oriente* transmuta la cotidianeidad a través de un raptó imaginativo que traslada el escenario del balneario montevideano al harén oriental. En el libro habla un voyeur, que expone su fantasía sexual ante la visión del grupo de mujeres, proyectando el acto de lectura bajo los efectos de la droga al fantaseo voyeurista. El acto de transposición de la lectura a la visión, y la invitación a la complicidad del lector permiten reconocer a su vez en la voz del voyeur al opiómano, que establece una relación especular con quien lee. Las visiones pornográficas son imágenes de un mundo posible al que se viaja por medio del éxtasis opiáceo, que viene a cuestionar los límites de la nacionalidad abandonados gozosamente mediante el viaje imaginario. El texto semeja una serie de postales, que anticipan el deseo de experimentar con la incorporación de fotografías en el texto, que Roberto de las Carreras concretará unos años después. Las “pornográficas poses de hurí” a las que hace referencia Emir Rodríguez Monegal (*Sexo y poesía* 18) remiten a una pornotopía (Hunt 39) instalada fuera de los límites de la nación, a cuyo *desbastamiento* se opone

---

<sup>56</sup> Roberto de las Carreras había hecho una apelación análoga en *Al lector* de 1894, en un evidente guiño de adopción de Baudelaire, y su actitud de complicidad hacia sus lectores. Sin embargo, Emir Rodríguez Monegal (*Sexo y poesía* 15–4) considera imposible que de las Carreras haya podido acceder a obras de Baudelaire para esa época. En el artículo de Samuel Blixen de 1895 sobre el autor (al que me referí en el capítulo anterior), se afirma de hecho que éste no conoce a Baudelaire, autor de *Las horas del mal* (*sic.*), como aparece consignado con errata evidente del crítico, que parece no estar tampoco muy familiarizado con la obra de Baudelaire. Sin embargo, se sabe que libros de Baudelaire ya estaban en circulación por América Latina, dado que es citado por autores de diversa procedencia en el período, como el propio Rubén Darío o Julián del Casal.

diametralmente:

Yo fantaseaba a Lisette en su casa, vestida con un resplandeciente traje de mora, bombachas, y en los diminutos pies de judía, pantuflas altas. . . parecida a Lotí, en albornoz, en su camarín de a bordo. . . Hacía y deshacía sobre su frente peinados raros; se la rodeaba, como las circasianas, con una diadema de medallitas. . . se echaba en cojines de terciopelo, desnuda, sobre el pecho, como una gata rampante. . . Espejos a ras del suelo le devolvían cien veces la imagen de sus caprichosas actitudes, con las que superaba en secreto a las odaliscas, a las escondidas esclavas de serrallo que adormecen a los sultanes en sus mágicos brazos! . . . (De las Carreras, *Sueño* 23).

La incongruencia imaginaria que enreda el personaje montevideano de Lisette con las figuras de las obras de Pierre Loti<sup>57</sup> contrasta con el oriente de las crónicas, y hace por tanto explícita su condición de artificio, de utopía personal que servirá a los fines de un acto performativo: publicado en semana santa<sup>58</sup>, el libro pornográfico fue mandado como obsequio al arzobispo de Montevideo. La publicación remeda los gestos anarquistas de acción directa, de lo que se solía llamar la “propaganda por los hechos” (Delgado 30).<sup>59</sup> La utilería orientalista que el libro ostenta

<sup>57</sup> Quien de hecho era también fotógrafo, y cuyos libros serán mencionados en *Parisianas*, de 1904, como un antecedente de la incorporación de este novedoso elemento gráfico en la obra de De las Carreras. En el texto sin embargo, más que a sus personajes, Lisette (“parecida a Lotí”) es asimilada por metonimia a la obra del autor francés.

<sup>58</sup> Antes de que, en los gestos laicizadores del estado uruguayo a partir de 1904, con el gobierno de Batlle y Ordóñez, la “semana santa” pasara a llamarse “semana de turismo”, nombre que se conserva en Uruguay hasta hoy en día. Un componente relevante de los gestos transgresores que representa la publicación de cada libro pasa por el cálculo deliberado sobre la oportunidad de la publicación de los textos, como es evidente en el caso de Roberto de las Carreras: *Sueño de Oriente* publicado en semana santa, como mencioné antes, para ser obsequiado al arzobispo de Montevideo, el adelanto de *Amor libre* publicado en *La Rebelión* el 25 de agosto, día de la declaratoria de independencia uruguayo, *Oración pagana* publicado como texto de circunstancia, para ser recitado en el velorio de un crimen pasional.

<sup>59</sup> Afirma Delgado: “Se debe ver también, como formas de propaganda, a la propagación súbita y violenta de la prensa obrera así como el carácter provocador y transgresor de la prosa de algunos escritores. Las acciones escandalosas de algunos dandies anarquistas pueden ser consideradas como performances con claros fines

no intenta ser ninguna representación realista de algo visto en el viaje a Túnez que Roberto de las Carreras realizara unos años antes, sino un artificio deliberado con el fin de hacer estallar los valores clericales aún imperantes en el cambio de siglo.

*Sueño de Oriente* sería el gesto inaugural de una serie de textos eróticos provocativos, donde se integra un cuidado diseño gráfico (el dibujo de Lisette mirando al mar, vista de atrás, en la portada) que inaugura visualmente la serie de postales textuales que pueblan el libro. Es el comienzo de la preocupación de Roberto de las Carreras por la calidad estética del libro en su materialidad. La serie de imágenes estáticas parece salida de los novedosos estudios fotográficos, con escenarios preparados *ad hoc* de ambiente exótico, posiblemente inspirados en alguna revista de modas con modelos posando de odaliscas. Las visiones se desarrollan llevadas por el impulso alucinatorio de la droga, que transporta al voyeur a un harén donde participa en una orgía junto a Lisette y una de las amigas un poco más jóvenes que la acompaña. Los cuadros se suceden hasta llegar al punto extático de la descripción de la vagina de esta joven:

El esplendor de la carne tensa y firme de los músculos, en la que los dedos perdían apoyo al querer pellizcarla; muslos de los que llenaba el ángulo, y cubría el empeine, desparramándose sobre el vientre, un vellón compacto y crespo de pelo negro brillante, blando como un edredón y caliente como un nido de torcaes. . . (De las Carreras, *Sueño* 28).

Al imaginarse a Lisette en esta escena de sexo colectivo, el voyeur describe con profusión de detalles el acto sexual donde se proyecta a sí mismo:

Mis besos rastreaban su cuerpo de manchones rojos. Me bañaba, crispado, en el

---

provocativos. Su objetivo era poner en evidencia las formas sutiles impuestas por la dominación así como la importancia del ‘acontecimiento’ como revelador de otro mundo posible. La propaganda por la acción entendida como una consecuencia o amplificación de la acción directa está vinculada con una necesidad del anarquismo por hacer visible lo invisible. Para el anarquismo, el acontecimiento es una irrupción de lo imprevisto que permite visualizar los controles de un orden dominante” (30–1).

vaho capitoso de su carne. [i]Me penetraba, impregnándome, de su sudor!  
 Dentro de su boca, en el húmedo fuego, revolvía y sorbía lascivia. . . Clavaba la  
 mía abierta, en el secreto de sensualidad estremecedora de los brazos, en la axila  
 oscura, acre, sedosa y tibia! . . . [i]Enloquecía su sensibilidad persiguiéndola,  
 acosándola, con cariñosos mordiscos que la hacían encogerse, enervándola;  
 serpenteaba electrizada bajo mi boca, huyéndome con sacudimientos  
 descompuestos, erizada por espeluznos! . . .

[i]Al fin estaba su mirada ensimismada y fija, deslumbrante, con el brillo  
 de fiebre de la alucinación y la boca, en los costados hundida, atormentada como  
 por la sed! (De las Carreras, *Sueño* 30)

Las visiones corresponden a un modelo de Oriente que funciona como espacio de imaginación utópica que viene a interpelar las convenciones de la cotidianeidad decimonónica en los que se fundaban los proyectos nacionales que el libro ataca. El uso estratégico del imaginario orientalista pone de manifiesto un grado de lucidez de la distancia que separaba esa construcción imaginaria de las condiciones históricas criticadas en las crónicas que Roberto de las Carreras había escrito poco antes. *Sueño de Oriente* opera adrede sobre estas convenciones, con el fin de alimentar los temores de los lectores, y confrontarlos a la posibilidad de una vivencia sexual no regida por los cánones que afectaban la relación entre el Estado, la Iglesia y la sexualidad, que estaban en vías de perder su rango oficial y su poder coercitivo<sup>60</sup> haciendo explícitas las fantasías secretas que contrastan con los temores implícitos en convenciones normativas del Modernismo.

En este libro, el Oriente funciona menos como realidad histórica que como un modelo de sexualidad alternativo, cuyo carácter poligámico cuestiona las normas sobre la sexualidad establecidas hasta el cambio de siglo.<sup>61</sup> Menos que una “válvula de escape hacia el mundo de

<sup>60</sup> Estas formas jurídicas iban muy pronto a perder su oficialidad, por los actos de separación de Iglesia y estado que llevaría adelante el gobierno de Batlle.

<sup>61</sup> En un sentido similar, años mas tarde, Domingo Arenas propondría, en su discurso de defensa de la ley de

evasión y de ensueño” como Azougarh (20) caracterizara la visión modernista del Oriente, aquí la imaginación orientalista llevada hasta un paroxismo paródico funciona como un muestrario de sexualidades alternativas, que rompe los límites admonitorios que señalaban los escritores modernistas.

La mirada de voyeur es una mirada distanciada, cuya representación femenina es muda en virtud no sólo de la distancia entre la escena y quien contempla, sino también de su carácter fotográfico, de postal de revista. Si bien aún no presenta una serie de postales como las que sí aparecerán en *Psalmos a Venus Cavalieri*, la estructura de las fantasías sexuales descritas coinciden con las características de las publicaciones pornográficas que usaban el medio fotográfico a fines del siglo XIX. Afirma Yvette Trochon que “las postales eróticas ilustradas, muchas veces seriadas, tuvieron gran auge hacia fines de 1880 y constituyeron una de las vías preferidas para divulgar la procacidad gráfica”, y agrega que “los cuadros aparecían, como luego lo haría la técnica cinematográfica, en forma sucesiva y en proceso” (Trochon 41). Esta incursión en lo pornográfico, y el fundamento en las versiones gráficas del género que atraviesa el libro ha llevado a situarlo como confirmación del privilegio masculino mediante la construcción de la mujer como objeto sexual:

En ese texto, el yo masculino, sujeto activo del deseo, mostraba a la mujer-objeto como el elemento central de ambientes orientalistas: Lisette robada a una tribu berberisca; tostándose desnuda en el desierto; intercambiada en rescate de cautivos; huyendo de un harén; vendida como esclava. Su actitud reconfirmaba el

---

divorcio de 1912, que Uruguay imitara a Singapur, donde convivían (según su propia descripción) diversas formas de organización familiar. En el futuro, afirmaba Arenas, la libertad de las relaciones afectivas debería estar equiparada a la libertad de cultos; y describe su visión utópica del país de este modo: “Veríamos. . . a los suaves mormones tener que importar del extranjero la mercadería necesaria para practicar su succulenta doctrina, y no sería imposible que llegaran hasta nosotros para hacerla entrar libre de derechos! Y los pocos turcos naturales o artificiales que organizaran sus harems, serían visitados por las plácidas parejas montevideanas, sin ningún temor de contagio, con la misma curiosidad con que visitan las fieras de ‘Villa Dolores’ ” (Arena 37–8). Villa Dolores es, de hecho, el jardín zoológico montevideano.

modelo de la mujer oriental similar al que describe Edward Said en *Orientalismo*: una que no habla jamás en su propio nombre, que nunca representa sus emociones, su presente o su historia (Giaudrone, *La degeneración* 63).

El mutismo a que hace referencia Giaudrone, sin embargo, parece ser consecuencia inevitable menos que de la postulación del objeto de deseo que de la construcción fotográfica del libro, cuyas postales no buscan en modo alguno una representación realista de la mujer, sino el ensueño que el opiómano experimenta desde la distancia. La apelación al exotismo orientalista va menos por los carriles a los que remite Said en *Orientalismo* como afirma la autora, que por una preocupación mucho más local si se quiere, vinculada a la crítica hacia unos modelos de sexualidad que estaban en vías de ser transformados.

Para captar la distancia que separa la construcción pornotópica de *Sueño de Oriente* del orientalismo imperialista europeo que estudia Said, es necesario remitirse a la crítica que se ha venido formulando sobre las diferencias entre la escritura modernista y los modelos europeos de representación orientalista. En este sentido, Araceli Tinajero ha planteado que el interés de los modernistas por Oriente pasa menos por la reproducción del orientalismo europeo que Said describe, que por el deseo de establecer una “aproximación de una ‘periferia’ hacia otra ‘periferia’. . .” que ofrece “una alternativa” más “compleja y enriquecedora” (Tinajero 139) para comprender la representación del orientalismo modernista latinoamericano, en contraste con el europeo. Si en las crónicas de Roberto de las Carreras puede apreciarse el cuestionamiento a la intervención imperialista italiana en el norte de África (y la correlativa ridiculización del fervor nacionalista que mueve a los invasores) o la descripción naturalista de las condiciones de explotación de la Mefisto en Túnez, el giro dado por *Sueño de Oriente* en su corte de amarras con las condiciones históricas que aparecen en las crónicas devuelve aquello que Echavarren («Prólogo» 10) entendía como “responsabilidad social” de lo pornográfico: la creación de un

mundo interior a partir de artefactos exóticos, cuya acumulación constituye por un lado parodia del orientalismo europeo, y por otro, remisión a un origen cultural (Tinajero 96) al que la próxima “revolución sensual” que De las Carreras proclamaría junto con Julio Herrera y Reissig devolvería con su promesa de transformación radical de las formas sociales de la sexualidad.

En rigor, no puede decirse, como afirma Giandrone, que Lisette d’Armanville no hable, pero sus palabras no forman parte de las visiones del voyeur. Lo hace, de hecho, una vez que el voyeur ha retornado de su ensueño opiáceo: en la segunda parte del libro, titulada “Una aventura feliz”, aparece la voz de esta amada díscola, que rechaza los reclamos del amante libertino que le envía varias cartas solicitando sus favores amorosos, junto a un fragmento del *Sueño* aún inédito. En sus misivas, propone a Lisette una relación que rompa las cadenas sociales impuestas por la vida matrimonial. La respuesta escueta de la amada dice así:

Si se atreve Vd. a escribirme una sola letra más y a fastidiarme con sus asquerosas y estúpidas insinuaciones, se lo diré a mi marido para que le dé a Vd. el castigo que se merece (De las Carreras, *Sueño* 43).

La voz de la mujer entonces cambia radicalmente el tono del texto, y rebaja la autoridad del voyeur modernista. El decir de la mujer es normativo, ya que responde a consabidos sociales (“mi marido te va a dar una paliza”), de ahí que el texto sea un arma de doble filo: cuestiona por un lado los tabúes burgueses, a través de la cosificación pornográfica de la mujer, y a la vez reduce la hegemonía del autor como único poseedor de una retórica exaltada, un sujeto que se ha acostumbrado a asumir el poder de su género y de su posición social como privilegios incuestionables. El decir de la mujer lo reduce al papel de un interlocutor más en el texto, puesto en su lugar. La diferencia con el orientalismo en las producciones artísticas de la época es evidente y Roberto de las Carreras parece estar consciente de esa diferencia. En el museo orientalista del Modernismo no hay diálogo posible, todo es visión, una recorrida por un museo

ideal como el que propone Julián del Casal. Aquí, sucede todo lo contrario —se pasa del museo ideal al museo secreto—, ya que la odalisca evocada se sale de libreto. La respuesta se ajusta, a juicio el personaje del voyeur, a un modelo internalizado de relaciones sociales inaceptable para él, que dice rechazar desde su “punto de vista europeo”. De nuevo, en el cierre del libro, aparece el tema que lo abre: la monotonía sexual de los uruguayos, su apego a una estructura familiar en la que todavía pesaba fuertemente la moral católica que era el elemento aglutinante de la nacionalidad uruguaya.

José Pedro Barrán sostiene que este cuestionamiento pionero de Roberto de las Carreras a las estructuras morales y jurídicas que sustentaban las relaciones familiares hacia el 900 apuntaba a “anteponer los derechos de la mujer sobre la madre”, algo que la sociedad asumiría recién a partir de los años 20 (Barrán, *Amor y transgresión* 118). El historiador apunta sobre la escritura erótica de Roberto de las Carreras:

El programa del poeta era acotado, el de la sociedad no. Roberto de las Carreras defendía el derecho del cuerpo femenino al placer, jaqueado, a su entender, por la preocupación de la procreación. La sociedad de los años veinte deseaba una “emancipación” más vasta: una “liberación” de la mujer que incluyera, además de las crispaciones del placer sexual, su disfrute de la juventud y esbeltez de un cuerpo que la maternidad “ajaba” prematuramente. Y esa emancipación incluía por sobre todo el derecho de los dos esposos a sus destinos-vocaciones personales, aquello que la “pesada impedimenta de la prole numerosa” podía inmolar (Barrán, *Amor y transgresión* 118).

Barrán se refiere así a uno de los temas que atraviesan el *Sueño de Oriente*, como es el lamento por el “vicio de la reproducción”. Roberto de las Carreras insistirá luego en esto, al criticar en *Amor libre* el vínculo existente entre la función reproductiva acordada socialmente a la mujer y el

poder del estado nación. Liberar a la mujer de esta función que se cumple gracias a la estructura matrimonial es liberarla al mismo tiempo del poder del estado, que le impone su función maternal con el fin de asegurar la supervivencia de la *raza*. Lo que el voyeur de *Sueño de Oriente* desea es una mujer que no se reproduzca, muy joven para hacerlo o incluso estéril.

Llega a desear la infertilidad de Lisette:

Vivo con la zozobra de que ese cuerpo pueda ser deformado. La fecundidad lo amenaza. Cuando tengo la visión terrorífica del fórceps haciendo estragos, concibo la idea calenturienta de sumergir sus entrañas de madre en el fuego de los corrosivos! . . . (De las Carreras, *Sueño* 20).

Con estas imágenes, De las Carreras agita el fantasma de aquello que los sermones eclesiásticos de la época designaban con el nombre de “neomaltusianismo”, cuando se referían a los peligros de la creciente difusión de métodos anticonceptivos que permitían pensar una sexualidad desligada de la procreación.

*Sueño de Oriente* despierta sucesivos elogios que se publicarán en el diario *El Día*, y que dan una pauta de la recepción que la obra tuvo en un inicio. Como señalé al comienzo, el número de elogios y el hecho de que ambos libros salieran en la misma editorial, permiten equiparar la adhesión que tuvo el libro de Roberto de las Carreras con la obtenida al momento de su edición *Ariel* de José Enrique Rodó. En ese sentido, la crítica ha notado el lugar diametralmente opuesto que le corresponde a ambas obras en el sistema literario del 900 en Uruguay:

Frente a la propuesta de *Ariel*, un libro como *Sueño de Oriente* no podía significar sino la prueba del mal que acechaba a la juventud. Ambas obras están atadas a una misma inquietud, porque si Roberto sacudía los cimientos del matrimonio y la familia, lo hacía convencido de la inconsistencia de la moral proclamada.

Contaba para ello con una situación de privilegio, no sólo porque lo eximía de morder los frenos del ascenso social, sino porque su condición de aristócrata e hijo ilegítimo lo convertía en el “mentís” de los valores criollos y su sagrado fundamento familiar. Su doble identificación con el deseo femenino: celebración de la entrega amorosa de la amante y a la vez, de su capacidad de engaño, lo ubicaba en el único intersticio desde donde podían denunciarse los conflictos del amor filial: la hegemonía del deseo. *Ariel* y *Sueño de Oriente* coincidieron en el 900 como dos cruzados en lucha sobre el campo de la subjetividad. De un lado, el amor espiritual, la conducta moral, la voluntad sin límites. Del otro, la sensualidad de los cuerpos, el impulso del deseo, el fuego del erotismo (Domínguez 221–2).

Veamos algunos ejemplos de la crítica elogiosa dirigida hacia *Sueño de Oriente*. José Irureta Goyena llama la atención sobre el ideal de mujer estéril que se traza en la obra, que no corresponde tanto a la figura de la “mujer-muñeca, vanidosa y frívola” destinada a transformarse en “esposa y madre” (el “ángel del hogar” denostado en las crónicas que Roberto de las Carreras escribió durante su viaje a Europa y el norte de África) que Graciela Sapriza (127) identifica en la descripción de *Sueño de Oriente*, como a la mujer que no pare. Esta figura aparece trazada de modo explícito en la reseña de Irureta Goyena, asociada a la diosa babilónica Astarté, divinidad que aparece con frecuencia en la lírica de Julio Herrera y Reissig, y que también es invocada por Roberto de las Carreras en sus versiones griega y romana, identificada como Afrodita o Venus. La crítica, publicada en *El Día*, fue escrita por José Irureta Goyena, y detalla los rasgos del ideal femenino de *Sueño de Oriente*:

Su ideal de mujer es la Gandarba de la mitología oriental, bella, lujuriosa, infecunda. La maternidad deforma las líneas del cuerpo, hincha las morbideces,

reblandece los músculos. . . A lo sumo una mujer a la francesa que como la Astarté de Babilonia concibe pero no pare (Irureta Goyena 1).

La crítica vale no sólo por lo que dice, sino por quién la dice. José Irureta Goyena sería el gran opositor a las reformas del batllismo años más tarde, desde una postura conservadora fuerte. Sin embargo, muchos años más tarde redactaría el proyecto del nuevo código penal de 1933, bajo la dictadura de Gabriel Terra, donde despenalizaría el aborto y la eutanasia.<sup>62</sup> El debate sobre la mujer que no pare iba a hacerse cada vez más presente en la prédica eclesiástica contra el “neomaltusianismo” como indica Barrán en *Amor y transgresión en Montevideo*. En Roberto de las Carreras, el ideal de amor infecundo reaparecerá más adelante, en el contexto de una crítica a la restricción de la mujer una función social meramente reproductora, en *Amor libre*. Y aparece reflejado en *Sueño de Oriente* en el deseo explícito de hacer de Lisette una mujer estéril, para que la maternidad no amenace sus formas armónicas, logrando como contrapartida sabotear la lógica biopolítica de la nación, donde la mujer tiene reservado el papel reproductor de la *raza*.

En otra crítica, Oscar Tiberio<sup>63</sup>, al que Roberto de las Carreras había mandado un ejemplar de su libro, afirmaba en un artículo enviado a *El Día* el poder perturbador y transformador de la obra:

Para aquellos rutinarios que viven enchalecados en las teorías y las prácticas de

---

<sup>62</sup> Graciela Sapriza ha llamado la atención sobre esta circunstancia en un trabajo reciente: “José Irureta Goyena fue el jurista encargado de redactar el nuevo código penal de 1933. Jurista de mucho prestigio, un hombre muy conservador, que no se embanderó políticamente pero que articuló la resistencia a todas las medidas reformistas del Batllismo de esos años. Justamente lo extraño, lo llamativo es que ese Código Penal, redactado por un conservador, opuesto a las reformas sociales del batllismo haya despenalizado el aborto. A partir de diciembre de 1933 tenemos una situación excepcional en Uruguay, en toda América Latina y casi en el mundo, porque la excepción en ese momento era la Rusia soviética que, como parte de las medidas revolucionarias, había legalizado el aborto que se realizaba en los Hospitales públicos a cargo de la Salud Pública” (Sapriza, «La despenalización del aborto en el Uruguay (1934-1938)»).

<sup>63</sup> De acuerdo con Mazzucchelli («Estudio preliminar» 93), la firma es seudónimo de Jacinto Bordenave, un escritor y poeta de La Plata, Argentina.

los tiempos pretéritos, para los clásicos ruborosos y los castos y pudibundos como así también para los hipócritas que ofician de críticos de Arte y se tapan los ojos cuando tropiezan con el torso bellamente /¿/undivagado/?/ de una Diana cualquiera; para esos, repito, *Sueño de Oriente* será la nota artística más inmoral y afrentosa que hayan podido nunca imaginar en la estrechez alarmante de sus cerebros amorfos (Tiberio 1).

El deseo de novedad expresado en el comentario de Oscar Tiberio, de superación de “las teorías y las prácticas de los tiempos pretéritos” reflejaba la prédica del sector liberal más radical del partido colorado, que tenía su voz en el diario *El Día*<sup>64</sup>, donde se publicaron los anuncios publicitando el libro.

## La revolución sensual

La publicación de *Sueño de Oriente* da origen a la amistad entre Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig, que se inicia cuando el segundo publica su comentario elogioso del libro en *La Revista*<sup>65</sup> (publicación de poesía que el mismo Herrera y Reissig dirigía) y marca el

---

<sup>64</sup> *El Día*, el diario más vendido en Uruguay, del que Roberto de las Carreras era accionista, estaba dirigido por José Batlle y Ordóñez, que sería electo presidente poco después, y promovería una serie de reformas sociales que afectarían definitivamente las relaciones de clase y de género en el Uruguay a lo largo del siglo XX. Entre ellas, la ley del divorcio, cuya primera versión se aprueba en 1907, es uno de los temas de debate público en los que Roberto de las Carreras estará más activo. El autor de *Sueño de Oriente* estaba muy ligado a Batlle, y era íntimo amigo de muchos de sus allegados, como Domingo Arena (que sería vicepresidente durante el gobierno batllista) y Arturo de Santa Anna, subdirector de *El Día*. Según el historiador Milton Vanger, durante su estadía en Francia a partir de 1907 (durante la presidencia de Williman) Batlle envía a Domingo Arena un libro de Alfred Naquet, “cuya tesis era que hombres y mujeres vivieran juntos sin matrimonio legal y se separaran también sin complicaciones legales, cuando el vivir juntos hubiera dejado de ser atractivo”. Según el historiador, Batlle buscaba promover a través de su diario lo que él consideraba como “las ideas francesas más avanzadas sobre el tema” (Vanger 57).

<sup>65</sup> Además del ya mencionado de Herrera y Reissig, *La Revista* publica un otro comentario elogioso, el de Manuel Summay, enviado desde Argentina, el 25 de mayo de 1900.

ingreso de Roberto de las Carreras a la tertulia de la “Torre de los Panoramas”. La construcción de la figura del amante se consolida por un acto de intervención pública, cuando, en 1901, el diario obrero *El Trabajo* publica la carta abierta de Roberto de las Carreras a “Julio Herrera y Hobbes (ex-Reissig)”. En la carta, el autor de *Amor libre* explica los motivos que lo llevan a casarse con Berta Bandinelli, su prima, con la que venía teniendo una relación amorosa desde su llegada de Europa, para poder cobrar la herencia que le corresponde, y que, siendo menor de edad, Berta no puede cobrar. En la carta, Roberto de las Carreras afirma: “juego al fútbol con la moral de los montevideanos”, y dice sobre el matrimonio: “como anarquista no reconozco el matrimonio, esa piltrafa del tiempo negro, ese sofisma supersticioso, ese catafalco bíblico que hay que deshacer a patadas, en el que no veo otra cosa que un aquelarre burgués en el que se compran mujeres”. En este tiempo, Julio Herrera y Reissig estaba escribiendo su *Tratado de la imbecilidad del país*, obra que permaneció inédita durante mucho tiempo, y en el que hacía una crítica a la sociedad uruguaya centrándose en la sexualidad de sus contemporáneos.<sup>66</sup> En uno de

---

<sup>66</sup> Ha sido objeto de debate entre la crítica la cuestión de la autoría de ese texto, ya que por algunos testimonios de la época, se ha postulado la co-autoría del *Tratado de la imbecilidad del país*, en el que Roberto de las Carreras pudo haber colaborado. Sobre este debate, ver Mazzucchelli («Estudio preliminar» 36 y ss.), Berriel y Giaudrone (8–14) y Ana María Hernández (64–9). Si bien en general me parece plausible la postura de Mazzucchelli, quien atribuye los textos del *Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer* exclusivamente a Julio Herrera y Reissig, y sugiere que los textos de respuesta a Vasseur y a Cheroni son también obra de Herrera y Reissig, pienso que la visión más matizada que presentan tanto Berriel y Giaudrone, cuando hizo la edición de los fragmentos titulados “El pudor” y “La cachondez” del *Tratado*. . . (que ellos titularon *Los nuevos charrúas*) como la de Ana María Hernández se acercan más a la realidad del proceso de producción de estos textos. El problema que tengo con uno de los argumentos de Aldo Mazzucchelli (el hecho de que el manuscrito del *Tratado*. . . sólo presenta la caligrafía de Herrera y Reissig, aunque Mazzucchelli también utiliza otros argumentos relevantes, como el estilístico, criterios textuales de coherencia y cohesión, o las referencias en otros textos a obras diferenciadas) es el hecho de que Roberto de las Carreras raramente escribía de su puño y letra. Salvo sus cartas y algunos manuscritos, la mayoría de los textos que se encuentran en poder de su familia (que son posteriores a la muerte de Herrera y Reissig) están escritos por diferentes manos, dado que Roberto de las Carreras solía dictar. Me parece una situación posible que, a juzgar por las similitudes textuales entre los textos de Julio Herrera y Reissig y los textos de Roberto de las Carreras que han sido señalados por la crítica, que el segundo haya actuado activamente en los textos que Mazzucchelli atribuye exclusivamente a Herrera y Reissig dictando. De todos modos, ello no puede ser comprobado, y la rivalidad por temas de autoría se pondría de manifiesto en la célebre disputa por una metáfora (en la que, por supuesto, hay otros factores en juego) hace

los manuscritos de Herrera y Reissig, titulado “Prolegómenos de una epopeya crítica (a la manera de Platón)”, donde dialogan Julio Herrera y Roberto de las Carreras, ambos personajes dan a sus escrituras respectivas un valor programático, hacia lo que ellos consideraban la “revolución sensual”:

*Julio*: (con fiereza) Hemos desatado la lengua a la Verdad; somos los fundadores de la libertad del espíritu. ¡Podemos prestar a Richepin la dinamita del insulto! ¡Desafiaremos al Pampero arrojándole nuestro libro para que luche con él!

*Roberto* (con épico arranque, aludiendo al «Sueño de Oriente» y a «Las Cantáridas» de Julio Herrera y Reissig) Cristo hizo la Revolución Social, Lutero la religiosa, Voltaire la crítica, Danton la política, Darwin la científica, Comte la filosófica, Wagner la musical, Marx la económica, Baudelaire la literaria.

¡Nosotros, la Revolución Sensual!

*Julio* (sentencioso) Tu obra es la patología de la parálisis intelectual de este pueblo.

*Roberto* (con elogio) ¡La tuya es el monumento levantado a su hiperbólica imbecilidad!

*Julio* (nostálgico) Nosotros debimos nacer en el país del mármol, en la divina Grecia; y sólo por aberración del destino hemos nacido en el país de la piedra, en el país del más estúpido de los minerales! (Herrera y Reissig, *Tratado* 517)

En esta línea de acción es que Roberto de las Carreras desarrollará actos performativos concretos, como los que realiza valiéndose de la prensa anarquista de la época, o con la publicación de sus libros en efemérides claves. Su intervención en los debates existentes entre los anarquistas sobre el amor libre permiten comprobar la dimensión política concreta que este

---

difícil pensar que Herrera y Reissig aceptara fácilmente una relación de subordinación respecto a De las Carreras como la que implica el dictado.

proyecto de “revolución sensual” tenía.

Mientras no es seguro de qué se trata la “epopeya crítica”<sup>67</sup> a que hace referencia el título del manuscrito, lo que sí es cierto es que tanto Julio Herrera y Reissig como Roberto de las Carreras llevaron adelante una serie de gestos (tanto a nivel textual como a un nivel que vengo denominando *performativo*) que apuntaron a una transformación radical de la sexualidad en el 900 desde la escritura, con diversa suerte, que chocó en el camino tanto con limitaciones materiales como con dificultades prácticas. Hablo de gestos porque así es como Roberto de las Carreras define el campo de acción política del esteta. En su *Interview político* afirma: “los estetas no combatimos, no discutimos siquiera. Sólo tenemos sonrisas, gestos. . .” (De las Carreras, *Psalmo. . . y otras prosas* 126).

El comentario al *Sueño de Oriente* que sale en *La Revista*, publicación literaria que Herrera y Reissig había comenzado a publicar en agosto de 1899, escrito por el mismo Herrera, dará más proyección al texto de Roberto de las Carreras; y marca el inicio de la alianza entre los dos escritores que se extendería hasta 1906. Ambos autores ya estaban en contacto desde antes. Roberto de las Carreras había mandado una colaboración para el primer número, su “Galantería para con «*La Revista*»”, donde adelantaba un fragmento de *Sueño de Oriente*. Aldo Mazzucchelli observa que en ese fragmento se encuentra “el ejemplo más antiguo de un género que inaugura De las Carreras y lleva al paroxismo Herrera en los años siguientes: la burla a cualquier rasgo montevideano pasible de caer en la categoría del provincianismo” (Mazzucchelli, *La mejor de las fieras* 84). Este será el costado de la propuesta sensual que más desarrollará Herrera y Reissig en su *Tratado de la imbecilidad del país. . .*, y en su crítica a Roberto de las Carreras, Herrera esboza la línea argumentativa de su propio libro:

---

<sup>67</sup> Aldo Mazzucchelli sugiere que se trata de un conjunto de textos de los cuales el *Tratado de la imbecilidad del país. . .* sería una parte. Los textos faltantes podrían incluir textos perdidos de Roberto de las Carreras, como *El sátiro* o *Don Amaro y el divorcio*.

Roberto de las Carreras es un sibarita, que sienta mal en el rebaño burgués de nuestros literatos. En materia de presentación, todo queda encomendado al sastre 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. Los espíritus viven apretados en sus moldes viejos, como los dátiles en sus cajas, y semejantes a ciertas flores exóticas, que se marchitan en cuanto les da el sol, se encogen dentro de sus viejas garitas apenas oyen hablar de innovaciones y de viajes largos. La broza de la cursilería abunda en nuestro campo, y en materia de arte y de confort, preciso es confesarlo, hay todavía quien gusta habitar una casa que tenga la cocina pared por medio del excusado (Herrera y Reissig, «Sueño de Oriente» 366).

En su crítica, Julio Herrera y Reissig se detiene en el diseño gráfico de *Sueño de Oriente*, en su arte de tapa y en la actitud de la bañista (aparentemente Lisette) que aparece de espaldas, mirando hacia el mar:

Goby nos presenta el modelo de la elegancia, la mujer *única* dando la espalda al montón anónimo y contemplando, desde la playa, el mar infinito. El libro es garboso y aristocrático como un guante. Vestido de gran etiqueta, ligero y ágil, dijérase que su pensamiento es volar cuando se halla en las manos del lector.

Dos lazos níveos, a manera de corbatas de recepción ostenta en su frontispicio, y hay tal primor en ellos que, sin querer, se piensa en unos dedos rosados de modista parisiense que se deslizan acariciadores e inquietos como mariposillas, travesando alrededor de un jazmín (Ibíd. 367).

Para estos escritores el aspecto gráfico, la *materialidad* del libro, parece tener tanta importancia como el texto. Julio Herrera y Reissig equipara el trabajo del tipógrafo al del sastre en su

artículo sobre el *Sueño*. . . , ambas profesiones depositarias exclusivas del sentido de buen gusto en una sociedad —la uruguaya— carente de él. A su vez, el arte tipográfico del libro equivale para Herrera y Reissig a una prenda de vestir: el libro es “un guante” («Sueño de Oriente» 366). Tanto la vestimenta, elemento esencial en la construcción de la figura pública del dandi, como el diseño gráfico forman en esta concepción parte de una operación semiótica común. El arte de Roberto de las Carreras consiste, a juicio de Herrera, en lograr un texto que funcione en el nivel del significante, por su aspecto llamativo y escandaloso. La escena de la tapa hace referencia aparentemente al pasaje del libro en que el voyeur se interroga sobre la disposición de Lisette hacia sus aspiraciones de amante: “Lisette me vio y me volvió la espalda. Miraba yo el busto; tenía delante la elasticidad comprimida del globo de sus caderas, y pensaba si me hacía un desaire, o si tal vez me volvía la espalda con una intención distinta, con alevosa y excitante perfidia!” (De las Carreras, *Sueño* 24). Pero Herrera y Reissig recomienda que la carátula del libro sea más audaz aún: le hubiera gustado que la figura estuviera echada en la arena, y vestida con los atavíos orientales que proyecta la imaginación voyeurista. Aún, al final de su comentario, Herrera y Reissig expresa otro reparo, que reaparecerá en críticas futuras a los libros de Roberto de las Carreras. El editor de *La Revista* reclama utilidad moral en la obra futura del autor, ya que considera al *Sueño*. . . un juguete pasajero:

Roberto de las Carreras, estamos seguros, que cambiará algún día de rumbo, anclado —a la hora crepuscular, cuando las ideas nadan tranquilas como cisnes en la soledad del espíritu, y el corazón derrama las melancólicas armonías de un órgano— junto a esa playa donde las olas mueren en silencio, como los niños, coronadas de polvo de jazmines como los viejos. Entonces producirá algo útil, algo serio, algo que no perezca, algo que, como «Sueño de Oriente», no sea un juguete para los que han vivido y una piedra de escándalo para los que comienzan

a vivir (Herrera y Reissig, «Sueño de Oriente» 372).

Este reparo contrasta con el abierto elogio que brinda Herrera y Reissig al libro, así como con otras señales de admiración hacia Roberto de las Carreras.<sup>68</sup> Su crítica recuerda en parte la retórica utilizada por Rodó al referirse a Rubén Darío. Al igual que Herrera y Reissig, el autor de *Ariel* compara *Prosas profanas* con una prenda de vestir: un guante de gamuza fina, pero vacío. Ambos comparten el tono admonitorio, si bien los énfasis que cada uno pone son diversos. Volveré más adelante sobre el reclamo de utilidad para la obra literaria, un valor que a mi juicio Roberto de las Carreras intentaba confrontar. Baste decir por ahora que el libro, más que servir a un fin externo, era en sí mismo un acto (el primero) dentro del contexto mayor de la revolución sensual, postulada en el manuscrito de Herrera y Reissig antes mencionado, por boca de Roberto de las Carreras. Como enunciado performativo, en el sentido de Austin, hace aquello que enuncia: postula una ruptura con la moral burguesa y la lleva adelante con el gesto escandaloso. La sumisión de la escritura a un sentido de utilidad externo a este acto performativo habría implicado un sacrificio de su autonomía, lo que redundaría en pérdida de eficacia política. El debate que articula el comentario de Herrera y Reissig será retomado más adelante cuando Roberto de las Carreras publique *Amor libre* en el periódico anarquista *La Rebelión*. En esa ocasión, como ya veremos, la disputa, a cargo del dirigente sindical panadero Joaquín Barberena, gira en torno al modelo de sexualidad disidente que De las Carreras presenta en su libro. Herrera y Reissig aprecia el modelo femenino de *Sueño de Oriente*, pero la fantasía sexual descrita en la obra pornográfica le parece “un juguete”. Barberena en cambio sí rechaza el modelo de sexualidad pautado en *Amor libre*, denostándolo como expresión de decadencia burguesa, que poco tiene que ver con el ideal afectivo del anarquismo. Pero más allá de los matices, tanto Herrera y Reissig como Barberena hacen el mismo reclamo de utilidad a Roberto

---

<sup>68</sup> En un pasaje del *Tratado de la imbecilidad del país* Herrera reafirma su admiración por la obra de De las Carreras, y exclama: “¡Bien, Roberto!” al referirse al efecto escandaloso de su *Sueño de Oriente*.

de las Carreras, y pierden de vista el potencial político que las transgresiones y disonancias que se dan a nivel textual. En *Amor libre*, se dará un paso más allá, puesto que el libro abre un espacio de ambigüedad en la configuración genérica del sí mismo, tanto en el personaje Roberto como en su esposa Berta, dando lugar a la aparición de expresiones de sexualidad andrógina.

El gesto transgresor de *Sueño de Oriente* provoca también lógicas resistencias en el camino de la revolución sensual. Ejemplo notable de ellas es el artículo de Álvaro Armando Vasseur en el diario *El Tiempo* («Siluetas de open door. Un raté») que rechaza el libro.<sup>69</sup> Vasseur acusa a Roberto de las Carreras de ser un fracasado literario, un *raté* “cuyo nombre anda por ahí en las vidrieras de las librerías, donde entre paréntesis, nunca entra nadie a comprar las tonterías ultra violetas de sus folletos”. Lo llama por este motivo “bacterio literario” y le espeta ser un inmoral por su escritura erótica: “Él afirma cínicamente, como cualquier Diógenes de suburbio, que la moral es un asunto de hipocresía y que como tal no es digna del acatamiento de un hombre superior como él. [ . . . ] Mas como no es tres veces degenerado, él cree simplemente tener razón, y para sostenerla escribe sueños sobre sueños y afrodisías sobre afrodisías” (Vasseur

---

<sup>69</sup> La polémica, célebre, está recogida en la edición especial de la revista *Número*, *La Literatura uruguaya del 900*, 315-22. Los textos de la polémica fueron editados por Emir Rodríguez Monegal, quien da datos útiles sobre sus circunstancias. Aldo Mazzucchelli discute la autoría del texto de respuesta a Vasseur, que, si bien tiene la firma de Roberto de las Carreras, pudo haber sido escrito por Herrera y Reissig. Mazzucchelli se basa en el testimonio recogido por Roberto Ibáñez de César Miranda, que afirmaba que el texto contra Vasseur “fue escrito, parcial o totalmente, por Julio, pues Roberto se hallaba por entonces deprimido y sin vena”. Para apoyar el testimonio, Mazzucchelli apela a la respuesta de Julio Herrera y Reissig a Roberto de las Carreras en la polémica de 1906 por una imagen poética (que también editó Emir Rodríguez Monegal en el mismo ejemplar de *Número*, 322-32), donde afirma haber escrito “páginas enteras que yo he cincelado y que él firmara”. Dice Mazzucchelli: “De ser cierto lo que afirman esos testigos directos, y lo que el mismo Herrera indudable aunque indirectamente señala, podríamos sugerir que el principal inspirador de este estilo acumulativo de insultar en el ’900 fue Julio Herrera y Reissig, pese a que el único texto público que expone tal estilo es uno que Roberto de las Carreras firma, en la polémica con Álvaro Armando Vasseur de junio de 1901, y que comienza «Armandito Vasseur a quien todos conocen en Buenos Aires por los deliciosos epítetos de *Ovejita*, *Cachila*, *Ovejita loca* (Florencio Sánchez), *Sulamita* [ . . . ]». Si esta es marca del estilo herreriano, como sospechamos, esta diatriba acumulativa firmada por De las Carreras vendría de aquellas páginas que Herrera y Reissig recuerda haber ‘cincelado’ a pedido de su amigo” («Camafeísmo del insulto» 38).

«Siluetas» 1).<sup>70</sup> Vasseur excusa sus gestos transgresores por la herencia biológica que lo condena a la degeneración, vinculando su escritura a su locura, y más específicamente a su historia familiar, idea que la crítica retomaría posteriormente.

La respuesta se publicó tres días después, elaborada con la contribución de Herrera y Reissig, como sostiene Wilfredo Penco (800), o directamente escrita por él, como propone Aldo Mazzucchelli («Camafeísmo del insulto» 38), hecho que cuando los dos socios de la revolución sensual se peleen, en 1906, el autor de “La tertulia lunática” hará notar. En la respuesta a Vasseur, publicada en *El Día* y firmada por Roberto de las Carreras, se consolida la alianza revolucionaria. La respuesta a Vasseur es tal vez la muestra de insulto más agresiva que registra la historia de la literatura uruguaya, que lo inaugura como género literario:

Armandito Vasseur a quienes todos conocen en Buenos Aires por los deliciosos epítetos de Ovejita, Cachila, Ovejita loca (Florencio Sánchez), Sulamita, a quien todos se permiten en aquella ciudad palmearle mimosamente las caderas y darle besitos en las mejillas; Armandito Vasseur, una síntesis de tilinguería, un tonto célebre, un arquetipo de la estulticia, un ingenuo, un pobrecito hablador, un bebé literario, un bisquit, un paraninfo [. . .] de quien se ríen en Buenos Aires las mujeres en su propia cara, aludiendo picarescamente a su falta de sexo (De las Carreras, «Personal / Explicación de una silueta» 1).

En estos textos viene a cruzarse en el camino de la revolución sensual un nuevo asunto: la alusión a la homosexualidad (acusación que Vasseur también dirige contra De las carreras, cuando lo compara con Dorian Gray, “el querido de Oscar Wilde”), o, como se denominaba en la época, el *uranismo*, término que no estará ausente en las relaciones literarias de Julio Herrera y

---

<sup>70</sup> Vasseur da su versión de los hechos en el folleto publicado luego del episodio, *Folleto de ultratumaba para hombres solos. El incidente habido entre A. Armando Vasseur y Roberto García Zúñiga (a) de las carreras* que publica por su cuenta en 1901. Nótese que en el título llama la atención sobre la bastardía de su rival circunstancial, con el que se reconciliaría algunos años después.

Reissig y Roberto de las Carreras. El estereotipo se funda en parte en términos de significantes legibles, como la ropa o los modales, y un significado innombrable, y que no es necesario nombrar: el “secreto a voces” o el “amor que no se atreve a decir su nombre”, fórmulas muy divulgadas a la hora de referirse a conductas sexuales disidentes.

Este foco en la homosexualidad de Álvaro Armando Vasseur tiene relación a su vez con otro texto que intervino en esta disputa en el que la crítica no ha reparado. Se trata del ataque a Vasseur que publica José Ingenieros en *La Rebelión* (ver el apéndice III), donde lo denuesta dirigiéndose a él bajo el seudónimo “Américo Llanos” con que era conocido en Buenos Aires, y tratándolo siempre en género femenino, como “la señorita Américo Llanos”. El texto sugiere que su entrada a los círculos literarios modernistas de Buenos Aires se debe al intercambio de favores sexuales con otros escritores del ambiente porteño: “Américo Llanos ha sido durante más de un año *querida* de un joven literatito, más hábil en las lides del sexo que en las de la métrica; además es público y notorio que ha acordado a otras personas frecuentes extras sexuales, inclusive algunas de aquellos que en Roma fueron de pertinencia de las pellatrices<sup>71</sup> (*sic.*)” (Ingenieros, «Juicios de afuera» f. 1v.).

En todos estos textos campea lo que Eve Sedgwick denomina “pánico homosexual”. Los gestos transgresores de la revolución sensual parecen detenerse ante la línea divisoria que impone la heteronormatividad. Vasseur, que sería años más tarde traductor de Walt Whitman, pondría de manifiesto este pánico al transformar los pasajes donde el poeta estadounidense se refiere al amor homoerótico en una retórica de la hermandad entre seres humanos.<sup>72</sup> Ambos

<sup>71</sup> Seguramente por *felatrices*, esto es, que practicaban la felación.

<sup>72</sup> Así consignan en su estudio sobre su traducción de Walt Whitman Matt Cohen y Rachel Price: “The problematic features of what Vasseur termed his ‘adaptation’ include but are not limited to outright errors; the completion of sentences Whitman had deliberately rendered opaque; the omission of Whitmanesque gerunds; and, perhaps most glaringly, a tendency to cover over Whitman’s homosexuality with, in the most benign cases, a vague rhetoric of brotherly love. In the most radical instances of Vasseur’s censoring, the translator changes originally homoerotic or at least ambiguous phrases into expressions of clearly heterosexual desire.” (Cohen y Price IV)

contendientes se cruzan mutuamente acusaciones de homosexualidad (Vasseur probablemente lo fuera) y de bastardía (Roberto de las Carreras, notoriamente lo era), que ocultan rivalidades ideológicas importantes, expresadas en proyectos estéticos diferenciados, como sostiene Luis Bravo:

El *Auguralismo* de uno y el *Libre sexismo* del otro, están sí marcados por diferencias de táctica y perspectiva de una rebeldía que, sin embargo, coincide en una actitud transformadora para con la sociedad, lo que habrá de confirmarse años después ante la ley de divorcio. Vasseur parte de la necesidad de un cambio de estructuras, planteamiento de carácter marxista, mientras De las Carreras parte de la acción transgresora de la superestructura, planteamiento anarquista que, por lo menos en el terreno de la liberación sexual, y escandalizando las costumbres burguesas de la aldea, terminará por dejarlo solo, y muy adelantado a su tiempo (Bravo, «Álvaro Armando Vasseur» 53).

En este momento histórico, en el que ambos autores están explorando el vuelco que tendrán en lo sucesivo sus estéticas respectivas, las formas de sexualidad disidentes son todavía vistas con temor, como un síntoma patológico. Así lo afirma Vasseur, cuando describe a Roberto de las Carreras como “un andrógino de decadencia” («Siluetas» 1) que ostenta un exceso de sensibilidad. La androginia será explorada en el siguiente libro de Roberto de las Carreras, *Amor libre* donde se opera un sacrificio deliberado de la virilidad, vivido como lucha interna del marido y del amante.

Luego de la publicación del texto contra Álvaro Armando Vasseur, el autor de *Sueño de Oriente*, ligado a *El Día* desde su fundación no aparecería de nuevo en las páginas de ese periódico hasta 1906. De aquí en adelante, la revolución sensual (es decir, su cara visible, puesto que la mayor parte de los textos que la constituyeron quedaron inéditos) se llevaría a cabo desde

las páginas de la prensa anarquista, concretamente los periódicos *El Trabajo* y *La Rebelión*, donde se publicará un adelanto de *Amor libre* con aplauso de los ácratas, y de un aliado circunstancial de allende el Plata: José Ingenieros, quien afirma que el gesto del libro de Roberto de las Carreras “había coronado el incoherente Nietzsche con la corona de rojas rosas rientes destinadas a los hombres que saben reír, que Stirner soñaría para embellecer el alma de su Único” (Ingenieros, «Juicios de afuera» 1). Ingenieros revela así la filiación ideológica de Roberto de las Carreras con cierta rama del anarquismo, concretamente su vertiente individualista, de raíz nietzscheana y stirneriana, que lo llevaría a ubicar el tema de la sexualidad en el centro de su discurso revolucionario.

La dupla decadentista montevideana Herrera-De las Carreras opera entonces una alianza con un público distinto, organizando a fines del 900 una conferencia feminista, pronunciada por Francisco Aratta, en el Centro Internacional de Estudios Sociales.<sup>73</sup> La adhesión a la teoría del amor libre, que ya circulaba ampliamente desde fines del siglo XIX, y que es ya la base ideológica de *Sueño de Oriente*, ofrecía la oportunidad de una alianza singular entre letrados y libertarios. José Pedro Barrán considera que, con todo, el caso de Roberto de las Carreras es excepcional, en tanto que anarquista individualista extremo.<sup>74</sup> Para Barrán, los anarquistas eran más bien afines a la unión libre:

---

<sup>73</sup> “Para el lunes 19 de noviembre de ese año [1900], el Centro Internacional de Estudios Sociales anuncia una conferencia, a cargo de Francisco C. Aratta. Una «comisión de autores» —todos hombres— invitó al público a esta conferencia feminista, y esta comisión «hállase compuesta de los Sres. Setembrino E. Pereda [. . .] Roberto de las Carreras, Julio Herrera y Reissig, P. Guaglianone, Leopoldo Bersani, Toribio Vidal Belo, Juan Picón» y otros” (Mazzucchelli, *La mejor de las fieras* 131). El dato está recogido en *El Día* del 20 de noviembre de 1900. El tema de la conferencia es “La mujer antigua y la mujer moderna” y la reseña de prensa cuenta que hubo “numerosa concurrencia” de ambos sexos. Aunque Mazzucchelli enfatiza el hecho de que los organizadores eran “todos hombres”, Christine Ehrick observa que “in the Uruguayan case, however, there does seem to be some correlation between discourse and mobilization: here the high-water mark for anarchist feminist discourse largely coincided with an apex of working-class women’s activism in Montevideo” (Ehrick 41).

<sup>74</sup> Si bien Roberto de las Carreras no lo menciona en sus escritos, sus posturas parecen a veces cercanas a las de Max Stirner, el autor de *El uno y su propiedad*, uno de los libros que figuraban en el catálogo de Sempere. La alusión a Stirner aparece en el elogio que dirige al libro *Amor libre* José Ingenieros.

[La unión libre] implicaba la absoluta prescindencia del Estado por el hombre y la mujer que deseaban unirse, su vinculación afectiva y nunca a través de deberes legitimados por la ley, la proclamación de la igualdad del hombre y la mujer y los derechos de los hijos, y la unión sexual de acuerdo a una moral que, paradójicamente, mucho tenía de la antigua y bastante poco de la nueva en relación con la liberación de la “carne” (Barrán, *Intimidad, divorcio y nueva moral* 243).

Pero la unión libre era una de las posturas en un debate más amplio, que se reflejará cuando Roberto de las Carreras intervenga en las páginas del periódico anarquista montevideano *La Rebelión*, que dedicó varios artículos a discutir el asunto de la afectividad anarquista desde diversos ángulos y concepciones.

Creo que Barrán (y en general, quienes se han referido al problema de la integración de Roberto de las Carreras al movimiento anarquista) restringe demasiado el alcance que el debate en torno al concepto de amor libre tenía para sus defensores. Al contrario de lo que Barrán afirma, las disputas teóricas sobre la sexualidad en el seno del internacionalismo proletario, que abarcaba tanto a anarquistas como a socialistas utópicos y científicos, y que ya venían debatiendo alternativas posibles a la organización familiar en sus diseños utópicos respectivos desde mediados del siglo XIX, sí significaron un replanteo radical de las relaciones afectivas y de género. En el caso uruguayo, dichos debates lograron poner en la agenda política cambios importantes en la legislación civil. Es en el seno de estos movimientos que se dan los primeros debates públicos en torno al concepto de feminismo, cuyo emergente histórico, de acuerdo con Carlos Rama, aparece con el socialismo utópico de Flora Tristán.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Ver en *Utopismo socialista* el estudio sobre Flora Tristán (1803-1844), socialista utópica francesa vinculada a la corriente de Saint-Simon. Tristán había sido hija de un militar criollo del virreinato del Perú, afincado en Francia luego casarse con Thérèse Lainé, quien había llegado a Perú huyendo de la revolución francesa. Las ideas de la pensadora socialista se basan tanto en los utopismos saint-simoniano y fourierista como en las teorías Mary

Esta primera conferencia feminista en Uruguay, de 1900, se daba en un contexto más amplio de actividades que el movimiento obrero, y en particular la corriente política anarquista, venían organizando en el seno de lo que Daniel Vidal (35–57)<sup>76</sup>, en su estudio sobre Florencio Sánchez, denomina el “circuito cultural” del anarquismo, al que Roberto de las Carreras se integró plenamente por estos años, no sólo a través de una explícita adhesión sino como actor activo de los debates y actos libertarios. Ricardo Goldaracena, en su estudio sobre la obra literaria de Roberto de las Carreras, ha debatido esta relación en los siguientes términos:

En la década del 90, se había abierto en Montevideo un Centro de Estudios Sociales formado por intelectuales y militantes libertarios. No tardó De las Carreras en afiliarse a este movimiento. Claro que era tan sibarítica, tan aristocrática la pose que adoptaba en su presentación literaria, que es comprensible que los restantes ácratas, los de extracción proletaria, recelaran de él. Sin embargo, De las Carreras gozó de la confianza de la dirigencia, y en el tumulto que este grupo provocó en el acto de homenaje a Emilio Zola, en 1902, fue él quien tomó la palabra para lanzar un incendiario ataque contra la prensa derechista. Y esto no es leyenda; está documentado en los diarios de la época.

Es cierto que se me podrá decir que también estuvo muy cerca de Batlle y

---

Wollstonecraft, que a fines del siglo XVIII defendía la idea de la igualdad entre el hombre y la mujer basada en argumentos jus-naturalistas. Uno de los libros de Flora Tristán, *Las peregrinaciones de una paria*, narra su viaje al Perú cuando trata de recobrar parte de las propiedades paternas. Para Joan S. Moon, Flora Tristán es la primera en poner el tema de las relaciones de género en la historia del pensamiento socialista, y es un importante antecedente, por su libro *L'union ouvrière* en la concepción de la unión internacional de los trabajadores.

<sup>76</sup> Contamos en la actualidad con estudios centrados en este aspecto cultural del movimiento liberatario de fin de siglo XIX y principios del XX en el Río de la Plata, con importantes estudios como el de Juan Suriano (*Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires*), el libro *Literatura y anarquismo en la Argentina. 1879-1919* de Pablo Ansolabehere, y la tesis (inédita) de Leandro Delgado (*Anarchy in America: Influences of Anarchism in the Rio de la Plata*). Perspectiva históricas detalladas del movimiento aparecen en los trabajos de Ángel J. Cappelletti y Carlos Rama (*El anarquismo en América Latina*), López D'Alessandro (*Historia de la izquierda uruguaya: anarquistas y socialistas, 1838-1910*), y en los tomos de la *Historia del movimiento sindical uruguayo* de Balbis y Zubillaga).

del batllismo, aún cuando en una página llamada *Interview Político*, con su singular ironía y con esa maestría que tenía para decir cosas chocantes, haya lamentado que su familia materna hubiese formado parte del partido de los inmigrantes y se haya sentido muy orgulloso de la procedencia blanca de su linaje paterno. Porque, en definitiva, era más ácrata que batllista y tan aristocrática como ácrata. Y pienso que estaban muy errados esos dirigentes proletarios, cuando desde su diminuto punto de vista clasista desconfiaban de estos intelectuales vestidos de chaqué. Ignoraban aquellos dirigentes que Pedro Kropotkin, el autor de *La conquista del pan*, era un príncipe ruso (Goldaracena, *Roberto de las Carreras, poeta* 39–40).

Este pasaje, que aparece en el primer esfuerzo abarcador de comprensión del conjunto de la obra literaria de Roberto de las Carreras, articula en buena medida los términos del debate sobre su relación con el anarquismo, que ha puesto énfasis en este recelo que los militantes de extracción proletaria sentían hacia la “anarquía aristocrática” que el escritor reivindica en su *Interview político*. Sin embargo, Goldaracena matiza su propia observación al afirmar la confianza de la “dirigencia” (término poco adecuado, a decir verdad, en el contexto del anarquismo, movimiento ideológicamente sospechoso de los “dirigentes”) cuando le confían la tarea de realizar el discurso de homenaje a Émile Zola en 1902, en el acto que se hizo en la Plaza Independencia de Montevideo con motivo de su muerte.<sup>77</sup> El texto aparece recogido en el periódico *La Rebelión*, y es posterior a los debates que Roberto de las Carreras sostuvo sobre el amor libre en las páginas

---

<sup>77</sup> Émile Zola murió intoxicado en 1902 por el humo de la estufa de su casa, debido a una obstrucción en la chimenea. En el momento de su muerte, se especuló que dicha obstrucción había sido causada intencionalmente a raíz de la intervención pública del novelista en el *affaire Dreyfus* en 1898, episodio clave en la construcción contemporánea del intelectual como figura pública. El acto en Montevideo convocó a obreros y a estudiantes universitarios, que sin embargo no marcharon juntos. El discurso de Roberto de las Carreras alude a esta división, refiriéndose a los “estudiantes ultraburgueses” que no reivindican debidamente a Zola. Sobre esto, ver el apéndice II, “Homenaje a Émile Zola”.

del periódico, al que me referiré más adelante.

Los anarquistas (que no eran tan ignorantes como Goldaracena supone respecto a la nobleza de Kropotkin) de hecho mantenían un debate interno sobre la noción de clase. Mientras para el socialismo científico (como se conocía en esa época la teoría marxista) basaba su doctrina en la teoría clasista, según la cual las clases se definen en relación a la propiedad de los medios de producción, el “grupo doctrinario puro” (Suriano 92) del anarquismo rechazaba esta visión, defendiendo en cambio una concepción policlasista del movimiento libertario. El caso paradigmático para Juan Suriano es el de Eduardo Gilimón, redactor de *La Protesta*, quien rechazaba la doctrina marxista de la lucha de clases para proponer a cambio la “lucha del pueblo contra sus explotadores” (ibíd). Dice Suriano:

Pueblo era una categoría más abarcadora que englobaba mayoritariamente una inmensa gama de trabajadores, pero también de profesiones liberales, comerciantes y hasta “capitalistas de toda especie”. Esta amplia idea de pueblo incluía también a los desheredados en términos generales (enfermos, viejos, niños, miserables, prostitutas) y en ella está latente la concepción bakuninista de la energía política de las masas y del pueblo como depositario permanente de la semilla de la revolución social (Suriano 92).<sup>78</sup>

Es saltándose esas limitaciones de la concepción clasista que Roberto de las Carreras se inserta al movimiento anarquista, haciendo valer su propia condición de *desheredado*: su ascendencia

---

<sup>78</sup> Probablemente este fuera el modo en que los anarquistas resolvían uno de los problemas teóricos del marxismo, el de la diferenciación entre “la clase en sí” y “la clase para sí”, esto es, el proletariado consciente, cuya manifestación en última instancia es el partido comunista. Pero según Juan Suriano, Eduardo Gilimón iba más lejos, ya que se oponía a toda concepción romántica del proletariado: “Para Gilimón la clase obrera era una cantera, la más importante de la sociedad, de donde el anarquismo habría de nutrirse y adquirir su fuerza fundamental, pero nada más. En su concepción, también los sectores dominantes podían nutrirse de la cantera obrera pues parte de ellos militaban en el bando opuesto ya fuera por no desprenderse de sus prejuicios serviles o de cierta veta autoritaria que era explotada por las fuerzas de seguridad que reclutaban a sus miembros en las filas de los trabajadores. Por lo tanto, ser obrero no representaba un atributo en sí mismo. . .” (Suriano 93)

patricia no alcanzaba a ocultar su bastardía, que ya en los poemas publicados antes del 900 glorificaba. Al mismo tiempo, a causa del complicado estatuto legal que los hijos llamados “ilegítimos” tenían en la época, él conoció personalmente los esfuerzos adicionales que le llevó el cobro de su herencia paterna, condición necesaria de su viaje a Europa. Pero en las publicaciones subsiguientes, Roberto de las Carreras atacará un aspecto que iba más allá de lo personal, aunque relativa a la historia de su madre. En *Amor libre* va a aludir directamente al papel inspirador que su madre, Clara García de Zúñiga, tuvo para su propia lucha personal en el terreno de la libertad sexual.

### **El debate anarquista sobre el amor libre en la región**

Un antecedente importante en América Latina históricamente cercano al período de actividad de Roberto de las Carreras de práctica del amor libre es la Colonia Cecilia, establecida en Brasil a fines del siglo XIX por iniciativa del italiano Giovanni Rossi (apodado Cardias). De la práctica del amor libre en Cecilia nos queda un documento, recogido por Carlos Rama<sup>79</sup>, donde Cardias cuenta su relación amorosa con Eleda, una mujer que había llegado a la Colonia Cecilia estando unida (en “unión libre”, como explica Cardias) con Aníbal. Según el relato, el marido acepta la nueva relación amorosa de Eleda con Cardias, argumentando que “la libertad debe preceder en todo y ante todo”. Rossi escribe:

En la colonia Cecilia, desde sus comienzos se había hecho la propaganda teórica del amor libre, entendido no como unión ilegal —o divorciable maridaje sin cura o sin juez— sino como posibilidad de afecciones diversas y contemporáneas, como la verdadera, evidente práctica y posible libertad del amor, tanto para el

---

<sup>79</sup> El texto apareció por primera vez en la revista *Ciencia social* de Fortunato Serantoni en Buenos Aires, en 1896.

hombre como para la mujer. En general, se admitía teóricamente esta reforma: pero en la práctica, se la aplazaba para las Calendas griegas, por el dolor que experimentaban los maridos, por los prejuicios de las mujeres, por las relaciones domésticas desde larga fecha establecidas y que parecía duro romperlas, por el temor de que, disolviéndose la colonia, mujeres y niños quedaran abandonados a sí mismos y puede que, un poco, por deficiente emprendimiento del elemento célibe; pero más que todo, me parece, por aquella fuerza obstinada, brutal, irreflexiva del hábito, que dificulta y dificultará siempre el progreso humano (Rossi 255).

La colonia Cecilia, establecida en el estado de Paraná, duró cuatro años, entre 1890 y 1894. La experiencia fue un referente importante para los movimientos anarco-comunistas posteriores. En el escrito de Rossi, el concepto de amor libre había pasado de ser una libre toma de decisión afectiva, como había sido concebido en los primeros ensayos de los socialistas utópicos, para pasar transformarse en lo que los anarquistas también llamaban el “amor múltiple”, cuidadosamente distinguido por el autor del “la unión ilegal —o divorciable maridaje sin cura o sin juez”. Giovanni Rossi se preocupa de distinguir estos dos conceptos, matiz que ocupaba a los anarquistas a fines del siglo XIX. Como Rossi observaba que el sintagma “amor libre” era en cierto modo pleonástico, porque el amor implicaba la libertad, y desechaba la “poliandría poligámica” por considerarla simplemente como una “familia ampliada”, echaba mano al término “matrimonio complejo” usado en la colonia Oneida de Estados Unidos; o al “maridaje comunal”, empleado por Kropotkin en *El apoyo mutuo* (Rossi 272). Sus disquisiciones sobre el término más conveniente para nombrar el tipo de relación que necesariamente debía seguir a la muerte de la familia, tienen el fin de acentuar el rechazo a la *unión libre*, que era para Giovanni Rossi una variante del matrimonio, no su desaparición.

Otro antecedente relevante para entender los debates sobre el amor libre en la región es *La Voz de la Mujer*, periódico anarco-feminista que salió en Buenos Aires entre 1896 y 1897.<sup>80</sup> Bajo el lema “Ni dios, ni patrón ni marido” sus editoras Virginia Bolten, Pepita Guerra y otras aparentemente vinculadas a la corriente de Errico Malatesta (Molyneux 37) promueven el amor libre desde las páginas del periódico. Tanto Maxine Molyneux (46) como Christine Ehrick (40) coinciden en que el modelo de vida afectiva propuesto por las editoras de *La Voz de la Mujer* era más bien similar a la unión libre que Giovanni Rossi rechazaba. El periódico contribuyó mucho a dar visibilidad a la agenda política anarco-feminista en el Río de la Plata, que motivó la inclusión de las reivindicaciones feministas como la legalización del divorcio, la igualdad salarial con los hombres e incluso la abolición del matrimonio en las plataformas reivindicativas de las organizaciones anarco-sindicalistas. Molyneux sintetiza el paradigma ideológico del anarco-feminismo a fines del siglo XIX:

El desarrollo específicamente feminista de la teoría anarco-feminista se apoyaba en una postura libertaria entre el matrimonio y el ataque contra el poder masculino sobre las mujeres. El comunismo anarquista había tomado de Engels la visión del matrimonio burgués como un medio para salvaguardar la transmisión de la propiedad capitalista. También reiteraba su idea de que la familia era el enclave de la subordinación femenina. Al igual que las feministas anarquistas de otros países, las escritoras de *La Voz de la Mujer* elaboraron a partir de ahí un concepto de la opresión que se centraba en las relaciones de género. El matrimonio no era sólo una institución burguesa; también limitaba la libertad femenina, incluida la libertad sexual. *La Voz* atacaba el «onanismo conyugal» del

---

<sup>80</sup> Molyneux consigna que el periódico se reeditó luego en 1901 en Rosario y más tarde en Montevideo (luego de que Virginia Bolten y Pepita Guerra fueran expulsadas de Argentina en 1902 bajo la ley de residencia), aunque la edición montevideana (a la que se refiere con cierto detalle Ehrick) se parece muy poco a la publicación bonaerense (ver: Molyneux 41-2; Ehrick 43).

matrimonio como una causa fundamental, junto con la opresión de clase, de dolor y desesperación. Los matrimonios concertados sin amor, la fidelidad mantenida a través del miedo y no el deseo, y la opresión de las mujeres por hombres a quienes odiaban se veían como sintomáticos de la coerción implícita en el contrato matrimonial. La gente no era libre para actuar según sus deseos, sobre todo porque el divorcio era ilegal en Argentina. Era esta falta de autonomía y la enajenación de la voluntad del individuo lo que lamentaban las feministas anarquistas y lo que pretendían remediar, primero a través del amor libre y luego, de manera más completa, mediante la revolución social.<sup>81</sup> (Molyneux 45)

Virginia Bolten, que participaba en esta publicación, fue una de las deportadas en 1902 (año de las intervenciones públicas de Roberto de las Carreras defendiendo el amor libre) bajo la ley de residencia promulgada en Argentina, e intervino activamente en el movimiento anarquista uruguayo. Molyneux sintetiza de este modo la posición respecto a la sexualidad que las editoras del periódico manifestaban:

Parece ser que lo que las redactoras tenían en mente era una variante liberal de la monogamia heterosexual sucesiva, y describían su ideal como «dos camaradas libremente unidos». En un contexto donde los anticonceptivos eran casi imposibles de conseguir, la redactoras hablan muy poco sobre los niños, y lo que dicen representa diversas opiniones. Hay una sola referencia a la planificación familiar, y la autora del artículo la defiende con el argumento de que tener demasiados hijos aumenta la pobreza de los pobres (una postura que ganaría terreno con la difusión de las ideas eugenésicas). No se discute explícitamente el aborto y las pocas alusiones a él revelan la ambivalencia de las lectoras

---

<sup>81</sup> El libro de Engels mencionado por Maxine Molyneux es *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado*, que circulaba traducido al español gracias a la casa editorial Sempere, cuya importancia destaco aquí.

(Molyneux 46).

Los problemas prácticos que conllevaba el amor libre en el seno de una sociedad capitalista, en la que la obrera poseía según el análisis de las anarco-feministas una condición de doble proletaria, sujeta al patrón y al marido, eran el mayor obstáculo para el paso de la teoría a la práctica, sólo posible en el seno de las comunidades libres, como la Colonia Cecilia. Los anarquistas consideraban la emancipación femenina como parte de una lucha más amplia contra el estado burgués, que tenía en el matrimonio una reproducción a escala doméstica de los mecanismos de poder y explotación. La doble sujeción de las “esclavas de los esclavos”, como las anarquistas se llamaban a sí mismas, era el principal obstáculo para el amor libre, como nota Pepita Guerra en un artículo titulado “No os caséis” (31 de enero de 1896), donde rechaza abiertamente la unión de cualquier tipo con cualquier hombre:

Yo no digo que en la presente sociedad pueda una mujer tener el grado de libertad que anhelamos, pero sí que en nuestra futura y próxima sociedad, donde nada faltará a nadie, donde nadie padecerá hambre ni miseria, allí sí que querremos el amor libre completamente. Es decir que la unión termine cuando termine el amor, y que si yo, porque la gana me da, no quiero estar sujeta a ningún hombre, no se me desprecie, porque cumpliendo y satisfaciendo la ley natural y un deseo propio tenga un amante y críe dos, cuatro o los hijos que quiera. En la sociedad presente no lo hago, porque como yo no quiero ser la fregona de ningún hombre, y no siendo suficiente mi salario para mantenerme a mí, menos a mis hijos. [. . .] Es por eso que yo no pienso enlazarme con nadie, ni tampoco (si llega el caso), ahogar en mis entrañas para conservar la negra honrilla al fruto de mi amor o momentánea unión; quede eso para “la distinguida” niña fulanita que va (en tiempo de invierno) a reponer su apreciable salud a la estancia de tal o cual, y que a los pocos meses ¡oh prodigio! Vuelve sana y desembarazada de la pícara

enfermedad que la aquejaba (Guerra 53–54).

El tono de estas disputas y el estado de la cuestión en la prensa anarquista de la época son un antecedente a tener en cuenta, a mi modo de ver, a la hora de abordar los textos en los que Roberto de las Carreras se refiere a la sexualidad. Estos textos eran portadores de un modo de enunciación del que el decadentista uruguayo se apropió para sus propios fines, como parte de esta alianza estratégica a la que hacía referencia al comienzo. Ya Leandro Delgado ha llamado la atención sobre el modo en que la acción anarquista interviene en las escrituras del novecientos, generando lo que él denominó una “anarquía textual”. Delgado sintetiza sus efectos del siguiente modo:

El desorden deliberado, el agregado de géneros en un mismo texto, el aparente descuido, los “errores” sintácticos y gramaticales, la invención caprichosa de palabras, el uso de palabras inapropiadas, la asociación aleatoria, los tropos disonantes o la autoría compartida fueron alteraciones provocadas que descubrieron y expandieron nuevos horizontes de la experiencia literaria (Delgado 118).

Pero además de la huella estilística reconocible, están los elementos del debate que hacen al análisis de lo que hoy llamaríamos la biopolítica de las relaciones familiares; esto es, temas de paternidad, aborto y anticoncepción que aparecerán tratados en los textos constitutivos de la “revolución sensual”.

Como ya mencioné, en el año 1902, Virginia Bolten, una de las editoras de *La Voz de la Mujer*, se refugia en Uruguay expulsada por la ley de residencia aplicada en Argentina, junto con otros anarquistas, entre ellos el impresor Orsini Bertani, que publicaba en Buenos Aires el periódico titulado *El Perseguido*. A Bertani le cupo un papel destacado en el mundo editorial del 900 uruguayo; fue él quien editó de forma póstuma la poesía de Herrera y Reissig, y fue editor de

Javier de Viana, Alberto Nin Frías, Delmira Agustini y especialmente Rafael Barret, entre otros. De Roberto de las Carreras publicaría en sus Talleres Gráficos “El Arte” *Don Juan (Balmaceda)* (1907) y el *Suspiro a una palmera* (1912). Bertani vendía en su Librería Moderna los libros de la biblioteca popular Sempere, cuya importancia destacó Carlos Real de Azúa al referirse a los “alcanistas” y los “semperistas” de su “Ambiente espiritual. . .”. Fue esta biblioteca uno de los proyectos editoriales más exitosos en el cambio de siglo, que se benefició del bajo costo de manufactura del libro en España para vender títulos a un precio accesible para la clase obrera allende el Atlántico. Los catálogos de Sempere y Bertani contribuyen a comprender la presencia de algunos nombres mencionados en la genealogía que Herrera y Reissig establece, por boca de Roberto de las Carreras, para su revolución sensual.

El acercamiento a los anarquistas tenía que ver no sólo con un grado de afinidad ideológica sino, además, con las posibilidades que los impresores anarquistas ofrecían de acceso al pensamiento y la literatura de la Europa finisecular.<sup>82</sup> Asimismo, proveían a los modernistas una plataforma plausible para la publicación de sus propios textos. En este sentido, Roberto de las Carreras fue sin duda quien mejor aprovechó la prensa libertaria para difundir su encendida defensa del amor libre, y sacó especial partido de las habilidades técnicas de los tipógrafos ácratas para la confección de sus propios libros, de carácter experimental desde el punto de vista tipográfico. La importancia de este factor en la prensa anarquista ha sido destacada por Lily Litvak:

Llama la atención la experimentación tipográfica llevada a cabo en los periódicos

---

<sup>82</sup> La importancia de las políticas editoriales de anarquistas y socialistas desde fines del siglo XIX en el Río de la Plata ha sido destacada por Fernando Degiovanni, al ver en ellas un antecedente relevante para entender el proyecto editorial de José Ingenieros, autor que jugó un papel en el debate sobre la revolución sensual. Dice Degiovanni: “más allá de las empresas comerciales ligadas a la circulación de textos de ficción, habrían sido las organizaciones socialistas y anarquistas quienes por primera vez se habían valido con efectividad de la expansión del consumo cultural para la difusión de textos filosóficos, históricos y doctrinarios destinados a promover su ideario político y cultural.” (220).

libertarios, posiblemente como reacción contra la disposición uniforme identificada a veces con los periódicos conservadores. En general los periódicos ácratas estaban bien impresos. Debemos recordar que muchas veces los editores se reclutaban entre los tipógrafos, la aristocracia del movimiento obrero. A menudo encontramos en esas páginas protestas por tal o cual obra mal impresa, o encomios por una bien llevada edición (Litvak 269).

Si bien Litvak se refiere a la prensa anarquista española, es notorio que estas habilidades también están presentes entre los anarquistas del Río de la Plata (muchos de ellos inmigrantes, existía, como atestiguan las listas de intercambios de las publicaciones, un ida y vuelta permanente a ambos lados del Atlántico) que actuaron como una correa de transmisión de los saberes tipográficos, mediante contactos realizados en el seno del movimiento internacionalista, que, de acuerdo con López D'Alesandro (37), comienza a manifestarse en Montevideo desde 1870. El primer sindicato creado, las Sociedades Tipográficas, de carácter mutual, se iba a crear en esa fecha, estableciendo no sólo un sistema de protección social para los trabajadores, sino también un espacio de intercambio de saberes técnicos en el ámbito de las artes gráficas.

Otro factor de atracción hacia el ámbito de la prensa anarquista, tiene que ver con la posición de resistencia de los escritores modernistas hacia el mercado literario. Ya me referí en los capítulos anteriores a este problema, y al modo de integración de Roberto de las Carreras a la prensa liberal, publicando en *La Razón* (diario dirigido por Samuel Blixen), pero sobre todo muy activo en *El Día*, del cual era de hecho accionista. Sin embargo, la incursión por la prensa anarquista y la participación en mítines públicos y actividades en el Centro de Estudios Sociales son síntoma de la búsqueda de una posible alianza con el circuito cultural alternativo (Vidal 35–57; Delgado 81–94) que el anarquismo generaba a través de sus publicaciones, centros y bibliotecas populares. Sostiene Delgado:

La prensa anarquista fue un ámbito de experimentación abierto a una escritura que no estaba pendiente de las exigencias del mercado editorial y donde los escritores pudieron ensayar sus habilidades con otras libertades. La escritura para ser leída en voz alta en asambleas sindicales, en lecturas públicas o incluso en el café frente a una audiencia crítica, dio al autor la posibilidad inmediata de comprobar el éxito o el fracaso de su empresa. A medida que el escritor perfeccionaba su escritura —del mismo modo que lo hacía el obrero autodidacta— fue adquiriendo cierta autonomía y afirmando una confianza en sí mismo que le permitió trascender el ámbito exclusivo del anarquismo sindical para circular luego, con la garantía del éxito obtenido y el aval de la nueva comunidad, por entre los circuitos oficiales (Delgado 112).

El paradigma de este fenómeno en la literatura uruguaya sería el del dramaturgo Florencio Sánchez, que surge de las representaciones en el Centro de estudios sociales de Montevideo para conquistar el mercado teatral bonaerense, aunque siempre se mantuvo ligado de un modo u otro al movimiento anarquista, y era incorporado con frecuencia en los innumerables órganos de prensa de libertaria.

El circuito cultural del anarquismo ofrecía la posibilidad de salirse del mercado literario para insertar los textos en una economía alternativa, que reporta el beneficio de la recuperación del aura, en virtud de la resistencia que los mecanismos de circulación cultural en el ámbito obrero oponían a la transformación de la obra de arte en mercancía. Ya hice referencia a la participación de Roberto de las Carreras en el periódico *El Trabajo*, cabe analizar la participación del autor en otro de los periódicos anarquistas, *La Rebelión*, donde participó activamente en los debates sobre el amor libre, y publicó su discurso de homenaje a Émile Zola.

### **El debate sobre el amor libre en *La Rebelión***

De acuerdo con el estudio de Balbis y Zubillaga sobre la prensa obrera y obrerista en la *Historia del movimiento sindical uruguayo*, al periódico anarquista *La Rebelión* es una publicación paradigmática de la tendencia antiorganizativa del anarquismo que mantiene una política editorial anti-mercado: a diferencia de *El Trabajo*, no vendía espacios publicitarios ni recurría a los anuncios clasificados. Sus medios de financiación eran los típicos en el ámbito del anarquismo: la suscripción voluntaria, las colectas, la organización de festivales con representaciones “filodramáticas” de tema político, muchas veces reseñadas en las mismas páginas del periódico. Pero la precariedad del periódico era evidente, y era enunciada con orgullo en la portada, donde la frase “sale cuando puede” (característica en muchas publicaciones anarquistas del período) aparece destacada como un blasón.

En *La Rebelión*, que se publicó en Montevideo entre 1902 y 1903, la Colonia Cecilia aparece mencionada en uno de los últimos números, en un levante de la prensa anarquista francesa<sup>83</sup>, donde se informa de la iniciativa de un grupo de libertarios para formar una nueva colonia:

Desde hace algunos meses, se hace en Francia una activa propaganda para la creación de un “Medio libre”, es decir; una colonia libertaria donde todas las fracciones antiautoritarias podrán estar representadas. Esta campaña está activamente dirigida por los compañeros Henry Beylie (Naturien); G. Butaud (comunista anarquista); E. Armand (cristiano libertario); etc. . . . Nosotros hemos

---

<sup>83</sup> Con la que *La Rebelión* mantenía intercambio, como se aprecia en la lista de canjes que estos periódicos publicaban sistemáticamente. Ellos recibían *Les Temps Nouveaux* de Jean Grave, autor anarquista que también había dedicado un extenso capítulo al tema del amor libre en su libro clásico *La sociedad futura*, publicado en español por Sempere. *La sociedad futura* es una de las obras del anarquismo finisecular donde aparece delineada con mayor detalle la visión utópica del movimiento. Hay referencias a esta obra asimismo en el ya mencionado *La Voz de la Mujer*.

tenido la *Icaria* de Cabet, la *Cecilia* y cantidad de otros grupos más o menos libres, más o menos efímeros, y una prueba de que esta cuestión de medios libres preocupa a los cerebros, es que hay escritores que se han interesado por ello. Por ejemplo: *La Crêcherie en Trabajo* de Emilio Zola y *La Clairière* de Lucien Descaves, que en el *Teatro Antoine*, después de cien representaciones, ha sublevado el entusiasmo de un público que, por cierto, no pertenecía todo a los *avanzados*. (Zisly f. 1v)

El artículo aclara al final lo que representan las diversas tendencias aunadas en el proyecto: “Para aquellos que lo ignoran, los cristianos libertarios son anarquistas espiritualistas que combaten los *dogmas, los cultos, los templos, y los sacerdotes; los naturiens (sic.), o sea salvajistas, son libertarios anti-científicos* que preconizan la Vida natural y simple *contra la Ciencia y lo [artificial]*”<sup>84</sup> (ibíd). Esta breve de prensa que cierra, en el último número de *La Rebelión*, una larga serie de artículos sobre el “amor libre”, sirve para mostrar el amplio contexto en el que se inscribía el debate llevado a cabo en el seno del movimiento anarquista. Roberto de las Carreras inicia el debate en dicho periódico, y los artículos referidos al tema duraron hasta que el diario fue cerrado por la policía.

En 1902, al llegar de un viaje a Buenos Aires, donde Roberto de las Carreras aparentemente se atendía en la clínica de José Ingenieros,<sup>85</sup> el modernista uruguayo encuentra a su esposa Berta Bandinelli con otro hombre, tocayo suyo. Este episodio biográfico (imposible de corroborar por testimonios de terceros, así es como se cuenta en los textos que él mismo

---

<sup>84</sup> *cartifiial* en el original.

<sup>85</sup> En la polémica que Roberto de las Carreras tuvo con Ingenieros en 1903, el escritor y científico argentino hace alusión al tratamiento que venía brindando gratuitamente al modernista uruguayo. José Ingenieros manda decir a Roberto, por medio de los padrinos que éste le había enviado para acordar un duelo «que si deseaba pedirme perdón, continuaría dispensándole mi asistencia, gratuita como hasta la fecha» (De las Carreras, *Incidente Ingenieros* 12). El libro *Amor libre* comienza con el retorno de Roberto de Buenos Aires.

escribe)<sup>86</sup> da lugar a la publicación, el 25 de agosto de ese año, de una entrevista a Roberto de las Carreras sobre la temática del amor libre, dónde este expone sus teorías y su defensa de la libertad amorosa, en la primera plana de *La Rebelión*. En esa fecha se celebra la independencia uruguaya, que se festejó en 1902 con un espectáculo de gala en el Teatro Solís. Los editores de *La Rebelión* decidieron publicar una edición extraordinaria publicando la entrevista ese mismo día (seguramente financiada por el autor), con un enorme titular anunciando “El amor libre en Montevideo”, y lo hicieron circular entre el público que asistía a las celebraciones patrióticas. El primer *Interview* (como lo llaman en el periódico) comenzaba así:

Con motivo del Waterloo amoroso de Roberto de las Carreras, que convulsiona nuestro país, hemos tenido el gusto de entrevistarnos con el anarquista en sus elegantes habitaciones del Hotel Central.

El parisién se nos presentó con un chaleco rojo como un incendio, *dernier cri* del boulevard. Roberto de las Carreras, y esto es tan público como la traición de su querida, es un refinado, nacido en la tierra de Zapicán por un capricho de la femenina naturaleza.

—Los ingenuos uruguayos (nos dijo con su fina sonrisa) me consideran un marido burgués, engañado, un Bovary, y me fusilan a sonrisas por la espalda. (Con aire compasivo) Se encuentran en un grosero error: Yo no soy un marido. Si bien es cierto que he pasado por la comedia de la unión burguesa, y que arrojé una firma al Registro Civil, como se arrojan papeles a un canasto, creí haber destacado suficientemente, por medio de una carta, que publiqué en un periódico

---

<sup>86</sup> En la biografía *El bastardo*, Carlos María Domínguez contrasta el relato del episodio contenido en *Amor libre* con las cartas de Roberto de las Carreras a Edmundo Montagne. En la edición de Cal y Canto, también transcribe pasajes las libretas conservadas en la Biblioteca Nacional uruguaya donde, de acuerdo con el biógrafo, Berta aparece aludida como una prostituta, si bien en los textos (que corroboré con el original) nunca es mencionada.

anarquista, mi verdadera situación amorosa (De las Carreras, “El amor libre en Montevideo” f. 1).

De las Carreras retoma el tema con que abriera su *Sueño de Oriente*: el desprecio por la provinciana cultura local, y en particular de las concepciones en materia de erotismo de sus compatriotas. Su personaje se declara extranjero en la “tierra de Zapicán”, aludiendo al cacique de la etnia charrúa hallado en el siglo XVI por la expedición de Ortiz de Zárate al territorio de la Banda Oriental.<sup>87</sup> Alude en el pasaje citado a la carta aparecida un año antes en *El Trabajo*, donde se dirigía a Julio Herrera y Reissig para aclarar su decisión de casarse. Aquí se hace explícita la estrategia implícita en su decisión de casarse, que se resume en la fórmula de usar la burguesía contra la burguesía:

En primer lugar, el objeto de aquella formalidad, fue simplemente, como lo dije entonces, impedir que el Juez de Menores, usando de un derecho atávico, recluyera a mi querida, en un convento, por el solo delito de haber amado. . . Usé de la burguesía contra la burguesía, y aseguré la libertad de una mujer que yo había arrancado al prejuicio (ibíd.).

La finalidad política del *Interview* es invertir la lógica institucional del matrimonio: útil si sirve para escapar del control social de la iglesia, pero no más que un trámite burocrático cuyo uso es puramente estratégico. En este *Interview*, el amante explica su concepción del amor como una pasión que no se puede realizar en un único objeto amoroso, dando a ello una justificación estética:

Los burgueses están extraviados. El Amor no es la virtud. El Amor muere joven. Es una fatalidad de la Naturaleza. El ideal de Amor debe ser integrado con un sin número de mujeres. Querer obtenerlo de una mujer única es como pretender crear una ópera con una sola nota del pentágrama o escribir una línea con una sola letra

---

<sup>87</sup> El recuento histórico del hecho se halla en Bauzá, Francisco. Historia de la dominación española en el Uruguay.

del alfabeto. Dicen los griegos, esos maestros reconocidos en belleza, en filosofía, en arte y en amor, que pretender ser amado exclusivamente es una locura de mortales. [i]Sería curioso que el Amor, cuyas alas frágiles se han escurrido entre los dedos de los semidioses; de Cátulo, de Musset, de Horacio, de Lord Byron, se encontrara prisionero en los hogares montevideanos junto a la cocina y al retrete! (ibíd.).

Opuesta a la realidad nacional, la utopía del amor libre es al mismo tiempo la promesa de una civilización estética, un retorno a la antigüedad clásica previa al establecimiento de la moral cristiana, donde la práctica amorosa posee el estatuto de un arte. En esta lógica que comienza a revelarse en la escritura de Roberto de las Carreras, aparece la concepción del amor libre entendida no como “unión libre”, sino como la posibilidad de múltiples afectos, de un modo análogo al expuesto por Giovanni Rossi en su narración de la experiencia en la Colonia Cecilia.

El éxito del *Interview* llevó a los editores de *La Rebelión* a aumentar la apuesta, anunciando muy poco después la publicación de un nuevo libro de Roberto de las Carreras, que incluiría nuevas entrevistas ampliando la teoría del amor libre. Los anuncios de *La Rebelión* (probablemente escritos por el propio autor, aunque no hay manera de corroborarlo) son deliberadamente hiperbólicos; parodian los mecanismos de la publicidad comercial que el periódico rechazaba:

En vista del suceso, del éxito colosal del primer reportaje, Roberto de las Carreras prepara un folleto que tratará de su asunto con más amplitud, publicando varias cartas de la *discípula*, de la voluptuosa amante que se porta como anarquista y hace que prevalezca su deseo, su voluntad: sea esta cual fuere. El libro de Roberto de las Carreras, se titulará “Amor Libre”, constará de 40 a 50 páginas. . . El autor de “Amor Libre” ha recibido numerosas felicitaciones de parte de

aquellos revolucionarios sociales a quienes no les imponen las estultas fórmulas de la hipocresía burguesa y varios intelectuales de nota, le han escrito cartas alentadoras. . . LA REBELIÓN saluda al valiente escritor anarquista, que así como sabe tener a raya con su pluma a sus adversarios, también sabe imponer a la burguesía el ideal libertario, en la cuestión afectiva tan importante como la cuestión económica («Amor libre, de Roberto de las Carreras» f. 2v).

Este anuncio aporta una clave para la lectura de *Amor libre*: la jerarquía de lo afectivo en relación con la “cuestión social”, esto es, las preocupaciones de índole económica que solían ocupar el centro del discurso revolucionario. Roberto de las Carreras invertirá este orden de prioridades en el segundo *Interview*, poniendo la cuestión afectiva por encima de la cuestión social. En otro anuncio publicado el 12 de octubre de 1902 (en el ejemplar de homenaje a Émile Zola), el periódico prometía un ejemplar artístico, con una tipografía selecta y una carátula con la fotografía (gran novedad para las técnicas de impresión en aquel tiempo) de una “atrayente figura de mujer en actitud voluptuosa de amoroso abandona (*sic.*)”. Aprovecha Roberto de las Carreras las habilidades tipográficas de los editores de *La Rebelión*, que ven en el libro la posibilidad no sólo de realizar un acto político de “propaganda por los hechos”, repartiéndolo durante el acto patriótico, sino también de experimentar con las posibilidades que las nuevas tecnologías gráficas ofrecían.

### **Los *Interviews voluptuosos***

Los editores de *La Rebelión* finalmente publican el libro, al cual se agregan dos entrevistas más a la original, que es ampliada, y presenta algunos cambios respecto a la entrevista publicada el 25 de agosto, como el nombre del hotel donde se aloja el escritor (que pasa a ser el

“Pyramides”). La fotografía de la mujer voluptuosa aparece, en efecto, en la tapa, sentada y cubierta hasta el cuello, en una imagen rodeada de una orla impresa en rojo con el título del libro y el nombre del autor en diferentes caracteres tipográficos estilo *art nouveau*. Al abrir el libro, aparece la foto del rostro de Roberto de las Carreras con la leyenda: “El amante: Roberto de las Carreras”.

El segundo *Interview* reviste un carácter más doctrinal, donde el personaje Roberto hace un discurso que combina la arenga política con la doctrina amorosa. Las líneas doctrinales ofrecen una visión particular sobre los debates que los anarquistas llevaban adelante en el seno de su movimiento, como la naturaleza de los afectos y la crítica al nacionalismo. En su discurso, Roberto de las Carreras liga ambos problemas, retomando el tema de la función reproductora acordada a la mujer. Este *Interview* comienza aludiendo al primero, calificado como “una bomba” que había caído “en plena orgía de los burgueses”,<sup>88</sup> en referencia a su publicación en el día de la declaratoria de independencia. Los periodistas ficticios que vienen a entrevistar a Roberto de las Carreras en el libro comienzan el segundo *Interview* preguntando sobre un punto en debate de la legislación penal, que consistía en el derecho a matar a la esposa que cometía adulterio:

La mujer era “propiedad” del hombre y de la familia para asegurar el mantenimiento de los privilegios logrados. Por eso el adulterio femenino era considerado como la falta más grave, tan es así que el Código eximía de

---

<sup>88</sup> De este modo comienza del segundo *Interview*: “El Primer *Interview* de este recueil con que Roberto de las Carreras inicia soberbiamente entre nosotros la revancha de los derechos femeninos, aparecido en *La Rebelión*, explotó el día 25 de Agosto en medio a la solemnidad patriótica, en plena orgía de los burgueses.

[i]Fuimos empujados por el Doctor Anarquista al lanzamiento de su bomba, en esa circunstancia, con el sarcasmo premeditado de envenenar en el vientre de los filistinos, descendientes de Sancho, su regocijo salvaje! . . .

Ansiosos de felicitar al púgil que sostiene con sus puños crispados la presión trituradora del océano social, solicitamos de su exquisita condescendencia, una nueva entrevista.

Lo hallamos tendido en un diván, el pensamiento flotante, distraído en el Bósforo. . .” (De las Carreras, *Amor libre* 17–8)

responsabilidad penal al marido que diera muerte a su mujer o a su cómplice si los sorprendía in fraganti delito. Asimismo, véase la doble moral que se aplicaba según fuera destinada a mujeres u hombres: aun la ley de divorcio de 1907 aceptaba el adulterio **de las mujeres en todos los casos**, como primera causa; pero el adulterio del marido sólo cuando se lo cometiera en la casa conyugal (Sapriza, «Imágenes de la mujer» 128. Énfasis de la autora).

Carla Giaudrone observa que el texto de Roberto de las Carreras se dirige a aspectos muy concretos de la legislación vigente al momento de publicar su libro, señalando que el autor “concentra su embestida precisamente contra esas leyes que sellan la sumisión femenina al tiránico poder del hombre” (Giaudrone, *La degeneración* 59). Para Giaudrone, el texto es una búsqueda de “maneras diferentes de abordar lo masculino” (*La degeneración* 58), pero también, como contraparte, una nueva manera de concebir lo femenino, a partir del intercambio de rasgos genéricos: el cruce se da, como afirma la autora, “inspirado en el ejemplo de su madre y en contra del ejemplo de su padre” (ibíd.). El resultado será la androginia de los personajes Roberto y Berta, como se pondrá de manifiesto en el tercer *Interview*. El andrógino, que había aparecido ya en la novela *Amigos*, vuelve a aparecer en *Amor libre*.

Pero la defensa de los “Caballeros cruzados del Feminismo” (De las Carreras, *Amor libre* 22) va más allá de un mero tema familiar, aunque el autor haga referencia explícita a sus antepasados. Esta referencia aparece en la respuesta a la consulta que le dirigen los periodistas sobre el derecho de asesinar a la adúltera: “Algunos uruguayos” —dicen los periodistas— “fanáticos del prejuicio, pretenden que usted debió matar a la *libertada*” (*Amor libre* 18). La larga respuesta es una arenga política, donde se denuncia la disposición legal como un síntoma del salvajismo nacional, propia de una sociedad primitiva, que niega a la mujer la propiedad de su cuerpo:

Se niega a la mujer la propiedad de su cuerpo. No puede hacer uso de él más que para el Marido. Si dispone, por un derecho elemental, de su don de vida en beneficio del amante, arrastrada irresistiblemente por la Afinidad Electiva, soberana dispensadora del bien de Amor, único criminal al que no se escuchan atenuantes, [i]su dueño la degüella! Alevosía, premeditación, ensañamiento, todos los nubarrones lúgubres del crimen, están permitidos al *pater familias*, al déspota romano, para vengar su impotencia, su despecho, su atávico prejuicio. [i]La Ley le entrega su cuchilla! (De las Carreras, *Amor libre* 22).

En el contexto de esta defensa del derecho de la mujer a “la propiedad de su cuerpo”, el amante asume el papel de caballero en defensa de la dama, con lo cual el entrevistado alude a su pasado familiar, a su origen patricio (elemento clasista de su visión, que entrará luego en los reproches que le dirigirá el sindicalista panadero Joaquín Barberena enseguida de la publicación del libro), haciendo repaso de la heráldica familiar (*Amor libre* 19). Roberto de las Carreras define su carácter de “aristócrata revolucionario” cuyo papel será rescatar a la mujer de su lugar como proletaria en la estructura familiar, donde se ve sometida al marido por una relación de posesión propia de la sociedad capitalista. La analogía se hace más patente en la página 23, donde compara al marido asesino con el “burgués” que asesina al pueblo en la Comuna de París. La alianza de la mujer con el amante es a nivel micro la concreción de la alianza del patricio con el proletariado contra la burguesía en ascenso, una alianza de dos clases diferentes, una antigua y desplazada, que viene perdiendo su lugar social, y otra novedosa y reivindicativa de unos derechos aún no conquistados ante el advenimiento del rey burgués.

Por ello, del mismo modo que los anarquistas consideraban la relación matrimonial como una variante de la relación de poder que se da entre obrero y patrón, la historia familiar es ejemplar de una lucha social más amplia:

Un hombre enérgico decíame, refiriendo el caso de un marido que, al encontrar a su mujer *in fraganti*, la había arrojado por el balcón: [¡]Es el único medio de contener a la mujer!

El hombre que así hablaba era mi padre. Yo sentí protestar en mí, desde entonces, el alma de mi madre que me inspira, de la mujer de pasión y de aventura, de la desvanecida soñadora que la educación burguesa me enseñaba a odiar. Al defender al sexo siento que la defiendo. [¡]Mi esfuerzo libertario es un tributo altivo y vengador a sus dolores de Amorosa! (De las Carreras, *Amor libre* 23).

De las Carreras hace de lo personal, político; traslada el conflicto de su propia ascendencia a un plano social más general. Este deber asumido de ponerse del lado de la madre —Clara García de Zúñiga, famosa por la serie de escándalos que protagonizó en la segunda mitad del siglo XIX<sup>89</sup>— se traslada al deber del patricio de ponerse del lado del proletariado, en virtud del ascenso del enemigo común: el burgués. Esta alianza *sui generis*, no entra en contradicción con el carácter policlasista del anarquismo anti-organizacionista al que hace referencia Suriano, aunque, como veremos más adelante, no dejará de despertar sospechas a un anarcosindicalista como el dirigente panadero Barberena en las páginas de *La Rebelión*. Enfrentando la interpretación clasista que venía del socialismo científico, la fórmula que afirma que la historia de la humanidad es resultado de la lucha de clases será sustituida por Roberto de las Carreras por la afirmación de que la historia es el resultado de la lucha del Marido y del Amante, referida didácticamente con un lenguaje alegórico que es común al género de los panfletos políticos del anarquismo:

---

<sup>89</sup> Al igual que la biografía de Roberto de las Carreras, la biografía de su madre no ha cesado de inspirar estudios y obras inspiradas en su figura escandalosa en la literatura uruguaya, centradas en su lugar paradigmático de reivindicación de libertad sexual en la segunda mitad del siglo XIX.

Roberto hizo un alto. Humedeció sus labios en una copa de champagne. Soñó:

—Era el principio de los siglos. . . Extendida en el frío lecho de la Esposa, hollado su derecho de amar, sujeta a la impostura ignominiosa del Deber, a la opresión artera de la Virtud, la Esclava del Hombre, esperaba. . .

Entonces, frente al Marido, adusto conservador, ornada la frente por la diadema de un invencible prestigio, se irguió el Amante, símbolo de las caricias, tierra prometida de la Sensualidad. Lucifer olímpico, hijo de la Belleza, extendió a la carne torturada de la Mujer sus brazos de redentor (De las Carreras, *Amor libre* 33).

La dialéctica de la lucha entre la burguesía y el proletariado es hábilmente sustituida por la dialéctica de la lucha entre el marido y el amante, y al sustrato económico que para el marxismo tiene la historia es sustituido por el erótico. El esquema histórico es complementado con el anuncio del retorno al paganismo como horizonte utópico en la sociedad anarquista futura:

La lucha del Marido y del Amante no ha cesado jamás. Enemigos infatigables, dejan en la historia de la mujer, un rastro de sangre y de odio que se prolonga a través de los siglos. . .

[i]Si el Marido fue ayudado por la Religión, el Amante ha tenido de su parte el genio oculto del Paganismo que no pudo morir y que convirtió la concupiscencia grosera de la Escritura, en el divino pecado de los poetas! [i]El porvenir es del Amante, que triunfará con la Anarquía! (De las Carreras, *Amor libre* 34–5)

El retorno al paganismo es un elemento constitutivo del diseño utópico que propone Roberto de las Carreras, y aparecerá aludido con más detalle en el tercer *Interview*, a través de una referencia amplia al universo ficcional de Pierre Louÿs, pero más aún en sus libros posteriores,

como *La Venus celeste*, a los que me referiré más adelante.

Pero *Amor libre* no es sólo una propuesta reservada a la sociedad futura, sino que hace referencia a los debates concernientes al aquí y ahora de la lucha política. En 1902, año de la publicación de los *Interviews voluptuosos* se presentó el primer proyecto de ley de divorcio en Uruguay por iniciativa de Setembrino Pereda, diputado por Paysandú, en el mes de abril,<sup>90</sup> de modo que el tema ya estaba en la palestra cuando en el libro se hace referencia a él. Los periodistas preguntan al amante su opinión sobre el tema:

—¿Qué utilidad concede usted al divorcio en los conflictos de la Afinidad Electiva?

—Es una puerta de escape al Amor Libre. Pero, no basta. [¡]Hay que destruir el vínculo! ¿Quién puede responder del mañana? No nos obliguemos un sólo instante y borrarémos la mentira que, en materia de amor, según Musset, es el único crimen (De las Carreras, *Amor libre* 24–5).

Roberto de las Carreras hace una propuesta más radical que la propuesta parlamentaria del divorcio que comenzaba a debatirse, para proponer directamente la abolición del matrimonio y abrir la posibilidad a múltiples afectividades simultáneas. La destrucción del vínculo matrimonial es lanzada como respuesta a la criminalidad que promovía el esquema patriarcal que fundamentaba el matrimonio en la época, donde la mujer poseía el estatuto jurídico de una posesión del marido.

Los frecuentes crímenes pasionales eran uno de los argumentos que se manejaban en el debate sobre la ley del divorcio, y en los *Interviews voluptuosos* el autor renuncia deliberadamente a aquello que en la época no sólo era un derecho, sino una expectativa social,

---

<sup>90</sup> Según José Pedro Barrán, el proyecto de Pereda estipulaba un número mayor de causales que las que existían en el código civil de Tristan Narvaja para la disolución del vínculo matrimonial. El proyecto rechazaba expresamente el mutuo consentimiento, y contenía un rechazo específico para el adulterio, prohibiendo al “cónyuge culpable” casarse con su cómplice (Barrán, *Intimidad, divorcio* 174–6).

reveladora a juicio del autor del carácter primitivo de los uruguayos. La línea argumental del libro indica que, al contrario de lo que la común opinión sostenía, la propiedad del cuerpo de la mujer no se ajusta a la ley natural, a cuyo imperio la sociedad futura deberá someterse. La ley natural (y en esto Roberto de las Carreras sigue una serie de argumentos jusnaturalistas que venían planteándose desde el socialismo utópico), indicaría que el matrimonio es contra-natura, en el sentido de que se opone a la variabilidad y multiplicidad de los afectos. Su institución responde, más bien, a una razón de estado, opuesta a la naturaleza:

—¿No cree usted que la tendencia del macho por acaparar a la hembra, encierra una ley pródica de la Naturaleza, una necesidad vital, pues, como se sabe, la mujer, que se entrega á muchos hombres no reproduce?

—La reproducción para la mujer, representa el sacrificio del individuo en el altar de la Especie. En otros tiempos se la forzó a sacrificarse. *La Adúltera* fue ametrallada a pedradas por la cólera rufianesca de la moral colectiva (De las Carreras, *Amor libre* 35).

Roberto de las Carreras vuelve a plantear en su respuesta a esta cuestión su rechazo a la mujer reproductora, que ya aparecía en *Sueño de Oriente*. La reducción de la mujer a su papel reproductor la transforma en una esclava de la nación, destinada a procrear para que el estado-nación perdure. En los *Interviews voluptuosos*, compara esa función con la de las matronas espartanas, sacrificadas ante el “sexo combatiente”, esto es, el *mâle originale*, como lo designa en francés:

Aquellas matronas, aquellas espartanas, como las romanas austeras, no fueron mujeres. Vestales de la religión de la Patria, férreos corazones de guerreros, inexorables Juno, indómitas para el deseo, son el desmayo de la ternura, que amamantaron en sus pechos a los ciudadanos. Ellas encarnan en la historia de la

mujer pagana la tiranía ególatra del sexo combatiente (De las Carreras, *Amor libre* 37).

La contrafigura de esta “romana austera” es la mujer que no pare, estéril, pero cuya esterilidad abre la puerta hacia una sexualidad no limitada por los deberes familiares. De allí que la figura andrógina aparezca como elemento alegórico que señala la posibilidad de una sexualidad no determinada por una teleología: la familia, el estado, el ejército, que operen como fin último de la procreación de la raza. El tema de la infertilidad es tratado en el período por otros escritores, como Julián del Casal, quien en su poema “Recuerdo de la infancia” la señala como una condena en la voz del padre, ligada al destino del poeta decadente.<sup>91</sup> En los textos de Roberto de las Carreras, sin embargo, esta esterilidad se vincula a la androginia que tanto Berta como Roberto en *Amor libre* exhiben. Se trata menos de una condena paternal, como ocurre en el texto de

---

<sup>91</sup> Los versos de Julián del Casal que hacen referencia a la esterilidad como condena son los siguientes:

Para ti la existencia no tendrá un goce  
ni habrá para tus penas ningún remedio,  
y unas veces sintiendo del mal el roce,  
otras veces henchido de amargo tedio  
para ti la existencia no tendrá un goce.

Como una planta llena de estéril jugo  
que ahoga de sus ramas la floescencia,  
de tu propia alegría serás verdugo  
y morirás ahogado por la impotencia

como una planta llena de estéril jugo (Del Casal, *The Poetry of Julián del Casal* 213–4).

En la crónica “La casa del poeta”, el narrador visita la viuda de un amigo poeta, “muerto prematuramente”. La descripción de la mujer es despiadada: “todo revelaba que era una mujer vulgar, una gallina humana, como diría un discípulo de Schopenhauer, apta sólo para cuidar la casa y dar a luz cada nueve meses” (Del Casal, *Poesía completa y prosa selecta* 364–5). La cita aporta una pista sobre la relación que a su vez los textos en que Roberto de las Carreras se refiere a la mujer uruguaya guardan con la visión de Schopenhauer sobre el género femenino.

En el contexto de la literatura uruguaya, el tópico reaparecerá en la literatura de Juan Carlos Onetti. En el análisis de Roberto Echavarren, se subraya la preferencia que los personajes del narrador sienten por la figura andrógina de una mujer que muere cuando ingresa al programa determinado socialmente de la “búsqueda de la seguridad y el compulsivo propósito de perpetuar la especie, en función de lo cual las jóvenes relegan sus posibilidades, su apertura” (Echavarren, *Arte andrógino* 144).

Julián del Casal, que de un horizonte posible que libere a los géneros de sus funcionalidades específicas en el seno de la sociedad burguesa que los *interviews* se proponen atacar. La esterilidad es la contracara de lo que Uruguay Cortazzo («Los futuros del varón» 2) define como “apocalipsis sexual del varón” que da lugar a un nuevo arquetipo masculino, posterior al triunfo feminista representado en la liberación de Berta. Cortazzo se refiere de este modo a la dialéctica del marido y del amante que Roberto de las Carreras plantea en *Amor libre*:

El propósito de Roberto es demostrar que es posible fundar una nueva masculinidad más allá del autoritarismo machista. Por eso, si *Amor libre* celebra a la mujer que ha encontrado su propia autonomía sexual, también exhibe el drama de la necesaria liberación del varón que debe producirse en consecuencia. Y el primer paso es esta especie de androcidio interior. Para ingresar en el ritual de iniciación a la nueva virilidad anarquista, se necesita un cierto extrañamiento de la propia masculinidad, un volverse ajeno. En otras palabras, introducir una saludable esquizofrenia para desgarrar la interioridad viril en dos principios agónicos irreconciliables. Una vez que se los ha diferenciado claramente los dos principios deben enfrentarse y uno de ellos debe morir (Cortazzo, «Los futuros del varón» 2).

Cortazzo sostiene que la vuelta de tuerca dada por Roberto de las Carreras es un ataque hacia el privilegio masculino hecha desde la óptica del dominador mismo, que constituye por tanto una propuesta para una nueva forma de masculinidad, afirmando que “se trató de una deserción de la tribu viril uruguaya, de una apostasía de la masculinidad heredada, de una autocrucifixión de su principal símbolo de poder” (ibíd.). Esta posición es una aportación original al pensamiento anarquista del período, que no era ajena a la preocupación por la subordinación de la mujer a la función reproductiva funcional a los intereses del mantenimiento del *status quo* patriarcal que

asegura la continuidad de las relaciones de poder. La crítica de la maternidad como destino femenino aparece en una autora clásica del anarquismo de la época, como fue Emma Goldman, quien en una línea argumentativa similar sostiene que el matrimonio es un fundamento del poder del estado:

Los defensores de la autoridad temen la maternidad libre por miedo a que se les desposea de su presa. ¿Quién lucharía entonces en las guerras? ¿Quién haría de carcelero o policía si las mujeres se negaran a dar a luz indiscriminadamente? “La raza, la raza!”, gritan el rey, el presidente, el capitalista, el sacerdote. Hay que salvar a la raza, aunque la mujer sea degradada al papel de pura máquina, y la institución del matrimonio es la única válvula de seguridad contra el peligroso despertar sexual de la mujer (Goldman 51).

Esta argumentación se relacionaba con la crítica más general de los anarquistas hacia el patriotismo (de la que Roberto de las Carreras se hace eco en sus diatribas contra los uruguayos), al que consideraban una forma ideológica (aunque ellos no usaran ese término) de sujeción al estado. Esta crítica era formulada consistentemente desde el anarco-feminismo, Roberto de las Carreras lo hace desde el lugar particular de un “machista agónico” (Cortazzo, «Los futuros del varón» 2) que vivencia en sí mismo y de forma dolorosa, sin ocultar sus propias contradicciones, la dialéctica del marido y del amante, para liberar a la mujer de su papel definido por la fecundidad.

Pero si el modelo de matrona fecunda, que reproducía para poblar los ejércitos que iban a pelear en las guerras civiles de la patria, era rechazado por Roberto de las Carreras, ¿cuál era el modelo que el escritor afirmaba en su libro? Su modelo no era evidentemente Esparta, sino Lesbos, y más específicamente Mitilene. Su visión utópica remite a una Grecia mítica, basada en una elaboración ficticia creada por Pierre Louÿs:

Día vendrá en que domado el atavismo sentimental, las mujeres puedan ser libres

sin que nosotros seamos infelices. La Anarquía nos hará griegos. . . . Safo, Aspasia, Bylitis (*sic.*), renacerán para nosotros en la Ciudad Futura (De las Carreras, *Amor libre* 28)

Este segundo *Interview* cierra con la llegada de una carta de Berta, cuyo contenido se revelará en la tercera entrevista. En ella, el protagonista muestra a los periodistas que vienen a entrevistarle por tercera vez la serie de cartas que su esposa le ha enviado. La dinámica de la escena está basada en un pasaje de *Les chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs, específicamente los fragmentos 90-94,<sup>92</sup> donde se narra el episodio amoroso entre Bilitis y Gyrinno, que, al igual que el tercer *Interview* de Roberto de las Carreras, se abre con una súplica epistolar, para dar luego paso a una escena de amor lésbico entre dos hetairas griegas, del círculo de Safo de Lesbos (que aparece mencionada como personaje en la obra del escritor francés). Pierre Louÿs había publicado los textos como si fueran una traducción de un original griego, y es muy probable que Roberto de las Carreras creyera que efectivamente esto era así, puesto que cuando él publica *Amor libre* no se había todavía revelado la verdadera autoría de los fragmentos, que resultaron un éxito editorial considerable en aquella época.

Pero la serie de epístolas enviadas por una Berta ficticia (son nueve en total) apuntan no sólo, como en el texto de Louÿs, a la aceptación en el lecho del amante (fragmento 90), sino también a la admisión, por parte de Roberto, del derecho de la mujer al amor múltiple, o a la contemporaneidad de afectos, en un sentido similar al defendido por Giovanni Rossi en su relato de la práctica del amor libre en la Colonia Cecilia. En la sexta carta, Berta se equipara a la madre de Roberto, Clara García de Zúñiga: “Si viviera Clara, tu madre, comentaría con ella la”<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> El libro probablemente llegó como parte de la colección “Los clásicos del amor”, de la editorial valenciana Sempere. El problema es que esta editorial nunca ponía pies de imprenta, y por lo tanto es imposible fechar los libros que publicaba. Si no fuera así, es probable que fuera uno de los libros traídos de su viaje a Europa. Los fragmentos del libro de Pierre Louÿs pueden leerse en el apéndice I.

<sup>93</sup> *al* en el original.

indiferencia que finges. Ella me clamaría diciéndome: Amantes como ése he tenido millones”, para agregar más adelante: “Ahora seremos dos las grandes señoras. ¿Qué te parece?” (*Amor libre* 48). Los periodistas consultan al amante sobre el significado de la expresión:

—¿A qué alude ese elegante alarde?

—A que, en una carta, a mi hermano materno Raúl García de Zúñiga, yo proclamé a mi madre: «Ha sido la única gran señora de este pueblo. [¡]Paseaba insolentemente sus conquistas por la faz de la miserable aldea!»

La Favorita ha imitado a mi madre, a la que yo rindo el culto de una exaltada devoción, para engrandecerse a mis ojos. . . Como todos han visto, ella ha paseado también insolentemente su conquista por la faz de la miserable aldea!

El Doctor sonrió con su fina ironía:

—También ella ha sido una gran señora. . . (De las Carreras, *Amor libre* 48–9).

La figura de la madre reaparece; antes había sido la inspiración del mismo amante, ahora lo es de Berta, la “Favorita” en el harén personal del “Doctor anarquista”. La súplica epistolar no tiene por fin una reunión familiar, ya que Berta planea marcharse del país<sup>94</sup>, sino un último reencuentro para gozar de las virtudes eróticas del amante abandonado. El reencuentro relatado es una despedida, la última entrega sexual de los ex-maridos, ahora transformados en amantes.

En una de las cartas, Berta reprocha:

Es usted un hombre lleno de queridas en Buenos Aires. Le previne que lo sabía. ¿no es según usted la mujer tan libre como el hombre? ¿No son esas las máximas anárquicas, la prédicas de Kropokine (*sic.*)? ¿Tú no me repetiste millones de veces que tú creías que la mujer, si el amante le era infiel, podía serlo ella también? (De

<sup>94</sup> En el libro, amenaza con irse a España; históricamente se marchó a Brasil, según lo consigna Alberto Zum Felde en la entrevista de Arturo Sergio Visca (*Conversando con Zum Felde* 17).

las Carreras, *Amor libre* 45).

Como afirma Leandro Delgado, en la lógica del *Interview*, “el acto infiel es producto, precisamente, del matrimonio y la imposición de la autoridad contra la mujer que la ha hecho rebelarse comprensiblemente de la tiranía” (Delgado 166). La escena del reencuentro está rodeada de los síntomas de la ensoñación estimulada con el opio, de un modo similar a *Sueño de Oriente*. Roberto lo evoca cuando los periodistas vienen a entrevistarle por tercera vez, dando pistas del carácter alucinatorio del encuentro:

—Era media noche. Fumaba yo un cigarrillo turco, evocando perezosamente en los devaneos de las aureolas efímeras, morbideces de mujer, mirajes alucinantes de una fantástica lujuria. Cerníanse á mi alrededor hadas de humo. . .

Suena un golpe en la puerta del cuarto contiguo, suena en la pared, vuelve a sonar en la puerta. Se habría dicho una sesión de Espiritismo al que soy tan afecto: [i]des esprits frappeurs! (De las Carreras, *Amor libre* 51).

Berta reaparece bajo una forma fantasmagórica, es un “espíritu burlón”, *poltergeist* en el que el fantasma de la madre parece retornar del más allá. Si en la mención anterior a Clara García de Zúñiga el protagonista se identificaba con su arquetipo femenino para renunciar a su masculinidad, representada en el derecho a matar a la adúltera, en el caso de Berta va a tener un efecto contrario, transformándola por momentos en un joven muchacho. El trabajo a partir del texto de Pierre Louÿs devuelve al tema que ya aparecía en *Sueño de Oriente* del sexo sin procreación. Solo que la imagen de la mujer que no pare deviene en *Amor libre* un andrógino, cuyos rasgos se proyectan tanto en Roberto como en Berta. En *Les chansons de Bilitis*, la Gyriño del texto francés —con cuyo papel se identifica el Roberto de *Amor libre*— posee también los rasgos de un andrógino, amado por Bilitis por su cabello corto y su cuerpo delgado.

Roberto es, en palabras de Berta, “una gran cocotte, una prostituta francesa de alto vuelo” (*Amor libre* 66). Al igual que Roberto, Berta también asume rasgos andróginos. Cuando ella retorna a la habitación de hotel Piramides donde Roberto se aloja, lo primero que él ve es “un pilluelo” (*Amor libre* 52), de una delgadez que parece ser producto de prácticas disciplinarias de corsetería: posee “una cintura tan fina que podría caber en un círculo formado por los dos pulgares y los dos anulares”, resultando una “paradoja como madre” (ibíd). Su cuerpo delgado de rasgos masculinos no es apto para la reproducción, más que una mujer es un “efebo, el pecho falto aún de desarrollo, prematuramente cansado por las borrascas de la sensualidad” (*Amor libre* 59). Carla Giaudrone ha observado la incongruencia fisonómica de estos rasgos físicos, que parecen más bien una superposición de cuerpos diversos:

En el texto de Roberto de las Carreras, las representaciones corporales femeninas y masculinas se niegan a fijarse en un modelo exclusivo. En las descripciones de Berta, por momentos prevalece la fragmentación fetichista del cuerpo, recurso común de la escritura finisecular que evitaba una totalidad muchas veces intolerable: la mirada masculina se detiene por momentos en la boca, en los pies, en piezas sueltas de la vestimenta como el corsé y el pañuelo de Berta. En otras ocasiones, los fragmentos parecen no corresponderse a un mismo cuerpo: en contraposición a la fuerza de sus brazos y pantorrillas musculosas, la Bandinelli posee “piecitos de mignons”. No obstante, en el conjunto del texto, estas partes no permanecen aisladas en lo fragmentario sino que se integran en un cuerpo real que por momentos es descrito con los rasgos del andrógino. [. . .] Estas representaciones ambiguas introducen al lector en el juego de cambio de roles y géneros que caracteriza gran parte de su obra (Giaudrone, *La degeneración* 66).

Delgado (160) identifica, a su vez, en estas transformaciones corporales la plasmación del

concepto anarquista del cuerpo como prolongación del caos de una subjetividad abierta y liberada a los flujos de la exterioridad, donde la oposición binaria de lo masculino y lo femenino se hace imprecisa:

Ante el deseo incontenible de la mujer por reunirse con su antiguo esposo, el escritor narra el encuentro recreando un diálogo apresurado por el deseo y entrecortado por gritos de euforia e interjecciones de placer. Nunca se sabe exactamente quién de los dos domina el desarrollo del encuentro. Gracias a la infidelidad, los roles femenino y masculino alternan constantemente. De esta forma se incluyen rasgos masculinos a la descripción física de la mujer y los cuerpos de los amantes parecen ir mutando progresivamente adquiriendo rasgos propios del sexo opuesto (Delgado 167).

Pero más allá de las transformaciones individuales que ambos sujetos experimentan en el texto, Roberto de las Carreras proyectaba el universo erótico de las ficciones griegas de Pierre Louÿs en su representación imaginaria de la sociedad futura, que paradójicamente remitían al pasado mítico de una civilización precristiana, anterior en su concepción mítica al matrimonio, donde la mujer que no pare se manifiesta en la sociedad lésbica de las hetairas, o más específicamente por un estadio de androginia universal, previa a la división de los sexos, tema al que retornará en su libro *La Venus celeste*. En *Amor libre* Bilitis es mencionada una vez más en relación al esfuerzo que implica el acto amoroso, en la escena pornográfica en que Roberto de las Carreras describe su reconciliación con Berta (De las Carreras, *Amor libre* 54). Roberto de las Carreras toma del libro de Pierre Louÿs el pasaje relativo a la entrega amorosa, al esfuerzo invertido por los amantes para proporcionar placer:

Enseña Bylitis (*sic.*): El amor no es un pasatiempo. No es ni siquiera un placer. Es un trabajo áspero, una tarea ímproba, un esfuerzo temerario que rinde.

[i]Amante, no descanses, no duermas! [i]Que batan furiosamente tus sienes, que la fatiga desarticule tus miembros, que una barra de fuego, lacerante, atraviere, implacablemente tus tobillos! No pienses en gozar. [i]Haz gozar! [i]Sacrifícate, y podrás decir que eres un amante! (De las Carreras, *Amor libre* 54)

El pasaje es una transcripción libre del fragmento 92 (“L’effort”) del libro de Louÿs, que remite a la experiencia amorosa en la sociedad pagana como horizonte utópico. En ese sentido, se puede decir que *Amor libre* abre las puertas del museo secreto, antaño reservado al privilegio clasista de la nobleza, democratizando las visiones pornográficas, accesibles (una vez más) a través del estímulo del opio y de los objetos fetichistas que el espíritu burlón desparrama por la habitación. El reclamo de Berta por su libertad sexual es resuelto afirmativamente luego de la descripción (con lujo de detalles en una escena abiertamente pornográfica) de la reconciliación amorosa de los amantes:

Me abandoné en las sombras de mi desgarradora extenuación, a la felina que me acosaba sin tregua, ensañándose. [i]Sentía su lengua viborear en mis encías, su mano que pretendía arrancarme la carne a puñados, despegándola de los huesos! Sus dientes, hincarse, enconados, en mis brazos, en mi pecho, en mis costados; sus labios absorberme el labio como para exprimírle la sangre; su boca, aspirarme, llenándose de mi carne dolorida. . . [i]su vientre, frotar contra mis muslos la agonía palpitante de los espasmos!

Me revolví. Busqué con la mano trémula su centro de placer. [i]Vibró como si hubiera zigzageado en sus nervios el choque convulsivo de una pila!

—[i]Aaaaaah! . . . [i]Aaaaaah! . . . [i]Más! . . .

—[i]Te haría morir! . . .

Moviendo su cabecita con inefable coquetería:

—No hagas esa caricia a ninguna otra mujer. [i]La harías feliz!

Yo la escruté en el alma:

—Tú debes haberla enseñado al *otro*. .

Soltó su risa de dientitos *mignons*, deliciosamente pilluela:

—[i]Sí! . . .

—[i:]Ah!! . . . bandida, golosa (*Amor libre* 63).

En las escenas amorosas del libro, se subvierten las relaciones de poder patriarcales, ya que Berta asume sus nuevos derechos para crear su propio harén. La amante, descrita con rasgos de una *dominatrix* en una relación sadomasoquista, goza al ver a sus amantes sometidos a su dominio erótico:

¿Sabes lo que me gustaría? [i]Tener un harén de hombres! Tu serías mi Favorito. .  
 . Tú no eres anarquista. El burgués te tira. Sé anarquista. Me gustaría tener tres o cuatro amantes, ir a una orgía, y que en ella, mis amantes, borrachos, se confesaran unos a otros sus relaciones conmigo, que fueran italianos y se despedazaran con los estiletos. . . (De las Carreras, *Amor libre* 64–5).

Las escenas pornográficas del libro son una celebración de los aspectos percibidos como más perturbadores de la sexualidad femenina, aquellos que tenían el potencial de alterar radicalmente las relaciones de poder representadas por la estructura familiar. Berta continúa más adelante:

[i]En mi harén tendría a los hombres desnudos, colgados, como cuadros. Los tendría alfombrándome el suelo, gordos, bien cebados, y al entrar, los pisaría, los hundiría, les pegaría con el taco en la cabeza! (De las Carreras, *Amor libre* 66)

Al final del libro, con Berta ya ausente, lo único que quedan son algunas prendas que culminan en la evocación fetichista de la amante, y abren la sospecha sobre el carácter alucinatorio de todo el encuentro:

Con su instinto sutil y vidente de amadora, la Favorita había abandonado sobre su diván su corsé de raso celeste recamado de encajes, adivinando que aquel objeto caliente de su cuerpo, me crearía su imagen de adorada, la alzaría, flotante, ante mis ojos, fiel evocador de la Querida!

Ella había desparramado al azar otros talismanes: Su prendedor sobre mi mesa, su reloj de bolsillo sobre un mueble, su pañuelo, su aroma, sobre el lecho. . .

Me apoderé del corsé. En ese instante prefería a ella misma, su evocación, su aroma, la poesía de su ausencia (De las Carreras, *Amor libre* 89).

Bien puede pensarse, a partir de este final, en el encuentro con un fantasma más que en un ser humano real. La androginia del cuerpo descrito, su aparición cuasi-mágica, equiparada a una sesión de espiritismo, los efectos del opio bajo los que se encuentra Roberto cuando narra el encuentro a los periodistas —ficticios a su vez— que lo entrevistan, configuran una escena en que lo real es sustituido por la entidad mágica con la que el personaje Roberto se conecta a través de una adoración fetichista.

El libro *Amor libre* provocó un vivo debate en las páginas del periódico anarquista *La Rebelión*, que culminaría al año siguiente (1903, cuando es cerrado) con el corolario del anuncio de creación de una nueva colonia socialista. A la edición del libro siguen varios elogios en la prensa, entre los que se destaca el de José Ingenieros, que envía un comentario a *La Rebelión* diciendo:

Suene mi aplauso en tu loor, Roberto, paramento exquisito en las salvajes landas de la intelectualidad americana; han brotado en ellas sensitivas como Nájera y Darío; almas de artistas; robles como Andrade y Lugones, poetas vigorosos; bosques no hachados como Sarmiento, el exclusivo genio del continente; pero

recién en ti han visto germinar la primera extraña orquídea capricho de Intelectualidad, voluta de Sentimiento, orquídea ajena a nuestra flora y a nuestro tiempo, que sorprende a todos los horticultores del jardín de los espíritus —ya en la sorpresa del odio, ya de la fascinación, puesto que la misma copa con que ofrendas la Estética que en ti palpita está llena de ritmos y voluptuosidades para los exquisitos y venerosos acíbares para los impotentes (Ingenieros, «Juicios de afuera» f. 1v).

Ingenieros ubica a Roberto de las Carreras en el espacio de una rareza extrema, de excepción en el jardín de los escritores latinoamericanos. Su elogio tiene mucho que ver con el hecho de que, como se desprende del *Incidente Ingenieros* de un año más tarde, Roberto de las Carreras estaba siendo tratado en el Instituto Frenopático Argentino, posible causa, como ya señalé, del viaje a Buenos Aires a que hace alusión al inicio de *Amor libre*. Otra de las cartas de los lectores aparece firmada por una mujer, Teresa Ramos Suárez, que se ofrece como posible amante:

Adulterio de sensibilidad, que en los misterios de los ideales, juega al azar en la fiesta de olímpicos sueños con un poema de incendio de fúlgidos destellos, trazado por tu pluma única. No te dedico la profanación de mi cariño, la burla de mi elogio, quiero brindarte la copa de oro de mis amores, la parte de belleza que engendró en mi alma el arpa de mis meditaciones (Ramos Suárez f. 1v).

El tema de la recepción de este libro ha sido objeto de debate entre la crítica, que ha sostenido que Roberto de las Carreras había ido más allá de lo que los anarquistas podían admitir en su periódico. En una de las respuestas críticas, la anteriormente mencionada del sindicalista panadero Joaquín Barberena, que aparece el 26 de octubre de 1902, se notan las discrepancias existentes al seno del movimiento anarcosindicalista con respecto a las temáticas sexuales, evidenciando elaboraciones antagónicas de las nociones de género:

Compañero: He leído su libro titulado «Amor Libre» y cuando, como vulgarmente suele decirse, ni Vd. Ni nadie me *ha dado vela en este entierro*, me permito sin embargo, hacer pública mi opinión a su respecto; opinión que a pesar de no tener ningún valor en el *mercado* literario, donde por lo general, sólo se cotizan, y a subido (*sic.*) precio por cierto, la ficción convencionalista amoldada en el sempiterno cliché, de la hipocresía y el engaño; será en este como en casos la franca expresión de la verdad, tal y como la concibe un compañero que, si no es ni pretende ser literato, se precia, empero, de ser un sincero y leal anarquista y como tal, enemigo de toda rastrera adulación, sea cual fuere la causa que lo motive, sea quien fuere el individuo a quien se dirija (Barberena f. 1V; col. 2)

En su carta, Barberena critica el ideal femenino que aparece trazado en *Amor libre*, de Roberto de las Carreras:

Sin que pretenda ofender en lo mínimo a la mujer a que Vd. Se refiere, me permitiré que le diga que podrá ser todo lo volcánica, todo lo *potente*, todo lo amorosa que Vd. Dice; pero, créame compañero, esas PARTICULARIDADES íntimas, esas extremosidades sensuales, esas ansias sexuales, ese ARTE para atraer al macho, para enardecerlo, en fin, que a Vd. Tanto dice agradarle —y yo respeto sus gustos— podrán ser muy propios de las mujeres degeneradas, gastadas por los vicios o pervertidas por una educación puramente burguesa; pero esa mujer está por esas mismas causas, muy lejos de ser anárquica; no es, sino se regenera, la mujer que deseamos los anarquistas para nuestras compañeras, la que soñamos como madres de nuestros hijos, la mujer fuerte, la educada en nuestro Ideal, la que tratamos de formar para que de ella nazcan hombres libre, hombres que puedan sustentar con orgullo el único Blason heráldico que deseamos poseer:

El del Comunismo Anárquico (Barberena f. 1v., col. 3).

El sindicalista acusa a Roberto de las Carreras de equivocar el concepto del amor libre, y ve en su personaje Berta un producto de la degeneración y la decadencia burguesas. La respuesta crítica de Joaquín Barberena en su carta abierta, ha sido tanto para el autor de la biografía de Roberto de las Carreras, Carlos María Domínguez como para Carla Giaudrone un síntoma del distanciamiento de Roberto de las Carreras de la comunidad ácrata. Sin embargo, él aparece en el periódico en varias ocasiones, con un lugar destacado en el acto de homenaje a Émile Zola organizado por los anarquistas, y su discurso dictado en la Plaza Independencia de Montevideo recordando al autor francés se publicaría en el mismo periódico, como parte de un número especial de homenaje, como ya mencioné.

La lectura que se ha hecho de esa respuesta pierde de vista la amplitud del debate sobre el amor libre, que era profusamente divulgado en los medios que formaban parte de una red de circulación de discursos ligados a las prácticas editoriales del movimiento obrero. De hecho, en la misma página donde aparece la respuesta del dirigente sindical panadero pueden leerse otras dos intervenciones sobre este tema del amor libre, que, aunque no referidas directamente al libro de Roberto de las Carreras, apoyan sus líneas argumentales, y dan cuenta del interés que los editores del periódico tenían por promover la discusión sobre el papel de la sexualidad en el seno del movimiento anarquista.<sup>95</sup> No hay dudas de que la incorporación de reivindicaciones feministas en el seno del anarquismo generó polémica, de acuerdo con el panorama que traza Molyneux en su estudio sobre *La Voz de la Mujer*:

Aunque los principios anarquistas habían atraído a sus filas a muchas mujeres librepensadoras y aunque algunos sectores del movimiento se tomaban el

---

<sup>95</sup> Los artículos son posiblemente levantes de otros medios anarquistas: “Feministas”, de Juan Valls, enviado desde Buenos Aires, y “Amor y pan”, firmado por R. Notiacris. Este último viene en apoyo a la tesis de que la cuestión económica no tiene tanta relevancia como la amorosa, refutando la postura marxista de que “la historia moral, política, y social de la humanidad es el reflejo de su historia económica” (Notiacris f. 1v; col. 4).

feminismo en serio, existía cierta ambivalencia respecto al estatuto preciso de la lucha por la emancipación femenina. Las mujeres eran bien acogidas como militantes en “la causa de la anarquía”, como lo expresó *El Oprimido*, pero no recibían demasiado estímulo para luchar por las reivindicaciones feministas y menos aún para formar grupos feministas autónomos. La misma doctrina anarquista era algo ambivalente ante el feminismo y había muy poco debate teórico sobre el tema. Aunque en el programa de su Alianza Internacional por la Democracia Social Bakunin había incluido el objetivo explícito de abolir la desigualdad sexual junto con la desigualdad de clase, el historial anarquista en materia de derechos de la mujer era desigual. Los proudhonistas franceses se habían opuesto a las reivindicaciones feministas de igual paga por igual trabajo y pensaba que el lugar natural de la mujer estaba en la familia. El principal inspirador del comunismo anarquista de las décadas de 1880 y 1890, Peter Kropotkin, alentaba el activismo femenino dentro del movimiento, pero reprobaba el feminismo. Consideraba prioritaria la lucha de la clase obrera por su liberación; los intereses específicos de las mujeres debían subordinarse a ese fin (Molyneux 40).

La crítica ha formulado diversos juicios sobre la actitud de los anarquistas uruguayos en 1902 ante este debate. Por ejemplo, Ángel Rama afirma que “los diarios anarquistas lo elogian y reprueban las protestas de los viejos militantes que comienzan a razonar que estas locuras sexuales nada tienen que ver con los principios ácratas sobre la constitución de la familia” (Á. Rama, «Prólogo» 36), juicio que va en la dirección opuesta a la argumentación posterior de Barrán. Entre estos “viejos militantes” se encontraba, sin duda alguna, Barberena, que unos números antes aparece mencionado en *La Rebelión* entre los anarquistas detenidos en una

asamblea del sindicato panadero.

El problema de establecer un juicio categórico sobre la postura del movimiento anarquista uruguayo respecto a las publicaciones que hacía Roberto de las Carreras reside en que esta tentativa parte de la base de que existía en dicho movimiento una postura unificada sobre el tema, lo que entra en contradicción con la heterogeneidad de posturas que se pueden apreciar en los periódicos anarquistas del período. La lectura de los artículos referidos a la teoría del amor libre sólo en *La Rebelión* permiten concluir que, al contrario de lo que afirma Barrán (quien consideraba que más que el amor libre, los anarquistas defendían la unión libre), la posición expresada en el cuestionamiento de Barberena era representativa de un sector de este movimiento, ligado al anarco-sindicalismo, en debate abierto con las posturas del anarquismo individualista y antiorganizacionista que el periódico *La Rebelión* representaba.

En verdad, la intervención de Roberto de las Carreras entraba dentro de un debate más amplio en el que se exponían diversas posiciones sobre la naturaleza y el deber ser de las emociones amorosas. En Uruguay, ese debate continuó en las páginas de *La Rebelión*, de hecho, aunque el autor de *Amor libre* no volvió a intervenir sobre este punto en dicho periódico. Sí lo hizo en sucesivos folletos, que fueron intervenciones en el debate sobre la ley del divorcio promulgada en 1907: *Don Juan Balmaceda* y *Oración pagana*. En sus manuscritos inéditos, vuelve a referirse a la utopía del amor libre, dentro de un proyecto más general de reforma social, que incluía un régimen naturista, de renuncia a comer carne (ligado probablemente al naturismo de Élisée Reclus, anarquista francés que tuvo gran influencia intelectual sobre otro representante de la generación del 900 uruguayo, Alberto Nin Frías<sup>96</sup>), y de libertad absoluta de las energías

---

<sup>96</sup> Nin Frías dedicó un libro, *El culto al árbol* al estudio de los cultos paganos y animistas a lo largo de la historia en los que se rendía culto a las almas que habitaban los árboles. En el prólogo del libro reconoce la deuda que debe a Reclus, en particular a su libro *Histoire d'un ruisseau* donde da cuenta de su visión naturista. En los apéndices de correspondencia que acompaña *El culto al árbol*, Nin Frías da cuenta de su correspondencia con Elisée Reclus y de su tentativa de visitarlo, que nunca se concretó porque cuando tiene oportunidad de viajar Francia, el pensador anarquista ya había fallecido. Alberto Nin Frías ha sido considerado por Carla Giaudrone

sexuales.

Los gestos performativos de Roberto de las Carreras que la crítica ha interpretado como “dandismo cínico”, al decir de Ricardo Goldaracena (*Roberto de las Carreras, poeta* 37), de hecho exteriorizan una propuesta utópica a través de actos políticos concretos. La “utilidad” de la escritura, que reclamaban tanto Herrera y Reissig a partir de *Sueño de Oriente* como Joaquín Barberena en su crítica de *Amor libre*. . ., cuando pide a Roberto de las Carreras “que produzca. . . algo útil, algo que enseñe al pueblo, algo que lo cure del marasmo en que ha vegetado” (Barberena f. 1v) pierden de vista el valor político que tenían sus gestos transgresores. La escritura de Roberto de las Carreras se aborda desde los consabidos binarismos heredados de la lectura médica sobre la cultura finisecular difundida por Max Nordau: tanto sus críticos contemporáneos como las lecturas posteriores trazan el eje que separa lo estéril de lo fecundo, lo sano de lo enfermo, lo útil de lo superfluo, que obliteran la construcción soberana de la subjetividad que Roberto de las Carreras propone como práctica política. Su prédica atraviesa la lógica de estos binarismos, poniéndolos en cuestión para abrir un espacio posible de transformación tanto del sujeto como de la sociedad.

### **Lugar de Roberto de las Carreras en el debate libertario**

Si se atiende al debate más amplio que los anarquistas llevaban adelante sobre la noción de amor libre a comienzos del siglo XX, probablemente el autor que teorizó más por extenso la temática del amor libre fue el cristiano anarquista francés Émile Armand, uno de los fundadores de la comunidad Atlantis en los años 20, nudista revolucionario y autor del libro *La révolution*

---

(*La degeneración* 110–35) como representativo de una literatura homoerótica en el Novecientos uruguayo. Fue autor, entre otras obras, del libro *Homosexualismo creador*, que interpretaba la historia del arte occidental desde la perspectiva del deseo homoerótico de los grandes creadores de la historia.

*sexuelle et la camaraderie amoureuse* publicado en 1934. Allí, Armand define su concepto de “camaradería amorosa” de este modo:

Por *camaradería amorosa*, los individualistas como nosotros entienden sobre todo la integración en la camaradería de diversas formas de realización *sentimental-sexuales*. Dicho de otro modo, su tesis de la camaradería amorosa conlleva un libre contrato de asociación (realizable según un aviso previo o no, luego de llegar a un entendimiento preliminar) acordado entre individualistas de diferente sexo, que posean las nociones de higiene sexual necesarias, donde el fin es asegurar a los contratantes contra ciertos riesgos de la experiencia amorosa, entre otros: el rechazo, la ruptura, los celos, el exclusivismo, el propietarismo, la unicidad, la coquetería, el capricho, la indiferencia, el flirteo, el “lo siento por ti”, el recurso a la prostitución (Armand II.I).<sup>97</sup>

Quienes se han referido a Émile Armand, como Osvaldo Baigorria y Gaetano Manfredonia, han señalado algunas limitaciones inherentes a la naturaleza contractual de su concepción amorosa comunitaria: su exclusión explícita de las relaciones homosexuales, y las limitaciones de índole moral que el conjunto de reglas amatorias apunta a consolidar. Pero esta concepción de “camaradería amorosa” no sería justamente apreciada sin conocer el hecho de que Armand era un referente en temas amorosos y afectivos ampliamente reconocido por los anarquistas durante los años 20 y 30, y sin prestar atención al conjunto del debate que precedió su elaboración teórica, del cual los textos de Roberto de las Carreras fueron una pieza relevante

---

<sup>97</sup> Mi traducción. El texto original dice: “Par *camaraderie amoureuse*, les individualistes à notre façon entendent plus spécialement l’intégration dans la camaraderie des diverses sortes de réalisations *sentimentalo-sexuelles*. Autrement dit, leur thèse de la camaraderie amoureuse comporte un libre contrat d’association (résiliable selon préavis ou non, après entente préalable) conclu entre des individualistes de sexe différent, possédant les notions d’hygiène sexuelle nécessaires, dont le but est d’assurer les cocontractants contre certains aléas de l’expérience amoureuse, entre autres : le refus, la rupture, la jalousie, l’exclusivisme, le propriétaireisme, l’unicité, la coquetterie, le caprice, l’indifférence, le flirt, le tant-pis-pour-toi, le recours à la prostitution”.

en el contexto del anarquismo en el Río de la Plata.<sup>98</sup>

El foco en los debates sobre el amor libre abre la posibilidad de explorar la correlación entre los discursos sobre la subjetividad y la política revolucionaria de aquellos tiempos. Los escritos de Roberto de las Carreras ofrecen la particularidad un cuestionamiento a la moralidad implícita en los discursos anarquistas sobre el amor libre y la apertura hacia un etos *queer* ausente en otros escritores. La “rareza” era una noción central en el discurso modernista, como atestigua el libro *Los raros* de Rubén Darío. Pero mientras Darío se muestra más que cauteloso en su aproximación al tema de la disidencia sexual, Roberto de las Carreras radicaliza la adopción de esas nuevas formas de subjetividad, haciendo gala de una adhesión entusiasta que se expresará en su singular prédica de anarquismo erótico. Osvaldo Baigorria nota las diferentes actitudes hacia los aspectos morales de la afectividad entre los promotores del amor libre, y compara al antes mencionado Giovanni Rossi (Cardias) con De las Carreras:

Los autores [. . .] no tienen una opinión única u homogénea sobre la pareja de Eros y Anarquía ni sobre su hijo legítimo: el amor libre. Por ejemplo: mientras

---

<sup>98</sup> Como ejemplo de lo primero, se puede señalar el intercambio entre Émile Armand y América Scarfó, amante de Severino Di Giovanni, en 1929. Osvaldo Bayer cuenta los detalles de la historia de Scarfó y Di Giovanni, quien conoció a la joven cuando esta tenía dieciséis años en Buenos Aires. Debido a que Severino Di Giovanni estaba casado y América Scarfó era muy joven, su relación encontró oposición entre sus compañeros de militancia anarquistas a los que les resultaba difícil aceptar tanto el triángulo amoroso como la diferencia de edad. Por esa razón, América Scarfó solicitó el consejo de Émile Armand, que estaba llevando adelante su propia experiencia comunitaria en Francia por aquellos años. En su carta a Armand, Scarfó expresa:

El amor libre [. . .] no conoce barreras ni obstáculos. Esa fuerza creadora que transporta a dos seres por un camino florido, tapizado de rosas —y algunas veces de espinas— pero donde se encuentra siempre la felicidad. [. . .] También su mujer —a pesar de su relativo conocimiento— simpatiza con nuestras ideas. Últimamente ella dio pruebas de desprecio hacia los sicarios del orden burgués cuando la policía comenzó a perseguir a mi amigo. Fue así como la esposa de mi compañero y yo hemos llegado a ser amigas. Ella no ignora nada de lo que representa para mí el hombre que vivía a su lado. El sentimiento de afecto fraternal que existía entre ellos le permitió a él confiárselo a ella. Por otra parte él le dio libertad de actuar como ella lo deseara, tal como corresponde a un anarquista consciente (Scarfó 96).

Armand publicó su respuesta en Francia en 1929. En ella preguntaba a América Scarfó si estaba realmente convencida de su concepción anarquista de la vida personal, y aseguraba que, en tal caso, debería actuar de acuerdo a ella. Nadie tiene el derecho de dictarle su conducta (citado en: Baigorria 99).

que para Cardias —iniciador del experimento conocido como Colonia Cecilia en el Brasil del siglo XIX— el adulterio es la forma más indigna de ese amor, para Roberto de las Carreras la figura del Amante es bandera de lucha contra el matrimonio burgués, según el panfleto publicado en Montevideo en 1902, en el cual el autor relata cómo descubre a su mujer en brazos de otro hombre y, en vez de sentirse traicionado, exalta a la adúltera como la mejor alumna de su enseñanza erótico-libertaria (Baigorria 8–9).

Oswaldo Baigorria sostiene que el libro *Amor libre: interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras* refleja una actitud alternativa hacia la moralidad en el seno del movimiento anarquista. A diferencia de Armand, preocupado por los “riesgos” de la experiencia amorosa, De las Carreras defendía el capricho como un elemento clave de la naturaleza rebelde del amor, por boca de su esposa Berta Bandinelli, en un pasaje del diálogo entre ambos:

—Oye: ¿una mujer no puede tener un capricho? ¿Tú no me decías siempre que te reservabas un veto, que cuando la ocasión te lo permitiese te ofrecerías una mujercita extra? Pues bien, yo me he ofrecido un hombrecito extra. ¿Qué tienes que decir? [. . .]

—Me parece —dije yo con severidad— que pudiste omitir una serie de disimulos que no se hallan comprendidos en las máximas de nuestra madre, la Anarquía.

—Lo comprendo Roberto, pero es así el *capricho*. Hay que hacerlo a escondidas. Es así que tiene gusto. . . Es la *robadita*. . . (De las Carreras, *Amor libre* 66–7).

En 1902, la respuesta a la conducta caprichosa de la esposa esperable del marido habría sido la aplicación del derecho legal de matar a la mujer. Sin embargo, Roberto de las Carreras renuncia

a su privilegio masculino al mostrar respeto por la decisión de Berta y defender el derecho de su esposa a la “propiedad de su cuerpo”. Este gesto es lo que Uruguay Cortazzo ha denominado “el suicidio del falo” («Los futuros del varón» 2), llevado adelante por Roberto de las Carreras en sus escritos: un abandono voluntario de su condición masculina que conlleva la transformación de sí mismo y su propio cuerpo en un ser ambiguo, de rasgos andróginos, tal como Berta nota al describirlo como “una gran *cocotte*, una prostituta francesa de alto vuelo, un refinado!”.

Oswaldo Baigorria y Gaetano Manfredonia han señalado las limitaciones de la concepción clásica del amor libre elaborada por Émile Armand: la exclusión de las relaciones homosexuales y las limitaciones morales de esta concepción. Pero, como el mismo Baigorria demuestra, es notorio que la posición de Armand, si bien tuvo gran peso intelectual en el seno del movimiento libertario, no sirve como referencia para establecer una concepción general de la sexualidad entre los anarquistas. Se trataba más bien de un debate abierto, donde de hecho las primeras reivindicaciones del deseo homosexual aparecerían, por ejemplo, en los escritos de Emma Goldman, siguiendo el análisis de Blanche Wiesen Cook, quien expresa que “[Emma Goldman] was the only woman in America who defended homosexuality in general and the conviction of Oscar Wilde in particular” (Wiesen Cook 55). Entre estas mujeres, los lazos creados a partir de la militancia política se volvieron eventualmente formas lésbicas de afecto y apoyo mutuo. La misma Emma Goldman no era una desconocida en los debates llevados a cabo en el Cono Sur: su nombre, junto al de Louise Michel, aparece en *La Voz de la Mujer*, aunque es difícil establecer el grado de conocimiento que las editoras del periódico argentino tenían de su obra.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> En el quinto número de *La Voz de la Mujer* aparece la pregunta siguiente: “Soledad Gustavo, Luisa Michel, Emma Goldman, Rosario de Acuña: os hemos escrito, ¿habéis recibido nuestras cartas?” (Guerra et al. 112). Soledad Gustavo (pseudónimo de Teresa Mañé, una maestra española, quien luego colaboraría en la publicación feminista *La Revista Blanca* en España), era una colaboradora habitual del periódico argentino. La mención de Emma Goldman y Louise Michel no prueba que *La Voz de la Mujer* haya estado efectivamente en contacto con ellas (se trata de una correspondencia frustrada) aunque sí deja ver que las editoras conocían escritos de estas

Por otra parte, si bien Émile Armand deja la homosexualidad fuera de su proyecto de “camaradería amorosa”, él defenderá abiertamente las prácticas homosexuales en 1937, en su panfleto *L'homosexualité, l'onanisme et les individualistes*, según Gaetano Manfredonia y Francis Ronsin:

In a text from 1937, however, he mentioned among the individualist objectives the practice of forming voluntary associations for purely sexual purposes that might be comprised of heterosexual, homosexual, or bisexual temperaments or of a combination thereof. He also supported the right of individuals to change sex and stated his willingness to rehabilitate forbidden pleasures, non-conformist caresses (he was personally inclined toward voyeurism), as well as sodomy. This led him to allocate more and more space to what he called “the sexual non-conformists,” while excluding physical violence (Manfredonia y Ronsin 9–10).

Pero las ideas de Armand aparecen mucho más tarde en la historia; para ese entonces Magnus Hirschfeld era ya conocido tanto en Europa como en América.<sup>100</sup> Los acercamientos previos al tema del amor libre eran mucho más renuentes en el tema de la homosexualidad. En el caso de Roberto de las Carreras, aparece mediante la adopción en la construcción de sus personajes los rasgos de la hetaira griega, figura tomada del texto clásico de amor lésbico *Les chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, que sirvió de referencia intertextual en su libro *Amor libre*. En sus escenas pornográficas el texto de Pierre Louÿs sirve como un código secreto destinado a ser detectado por un grupo de lectores específico: el público lector de la Biblioteca Popular

---

anarco-feministas. En la sección donde se detallan los canjes con la prensa extranjera, aparecen intercambios con periódicos de Estados Unidos (específicamente *El Despertar*, publicado por inmigrantes españoles en Patterson, Nueva Jersey) y de Francia, donde Louise Michel publicaba *Le Libertaire* junto a Sébastien Faure. Según Maxine Molyneux (32–33) las ideas del anarco-feminismo ya estaban circulando ampliamente en la prensa anarquista Argentina antes de la aparición de *La Voz de la Mujer*.

<sup>100</sup> De hecho, fue uno de los científicos más citados en los argumentos a favor de la legalización del aborto en Uruguay en 1934. Ver: Sapriza, «La despenalización del aborto en el Uruguay (1934-1938)».

Sempere, donde ese título había sido publicado traducido al español.<sup>101</sup>

El debate sobre la moralidad es incluso más amplio. Sin duda, los anarquistas tenían un fuerte sentido moral, pero el debate se daba en torno a la cuestión de qué moralidad era más apropiada en la nueva sociedad revolucionaria, una pregunta que permaneció (y creo que permanece aún hoy en día) abierta. A mi modo de ver, es necesario incorporar esos debates en el análisis de las nociones de género y sexualidad en el período modernista, porque aportan una perspectiva internacional, transatlántica, que las lecturas basadas en el análisis de los procesos ideológicos de construcción nacionalista tienden a obliterar. Las redes culturales que estableció el movimiento internacionalista proletario, y más específicamente el movimiento anarquista, que perforaban los límites y las identidades nacionales son una clave necesaria para entender la circulación de los discursos en el fin de siglo que tuvieron un papel relevante en los debates políticos del Modernismo.

---

<sup>101</sup> Carlos Real de Azúa habló del 900 uruguayo como una generación de “semperistas”, consumidores del proyecto de biblioteca socialista llevado adelante por esta editorial, bajo la impronta de la Escuela moderna de Francisco Ferrer (Real de Azúa, «Ambiente espiritual del novecientos» 18)

## IV. La afirmación de la soberanía artística

Los estetas no combatimos, no discutimos siquiera. Sólo tenemos sonrisas, gestos. . .

Roberto de las Carreras. Interview político

Analizaré ahora un conjunto de obras de Roberto de las Carreras donde puede apreciarse con mayor claridad la afirmación de autonomía a que hice referencia en el capítulo anterior con mayor claridad. Si en las obras analizadas allí tanto el reclamo de Herrera y Reissig como el de Barberena en sus reacciones críticas respectivas era la utilidad, en los textos siguientes vemos una probable respuesta a ese reclamo: una afirmación de soberanía que confronta y afecta lo nacional, lo estético y lo religioso. Entiendo el término soberanía en el sentido dado por Bataille, de una subjetividad desligada de la racionalidad económica, en las antípodas del sujeto productivo. Afirma Bataille:

Un hombre sujeto al trabajo consume los productos sin los cuales la producción sería imposible. Por el contrario, el soberano consume el excedente de producción. El soberano, si no es imaginario, goza realmente de los productos de este mundo más allá de sus necesidades: en eso reside su soberanía. Digamos que el soberano (o que la vida soberana) comienza cuando, asegurando lo necesario, la posibilidad de la vida se abre sin límite. Recíprocamente, es soberano el goce de posibilidades que la utilidad no justifica (la utilidad: aquello cuyo fin es la actividad productiva). El *más allá* de la utilidad es el dominio de la soberanía (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 64).

En su rechazo al reclamo de utilidad, Roberto de las Carreras encontrará un espacio propio de intervención política y de innovación estética, entrando de lleno a un régimen de economía del derroche, que se manifiesta en el lujo de las ediciones que comienza a hacer a

partir de 1906. Roberto de las Carreras responde a este reclamo de utilidad con su inserción en lo que Bataille denomina la “economía general”, donde la lógica de acumulación capitalista es sustituida por la del gasto. Bataille ubica en ese marco de actividades económicas una serie de “efusiones” (*Lo que entiendo por soberanía* 91) que abarcan lo religioso, lo erótico, lo risible, lo repugnante y lo fúnebre, entre otras expresiones sociales (*Lo que entiendo por soberanía* 67).

Roberto de las Carreras incurrirá en todas estas expresiones, hilvanando lo risible, al proclamarse “la risa” del presidente, lo fúnebre, en la *Oración pagana* (1904) y en *Diadema fúnebre* (1905?), lo erótico en su *Psalmo a Venus Cavalieri*, y en *En onda azul*. Finalmente, también elaborará una mística propia, que pasa por el retorno al paganismo anunciado ya desde la *Oración pagana* y llevado a sus máximas consecuencias en *La Venus celeste*, libro de unión mística en el que lo sagrado y lo erótico se muestran como dos caras de una misma moneda. El giro místico que se evidencia en la producción última del escritor se va a dar a partir de *Diadema fúnebre*, el libro escrito para narrar un encuentro con la muerte luego de la balacera que Roberto de las Carreras sufrió en los episodios que rodearon la publicación de *En onda azul*. Los libros posteriores a este episodio poseen en común la espiritualización del erotismo.

### **El *Interview político***

En la búsqueda de alternativas a la lógica racionalista del mercado literario, Roberto de las Carreras se había aproximado a los impresores anarquistas, a su prensa, para asegurarse medios de distribución y la posibilidad de hacer de cada acto de publicación una performance con carácter político. Aparentemente volverá a repetir el gesto (nombre que él mismo da a sus actos performativos) con la volanteada de su *Interview político*. Esta obra, subtitulada “Opinión del hombre de faldas sobre los sucesos de Estado. Entente diplomática entre los dos partidos y

Roberto de las Carreras” es un texto publicado en ocasión de la guerra civil entre el gobierno de Batlle y Ordóñez y las tropas de Aparicio Saravia, en 1904. Publicado en vísperas de la guerra, cuando el conflicto ya parecía inevitable<sup>102</sup>, el texto guarda relación con otros escritos de dos escritores cercanos: el *Epílogo wagneriano a la política de fusión*, de Julio Herrera y Reissig, y las *Cartas de un flojo* de Florencio Sánchez. Si bien no tenemos datos exactos sobre su distribución, es plausible que se hiciera de un modo similar a la entrevista “El amor libre en Montevideo”, publicado en *La Rebelión*: volanteado en acto público, probablemente (ya que el formato que Rama describe lo permitía) disperso por las calles de la ciudad. El *Interview político* es una intervención pública que reúne rasgos genéricos del periodismo y del panfleto político, utilizando métodos conocidos de intervención pública.

La entrevista sigue una estructura similar a la de *Amor libre*: un grupo de periodistas va a buscarlo, esta vez a la Torre de los Panoramas, el altílo donde Julio Herrera y Reissig alojaba su cenáculo literario. Es el período de mayor cercanía entre ambos autores, Herrera es calificado de “dios” (De las Carreras, *Psalmos. . . y otras prosas* 119) y Roberto de las Carreras se halla cómodamente instalado frente a “una copa de champagne helado” con la mirada distraída en “las ensoñaciones bíblicas de Doré, que ilustran la torre” (ibíd). El espacio del cenáculo era un ámbito apartado de las conmociones nacionales; su puerta rezaba “Prohibida la entrada a todos los uruguayos”, y la primera reacción del dandi De las Carreras cuando es consultado acerca del conflicto es la risa. “Cosas de los uruguayos. . .”, contesta. El tópico de la insignificancia de lo nacional, la idea del “país bacterio” a que hace referencia en su carta a Herrera y Reissig de 1901 vuelve a aparecer en el *Interview político*. Antes, la actitud despectiva tenía que ver con la sexualidad, ahora tiene que ver con la historia de los conflictos entre los partidos políticos blanco

---

<sup>102</sup> Cito por la edición de Ángel Rama, ya que no pude ubicar el original. Rama consigna que se publicó en hoja suelta (como volante) probablemente en marzo de 1903. Aparece en *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas* 119-126.

y colorado.

La argumentación es como sigue: teniendo Roberto de las Carreras ascendencia de ambos partidos, propone al flamante presidente Batlle (amigo personal suyo, como ya referí) hacer una “entente” entre los contendientes, sellando la paz a cambio de su designación como secretario de la legación en París, “puesto estratégico de la galantería” que le permitirá “pasar triunfalmente de Montevideo al lecho de la Cavalieri que es la Hurí parisiense designada para mi rehabilitación de amante” (De las Carreras, *Psalmos. . . y otras prosas* 121), afirma en la carta al presidente que lee a los periodistas durante entrevista. Esta es la primera mención de Lina Cavalieri, la cantante de ópera italiana a quien dedicará en 1905 el *Psalmos a Venus Cavalieri*. Ángel Rama afirma que “conquistar los favores de la Cavalieri y obtener un cargo diplomático pasan a ser sus preocupaciones dominantes” (Á. Rama, «Prólogo» 38), dado que su fortuna se estaba agotando, y que al momento de publicar este nuevo interview, “ya está algo alejado de los anarquistas”, bajo el argumento de que el nuevo *Interview. . .* no aparece, como el anterior, en una publicación libertaria. Sin embargo, la modalidad de la volanteada también era característica de las organizaciones obreras. Es plausible que haya hecho la impresión en una prensa anarquista, por un motivo señalado antes: la libertad de publicar este tipo de textos que estas ofrecían.<sup>103</sup> En el interview, reafirma su anarquismo, pero un anarquismo particular: la “Anarquía aristocrática” (*Psalmos. . . y otras prosas* 126) de un miembro del patriciado que reivindica su pasado familiar con historia tanto entre blancos como entre colorados. Siendo hijo

---

<sup>103</sup> La afirmación de Goldaracena sobre la relación de Roberto de las Carreras con los anarquistas que cité en el capítulo anterior refuta, de hecho, este argumento de Rama. Es este el texto al que hace referencia cuando discute el supuesto batllismo de Roberto de las Carreras, ya que aquí reivindica la posición de los blancos y reclama a Batlle el cumplimiento del Pacto de Nico Pérez, que Saravia consideró violado cuando se entregaron las jefaturas de los departamentos de Rivera y San José a hombres de Eduardo Acevedo Díaz, que había sido expulsado del partido blanco por dar su apoyo a Batlle en la elección presidencial. Es probablemente a raíz de la ruptura de este pacto que Rama fecha la publicación hacia fines de marzo de 1903 (la ruptura se dio el día 22). Roberto Ibáñez (24), por su parte afirma que se publica directamente como respuesta a la primera asonada que se dio con la asunción de Batlle, el 1° de marzo.

bastardo, es producto de las “relaciones ilegítimas” de dos miembros notorios de ambos partidos tradicionales:

Por mi familia pertenezco a ambos. Como *de las Carreras* soy blanco, hijo de un héroe de Paysandú, sobrino en segunda línea de Antonio de las Carreras el famoso ministro, el Nietzsche (*sic.*) del Uruguay que ordenó la temeraria ejecución de Quinteros. [. . .] Como García de Zúñiga, soy colorado. Un caballero de este nombre, un hermoso Aramís, un refinado fantástico de una época inverosímil, poseedor de Serrallos, jardines Babilónicos, bosques flotantes, fastuosas riquezas, cuyos zequíes igualaban en número a las estrellas, salvó la vida a Garibaldi (De las Carreras, *Psalmos . . . y otras prosas* 120).

Roberto de las Carreras alude a sucesos históricos que involucraron a sus antepasados: la masacre de Quinteros y el posterior exilio de su tío, Antonio de las Carreras, que se responsabilizó por las ejecuciones (aunque, según Goldaracena, no haya impartido la orden) y resultó luego condenado a muerte por el Mariscal Francisco Solano López en Paraguay. También alude a la defensa de Paysandú, donde su padre Ernesto de las Carreras actuó como secretario de Leandro Gómez. Ambos hechos formaron parte de los preámbulos de la Guerra de la Triple Alianza.<sup>104</sup> También alude al conflicto entre Unitarios y Federales, cuyos ecos se tradujeron en territorio uruguayo en “La guerra grande”, que enfrentó a blancos y colorados entre 1842 y 1851, donde su abuelo, Mateo García de Zúñiga, caudillo de Entre Ríos, peleó junto a Rosas. En el *Interview*, De las Carreras da una interpretación de la historia más cercana a los blancos: defiende a Juan Manuel de Rosas, sobre quien afirma que “desafió a Europa y la venció! Es la

---

<sup>104</sup> Los hechos están recogidos en el estudio de Ricardo Goldaracena (*El libro de los linajes* 94–5). El padre de Roberto de las Carreras, Ernesto de las Carreras escapa de Paysandú, sitiada entonces por fuerzas brasileñas y por el ejército de Venancio Flores, que daría un golpe de estado con el que Uruguay entraría a la alianza militar junto a Brasil y Argentina que devastara al Paraguay entre 1864 y 1870. Antonio de las Carreras, ministro antes del golpe, se exilia en Paraguay, e intenta convencer a Solano López de apoyar a la oposición uruguaya para derrocar al dictador. El mariscal paraguayo lo envía a prisión y lo manda matar luego de tres años.

mayor gloria americana” (*Psalmos. . . y otras prosas* 123), y tiene una visión muy crítica sobre el papel del Partido Colorado en la historia uruguaya:

Una observación aguda de sus hombres me permite pontificar que son los colorados burgueses misonéistas, como los blancos; que su divisa no es de un rojo filosófico sino pictórico. . . Han arruinado a la nación. Han aumentado la deuda en ciento[s]<sup>105</sup> de millones. ¿Pueden llamarse rojos, los que apalearon a la anarquía, durante el gobierno de Cuestas, los que pretendieron asesinar por la espalda al propagandista anárquico Gualianone (*sic.*)<sup>106</sup>? Casi estoy por decir que los rojos son los blancos. . . (*Psalmos. . . y otras prosas* 125).

En este pasaje, el autor hace referencia a hechos recientes, como la crisis de 1890 y la represión a los anarquistas bajo el gobierno de Lindolfo Cuestas, que precedió a Batlle. De las Carreras se refiere en su crítica al ambiente político represivo previo al gobierno de Batlle, y aún cuestiona al partido Colorado (ya con Batlle a la cabeza) el haber roto con la política de coparticipación acordada con la oposición blanca.

La referencia al apaleo a los anarquistas tiene que ver seguramente con el episodio represivo recordado por Daniel Vidal (88–9) del 27 de abril de 1901, documentado en la prensa de la época. Luego de una serie de conferencias otorgadas por los liberales Ramón y Pedro Díaz, y por el anarquista Pascual Guaglianone, el grupo de anarquistas (entre los que se encontraba Florencio Sánchez) se dirigió al Centro de Estudios Sociales, y fue reprimido por la policía en el trayecto. Los colorados son señalados como “los que apalearon la anarquía”, “burgueses misonéistas” que no se diferencian realmente de sus rivales. Roberto de las Carreras retoma en

<sup>105</sup> *ciento* en el original.

<sup>106</sup> Pascual Guaglianone, uno de los anarquistas venidos de Argentina que participó en la conferencia feminista organizada en el Centro de Estudios Sociales en 1901. Era colaborador de *La Protesta*. Ángel J. Cappelletti lo describe como “uno de los más brillantes oradores anarquistas de comienzos de siglo, apodado ‘El Sebastián Faure argentino’, dirigió la revista *Vida Nueva* (1903), y demostró, más tarde, un gran interés por la historia de las religiones, que trataba con metodología positivista.” (Cappelletti, «Anarquismo latinoamericano» LII)

su crítica el discurso antiburgués, sólo que aquí burguesía implica el rechazo a lo nuevo, como si el futuro prometiera una superación del sempiterno conflicto entre los partidos tradicionales. En realidad, su propio lugar de patricio con antepasados ilustres a ambos lados de las contiendas decimonónicas le abre la potencialidad de operar con su propio cuerpo esta superación. Si, como afirma Bataille, “el mundo de la acumulación es el mundo desembarazado de los valores de la soberanía tradicional” (*Lo que entiendo por soberanía* 126), con su afirmación aristocrática Roberto de las Carreras restaura la dignidad de esa soberanía con el fin de desenmascarar lo que Bataille denomina la “hipocresía del mundo de la acumulación” (ibíd.). Su posición política puede parecer un oxímoron, pero su “anarquía aristocrática” busca reponer, en oposición a la lógica de la acumulación capitalista, las formas arcaicas de una economía del derroche. En este contexto se puede entender el rechazo de Roberto de las Carreras a la “república burguesa” y su preferencia por la monarquía, al ser consultado sobre la posibilidad de una invasión brasileña por los periodistas. La monarquía derrocada recientemente en Brasil es un remanente de lo que Bataille llama la “soberanía arcaica”, manifestada en la figura de Pedro II: “Habría gustado de la intervención de Brasil coronado de don Pedro pero tratándose de Repúblicas burguesas. . . bah!” (De las Carreras, *Psalmo. . . y otras prosas* 123). En el *Interview político*, la crítica del dandi está dirigida hacia la inminencia de una guerra considerada como la “bancarrotta *fraudulenta* del género humano” (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 127)<sup>107</sup>. Para Bataille, en el estadio capitalista de la economía existe una condena moral del rango social y la guerra; la acumulación del capital es sólo posible por la oposición a estas modalidades arcaicas del derroche. Sin embargo, sostiene Bataille:

No ha podido evitar darles una importancia creciente, puesto que finalmente ha acrecentado la riqueza. Pero esta importancia va pareja con una mentira deshonrosa. El mundo de la acumulación no puede agotar su riqueza más que por

---

<sup>107</sup> Énfasis en el original.

las diferencias de rango y por la guerra (*Lo que entiendo por soberanía* 126-7).

La nueva guerra civil viene a confirmar la hipocresía del mundo de la acumulación, a la que Roberto de las Carreras responde con humorismo, dando una solución absolutamente erótica e individualista: canjear la patria por un harén (*Psalmos . . . y otras prosas* 124), conquistar un “puesto estratégico de la galantería” (ibíd. 121), o la entrega a los paraísos artificiales, que le devuelva acaso la facultad alucinatoria con que evoca al espíritu burlón que sale de los fetiches desparramados por Berta en *Amor libre*:

Al sentirse voces de que Batlle proclamaría la guardia Nacional, el dios Julio voluptuoso morfínmano, determinó, con vehemencia, que el Cenáculo proclamase oficialmente, por mi parte, la neurastenia nacional y por la suya la morfina nacional!

—¡Delira Ud. Señor de las Carreras!

—Es propio de los cuerdos (*Psalmos . . . y otras prosas* 124).

Ambas soluciones son instancias de una vida interior cuya individualidad se propone como alternativa al gasto que representa la guerra, que desarticula las bases del conflicto mismo, ya que elimina las disputas del rango y de la guerra. El gobierno debe, en su opinión, dar “la nota del buen gusto” enviándolo a París, a cambio de que Roberto de las Carreras solucione el conflicto por vía diplomática. Su nostalgia consiste en un deseo de reponer un estado precapitalista en que el gasto soberano podía invertirse en lo lúdico y lo sagrado, por oposición al gasto bélico que la burguesía encaraba de forma hipócrita. Cuando le preguntan directamente cuál es, en su opinión, la solución política al conflicto histórico entre los dos partidos tradicionales, responde:

Dividir [la república] en dos. Crear dos repúblicas, una blanca y otra colorada.

Es una idea que me sugiere la naturaleza. ¿El Río Negro separando

fraternalmente la República, en dos partes iguales? . . . Hay un inconveniente que se me ha hecho notar. El partido que percibiese el dominio del fragmento norte, perdería la capital Montevideo. Esto podría subsanarse fácilmente echando Montevideo a la suerte. Sol o número. El partido que perdiese se consolaría con la ciudad del Durazno, que ha merecido el honor de ser proyectada capital de la República (De las Carreras, *Psalmos. . . y otras prosas* 124).

Su solución es un juego de azar, él mismo se reconoce como “la sonrisa de ese hombre ilustre” que es el presidente Batlle, uno de los contendientes, que eventualmente devendría su benefactor. La solución del conflicto por el lado lúdico, se transformaría, según refiere Ángel Rama, en la frustración creciente de Roberto de las Carreras por no obtener su puesto en París. Envía cartas amenazando con unirse a los blancos, tomando el puesto de intelectual de la oposición que había dejado vacante Eduardo Acevedo Díaz, y de publicar una obra donde se revelarían los secretos de la vida íntima del presidente, algo que probablemente formara parte del libro perdido *El sátiro*.

### ***Oración pagana***

Al igual que el *Interview político*, la *Oración pagana* es un texto que podría ser considerado de circunstancia, pero ante la circunstancia concreta (el asesinato de Celia Rodríguez Larreta en 1904) el texto supera el formato de obituario, para situarse en una relación de ruptura con el género que adopta. Creado para su lectura en vivo ante el féretro de la víctima, adopta unas características formales novedosas que ya no dejarían de ser aplicadas en los textos poéticos subsiguientes. Según Dora Isella Russel, el tipo de prosa poética practicada por Roberto de las Carreras a partir de este texto, es el resultado de la prosificación de tiradas versales, como observa a partir del cotejo del manuscrito del *Psalmos a Venus Cavalieri*:

Estamos en condiciones de afirmar —manuscrito a la vista— que originariamente fue escrito en versos, de medida arbitraria, pero articulados en estrofas, con un ritmo deliberado; y la prosa no es sino la yuxtaposición de un verso a continuación del otro, lo que explica la musicalidad y amplitud del período (Russel 340–1).

Es probable que esta modalidad compositiva que se manifiesta por primera vez en *Oración pagana* sea la tentativa de aplicar un concepto en debate entre los poetas del período: el verso libre. Años más tarde, los ecos de la polémica en torno a este concepto se verían reflejados en la teoría esbozada por Jaimes Freyre en sus *Leyes de la versificación castellana*. Freyre decía que el “verdadero verso libre” es “la mezcla arbitraria de versos de períodos prosódicos diferentes y aun la combinación de frases sin ritmo regular alguno” (Jaimes Freyre 236), y afirmaba que su aparición en castellano data de 1894, posiblemente refiriendo al año de composición de su *Castalia bárbara*. Jaimes Freyre llamó a estas combinaciones “arritmos”. Lugones, (que de hecho prologa el libro del boliviano), también estaba discutiendo el concepto por esos años, dando la siguiente definición: “El verso al cual denominamos libre atiende principalmente al conjunto armónico de la estrofa, subordinándole el ritmo de cada miembro” (Jaimes Freyre 239). Pero bastante antes que las *Leyes de la versificación castellana* se publicaran, en un texto-manifiesto de Santos Chocano titulado “El verso futuro”, publicado en 1900 en *La Revista* que editaba Julio Herrera y Reissig desde Montevideo, la expresión literaria del verso libre es presentada como recipiente apto, por su forma monstruosa, para la práctica de una libertad vedada en la cotidianeidad:

Las estrofas libres, —[en que el arte nuevo—rompe la loza de los santos sepulcros,—para hacer orgiásticas copas de los cráneos secos]—no son las procustales—noches insomnes del ajustado lecho. . .

Todas las lluvias se embriagan en sus generosas flores, todas las aves tienen ramas para posar su vuelo!

Tetras son y nefastas—las formas fantásticas de su aspecto;—pero en su fondo caben el dolor libre, el amor libre y el libre ensueño. . .

[. . .]

¡Oh haz de estrofas libres!—resumen de los triunfos estéticos—signo de las américas del arte,—número de los anarquismos del ensueño,—simula el árbol de las prohibidas frutas. . . (Santos Chocano 347–8).

En este texto programático, Santos Chocano concatena versos, separados por guiones, con el fin de crear una prosa poética, modalidad experimental que se abrió paso entre los ejercicios formales que estaban practicando los modernistas. El texto del escritor peruano sirve como base probablemente para la experimentación formal que Roberto de las Carreras ensaya a partir de *Oración pagana*. La modalidad de verso libre propuesta por Santos Chocano en su propio poema-manifiesto implica que libertad formal se relaciona con otras libertades, tanto en el plano político como en el plano sexual, postulando un utopismo americano donde el nuevo mundo resulta apto para la implementación de una sociedad nueva con una estética nueva, que en la formulación del escritor peruano se corresponden.

Si por 1894 la experimentación formal pasaba por la incorporación del alejandrino francés, ahora se trata de buscar combinaciones arbitrarias de versos irregulares con el fin de conseguir los “arritmos”, como les llamaría más tarde Jaimes Freyre. En el texto de Roberto de las Carreras, las unidades estróficas que forman bloques prosificados, de un modo similar al texto programático de Santos Chocano, parecen ser también el producto de la combinación de versos más breves, como sostiene Dora Isella Russel al estudiar *Psalmos a Venus Cavalieri*. La máquina semiótica a la que hace referencia Noé Jitrik vuelve a activarse, pero ya no para adquirir

una nueva “marca de fábrica” que garantice la producción en serie, sino para transgredir los esquemas formales de la economía literaria. La opción por el verso libre es también un gesto anti-productivo, otra tentativa de eludir el ingreso al incipiente mercado literario, mediante la adopción de una propuesta formal cuya literariedad estaba aún en tela de juicio, y resultaba anti-normativa.<sup>108</sup>

*Oración pagana* participa de este utopismo a la vez estético y político, y se inserta claramente en un debate muy concreto: el de la ley del divorcio. Se publica inmediatamente luego del asesinato, como *plaque*, suelto, y poco tiempo después en un folleto de propaganda a favor de la ley del divorcio titulado *La tragedia (sic.) del Prado. La crisis del matrimonio. El amor libre*. La noche del velorio, Roberto de las Carreras se aparece ante el féretro recitando el nuevo poema, dejando caer una a una las hojas sobre la víctima a medida que avanzaba la lectura<sup>109</sup>:

¡Yo te arrojé todas mis rosas helénicas, oh amante arrebatada a la gloria del Beso!

¡No se concibe que una mano sacrílega haya podido herirte! ¡Si algo existe con un derecho supremo a la Vida es la Belleza inviolable, dispensadora de las lágrimas y de las sonrisas!

El ara de los dioses ha sido profanada y el Olimpo está triste (De las Carreras, *Oración pagana* 3).

La aparición supone una nueva puesta en escena, una performance que deviene acto político, donde la experimentación formal es correlativa al deseo utópico de una sociedad donde los

---

<sup>108</sup> Valga en ese sentido la reticencia que expone el mismo Jaimes Freyre en su ensayo, demostrativo de la relación ambivalente hacia esta innovación formal que experimentaban los modernistas. El poeta boliviano considera su aparición producto del error: el poeta llega a esta forma “procediendo un poco por intuición y otro poco por imitación a los franceses, italianos y portugueses, incurrió en todos los errores del empirismo y en las vacilaciones del que penetra en una vía nueva; errores continuados y aun exagerados por los que han llevado adelante la innovación” (Jaimes Freyre 236).

<sup>109</sup> La anécdota está recogida en Domínguez 357-70

crímenes pasionales quedaran desterrados. La libertad formal en *Oración pagana* es el correlato poético de la libertad amorosa que se defiende en el poema. Horacio Centanino interpreta esta prosa a la luz de los testimonios que aseguran que Roberto de las Carreras no escribía, sino que dictaba sus textos:

Un aspecto importante para la comprensión de la poesía de Roberto de las Carreras es el dictado. De las Carreras no escribía sus obras sino que las dictaba a sus "secretarios". Hasta la escritura misma, empresa tan privada y recóndita, comunicación privilegiada con las Musas, era en de las Carreras una performance, un acto público ritualizado, un *speech event*. [. . .] Es asombroso que mucha de esa prosa tan intrincada y premeditada haya podido ser concebida oralmente, dictada, experimentada como sonido antes que como visión, como *vox* antes que como *littera*. Ello habla de la consubstanciación del poeta con su discurso, el cual hacía también las veces de libreto o *script* de su despliegue escénico (Centanino 240).

El texto de *Oración pagana* está especialmente diseñado para la ocasión en que se recita, pensado desde la oralidad para la oralidad. Las referencias décticas a la situación del velorio lo atraviesan, por lo que comparte elementos del monólogo teatral:

Sobre tu féretro se reclina, lacerada, mi nostalgia de los mundos en que el amor no fue delito. . . ¡Rueden sobre ti, mis rosas, a puñados! ¡Con ellas mi desolación, mi protesta! (De las Carreras, *Oración pagana* 6)

Roberto de las Carreras remite una vez más al universo erótico retratado en *Les chansons de Bilitis* de Pierre Louÿs, un tiempo mítico en que, al contrario de un presente que otorga al marido tiene el derecho de asesinar a la adúltera, el amor no constituye delito. El poema sigue la lógica de la oposición histórica entre el marido y el amante que había elaborado en *Amor libre*:

el marido, propietario de la mujer, con derecho a su vida y a su muerte, confirma la ausencia de amor al asesinarla. La amante, en cambio, es la verdadera heroína, y adquiere en el texto una dimensión sagrada, que se corresponde con el estatuto de sacralidad que Bataille atribuye al erotismo, al que concibe como uno de los aspectos de la vida interior (*Lo que entiendo por soberanía* 57), que configuran la subjetividad soberana. En *Oración pagana*, la soberanía se afirma por diferentes vías: a través de la elección formal del verso libre y de la difusión textual a través de la performance, movimientos ambos que apuntan a romper con la lógica productiva del capitalismo, y a través también de la operación sacralizante del erotismo, cuyo componente místico será cada vez más explorado en las obras sucesivas de Roberto de las Carreras.

### *Psalmos a Venus Cavalieri*

Por estos años, Roberto de las Carreras comienza a preocuparse mucho más por el aspecto gráfico de sus libros, buscando hacer de estos una obra artística total donde cada detalle tipográfico es rigurosamente cuidado. La máxima expresión de esta línea de trabajo con la materialidad del libro será el *Psalmos a Venus Cavalieri*, compuesto en un grueso papel rojo, con filigranas art-nouveau de polvo dorado como letras capitales en cada texto del libro, que se intercalaba con postales de la soprano italiana Lina Cavalieri, a quien está consagrada la obra.

Hacia 1900, la conciencia de nuevas condiciones tecnológicas juega un papel importante en la literatura modernista, donde se podría hablar de escritores “apocalípticos” e “integrados”, para usar términos de Umberto Eco, incluso entusiastas, yo agregaría, de la tecnología. Entre los apocalípticos, en Uruguay, encontramos a José Enrique Rodó, preocupado por la posibilidad de que una nueva sociedad tecnológica socavara la identidad espiritual de América Latina, identificada con Ariel, en contraste con una sociedad materialista y tecnificada, identificada con

Calibán en su clásico ensayo. Pero entre los integrados, tenemos el dúo anti-rodosiano Julio Herrera y Reissig y Roberto de las Carreras, interesados en incorporar nuevas tecnologías a sus propias creaciones. Por ejemplo, en el debate sobre la originalidad de la poesía de Herrera y Reissig, disparado por el prólogo del crítico venezolano Rufino Blanco Fombona a la edición francesa de la poesía completa de Herrera (publicada en Francia por la editorial Garnier en 1914), donde se acusaba a Leopoldo Lugones de plagiar al poeta uruguayo. En una de las intervenciones que siguieron, Horacio Quiroga sostuvo que Herrera había escuchado la poesía de Lugones antes de escribir su propia obra, grabada en un cilindro de cera que Quiroga había llevado a Montevideo en uno de sus viajes a Buenos Aires, antes de establecerse definitivamente en Argentina.

Roberto de las Carreras, por su parte, manifiesta su interés por innovar el formato de libro en su comentario del libro *Pedras preciosas* del cónsul de Brasil en Uruguay, Luiz Guimarães, y publicado en Montevideo en 1904, con una impresora de Barreiro y Ramos. Roberto de las Carreras dedica un capítulo de su *Parisianas* —una serie de ensayos sobre algunos libros de reciente publicación—, donde se describe la novedad que el libro de Guimarães representa para el campo literario local. El libro representa, para Roberto de las Carreras, la recreación de París en suelo uruguayo. Más que a Montevideo, pertenece a una vidriera parisina, donde los libros se podía ver entre las olas de terciopelo rojo, semejando joyas:

Estremecen con una fruición sibarítica de sensualismo plástico, esos engarces de la idea en estuches afilegranados de papel de hilo, de Holanda, en papel de aguas, en que se dibujan como penumbras de maravillosos estanques, ornados de ibis: visiones traslúcidas de fantasías de Kioto. . . . Libros en que traza el lápiz sus caprichos de nube, las evanescencias de las ilustraciones diamantinas que llevan el ritmo a la fantasía del fumador de ensueño, como los arabescos de humo de un

*narguilé* (De las Carreras, *Parisianas* 24).

El libro-objeto de Guimarães reúne una variedad de sensaciones plásticas: visuales en las ilustraciones que pueblan sus páginas, táctiles en las diferentes texturas proporcionadas por los diferentes tipos de papel utilizados en su confección. También implica la colaboración de diferentes artistas: el pintor italiano Scarzolo Travieso, y el músico Alberto Nepomuceno, quien compuso la música para los poemas del libro.

Un año más tarde, De Las Carreras publicará un libro con características similares, donde se incorpora la fotografía en el diseño. Ya había hecho uso en el pasado de la habilidad tipográfica de los impresores anarquistas en publicaciones anteriores, como ya analicé, que resultó, como destaca Lily Litvak (269), instrumental por el virtuosismo técnico desplegado en sus propias publicaciones. Gracias a esta habilidad técnica y a la libertad que estas imprentas ofrecían, De las Carreras ya venía haciendo ensayos de incorporación tecnológica en sus libros, en particular en *Amor libre*, cuya “carátula artística” anunciada en *La Rebelión* era toda una novedad de aplicación de artes gráficas para 1902.

Roberto de las Carreras explica a su amigo en La Plata (Argentina) Edmundo Montagne su proyecto, en la serie de cartas conservadas en la Biblioteca Nacional de Uruguay.<sup>110</sup> El autor buscaba una imprenta que pudiera llevar a cabo tal proyecto en Argentina, por lo que sugiere el nombre de Peuser a su amigo:

Mi ambición es una edición que pueda ser depositada en ofrenda a los pies de Venus Cavalieri. Ofrecerle una edición que no fuera admirable sería un grave pecado para con su belleza. Pienso que Peuser bien pudiera ser agradable a la Cavalieri y que Vd. podría desempeñar el alto cometido de interrogar a ese señor sobre su arte de crear el cuerpo del libro (El autor crea el alma). En París las

---

<sup>110</sup> Cito por los manuscritos originales. Existe una edición de estas cartas hecha por Arturo Sergio Visca en la Revista de la Biblioteca Nacional, 7 (1973): 41-3.

maravillosas envolturas de ciertos libros, el engarce de creaciones de Loti, Daudet, etc. se ofrenda al público en escaparates de *velours* como piedras preciosas y deslumbrantes. Yo profeso la devoción de los libros, me parecen joyas y creo que su alma artística me acompaña en esta delicada sensualidad por el ropaje de las obras, por el del libro. [. . .] Esa edición sería hecha con arreglo al siguiente modelo que someto a su gusto: Interpretaría el título de Salmo: esto es tendría el aire de un misal, sería de gran tamaño (adjunto la medida)[.] El título sería formado por grandes letras, artísticamente derramadas sobre la Carátula. Esta debería ser hecha por algún artista de intuición sensualista, el cual llenaría un fondo con espesas nubes de incienso viboreando de entre incensarios de harem. Se impone agregar a ese incienso, columnas, pórticos griegos, algo que sinteticamente clara, breve y vagamente el mundo antiguo, el mundo maravilloso que transcurre en mis páginas de apoteosis de la Cavalieri! (De las Carreras, Carta a Edmundo Montagne).

El libro es una ofrenda para la cantante de ópera italiana Lina Cavalieri, en un gesto que sitúa la búsqueda erótica del autor en un estatuto sagrado, de un modo similar a la sacralidad de la belleza de la amante en *Oración pagana*. Remite también a la carta abierta al presidente en 1903, donde proponía su propia solución erótica ante la inminencia de la guerra civil.

La búsqueda de un impresor en el país vecino se debe a la convicción del autor de que no existían condiciones locales en Uruguay para un libro de tales características, donde el diseño gráfico, o “el cuerpo” del libro, era tan relevante como el poema mismo, “el alma”. Esto deriva del hecho de que el editor De las Carreras más frecuentes, Dornaleche y Reyes, no quería publicar un libro tan costoso, sin garantías que los gastos fueran cubiertos:

En Montevideo es imposible improvisar. La edición es una utopía. El editor

Reyes me exigió tales garantías que me hizo retroceder: entre ellas que le firmase un documento para garantizarse contra mis herederos, en caso de que yo llegara a morir mientras durase la impresión del Salmo, cosa que no es imposible que me hubiera sucedido, pues hay mucha gente que muere de pronto. Yo acepté la proposición del previsor Dornaleche por parecerme humorística, pero este exigió entonces cantidad de trabas de un carácter menos artístico y por lo tanto imperdonables (ibíd.).

Sin embargo, el libro se publicaría en Montevideo, no por Dornaleche sino por Barreiro y Ramos, el mismo editor que había publicado el libro de Guimarães. Lo que parecía imposible a Roberto de las Carreras en 1903, fue posible por la importación de materiales de impresión. En una carta posterior a su amigo en La Plata, dice:

Realizo en Montevideo el milagro tipográfico. . . [¡]Jamás lo hubiera creído posible en la ciudad de San Felipe! Es esta una maravilla casi tan desconcertante como la Muerte. Figúrese Vd., esto es trate V. de concebir con esfuerzos dantescos de imaginación, lo siguiente: Barreiro, el decano de nuestros introductores de libros y de nuestros impresores, ha hecho venir de París, *la fine fleur*, de los papeles artísticos y de los tipos de imprenta de igual ramo. . . Yo lo veo y no lo creo. . . Será un libro impreso en oro!. . . sobre el papel borra de vino de una elegancia arcaica desvanecedora. . . De paso sea dicho no hay elegancia sin arcaísmo (ibíd.).

Finalmente, *Psalmos a Venus Cavalieri* fue un experimento de diseño gráfico, impreso en papel grueso artesanal color borra de vino, con mayúsculas de estilo *art nouveau* impresas en polvo de oro, una tipografía especial inspirada en los tipos de Elzevir, forrado en cuero y cerrado con cintas de raso. El libro incluye además una serie de fotografías de la cantante italiana a que se

consagra. Con ello, Roberto de las Carreras responde en cierta medida a uno de los reclamos de Herrera y Reissig respecto al *Sueño de Oriente*: la exhibición, en la serie fotográfica, de las poses eróticas a las que hace referencia el texto.

Concebido como ofrenda, *Psalmos a Venus Cavalieri* obedece a una economía del derroche que sigue el camino de publicación emprendido por Guimarães, a quien califica en sus *Parisianas* como el “Brummell de la Embajada brasileña”. Esta nueva referencia a Brummel es significativa: debe recordarse que este paradigma del dandismo ya había sido aplicado al mismo Roberto de las Carreras en la pieza crítica de Samuel Blixen en 1895, quien afirmaba que “podía permitirse todos los caprichos” del dandi inglés. La singularidad del libro es producto de un nuevo capricho, donde se afirma la inutilidad soberana del gasto, pues el libro joya es una ofrenda destinada a una amada situada literalmente en la lejanía: por esos años residía en París, y refiere Dora Isella Russel que fue enviada en obsequio a Lina Cavalieri a través de Julio Raúl Mendilaharsu:

Hubo para ella un volumen especialmente impreso y encuadernado con el lujo y el buen gusto más exigentes, y fue otro exquisito Julio Raúl Medilaharsu, el portador del mismo, en un viaje a París. Nunca se ha sabido qué dijo la Cavalieri, y acaso haya en sus memorias alguna constancia del episodio, si acaso llegó a aquilatar el valor del homenaje (Russel 341).

Esta nueva gestualidad, que pasa por la creación de una obra con un destinatario único (quien probablemente no haya leído nunca la obra ofrendada), y que entra con absoluta decisión, como ya dije, en una economía de derroche, de un desperdicio deliberado de los materiales lujosos que son la base material de la confección del libro, revela al mismo tiempo la intuición de la naturaleza espiritual del erotismo a que hace referencia Bataille, para quien “no existe una satisfacción de la vida erótica que no esté fundada sobre conductas ‘espirituales’” (58). La

disposición del libro que planifica Roberto de las Carreras lo deja entender así, y el estatuto sagrado de lo erótico se viene esbozando desde *Oración pagana*. El libro, como revela en la correspondencia, debe semejar un “misal”, que remeda con el ejercicio del verso libre la estructura versicular de los salmos bíblicos. Hace referencia, de hecho, al poema epitalámico “El cantar de los cantares”, cuya imaginación erótica es recuperada en clave secular:

Salomón, el más sabio de los reyes, el que aprendió la vida en el libro de ocho mil páginas vivas de su Serrallo, en un versículo inflamado de mirra y de cinamomo del Líbano, habría entonado, alborazado, el epitalamio religioso de tu lengua de miel.

[. . .]

Yo iré, peregrino de la Voluptuosidad, a la Sybaris que enseñorea tu desnudez ¡oh Venus nueva! ¡a tu boudoir soñoliento, en la Meca de todos los Cultos! ¡Mi boca, errante sobre tu cuerpo, te dirá el Cantar de los Cantares en un idioma de gemidos! (De las Carreras, *Psalmos. . . y otras prosas* 131-2)

La aparente incongruencia de las referencias míticas, que pueden ser leídas como acumulación lúdica de la utilería modernista, con su anacronismo y su orientalismo inverosímil (tan hiperbólico como el de *Sueño de Oriente*)<sup>111</sup>, posee la característica común de remitir al universo espiritual precristiano, a la literatura veterotestamentaria por un lado, y a la mitología grecolatina por otro. El corte con el cristianismo tiene que ver con la búsqueda de una espiritualidad nueva

---

<sup>111</sup> Ángel Rama recuerda el juicio lapidario que el libro provoca en Horacio Quiroga: “Lo he ojeado, y resulta absolutamente estúpido” (Rama, «Prólogo» 40). El efecto textual está dado por el recurso a la *amplificatio*, como señala Horacio Centanino: “El hecho de que mucha de su prosa haya sido dictada y no escrita tal vez ayude a explicar algunas de las características de su estilo, como por ejemplo, la acumulación como recurso poético frecuente. El recurso retórico de la *amplificatio* tan corriente en la Edad Media y el Renacimiento es testimonio de la vigencia de la oralidad, que extendió su influencia hasta la época del Romanticismo y aún hasta más tarde. En De las Carreras se verifica esta tendencia a desarrollar, o mejor, inventariar poéticamente a partir de un núcleo, idea o imagen inicial. La poética de De las Carreras suele desarrollarse como catálogo de símiles o metáforas.” (Centanino 240-1)

para la sociedad nueva, que remite una vez más a la construcción del universo erótico de la Mitilene de Pierre Louÿs.

El *Psalmó* es un poema que continúa la serie de escritos eróticos de Roberto de las Careras, consagrado a la sexualidad de una divinidad ausente. Si para Bataille el erotismo implica siempre, más allá del contacto corporal, a una recurrencia a “una imagen del *amado* o de la *amada*” (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 57), puede decirse que el poema se dedica enteramente a la elaboración de esa imagen para su devoción. Es la evocación de una divinidad carnal con el fin de lograr una unión mística que es al mismo tiempo una unión sexual. En esta operación parece residir la espiritualidad de Roberto de las Carreras: volver a unir lo divino con lo carnal, revirtiendo la separación cristiana del espíritu y la carne, mediante la hipóstasis de una divinidad pagana, Venus, en el cuerpo de la diva italiana. Pero, más allá de esta imagen, a la que en libros anteriores se accedía mediante el éxtasis que proporciona el opio (al que también se alude en el *Psalmó*. . .), o la colección de fetiches que el fantasma de Berta deja para excitar la imaginación del amante en *Amor libre*, este libro está estructurado en torno a la apelación final, el “Reto a Venus Cavalieri” donde aparece el reverso del misticismo en el momento de la apelación a la unión sexual con la divinidad. Esta dualidad del erotismo ha sido señalada por Bataille:

En principio, la experiencia interior que un ser humano hace del erotismo es superficial, pero sólo es así si así se quiere (y la mayoría tiene razón en quererlo, puesto que con la conciencia no podrían sino entorpecerse vanamente), y si por el contrario queremos conseguir un ahondamiento decidido, en fin, consciente, de este terreno infinitamente fulgurante que es la posibilidad interior de un hombre, no solamente debemos perseguir la imagen divinizada del amado, sino la humana verdad de los amantes, de los amantes y de sus desnudeces secretas. Incluso

tendremos que perseguir su *vergonzosa* aparición en los lugares más bajos, donde la humanidad se libera de sí misma y se prostituye (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 57–8; énfasis en el original).

La invitación del poeta a la diva italiana es un aspecto de su divinización, pues busca en el sexo la “humana verdad” a que hace referencia Bataille, como finalidad liberadora. Así, la unión sexual, aparece unida a la unión mística, por una intermediación pagana: la sacerdotisa de Venus, divinidad pagana cuyo culto Roberto de las Carreras se propone recuperar. En el diseño del personaje, retorna la figura andrógina que viene apareciendo desde su muerte en la novela *Amigos*. El andrógino, transformado en *esprit frappeur* cuando reaparece encarnando a Berta en *Amor Libre*, aparece ahora bajo la metáfora del boxeador en un ring:

Púgil del sensualismo, te desafío a la lid amorosa!

¡El genio griego ha inflamado mi alma por la gloria de los lechos!

¡Anhelo más que el triunfo en los juegos olímpicos del arte, más que el oro y los trofeos y las gemas de Bizapur, contemplar, contemplar, después de la lucha hirviente, los ojos de una amante, llorosos y agradecidos!. . .

¡La moribunda lasitud de un cuerpo ablandado por el placer, me sonrío mejor que la ambrosía; me embriaga más dulcemente que el Falerno apurado de ánforas etruscas! (De las Carreras, *Psalmos. . . y otras prosas* 139)

El ritual religioso pagano se cumple bajo el ritual de prostitución sagrada, cuyo culto posee los riesgos inherentes del combate, la violencia orgiástica de los cultos místicos en que participaban las hieródulas griegas. El carácter deportivo, y por tanto espectacular, del acto amoroso, va en consonancia con la espectacularidad con la que el libro se elabora y difunde. Puede decirse, siguiendo a Maffesoli en su estudio «Tout a tous» donde refiere la historia social de las afectividades múltiples desde la prostitución sagrada de la antigüedad, que en el caso de Roberto

de las Carreras la dimensión espectacular con que elabora lo erótico busca reenviar el sexo a un circuito común como forma de oposición a la privatización de las relaciones afectivas.

La violencia del sexo es parte de una oposición al paradigma femenino del “ángel del hogar”, cuya incidencia señala Nancy LaGreca (9–10), al considerar la importancia de la obra homónima de Sinués de Marco. La figura del “ángel del hogar” ya había sido objeto de crítica en las crónicas *Por el mundo*. En ellas, recordemos, el modelo de mujer ideal correspondía en esas crónicas a la *ciclista* del reclame en Italia, la mujer “mala”, traidora, formidable, maldita, como la adjetiva, con aspecto deportivo —los músculos en los brazos y en las piernas—, que reaparecerá con Berta en *Amor libre*. La sustitución de la violencia belicista por una sexualidad que, sin abdicar a la violencia, encuentra en ella un poder generador en virtud de su ritualidad, significa para Maffesoli la recuperación del cuerpo colectivo, que encuentra de este modo una forma de ritualizar la violencia:

En jouant publiquement la copulation, stricto sensu (hiérodulie) ou d’une manière euphémique (courtisanes, mondaines, etc.), c’est le **corps collectif** qui est remémoré. Bien sûr, une telle anamnèse n’est pas de tout repos, elle ne va pas sans cruauté ni conflit, elle n’a pas comme conséquence un unanimisme paradisiaque et sans contours, là encore la violence est à l’œuvre, avec les déchirements qu’elle suppose mais aussi avec son aspect fécondant. Peut-être dans la coenesthésie sociale une telle violence est-elle sentie plus opportune que l’ennui mortifère d’une vie aseptisée. Il vaut mieux distiller à petite dose une violence irrépressible que d’être submergé par son flot déferlant (Maffesoli 39).

Puede llegar a decirse que probablemente sea en este reencuentro colectivo en el rito dionisiaco —en el sentido sociológico que da Maffesoli al término orgía, como experiencia que posibilita la comunicación humana—, resulta el horizonte político último frente a los problemas de la nación

esbozados ya en el *Interview político*, donde propone en definitiva un canje: la legación en París por el acuerdo de paz. La legación en París tiene un fin erótico: la conquista de la Venus Cavalieri. La apuesta por el erotismo funciona como una salida con el fin de cambiar dinámicamente el eje que perpetúa la violencia, el horizonte utópico que Roberto de las Carreras propone tiene rasgos orgiásticos.

### Los últimos libros

Existe un punto de inflexión a esta altura, entre 1905 y 1906, que tiene que ver con un episodio traumático: la balacera que Roberto de las Carreras recibe como consecuencia de haber depositado su libro *En onda azul* como ofrenda en el balcón de una joven. El nuevo poemario, publicado poco después del *Psalmos a Venus Cavalieri*, mantiene el estilo versolibrista que venía utilizando desde la *Oración pagana*, y un tono ditirámico similar al usado para adorar a Lina Cavalieri. En este nuevo libro, sin embargo, la falta de postales iba a ser suplida recuperando la técnica de descripción fotográfica que había aparecido en *Sueño de Oriente*. Unos días después, el hermano de la joven, Luis Geille, disparó contra Roberto de las Carreras para lavar la honra familiar, en uno de los episodios más rememorados del anecdotario del 900 montevideano. El autor de *En onda azul* sobrevive de milagro, y dos balas quedan alojadas en uno de sus pulmones durante el resto de su vida. Según recuerda Alberto Zum Felde,

Su fuerte complexión física resistió, sin embargo, al trance terrible, a través de penosas alternativas, quedándole las dos balas enquistadas en los pulmones. Solía usar luego el paletot liviano que llevaba la tarde del incidente, y en el cual las balas habían dejado dos agujeros, —“Son mis condecoraciones”, decía (Zum Felde, *Proceso* 414).

El episodio tendría aún una secuela literaria: luego de su recuperación, Roberto de las Carreras publica el folleto *Diadema fúnebre*, donde refiere su viaje al más allá y el llamado que la muerte le realiza. En él se elimina toda referencia al verso a nivel prosódico, para sustituirlo por párrafos de prosa poética. Este abandono del verso por la prosa poética también se mantendrá en los libros que publique de ahora en más. *Diadema fúnebre*, con una gran mancha roja en la portada simbolizando la sangre, evoca una muerte amarilla, hecha de luz, combinatoria cromática que reaparecerá en el diseño gráfico de sus libros posteriores, donde los colores abundan: *La visión del arcángel* (1907), impreso en tinta amarilla y roja será su primer libro de carácter místico. En la serie de entrevistas que Arturo Sergio Visca hizo a Zum Felde para la serie radial que se transmitía desde la Biblioteca Nacional de Uruguay, el historiador de la literatura hace esta apreciación sobre la última etapa de creación de Roberto de las Carreras:

La evolución de Roberto se manifestó en sus últimos libros, muy difusos y recargados de estilo, demasiado oscuros por su abundancia metafórica, pero en los que, abandonando el tema erótico accede a otros casi metafísicos. *La Venus celeste* y *La visión del Arcángel* son los dos libros en que se manifiesta esa evolución. Ya en un libro anterior, *Suspiro a una palmera* se nota un cambio con respecto a su literatura anterior: hay allí una melancolía que antes no tuvo, ya que su erotismo era eufórico, exaltado (Visca, *Conversando con Zum Felde* 18–9).<sup>112</sup>

Quiero centrarme en el cambio del tono erótico que apunta Alberto Zum Felde. De la euforia, dice, la escritura de Roberto de las Carreras pasa a la melancolía. El erotismo, sin embargo, no es abandonado. De hecho, la euforia no desaparece del todo, como mostraré luego, pero sí se explora en estos libros el costado sagrado del erotismo, en una tentativa de recuperación de la espiritualidad pagana. La visión utópica de la sociedad griega representada en la farsa de Pierre

---

<sup>112</sup> En rigor, *Suspiro a una palmera* es posterior, de 1912, puesto que esa es la fecha en que lo consigna Bertani en su catálogo. El libro en sí carece de pie de imprenta.

Loüys es explorada con más detalle, por ejemplo, en *La Venus celeste* (1909), inmenso poema en prosa místico enunciado desde la voz de la hieródula consagrada a Afrodita. La mirada melancólica se fija sobre el paisaje desplegado de la sexualidad antigua, que funciona en ese libro como referente apto para contrastar las limitaciones que el proceso de disciplinamiento, como lo denomina José Pedro Barrán, imponía a la sexualidad a comienzos de siglo XX.

Al referirse a *La Venus celeste* en su prólogo a las obras de Roberto de las Carreras, Ángel Rama juzga positivamente el cambio de orientación del modernista uruguayo. Para él, el cambio revestía una significación paralela a la que, en el contexto de la obra de Rubén Darío, tenía el libro *Cantos de vida y esperanza* al manifestar un cambio de actitud en la persona poética:

En 1909, en Curitiba, en una edición más amplia y más lujosa que todas las anteriores, pero plagada de erratas, aparece *La Venus celeste*, un amasijo algo delirante de fórmulas ceremoniales, suntuosas, inconexas. Es al *Psalmo*, lo que *Cantos de vida y esperanza* es a *Prosas profanas*, pero en un balbuceo que delata la enajenación acelerada. Entre la pedrería vacua de pronto resuena un acento verdadero que anuncia ese instante de recogimiento interior, de soledad y melancolía del hombre perdido. . . Pero este retorno al ser humano está cegado, y el poeta no encuentra el temblor de la vida auténtica; para manifestar su desolación no tiene otro camino que una voz impostada, armónica, exterior, la de ese personaje cargado de cosmética que ha ido componiendo a lo largo de sus años montevidianos (Á. Rama, «Prólogo» 43).

Tanto el juicio de Alberto Zum Felde como el de Ángel Rama contribuyen a entender cómo opera la articulación crítica sobre la obra de Roberto de las Carreras. Ambos aprecian positivamente el cambio; Zum Felde, de hecho, lamenta que esta zona de su obra no sea lo

suficientemente conocida para componerse una imagen total del escritor.<sup>113</sup> Ambos ven en estos libros un cambio de actitud, un abandono de la pose que había adoptado en los sucesivos escándalos que signaron la vida del autor. Con todo, Ángel Rama afirma que aunque en estos libros existe una tentativa de autenticidad, ésta está clausurada porque el escritor ya ha dejado de ser humano para pasar a ser una pura cosmética construida con retazos de la historia de dandismo local que Roberto de las Carreras se había elaborado. Su tentativa no puede ser otra cosa que “un amasijo algo delirante de fórmulas ceremoniales, suntuosas, inconexas”. Para Zum Felde, en cambio, el conocimiento de este sector de la obra podría, potencialmente, redimir al escritor.

La analogía que Ángel Rama establece con *Cantos de vida y esperanza* da cuenta de las asunciones críticas subyacentes en estos juicios. La gestualidad que normativamente la crítica exige al escritor pasa por el abandono de todo aquello que se le había reprochado al modernismo como síntoma de su frivolidad. En ese sentido se dirige la interpretación que Sylvia Molloy ofrece en su lectura de *Cantos de vida y esperanza* como respuesta directa a la interpelación que José Enrique Rodó dirigiera a Rubén Darío en su crítica sobre ese libro:

[En *Cantos de vida y esperanza*] se corrige la imagen del poeta artífice, ajeno al lector y a las circunstancias, del monje solitario que leía las vidrieras historiadas en las «Palabras liminares» de *Prosas profanas*. «Yo no soy un poeta para las muchedumbres —escribe Darío—, pero sé que indefectiblemente tengo que ir a

---

<sup>113</sup> Alberto Zum Felde se refiere específicamente al período que Roberto de las Carreras trabajó como cónsul en el puerto de Paranaguá, en el estado de Paraná, al sur de Brasil: “En Parnaguá, Roberto comenzó a escribir cosas muy distintas a las que había escrito hasta entonces. Su literatura sufrió una evolución de la que casi no se han ocupado los críticos que encaran al Roberto de las Carreras actor de escándalos galantes, defensor del amor libre, autor de literatura panfletaria y olvidan la evolución visible en los últimos libros que publicó. Esto es injusto, porque no se pueden mutilar las personalidades, tomándolas sólo hasta cierto punto, aunque él pueda ser el más interesante exteriormente. Hay que completar la personalidad, considerar toda su carrera para ser justos y exactos.” (Visca, *Conversando con Zum Felde* 18)

ellas.» La voz poética que se anuncia en este prefacio y que promete exponer sus preocupaciones, individuales y continentales, parecería reclamar un yo nuevo (Molloy, «Ser/Decir» 194–5).

La pulsión crítica parece repetir, en los juicios citados sobre la producción última de Roberto de las Carreras, el mismo gesto de interpelación que Rodó dirigía a Rubén Darío: se espera que, del mismo modo que el escritor nicaragüense hace en *Cantos de vida y esperanza*, Roberto de las Carreras reclame “un yo nuevo”, y el cambio de rumbo que su escritura parece tomar en estos últimos libros satisfaría ese reclamo.

Ricardo Goldaracena, uno de los pocos que ha esbozado un análisis de los libros finales entre quienes se han referido a este período de actividad de Roberto de las Carreras, también se hace eco de estas asunciones críticas, aunque introduce como diferencial el problema de la redención religiosa. Los nuevos textos son interpretados en su estudio como búsqueda de lo divino ausente en las creaciones anteriores a 1906:

Si no hubiera aquí tantas alusiones al “*perfume de las rosas del Cosmos*”, a “*los frutos de oro del viejo árbol del Cosmos*”, a la “*infinita sed del Cosmos*”, imágenes que hablan de un parentesco muy cercano con el panteísmo, se diría que en esta etapa de retorno místico, Roberto de las Carreras está buscando una aproximación a la verdad revelada por el Señor. Una lectura detenida de *La visión del Arcángel* sugiere claramente una contrita búsqueda de Dios (Goldaracena, *Roberto de las Carreras, poeta* 62).

Es indudable que, a juzgar por la escritura de estos libros, así como por sus propios manuscritos (que Ricardo Goldaracena conocía bien<sup>114</sup>) existe en esta última etapa una preocupación de índole religiosa; en los manuscritos de los últimos años esto se va a ver claramente reflejado en extensos comentarios bíblicos que reflejan una interpretación personal del cristianismo. Pero el

---

<sup>114</sup> Él mismo los custodiaba en la biblioteca familiar, fue quien los revisó en primer lugar.

tratamiento de la temática no es en absoluto transparente, sino que está fuertemente impregnado de heterodoxia cuando no de abierto paganismo. El panteísmo que detecta Ricardo Goldaracena es una de las señas de una religiosidad *sui generis*, cuyas bases cristalizan y se diluyen alternativamente en la escritura de singulares experiencias espirituales que representan estos últimos libros.

*La visión del Arcángel*, de 1908, presenta el diálogo de un peregrino con un arcángel que comparece ante él a la salida de la luna. El libro está impreso en tinta amarilla y roja, el amarillo está reservado para los versos dirigidos a Lord Byron en la dedicatoria, el rojo ocupa todo el cuerpo del texto. La visión de la figura arcangélica está signada por la construcción de imágenes por exasperación de las asociaciones sustantivas: en su descripción, los elementos que lo componen aparecen concatenados en una sintaxis compleja generadora de imágenes, cuya ruptura lógica se aproxima a la técnica que se haría común en la vanguardia de aproximar fragmentos de realidades distantes.

La identidad del arcángel no es revelada, el lugar que ocupa en la jerarquía celestial no es tampoco transparente: se trata de un arcángel anónimo, y por varias referencias que el texto desliza, es un arcángel caído. Identificado con Dionisos, el arcángel es “el Exiliado de los siglos caídos” (De las Carreras, *La visión del Arcángel* 7), un soberano del dolor (ibíd. 19) que impone al peregrino la belleza como condena ante un nuevo fracaso amoroso. “La gloria del arte” en boca del arcángel es el altar de sacrificio del corazón del peregrino, en un acto de entrega total a la estética que conlleva el canje de su alma, lo que remite al esquema del pacto con el diablo que afirma la subjetividad de un Luzbel. El encuentro es una instancia de entrega del alma a una potencia luzbélica, que sin confundirse con el dios cristiano porta una divinidad propia que adquiere su poder por ser el confidente de la noche:

Peregrino, ¡insurge a mi divinidad, siente cómo yo lato en las arterias magas

anhelando seas como yo el confidente de la esbeltez de la Noche, de la ágil claridad de las Tinieblas! Es en el fondo inaudito de las blasfemias del día donde los astros ríen su juventud celeste. Ellos supremamente anonadan la mirada al precio de la Muerte. ¡Yo nímbo el nacimiento de su luz predestinada al signo colosal de mi caída! Nacer es aspirar al Universo y los Astros caen como los hombres donde su ideal de conquista (*La visión del Arcángel* 17–8).

Es significativo el contraste señalado entre la luz de los astros en este pasaje, y la oscuridad de este confidente de tinieblas, cuyos ojos son un vacío insondable. La oposición luz / oscuridad aparece para mostrar cómo este confidente de las tinieblas que es el arcángel se vuelve necesario en el orden cósmico, en virtud del contraste que el brillo de los astros exige para poder lucirse. El vacío que esta oscuridad representa es el dolor necesario para una expiación por el amor. La alusión del arcángel a una divinidad por encima de los astros —“No temas. . . ¡hay algo aún por encima de los astros!” (*La visión del Arcángel* 12), donde Ricardo Goldaracena interpretaba una alusión a dios— viene a dictar la ascética del sufrimiento amoroso:

—Arcángel, ¡la Vida!

—Peregrino, ¡he aquí la corona de tinieblas; he aquí la gloria del Dolor, él engrandece el miraje de la Dicha! (*La visión del Arcángel* 13)

El dolor es pues el fondo necesario para acceder a la dicha, de la misma manera que las tinieblas son necesarias para distinguir la luz. La pasión amorosa es transformada en *La visión del Arcángel* en una ascética, en la cual la purificación espiritual se obtiene a través del dolor en la vivencia del amor plural, donde cada experiencia de trauma, desde los fracasos amorosos de la revolución sensual hasta los balazos que la culminan, actúan como instrumentos de penitencia de una religiosidad erótica. El erotismo se transforma, de este modo, en un ejercicio espiritual donde cada fracaso es un peldaño en la ascensión de una escala mística. El éxtasis se logra por

entrega masoquista al dolor por parte del amante:

—Arcángel, ¿cuál es tu alegría?

—Yo soy el dueño de la Alegría inmensa.

—¿Cuál es?

—La Alegría de sufrir, la de aspirar eternamente el perfume entrañable de la Belleza escalando del incensario de mi corazón. ¿No la sientes volar a tu alma desde el Caos delirante de mis ojos hechos de imponderables, aciagos mecimientos, de magnánimo radiar; de lloros estrellados; de holocaustos acerbos y triunfantes? ¿No ves en mi pupila de contraída queja como el asomo y el asombro de la divinidad terrible que la enluta, de la Belleza? (*La visión del Arcángel* 16–7).

El arcángel promete el sufrimiento como alegría; la belleza, una “divinidad terrible” que enluta, reflejada en sus propios ojos. Esta forma de belleza, derivada del caos y los holocaustos, va a manifestarse en los libros ulteriores, cuyo lenguaje va adquiriendo una complejidad retórica creciente, que un lector contemporáneo, Carlos Roxlo (VII: 52), no dudaba en asociar con la poesía de Góngora. El “amasijo algo delirante” que Ángel Rama ve en los últimos libros, tiene mucho que ver con la exploración de una nueva estética, pero también con el recorrido de los intersticios de una nueva forma de espiritualidad que emerge en la obra de Roberto de las Carreras.

El contexto de creación de *La visión del Arcángel* está probablemente relacionado con el contenido de la carta dirigida a Domingo Arenas (ver el apéndice IV), durante la estancia de Roberto de las Carreras en Paraguaná. En ella se revela el fracaso de una tentativa amorosa, referida mediante un relato donde se cruza lo teológico con la historia nacional uruguaya. En ese texto Roberto de las Carreras ofrece una particular interpretación histórica del país como

conflicto entre los partidos blanco y colorado, y sus alianzas respectivas con Argentina y Brasil, de cuyas relaciones surge el Uruguay. Allí se refiere que “una señorita”, identificada en el libro de Goldaracena como Raquel, desea casarse con Roberto de las Carreras, cuando oficiaba como cónsul uruguayo en la ciudad brasileña. El fracaso amoroso es descrito como una “broma de Satán”, o como una “obra exquisita de Satán” que lo somete a una mujer sujeta al “dios blanco”, expresión con la que se refiere al dios del catolicismo a causa de la relación histórica existente entre el partido blanco uruguayo y la Iglesia católica. La expresión “dios blanco” aparece igualmente en *La visión del Arcángel*, como responsable de la pérdida de la mujer:

—Arcángel, ¡me la deparó Dionysos, me la arrancó el Dios Blanco! ¡Su corazón!

—Es del dolor, es tuyo.

—Arcángel, ¡de mí se burlan, pérfidos, los cielos!

—Tú los posees (*La visión del Arcángel* 15).

El texto de la carta revela otros aspectos significativos de la amada circunstancial, como el hecho de que su belleza reside en la semejanza que guarda con el Endimión de Barbieri, retrato renacentista donde el personaje del pastor griego es tomado como ideal de belleza. El sujeto amoroso revela una inclinación uránica, una atracción particular hacia el personaje andrógino, que será explorada como experiencia mística en su libro siguiente.

*La Venus celeste*, publicado en 1909, es un nuevo libro-objeto voluminoso, forrado en cuero rojo e impreso con tinta azul oscura en papel de lino estampado, con imágenes del cielo o de color celeste y blanco. Roberto de las Carreras publica el libro en Curitiba, Brasil, en la imprenta Hoffman, durante sus años de actividad consular en el estado de Paraná. Es su obra más extensa, con ciento cincuenta y tres páginas de prosa poética, divididas en secciones. Las dos secciones mayores, “La Venus celeste” y “La Venus terrena” están divididas en varias subsecciones que funcionan como fragmentos poéticos independientes. De modo que *La Venus*

*celeste* es una inmensa colección de poemas en prosa consagrados a revelar diversas perspectivas sobre la temática amorosa. La primera sección, titulada al igual que el libro, se subdivide en tres “atardeceres”, siendo el primero el más extenso (ocupa prácticamente la mitad del libro). En ellos se da una invocación a Venus, centrada en la representación del planeta en su movimiento celeste y el paisaje de la tarde que se vislumbra al asomar Venus por el horizonte. Es segundo atardecer, “El insomnio de la Venus” es el discurso de la amante en un acto de unión mística y sexual con la diosa, enmarcado en los rituales del culto en la antigüedad. En “La Venus terrena” hay una colección de textos, uno de los cuales, “Yo no soy culpable”, había sido editado años antes, en 1905 (el mismo año de la publicación de *Psalmos a Venus Cavalieri* y *En onda azul*); otro de ellos, “El camino de los suspiros”, recoge pasajes de *En onda azul* por lo que probablemente hayan sido proyectos de libros independientes reunidos ahora bajo esta nueva colección. Ricardo Goldaracena lee las dos secciones mayores como tesis y antítesis de su nuevo misticismo, ya que la sección “La Venus terrena” retoma la temática erótica de los libros anteriores. Para el crítico, los poemas de esta segunda sección serían “el borrador erótico” de las experiencias de carácter místico reveladas en los libros de la última etapa:

En esta segunda parte varía radicalmente la tesitura del autor. “La Venus terrena”, compuesta por ocho prosas poemáticas a las que ya hice alusión, se presenta como un borrador erótico del misticismo que encierra la trilogía integrada por *La visión del Arcángel*, *El cáliz* y *La Venus celeste*. Creo que borrador es el calificativo más adecuado para estos ocho poemas —entre los que aparecen, como ya he dicho, los mejores textos eróticos carrerianos—, porque pienso que ellos fueron compuestos antes que el poeta resolviera internarse por los caminos de la especulación metafísica (Goldaracena, *Roberto de las Carreras, poeta* 69).

Pero la división en el libro responde a una cuestión conceptual, ya que la distinción remite al discurso de Pausanias en el *Symposio* de Platón, donde se discutían las formas del amor, que respondían a cultos diferentes: la *Afrodita urania* y la *Afrodita pandemos*. En el acápite que abre el libro, se hace referencia a estas formas del culto venéreo: “Los antiguos reconocían dos Venus: La Venus Celeste, prototipo de toda Belleza y La Venus Terrena, fuente de mil pasiones (De las Carreras, *La Venus celeste s/n*).” De orígenes míticos diversos, ambas Afroditas eran, sin embargo, una misma divinidad que se presentaba bajo cultos diversos. Pausanias en el *Symposio* afirma que la primera es hija del cielo (Urano) y no tiene madre, mientras que la segunda es hija de Zeus y Dione. Ambas formas del culto remiten a prácticas eróticas diversas; el amor de la Afrodita Urania tenía que ver con la práctica y los rituales de la homosexualidad masculina en la antigua Grecia, según la describe Pausanias:

No habiendo nacido la Venus celeste de hembra, sino tan sólo de varón, el amor que la acompaña sólo busca los jóvenes. Ligado a una diosa de más edad, y que, por consiguiente, no tiene la sensualidad fogosa de la juventud, los inspirados por este Amor sólo gustan del sexo masculino, naturalmente más fuerte y más inteligente (Platón 309).

Las señas que Roberto de las Carreras ha ido depositando a lo largo de su obra, que remiten al tema de la androginia, como he analizado, vuelven a aflorar en esta obra, dividida en una reflexión en torno al tema del amor sexual, representado en los poemas de “La Venus terrena” y su contraparte espiritual “La Venus celeste” donde la unión mística con la diosa remite al encuentro con la figura del andrógino, que viene haciendo su aparición desde la novela *Amigos*, pasando por el *esprit frappeur* de Berta Bandinelli hasta reaparecer en estas últimas obras. Por ello, la metáfora del borrador que utiliza Goldaracena es útil, si se entiende en el sentido de que ambas secciones están imbricadas.

La sección dedicada a Afrodita Urania está anunciada desde el personaje de una sacerdotisa de Citerea<sup>115</sup>, la isla donde se encontraban los grandes centros del culto a la diosa del amor, que se llevaban adelante bajo la forma ritual de la prostitución sagrada que cumplían las hieródulas. Si en 1900 Julio Herrera y Reissig calificaba la escritura de *Sueño de Oriente* como “Citerea bañada en champagne” (Herrera y Reissig, «Sueño de Oriente» 369), tenemos ahora una Citerea sin champaña, que remite una vez más al mundo mítico de las hetairas descrito en las pseudo-traducciones de Pierre Louÿs. La experiencia de la unión mística supone por lo tanto un travestismo: trocar el amor uranista por el traje de la sacerdotisa de Citerea, presentando el reverso lésbico de la relación amorosa identificada con Venus celeste. La escena del encuentro es el segundo atardecer:

. . . En tu sien arrebatada ya, en el sueño suplicando a la enorme Belleza, un ósculo impuse en el que se extasió mi Piedad. . . ¡Hecho de un Rayo alargado hasta tu sien! . . .

Junto a tus párpados dictados por el sosiego, en los caminos de tus lágrimas ausentes, era un embeleso mi rayo, ¡parecía de tu corazón, junto a tus ojos, brotado! . . .

¡En tus venas transcurría el peregrino alarde de Belleza de los días de la Tierra, de los días que no fueron a tu corazón negados!. . . Tu corazón era impulsado por el gran Ritmo ferviente del Mar; tu sangre eran olas fugando, atraídas, por orillas tiernamente arcanas. . .

En la Noche insólita tu alma vivía una maravillosa tregua. . . (De las Carreras, *La Venus celeste* lxxxviii).

El momento de encuentro místico es el beso depositado por la estrella Venus en la sien del poeta,

<sup>115</sup> Esta conclusión la saco al ver los manuscritos familiares, donde uno de los mazos aparece, justamente, bajo el título *La sacerdotisa de Citerea*, y posee un lenguaje y una rítmica muy cercanos a los de *La Venus celeste*, de hecho probablemente una parte importante de esos manuscritos hayan sido los borradores de este libro.

durante su sueño. En su discurso, Venus interpreta el contraste entre entre las escenas eróticas de “La Venus terrena” y la presente etapa, que corresponde a la noche, como una “tregua del alma” que permite descansar de la agitación sexual durante la vigilia. La vida erótica realiza un retiro espiritual, donde donde puede ser explorada como experiencia interna.

Seguir el hilo de las relaciones intertextuales que ligan *La Venus celeste* al resto de la obra de Roberto de las Carreras permite apreciar cómo la historia de los escándalos eróticos que el escritor protagonizó se articula con este nuevo tono de sus últimos libros. La evocación del horizonte utópico que propone Pierre Louÿs en *Les chansons de Bilitis* como marco que liga estos poemas a *Amor libre*: allí, la vida de las hetairas servía de base para la construcción del encuentro entre Roberto y Berta, mientras que aquí se trata del canto de una hetaira y su diálogo directo con Venus.<sup>116</sup>

Existe también otro aspecto que liga este poema a *Sueño de Oriente*, las experiencias de lectura y de escritura están mediadas por el opio, por lo que las visiones místicas guardan una relación con la imaginación pornográfica de aquellos libros tempranos. La alusión a la lectura bajo los efectos del opio como condición para acceder al libro está sugerida en una advertencia que, no exenta de humorismo, llama a perdonar los errores tipográficos (en efecto, el libro está plagado de erratas) atribuibles al desconocimiento del español que tenían los impresores brasileños:

Algunas raras deficiencias, la sustitución de algún vocablo, el extravío de alguna coma, fruto natural de la impresión de estas páginas por servidores de una Lengua ajena aunque hermana, de la fluida y sedosa Lengua que ha consagrado a Belkis... serán espontáneamente corregidas por la discreción de aquél que acompañe al

Autor a soñar, que encienda con él como diría Byron su pipa en Persia. . . En este

---

<sup>116</sup> *La Venus celeste* es, propiamente hablando, un poema polifónico, donde intervienen la hetaira, el poeta (aunque estas voces son intercambiables), Venus misma, que es a la vez la diosa y la estrella, y personajes que representan amores prohibidos arquetípicos: Paolo y Francesca, Romeo y Julieta.

caso deberá ser encendida no sólo en Persia sino en toda el Asia. . . sin contar la antigua Grecia y la antigua Europa (De las Carreras, *La Venus celeste* s/n).

En *Sueño de Oriente*, el opio actuaba como vía de acceso a la contemplación de las postales eróticas de Lisette d'Armanville, que cobran vida por efecto de la droga. En *La Venus celeste*, es la vía de acceso para el contacto directo con una deidad pagana, en su doble faz celestial y terrena, ya que la segunda es la vía de expiación hacia la primera, según la lógica establecida en *La visión del Arcángel*. El opio se transforma en un componente necesario para la ritualización del encuentro erótico.

Carlos Roxlo, contemporáneo del autor, que dedica algunos párrafos a este período de Roberto de las Carreras en su monumental —y por momentos farragosa— *Historia crítica de la literatura uruguaya*, reconoce en la prosa poética de *La Venus celeste* el estilo de los versículos bíblicos, pero orientado a un culto pagano, donde lo erótico aparece referido tanto en el culto de la Afrodita Urania como en el culto de la Pandemia, hecho que desconcierta al crítico novecentista:

Claro está que poco de lo que dice me parece de acuerdo con el culto de la Venus Apostalítica. Claro está que las imágenes de que se sirve no han de complacer a la divinidad que aparta a los corazones de la impureza, como aprendí en Pausanias. Eso es lo malo, porque ese numen, aunque sin quererlo, requiebra más y requiebra mejor a Afrodita que a Urania. A las dos les habla del cisne lujurioso, la sandalia israelita, y de aquella virgen de quince años que, en su primer encuentro con un galán que viste de peregrino, devuelve el beso que resuena aún en todos los balcones de Verona. Se ruboriza, oyendo estas cosas, Venus Urania (Roxlo 7: 57).

Más allá de la admonición moral que es central al estilo crítico preceptivo de Roxlo, su comentario aporta una clave de lectura y una pista sobre la codificación que el texto tuvo entre

sus contemporáneos. *La Venus celeste* resulta un libro de celebración pagana, donde el erotismo se sacraliza.

Tanto en la sección “La Venus celeste” como en “La Venus terrena”, queda de manifiesto que Roberto de las Carreras en esta etapa está explorando uno de los temas predilectos de Bataille, la relación de lo sagrado con lo erótico. Hasta ahora, me he venido centrando en su noción de soberanía, y en cómo la búsqueda de alternativas a la incipiente economía literaria de mercado llevó a prácticas asociadas con lo que Bataille denominó “economía general”, manifestada en la práctica del derroche. Puede decirse, siguiendo el análisis de Bataille, que en esta última etapa la afirmación de la soberanía se vuelca hacia la experiencia interior del erotismo, donde explora su faceta mística. Bataille (*El erotismo* 253) habla de una comunicación entre lo erótico y lo místico; la diferencia entre ambos reside para el filósofo en que la mística se da en “el ámbito interno de la conciencia, sin intervención del juego real y voluntario de los cuerpos” (ibíd. 252). A diferencia del erotismo, el misticismo implica una vía hacia un estado soberano del espíritu que pasa por la no dependencia de los condicionamientos materiales:

Para enjuiciar el interés de la experiencia de los místicos, quiero insistir en un hecho: se produce un total desapego respecto de cualquier condición material. Responde así al afán que generalmente tiene la vida humana por rechazar la dependencia de lo dado, que no ha elegido sino que se le impone. Se trata de llegar a un estado que pueda llamarse *soberano*. Al menos a primera vista, la experiencia erótica está subordinada al acontecimiento, del que libera la experiencia mística (Bataille, *El erotismo* 253–4).

En esta última etapa de su obra, Roberto de las Carreras elabora una noción trascendental del erotismo, una versión arquetípica del mismo que no esté, como dice Bataille, “subordinado al acontecimiento”. En ese sentido, se acerca a lo que el pensador francés llama “soberanía del

azar” (*El erotismo* 255) donde los “desórdenes del amor aleatorio” (ibíd. 256) son la vía para llevar al ser al extremo de sus posibilidades. Para Bataille, el erotismo es toda experiencia vinculada a la transgresión del interdicto sexual; en *La Venus celeste* las voces que pueblan el texto hablan luego de que se cometieron todas las transgresiones.

El lugar al que se arriba al llegar a este punto es el del asceta, que una vez agotadas las posibilidades de transgresión se encuentra en un punto de retorno a la naturaleza (*El erotismo* 40), de allí el panteísmo que identifica Ricardo Goldaracena en el capítulo que dedica a *La Venus celeste* en su estudio sobre la poesía de Roberto de las Carreras. No es casual, pues, que en esta etapa de ascética personal, esta búsqueda de retorno a la naturaleza adopte la forma del Naturismo, aplicado a un régimen estricto de alimentación y aseo: “Sabemos que hasta su muerte, su régimen alimenticio fue vegetariano. Que en otras épocas ingería huevos crudos por docenas”, consigna Dora Isella Russell (342). Hay aquí un eco del naturismo de Elisée Reclus, que también pesaría en la concepción de la naturaleza de otro uruguayo, Alberto Nin Frías.<sup>117</sup> “El poeta no debe comer carne”, aparece anotado en uno de sus manuscritos últimos. A ello añadirá un régimen estricto de tres baños diarios con agua fría y tener siempre las ventanas abiertas, sea invierno o verano. Así vivió hasta su muerte en 1963. De ese período de ascetismo personal nos quedan, luego del *Suspiro a una palmera*, el último libro de 1912, nos quedan una serie de manuscritos en cuatro cajas conservadas en la biblioteca familiar y en la biblioteca de la Universidad Católica Dámaso Antonio Larrañaga en Uruguay. En la única referencia que existe de esos textos (Ángel Rama habla de un “baúl”, no son realmente tantos como esa expresión permite suponer, por lo cual es evidente que no accedió a ellos), Dora Isella Russel sostiene que “ese trozo inteligible, entre largas parrafadas que no se comprenden, no es ‘literatura’, sino la confidencia, el desahogo de un espíritu enfermo y lúcido a la vez”. De modo que no hubo un

---

<sup>117</sup> Alberto Nin Frías dedicó algunas obras al tema de los cultos a la naturaleza, en especial su libro *El culto al árbol*.

silencio de Roberto de las Carreras (al menos hasta 1918) sino la reclusión en una escritura cada vez más personal, una escritura para sí mismo, que no tiene fin.

## V. Recepción y fortuna crítica

¿Qué ha pasado, pues, con el dandi, con esta figura que, como afirma Ángel Rama fue una “estrella de primera magnitud en el cielo de la aldea” («Prólogo» 46), de quien también en su momento el crítico Samuel Blixen afirmara que era “el espíritu más independiente de la literatura española” (Blixen 1)? La respuesta a esta pregunta supone un ejercicio metacrítico, ya que implica una revisión de los criterios de inclusión y exclusión de una literatura. Las decisiones editoriales y las valoraciones críticas han determinado la baja visibilidad de su escritura, mientras que, en cambio, han alimentado la narrativa de su vida, apagada en un largo silencio a partir de 1918 probablemente. Roberto de las Carreras ponía en tensión la dicotomía vida-literatura que atraviesa su recepción: siguiendo el precepto de Oscar Wilde, hacía de la vida literatura, y al mismo tiempo ligaba su literatura a su propia vida, de modo de conformar soberanamente un nuevo tipo de sujeto estético, que venía a proponerse como modelo posible sobre el cual fundar una visión utópica para una sociedad en la que se repensaran radicalmente las relaciones entre el arte y la vida.

Este fogonazo, según lo pinta Ángel Rama, estuvo activo por unos 25 años (entre su primer libro, *Poesías* de 1892, y los últimos manuscritos, que escribió —mejor dicho, dictó— hasta 1917), y luego se apaga para dar lugar a una reclusión de cincuenta años. En su prólogo a la edición de 1967 del libro *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas* Rama afirma:

La vida lo recompensó, como a la emperatriz mexicana, con una corona de sombras que duró cincuenta años, los que van de sus primeros raptos de enajenación, en los años 1913 y 1914 hasta su muerte en 1963. Una corona de sombras que se extendió a su obra literaria pues salvo la edición muy fragmentaria de *Epístolas, psalmos y poemas* (1944) nada suyo se reeditó y sus

persistentes y obsesivos manuscritos siguen sin publicarse («Prólogo» 7).

Con su edición, Rama estaba ayudando a subsanar el problema de la invisibilidad de la obra de Roberto de las Carreras, aunque él mismo, a través de su juicio crítico, contribuía por otra parte a perpetuarla por otra parte: en el «Prólogo» a su edición de Roberto de las Carreras, un documento a mi juicio relevante en la producción crítica de Ángel Rama, se da la pista de este rechazo. Para el crítico del 45, el negativismo crítico que Roberto de las Carreras propone es “muchas veces superficial”, y lleva a “la subjetivación violenta mediante la cual la literatura se hacía una con la persona y era ésta aun más que aquella la que se publicitaba y vendía en el mercado” («Prólogo» 8). De acuerdo a este juicio, Roberto de las Carreras es menos su escritura que el personaje, un personaje falso, marioneta, maquillaje que no se ofrece como ser humano. Antes bien, pierde su condición de humanidad.

Afirmo que esta pieza crítica de Rama es relevante dado que permite apreciar al crítico en el límite de la canonización: su escritura crítica está decidiendo, en ese momento, qué entra en la literatura y qué queda afuera, poniendo al descubierto sus propios criterios de valoración. Hoy la visibilidad de la obra de Roberto de las Carreras ha mejorado un tanto, al menos en el ámbito uruguayo, con la edición de la novela *Amigos* por Pablo Rocca y la de sus crónicas *Por el mundo*, a cargo de su nieta, Electra de las Carreras y Susana de Jáuregui. La editorial Arca, por su parte, ha reimpresso la edición de Ángel Rama. Pero es probablemente la novela *El bastardo* de Carlos María Domínguez la obra que más hizo por el renovado interés en este escritor en los años recientes.

El juicio de Rama, sin embargo, tiene su historia, pero también es coherente con su propia concepción del mercado literario en el modernismo, como señalé al comienzo de este trabajo. De hecho, el texto *Los poetas modernistas en el mercado económico* se publica el mismo año que la antología de Roberto de las Carreras *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*,

cuyo prólogo había aparecido en las páginas del semanario *Marcha* en 1963, el año de la muerte de Roberto de las Carreras.

La historia del juicio que hace Ángel Rama pasa por el mayor agente de canonización de la literatura uruguaya, Alberto Zum Felde, que ubica a Roberto de las Carreras en relación al canon nacional en su *Proceso intelectual del Uruguay*. Allí lo encontramos bajo la rúbrica “Otros escritores”, en el capítulo dedicado a la Generación del 900:

Más que como escritor, Roberto de las Carreras es interesante como personaje. Entre la profusión de sus escritos —editados, casi siempre, en breves folletos— hállanse muchas páginas del más puro valor literario; pero es ante todo su propia vida, su actuación en el ambiente intelectual y social de Montevideo, lo que le da perfiles singulares, haciendo de él el protagonista de una crónica novelesca, en cuyo carácter se mezclaran la elegante ironía de Alcibíades, la rebeldía romántica de Lord Byron, y el cínico libertinaje de Casanova (Zum Felde, *Proceso intelectual* 411).

El juicio que hace Alberto Zum Felde permanecería entre la promoción de críticos del 45. Entre ellos, tanto Ángel Rama como Emir Rodríguez Monegal se iban a interesar por la figura literaria de Roberto de las Carreras. Ambos coinciden básicamente con el juicio que establece que su vida era más interesante que su literatura. Zum Felde, de hecho, iba a reiterar este juicio en varias entrevistas, e iba a responder en una ocasión al estudio de Emir Rodríguez Monegal, publicado en *Sexo y poesía en el 900*, gesto que puede hacer pensar en un intento por controlar la recepción de Roberto de las Carreras.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Alberto Zum Felde publicó en el diario *El País*, el 14 de junio de 1964 una serie de aclaraciones en respuesta a la versión del adelanto de *Sexo y poesía en el 900* de Emir Rodríguez Monegal, que consistía en el capítulo sobre Roberto de las Carreras, que apareció en la revista *Número* de mayo de 1964. En sus aclaraciones, Zum Felde aclara no haber sido secretario de Roberto de las Carreras, y menciona a quienes lo fueron; además, aclara detalles del atuendo del dandi (cito por la versión recogida en la *Antología de poetas modernistas menores* de Arturo Sergio Visca; original consultado en la miscelánea de prensa del archivo de Roberto de las Carreras en la

Tanto el prólogo de Ángel Rama como el estudio de Emir Rodríguez Monegal coinciden a grandes rasgos con la afirmación de que “su literatura no fue sino un complemento de su vida; compuesta, en su mayor parte, de opúsculos ocasionales y panfletos polémicos” (Zum Felde, *Proceso intelectual* 411). Esta consideración tuvo como consecuencia que los aspectos biográficos de Roberto de las Carreras llamaran más la atención que su obra. Su vida de escándalos, que puebla el anecdotario del Novecientos uruguayo, ha sido objeto de obras de teatro, novelas, e incluso un cuplé de parodistas en el carnaval montevideano, transformándolo en un elemento insoslayable de la mitología urbana de Montevideo, junto a su madre, Clara García de Zúñiga.<sup>119</sup> La observación de Alberto Zum Felde apunta al hecho de que sus libros y folletos estaban vinculados con episodios de su vida personal, como es evidente en *Amor libre*, aunque también es cierto que escribió sobre algunos episodios que tuvieron gran impacto en la sociedad en su conjunto, como el asesinato de Celia Rodríguez Larreta con *Oración pagana*. Si se hace caso a la objeción de Zum Felde, podría decirse que, como buen feminista (de este modo Roberto de las Carreras se reclama en *Amor libre*), hace de lo personal político, ya que el carácter testimonial y complementario de su vida que subraya Alberto Zum Felde apuntan a poner al sujeto de la escritura en el centro de los conflictos que atravesaban una sociedad en la que, bajo

---

Biblioteca Nacional de Uruguay): “Los chalecos fantásticos de Roberto no hubieran estado al alcance de nuestros medios. (Tenía uno, recordamos con un dragón chino bordado en oro sobre fondo azul claro, de muaré. El que llevaba la tarde que lo balearon en Sarandí, era rojo, como el de Gautier).” («Mitología» 390)

<sup>119</sup> En el carnaval de 2006, el grupo de parodistas Los Zingaros le dedicó un cuplé a Roberto de las Carreras. Varios son los elementos que contribuyen a esta mitología urbana, que atañen tanto al escritor como a su madre, cuya vida está llena de elementos que pueblan el anecdotario del siglo XIX uruguayo. La casa materna de Roberto de las Carreras, actual sede del Museo Juan Manuel Blanes en Montevideo, conserva un retrato de Clara García de Zúñiga donde se cree que habita su fantasma, ya que sus ojos parecen moverse para seguir al espectador. La presencia del fantasma de Clara en la antigua casona del Prado también ha sido atestiguada por trabajadores del museo, que afirman sentir por la noche ruidos de cadenas y en alguna ocasión la presencia de una niña (la imagen del cuadro) deambulando por sus habitaciones. Al igual que la vida de Roberto de las Carreras, la vida de su madre, Clara García de Zúñiga también ha sido objeto de numerosas obras de teatro y novelas. La novela de Carlos María Domínguez *El bastardo*, intercala ambas biografías. En ella, los datos de la vida de Clara se basan en el archivo de Mateo García de Zúñiga conservado en la ciudad argentina de Gualaguaychú.

el signo reformista del batllismo, las relaciones de género estaban resultando profundamente alteradas.

Este interés por los aspectos biográficos de Roberto de las Carreras no ha sido, sin embargo, acompañado, hasta años muy recientes, del interés por su escritura, a la que los críticos mencionados se han referido en forma displicente, como un producto de su locura, de su inseguridad como escritor o de sus patologías sexuales. Así, Ángel Rama afirma:

Como desconfió inmensamente de su capacidad creadora, como en cambio siempre supo de la atracción de su figura byroniana, el éxito de sus frases sarcásticas, de la admiración entre impotente y burlona que provocaba el esgrimista verbal que en él había, se aplicó a la composición del personaje y en él puso todo su talento. Pero para que fuera posible intentarlo había que disponer de un bagaje previo, de una situación incitadora que en sus primeros años lo forzara a distinguirse del medio (Á. Rama, «Prólogo» 10).

Este inseguro de la escritura, a juicio de Rama, suple la insuficiencia literaria con su pose, adoptando su propia historia personal como “bagaje previo”: el bastardo haría exhibición pública de su condición, a contrapelo de los valores de la época, haciendo de la libertad sexual de su madre la marca y el origen de su rareza. Si, como afirmaba Graciela Montaldo, los artistas y los nuevos intelectuales en el cambio de siglo asumen esas marcas “con cierta felicidad y orgullo convirtiéndolas [. . .] en la marca de su extrañeza frente a la vulgarización del arte y de la vida” (Montaldo, *La sensibilidad amenazada* 39) podría pensarse que esta reivindicación de la extrañeza que hace Roberto de las Carreras, responde a esa subjetivación que significó el Modernismo, donde el escritor no sólo escribía sino que llevaba adelante un cultivo cuidadoso de su figura pública. A mi modo de ver, en su alianza con los anarquistas él trataría de trasladar al plano político esta subjetivación estética, llevándola al plano del cuerpo colectivo, mediante la

formulación utópica del amor libre y intervención directa (o, en términos anarquistas, la “acción directa”<sup>120</sup>) en la esfera pública. La vulgarización del arte y la vida iba a reclamar, en su caso, una respuesta de índole revolucionaria.

Para Ángel Rama, esta articulación de lo personal con lo social se da al precio de la pérdida de la literatura, ya que lo que se ofrece al mercado no es la literatura (en el sentido restringido de obra escrita) sino el personaje compuesto bajo el signo de un negativismo crítico que califica de superficial. El fracaso de su escritura, y la consecuente marginación del mercado literario, invalidan al escritor, que pone “su talento en la vida más que en los libros”, y hace de “su propia vida una obra de arte refinada, insólita, candorosamente cruel”, siguiendo las conductas del Decadentismo inglés definidas por Oscar Wilde («Prólogo» 8–9). Si bien en su crítica Rama se refiere una vez más a Oscar Wilde a propósito del discurso en homenaje a Zola que pronuncia De las Carreras en el acto anarquista en 1902, comparando su actitud en ese discurso con la que refleja *The Soul of Man under Socialism*, no extrae de este paralelismo una valoración que tome en consideración esta afinidad de índole ideológica con el Esteticismo inglés y con Oscar Wilde en particular. Rama esperaba del escritor su incorporación al incipiente mercado literario, el nuevo ámbito que la modernización capitalista destinaba para la literatura. El ojo crítico de Ángel Rama buscaba a aquellos que se metían en el mercado, mientras que Roberto de las Carreras se salía deliberadamente de él, explorando mecanismos alternativos de distribución y difusión en alianza con los impresores anarquistas, y en su práctica de la economía del derroche para producir sus libros-objeto.

Emir Rodríguez Monegal, por su parte, publica, un año después de la muerte de Roberto de las Carreras, y del artículo de Ángel Rama aparecido en *Marcha* en 1963, una serie de artículos en la revista *Número*, que reuniría más tarde bajo el nombre de *Sexo y poesía en el 900 uruguayo* y que publicaría en Alfa en 1969. La serie es una respuesta en buena medida al

---

<sup>120</sup> En ese sentido, Leandro Delgado se refiere a la escritura anarquista como un tipo particular de acción directa.

enfoque economicista que por esos años Ángel Rama desarrollaba sobre el período, y forma de hecho parte de la larga serie de conflictos y desencuentros entre estos dos rivales intelectuales y políticos. Mientras Rama atribuía la actuación de Roberto de las Carreras a la inseguridad del escritor que no logra entrar al mercado literario, supliendo el fracaso de su escritura con la asunción del dandi como personaje público, Emir Rodríguez Monegal veía en su literatura una respuesta a una situación personal: su resentimiento de bastardo, para quien la poesía es sólo un medio para aliviar sus tensiones interiores, y sus patologías sexuales, una de las cuales era, a juicio del crítico, la impotencia:

Era una forma de aliviar las horribles tensiones interiores, la lucha del hombre contra sus demonios, su negativa más honda (sólo por él conocida) de aceptarse como era: hijo sin padre, con una madre prostituida; amante que siempre llegaba tarde o no llegaba del todo; marido burlado al fin. Detallaba ávidamente sus copiosos sacrificios en el altar de Venus tal vez porque era sólo ocasionalmente potente. De Rousseau se ha llegado a decir que en las *Confesiones* se pavonea de los hijos que había puesto en el asilo para no admitir que era incapaz de engendrarlos (Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía* 24).

Al igual que Alberto Zum Felde, Emir Rodríguez Monegal pone énfasis en la preeminencia de la vida sobre la obra literaria, de la cual la crítica —dice— “salvará tal vez muy poco” (*Sexo y poesía* 26). Las obras que rescata son *Amor libre* y *Psalmos a Venus cavalieri*, afirmando que como prosista “registra aciertos” (ibíd.) y que la prosa de *Amor libre* “tiene vida, tiene ritmo, tiene calor” (ibíd.). Se aparta en cambio de Alberto Zum Felde con su interpretación a partir de la patología y de su condición individual, y considera que una explicación por el medio está condenada a la superficialidad. Para él, el medio no incide tanto en la literatura de Roberto de las Carreras, sino más bien en su destino de locura y aislamiento, en un pasaje donde se refiere

también al destino de Delmira Agustini, ambos íntimamente ligados según el crítico por sus tragedias personales:

Se ha querido explicar la leyenda [de Roberto y Delmira] (desmitificarla) por un análisis de la sociedad que produjo estas dos flores exóticas. Desde los trabajos liminares de Alberto Zum Felde, que fue amigo de ambos, hasta los sociólogos de periódico de estos últimos tiempos, se ha intentado explicar por la presión del medio las estampas de estos poetas malditos. Pero la explicación que sólo busque por este lado estará fatalmente condenada a la superficialidad. Había en los casos de Roberto y Delmira mucho más que una rebeldía contra las valoraciones sexuales y poéticas del medio. Aunque el medio influyó decisivamente en la forma de sus destinos (Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía* 9).

Sin mencionarlo, en este fragmente se refiere solapadamente a su rival intelectual como “sociólogo de periódico” (recordemos que Ángel Rama había publicado el artículo «Un fogonazo sobre la aldea» en 1963 *Marcha*). En la nota adjunta al artículo dedicado a Roberto de las Carreras que Emir Rodríguez Monegal publica en *Número* (nota que no figura en la versión posterior del libro *Sexo y poesía*), sí se refiere explícitamente a Ángel Rama, reprochándole que olvida mencionar sus fuentes de información:

En [los] recuerdos [de Alberto Zum Felde] está parcialmente basada la crónica chismográfica y brillante de Angel Rama, *Un fogonazo sobre la aldea*, que se publicó en *Marcha* (Montevideo, agosto 16 1963), aunque Rama olvide mencionar ésta y otras fuentes. Un delicado tirón de orejas le administra Zum Felde en la entrevista citada, al declarar: “*Lo más significativo de su anecdotario que recordaba, ya lo conté verbalmente a amigos, y ya ha pasado a la publicidad de las crónicas periodísticas*” (Rodríguez Monegal, «Sexo y poesía en el

Noviecientos» nota).<sup>121</sup>

Las “otras fuentes” que Rama no menciona, aparte del testimonio de Alberto Zum Felde, son los artículos de Dora Isella Russell, que salieron en el suplemento cultural de *El Día* (más conocido como el “suplemento marrón”, por la tinta sepia que se usaba para su impresión, suplemento que ella misma dirigía): «Roberto de las Carreras: el hombre de una época» y «Roberto de las Carreras: el atardecer de Luzbel» del 15 y 22 de diciembre de 1957 respectivamente.<sup>122</sup>

Paradójicamente, pese al reproche, Emir Rodríguez Monegal tampoco los menciona. El trabajo de Dora Isella Russell se centra en proporcionar datos acerca de Roberto de las Carreras a partir de los testimonios de sus secretarios (principalmente Verdecana), y en revelar aspectos de sus manuscritos inéditos, donde se aprecian síntomas del trastorno psiquiátrico que lo afectaría. Es de las pocas noticias con que se cuenta de la etapa final de la vida del escritor. Asimismo, enfatiza su lugar pionero en la introducción del Simbolismo en la literatura uruguaya, basándose en el estudio de Emilio Oribe sobre su uso del verso alejandrino en el poema *Al lector*.

Si tanto Ángel Rama como Emir Rodríguez Monegal coinciden en el juicio de Alberto Zum Felde respecto al mayor interés que la biografía de Roberto de las Carreras tiene por sobre su obra, no sucede otro tanto respecto a la ideología anarquista a la que adhirió. Zum Felde (quien de hecho había tenido su pasaje por esas filas políticas) atribuía al anarquismo un papel relevante en el posicionamiento político del dandi. En la entrevista publicada en el diario *El País* que Emir Rodríguez Monegal menciona, hace la siguiente consideración a este respecto:

Me parece el más neto y sumo representante de esas dos formas de conciencia

---

<sup>121</sup> Énfasis en el original. La entrevista a que hace referencia es la titulada «Roberto de las Carreras visto por Zum Felde» publicada en *El País* el 1° de septiembre de 1963 (consultada en el recorte conservado en la miscelánea de prensa del archivo de Roberto de las Carreras en el Centro de investigaciones literarias de la Biblioteca Nacional uruguaya, sin datos de página).

<sup>122</sup> Esos artículos serían reunidos y publicados en los *Cuadernos Hispanoamericanos* en 1968, edición de la que estoy citando. En esa publicación aparecen estos mismos junto a dos artículos posteriores: «Gloria y ocaso de un elegido» (publicado en el suplemento cultural el 24 de agosto de 1963) y «El libro inaugural de Roberto de las Carreras» (aprecido por primera vez el 24 de diciembre de 1967).

intelectual, características de su época, en Occidente: el dandismo literario, cuyo deporte es espantar al burgués (de Baudelaire a Wilde, etc.) y el anarquismo revolucionario, destructor de todas las normas jurídicas y morales de la sociedad de tipo tradicional. La coincidencia de ambas corrientes en él, es lo que define su personalidad singular y terrible, única en nuestra historia. El amor libre, que predicó y practicó, en medio al escándalo ambiente, es un postulado anarquista. Algunas tesis del teatro de Sánchez (que era anarquista, también) no están lejos de las suyas, las de los panfletos más resonantes. Así en **M'hijo el doctor** y **Nuestros hijos**, v.gr. La explicación psicoanalítica, referente a la circunstancia familiar, biográfica, agrega un factor más —el pasional— a ese producto de época. La exaltación estética del sensualismo es también característica de la literatura de fin de siglo europea (D'Annunzio, Pierre Louÿs, etc.). Él llevó todo esto al terreno del donjuanismo. Pero su donjuanismo fue más literario que real. Amaba más el escándalo que la aventura. Era su arma de combate contra la burguesía. (Zum Felde, "Roberto de las Carreras" s/d; énfasis en el original)

Zum Felde destaca aquí la relevancia que el anarquismo tuvo para el autor de *Amor libre*, y lo liga a Florencio Sánchez, cuyos comienzos teatrales fueron en las representaciones de los centros obreros, sobre todo el Centro de Estudios Sociales.<sup>123</sup> En este sentido, el testimonio de Zum Felde va a contrapelo de una construcción crítica posterior, que separaba (artificialmente, a mi juicio) el esteticismo decadentista en el que militaba Roberto de las Carreras de la literatura social que escribían tanto Florencio Sánchez como el poeta Álvaro Armando Vasseur, con quien Roberto de las Carreras había tenido un fuerte conflicto a raíz de la publicación de *Sueño de Oriente*, para volver a reconciliarse años más tarde. En otra parte, Emir Rodríguez Monegal se

---

<sup>123</sup> A este respecto, ver el estudio de Daniel Vidal *Florencio Sánchez y el anarquismo*.

hace eco de esta distinción desde una perspectiva distinta:

Hacia 1900, por sus lecturas y hasta por algunos desplantes personales, Roberto de las Carreras y Herrera y Reissig pudieron incorporarse a una corriente anarquista en la que militaban ya Sánchez y Vasseur; de éstos los aislaba la posición estética o el ostentoso dandysmo de las actitudes (Rodríguez Monegal, «La generación del 900» 45–6).

La tensión que observa Emir Rodríguez Monegal entre posición política y posición estética articula buena parte de la lectura del período, que reconoce un esteticismo ácrata postulado por los anarco-aristócratas Roberto de las Carreras y Julio Herrera y Reissig en contraposición a los cultivadores de una literatura social, representada en el teatro de Florencio Sánchez —que había comenzado su carrera de dramaturgo escribiendo para las representaciones del Centro de Estudios Sociales— y en la lírica de Vasseur. La tensión vuelve a consignarse en el exhaustivo estudio de las posiciones ideológicas de la producción lírica del Modernismo uruguayo que llevó adelante Hugo Achugar, que distingue entre el lirismo social y el lirismo modernista canónico esteticista. Sin embargo, como ya mencioné al comienzo de este estudio, el mismo Achugar (*Poesía y sociedad* 148) matiza esta distinción al comprobar que existe una cercanía y (yo agregaría) un intercambio de prácticas entre ambas tendencias.

Pese a su reconocimiento del papel que cumplió el anarquismo a nivel ideológico en estas escrituras, Emir Rodríguez Monegal entiende que en todos los casos —ya sea el anarquismo aristocrático postulado por Roberto de las Carreras como formas literarias que más tarde se entenderían conceptualmente en el marco de la “literatura comprometida”— el anarquismo no deja de ser una moda intelectual, que arrastra por contagio, como si se tratase de una enfermedad:

Es la hora de un anarquismo intelectual que arrastra a muchos niños bien, como lo

hará décadas más tarde el Frente Popular de 1936 o más recientemente la literatura comprometida de salón. Roberto se proclamará anarquista, predicará el amor libre (que entendía como libertad de corromper a señoras casadas) y sostendrá en los hechos y en el verso un desarreglo sistemático de los sentidos, aunque tal vez le fuera desconocida esta expresión de Rimbaud (Rodríguez Monegal, *Sexo y poesía* 17).

En este pasaje, además de poner por delante sus prejuicios hacia la izquierda política, restringe el alcance de la posición utópica sobre el amor libre al donjuanismo del escritor y su figura de seductor fracasado. Al referirse al anarquismo, Emir Rodríguez Monegal clausura deliberadamente la indagación en el debate que este movimiento llevaba adelante sobre la sexualidad, anulando el potencial efecto político de los actos performativos que Roberto de las Carreras realizaba con su literatura, así como su incidencia en la esfera cultural del Novecientos.

En este aspecto, Ángel Rama parece coincidir con su rival intelectual. De hecho, considera el debate que promueve Roberto de las Carreras sobre el amor libre una “curiosa teoría” de la que el escritor se sirve para fines muy distintos de la liberación respecto de la opresión de género:

Lo importante era la seducción de las mujeres casadas, central ocupación de sus bien rentados ocios, haciéndose el portaestandarte del “amor libre”, una curiosa teoría de los libertarios del siglo XIX que este dandi del 900 utilizó para conferir seriedad a su apetencia de escándalo (Á. Rama, «Prólogo» 23–4).

Puede llamar la atención que Ángel Rama desestime de este modo el posicionamiento político del escritor, más si tomamos en cuenta que estaba familiarizado con la historia del movimiento en el Río de la Plata. De hecho, su hermano, Carlos Rama, publicaría no muchos años después su monumental compilación de textos del anarquismo latinoamericano junto a Ángel Cappelletti

*El anarquismo en América Latina*, así como el volumen *Utopismo socialista*, ambos publicados por Ayacucho. En este último aparece el ya mencionado folleto “Un episodio de amor en la Colonia Cecilia”, donde se describe la experiencia comunitaria de amor libre en el sur de Brasil.

Para Ángel Rama, de hecho, el anarquismo no constituía una de las “fuerzas heterodoxas de la cultura europea originaria” (*Transculturación* 46) sino más bien un traslado algo mecánico del debate de ideas en Occidente, similar al que durante el siglo XIX vinieron haciendo los letrados liberales:

La imitación directa, incomprensiva de las tradiciones seculares del continente, que habían practicado los primeros liberales, sólo se volvió a repetir entre los anarquistas que trasladaron tal cual sus fórmulas europeas nacidas de la industrialización del XIX (Á. Rama, *La ciudad letrada* 88).

Pero en el caso de Roberto de las Carreras, se habría tratado menos de una imitación directa que de un uso personal, subordinado a la “apetencia de escándalo”, lo que devuelve a la valoración de Alberto Zum Felde cuando afirma que la vida del autor resulta más interesante que su literatura, y que respecto a la primera, la segunda tiene un lugar vicario, ya que se refiere enteramente a episodios de su propia vida.

En el contexto del Novecientos, Roberto de las Carreras es más bien percibido como una presencia nociva, al que le cupo por mucho tiempo un papel de corruptor de la literatura, el culpable de los desvíos de Herrera y Reissig que habría incurrido en el dandismo por su influencia perniciosa. De allí todo un debate sobre cuestiones de autoría entre ambos autores, que continúa hasta hoy. A Roberto de las Carreras se le atribuye la contaminación (Ibáñez 22) de la prosa de Julio Herrera y Reissig, que adopta en préstamo momentáneo el dandismo de su amigo del momento, con quien rompería en 1906:

[Herrera y Reissig] inauguró su período luzbólico, caracterizado —fuera de la

poesía, nunca en ella— por el cultivo del dandismo, un dandismo de linaje parisiense, con que lo exaltó y contaminó Roberto de las Carreras, su camarada constante desde la publicación del provocativo “Sueño de Oriente” (que el Sultán remitió, antes que a nadie, a “los dignatarios de la Iglesia”). Quiere Julio entonces cumplir la Revolución sensual, exiliarse del “país de la piedra”, anonadar al filisteo, ser un “camafeísta del insulto”, al par de su inquietante preceptor. No tardará en aventajarlo.

Pero, mientras en Roberto el dandismo esa auténtico por entrañable asimilación de los modelos franceses, en Julio nunca pasó de brillante y pegadizo ejercicio intelectual, exclusivamente encaminado a la irritación de la estupidez honorable: juego de inveterado “enfant gâté”, pasatiempo inocente por lo común, aunque alguna vez ensombrecido por penosas claudicaciones (Ibáñez 22).

Para la crítica, este “dandismo auténtico”, del cual la adopción del anarquismo era un componente más del “deporte” de espantar a la burguesía, era a su vez una mera importación de modelos que poco habrían tenido que ver con la literatura local, entendida como auténtica frente a la imitación de los modelos franceses, de los cuales Roberto de las Carreras habría hecho un trasplante acrítico.

Esta valoración por un lado clausura la indagación de los vínculos ideológicos de Roberto de las Carreras, y desecha la exploración de la relación entre su literatura y lo político. En el caso de Ángel Rama, la timidez del Modernismo en la transgresión, idea que sustenta en *Las máscaras democráticas del Modernismo*, lo lleva a descartar de plano esta intersección, dado que la adopción de ideas revolucionarias alejaría al escritor del mercado de los lectores, al que el modernista ideal de su modelo se aboca a cortejar. El dandi, en cambio, escribe como forma de promoción de su verdadera obra de arte: la vida como literatura, reservando a la escritura un

lugar vicario.

### **La creación del personaje**

Es por ello que, a partir de estos estudios, el interés por el personaje histórico no ha cesado de crecer, hasta el punto de transformarse en elemento insoslayable dentro de la mitología urbana de Montevideo, eclipsando como contrapartida su creación literaria como si se tratara de ámbitos inconexos. Si, como afirma Ángel Rama, Roberto de las Carreras hace de su propia vida una obra de arte, siguiendo el precepto esteticista de Oscar Wilde, el relato de su vida estaría destinado a entrar en la producción literaria local, que le ha dedicado obras de teatro, novelas y hasta una parodia en el carnaval uruguayo.<sup>124</sup> A ello hay que agregar el interés generado también por la vida de su madre, Clara García de Zúñiga, que ofrece un referente de libertad sexual en el siglo XIX. La casa materna de Roberto de las Carreras es la actual sede del Museo Juan Manuel Blanes, y es habitual que se representen allí obras sobre la vida de ambos. Finalmente, el deseo de escribir una obra con él mismo como protagonista que aparece en el poema *Al lector* se va a cumplir muchos años después con diferentes firmas.

La primera de ellas es la obra de teatro *Boulevard Sarandí* de Milton Schinca, estrenada en 1973. Se trataba de un monólogo protagonizado por el actor Armando Halty, que estuvo en cartel en el Teatro Circular por dos años bajo la dirección de Mario Morgan. La obra enfatizaba los aspectos más escandalosos de la vida del escritor, basándose en las piezas críticas que vengo mencionando, especialmente el anecdotario que lega Alberto Zum Felde y los testimonios de Dora Isella Russell. Asimismo, utilizó el material de archivo que se encuentra en la Biblioteca Nacional, principalmente las cartas a Delmira Agustini, hasta entonces la única fuente disponible

---

<sup>124</sup> El grupo de parodistas Los Zíngaros ganó el primer premio de la categoría en el concurso de carnaval del año 2008 con el acto "Roberto de las Carreras", una representación humorística de su vida.

para conocer el período en que Roberto de las Carreras ejerció como cónsul en Brasil. La obra se articula entre el tiempo del cónsul solitario Paranaguá y la vida escandalosa en Montevideo, y su representación fue la primera vez que un público amplio se puso en contacto con la biografía del escritor. En un contexto teatral de fuerte prevalencia de nociones como la cuarta pared de Stanislavski o el distanciamiento brechtiano, el monólogo de Milton Schinca significó una ruptura en las prácticas de la representación dramática por la interacción directa entre el actor y el público, como deja entrever la crónica periodística publicada en *Marcha* el año del estreno:

Con su puntería de dramaturgo y su diestro lenguaje teatral, Schinca recrea en validez dramática la figura del detonante personaje a través de una hábil estructura en que desliza dos planos de ficción, el del personaje en sí mismo y el del actor que lo representa, narrador de circunstancias e inquisidor de la figura y los hechos, postulando a la vez la existencia de dos sectores de público, el de los uruguayos del novecientos y el de los uruguayos de hoy. Con feliz dinámica, el autor pasa de un plano a otro y en ambos, como cuadro a un personaje que vivió volcado hacia el público, en exasperado exhibicionismo, increpa al auditorio, lo azuza, lo incita a opinar y, cosa bastante insólita en nuestro medio, obtiene respuestas (Gilbert 25).

Los dos sectores de público a que hace referencia la crónica tienen que ver con el anclaje de la obra en el momento histórico de la representación: su estreno el año del golpe de estado iba a determinar que la figura del dandi se transformara en un catalizador de la disconformidad, y el espacio teatral en un ámbito de disidencia. De este modo, la obra de Milton Schinca da comienzo a la incorporación de Roberto de las Carreras a la mitología urbana de Montevideo, de la cual su propio autor es uno de los elaboradores. Eventualmente, *Boulevard Sarandí* se transformaría en una serie de crónicas sobre el Montevideo antiguo que son parte inseparable de

la memoria histórica local.

La obra, sin embargo, bajaría de cartel en 1975 debido a un pleito legal con los herederos de Roberto de las Carreras, quienes le hicieron un reclamo a Milton Schinca por derechos de autor. El dramaturgo no había tenido la precaución de solicitarlos en el caso de uno de los pocos representantes de la generación del novecientos cuyos derechos seguían vigentes, ya que había muerto apenas diez años antes del estreno de la pieza teatral. La reacción familiar iba a dar además como resultado otro libro sobre Roberto de las Carreras, el único estudio de conjunto que existe sobre su obra: *Roberto de las Carreras, poeta* de Ricardo Goldaracena, esposo de la nieta del escritor Electra de las Carreras. Se trata de una serie de conferencias dictadas en el Museo Pedagógico Juan Zorrilla de San Martín, que por esos años dirigía Dora Isella Russell, quien además prologa del libro.

Ricardo Goldaracena escribe orientado por la preocupación de que el mito que se había ido creando sobre el personaje histórico —en cuya elaboración y difusión la obra de Milton Schinca había jugado un papel fundamental por esos años— se impusiera sobre la obra, obliterándola. Afirma:

Nuestro propósito no es destruir la leyenda. La leyenda es muy hermosa, y las cosas hermosas no deben ser destruidas. La dejó fijada hace ya unos cuantos años, en páginas magistrales, don Alberto Zum Felde, y desde entonces hasta el día de hoy ha ido rodando de autor en autor, de comentario en comentario, de prólogo en prólogo, acrecentada día a día con una anécdota más, con una historia más. Pero ocurre que ya es tiempo de dar un paso adelante, y ese paso adelante no puede ser otro que el rescate de la obra escrita. Si es tan hermosa la leyenda, si son tan interesantes las anécdotas, completemos todo eso con la lectura de lo que el poeta escribió, para hacer los ineludibles deslindes (*Roberto de las Carreras, poeta* 17).

La invitación cursada por Ricardo Goldaracena no tuvo, sin embargo, el efecto buscado. Podría decirse que intenta salvar al escritor del mito apelando a su escritura, dado que a su parecer esta contrastaría con la imagen pública popularizada por las memorias, las crónicas, y en los años recientes la obra de teatro.<sup>125</sup> Carla Giaudrone observa que en su juicio “resuena la advertencia de Darío en *Los raros* sobre los peligros de adoptar una pose decadente: la imitación de tipos extravagantes e hiperefinados termina por aniquilar a la persona auténtica, al ser ‘natural’” (*La degeneración* 69).

Pero Goldaracena va más allá, y ofrece una lectura ligada a su fe, en la que interpreta la etapa final del escritor como una etapa de búsqueda de reconciliación cristiana, dado que, como ya afirmé, en los manuscritos de la etapa final existe una obsesión marcada por la temática religiosa. En su estudio existe una sección dedicada a los textos de carácter místico, en los que reconoce una religiosidad panteísta y un alejamiento de la actitud escandalosa que el relato de su vida había transformado en la marca de fábrica del escritor, ofreciendo la vida misma como obra de arte y no la escritura, como sostenía Ángel Rama. Aquí no se trata ya de ofrecer la máscara del dandi como mercancía sino un retorno a la escritura como vía para el descubrimiento de aquello que el relato mítico había escatimado, y que permite ver la performance de la provocación como un episodio superado a partir de *La visión del Arcángel* de 1907. Para Ricardo Goldaracena, a partir de ese libro comienza una nueva dirección de búsqueda en la espiritualidad que sitúa a Roberto de las Carreras “bien lejos. . . del muchacho rebelde y blasfemo de los primeros versos” (Goldaracena, *Roberto de las Carreras, poeta* 65). Cabe recordar, para contrastar esta lectura, que al analizar la patología cultural que Max Nordau identifica como “degeneración” y que Roberto de las Carreras parece tomar como guía para orientar su propia construcción del sujeto estético, uno de los síntomas al que el médico húngaro dedica su capítulo más extenso es justamente el misticismo.

---

<sup>125</sup> Si bien en el libro no se menciona jamás *Boulevard Sarandí* de Milton Schinca.

Pero esa búsqueda estará signada por una figura laberíntica, en la que la impenetrabilidad de la escritura, su hermetismo barroco que el mismo Goldaracena observa, pondrá en tensión la posibilidad de reconciliarlo con aquello que la crítica ha venido elaborando como norma del Modernismo literario. De los escritores del novecientos, Roberto de las Carreras iba a contrapelo de la función ideologizante que Ángel Rama (*La ciudad letrada* 86) atribuía a los letrados del período. Esa resistencia a la asimilación dentro de los paradigmas que la crítica se había venido generando reavivó el interés en una figura aparentemente distanciada de los debates en la tarea de la construcción de la identidad nacionalista que le cupo al intelectual modernista. El final de la dictadura fue ocasión de conectar con discursos que sirvieran de antídoto a la intoxicación nacionalista que ésta había significado. La figura del ironista vuelve por ello mismo a cobrar valor, en una circunstancia histórica distinta.

En esa clave lo rescatará Carlos María Domínguez con su biografía *El bastardo. Vida de Roberto de las Carreras y de su madre Clara*, donde ofreció un paradigma de interpretación nuevo que la crítica adoptaría. El libro es el producto de un proyecto impulsado por la editorial uruguaya Cal y Canto, con el fin de revisar el material documental disponible y seguir una de las pistas que Ángel Rama había dejado en su texto de 1963 sobre el pasado familiar de Roberto de las Carreras: “en Gualeguaychú aguarda a quien quiera escribir esta novela faulkneriana, el nutrido archivo familiar que ordenó cuidadosamente un bisnieto de don Mateo: Hugo Mongrell” («Prólogo» 14). El resultado es una extensa novela que se reparte entre el relato de la vida de Clara García de Zúñiga, con los datos aportados de la investigación en el archivo de Entre Ríos, y de su hijo Roberto de las Carreras. Como novela, continúa centrándose en los aspectos biográficos del autor, aunque ofrece un rescate textual importante. En su primera edición incluía transcripciones de las libretas manuscritas que se hallan en la Biblioteca Nacional uruguaya, y, a diferencia de sus antecesores, aporta un apéndice donde enumera sus fuentes documentales.<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> De hecho, su apéndice ha sido una base importante del presente trabajo. Con todo, mi base documental es

*El bastardo* es una biografía novelada de ambos personajes, donde los relatos sus vidas se van intercalando a lo largo de los capítulos. En ellos se hace una lectura que plantea algunas alternativas al determinismo que atestiguaban las interpretaciones precedentes. Su interés orientador continúa siendo la biografía del autor, esta vez según el precepto de Arturo Sergio Visca, quien afirmaba en su *Antología de poetas modernistas menores* que Roberto de las Carreras merecía una novela dedicada a su vida. Esa fue la tarea que se propuso Carlos María Domínguez, quien elabora una historia desde la perspectiva de un narrador que se esfuerza por dejar de lado el moralismo que había caracterizado los trabajos publicados anteriormente sobre el autor de *Amor libre*. En la novela *El bastardo* se objeta específicamente el rol que le había tocado a los intelectuales del 45, bajo la orientación de Alberto Zum Felde, en la marginación de la figura de Roberto de las Carreras de la generación del novecientos:

Los intelectuales del 45, integrantes de la llamada “generación crítica” del Uruguay, destacaron el Roberto de las Carreras sus dotes de niño terrible, le reconocieron una influencia circunstancial sobre Julio Herrera y Reissig y reseñaron su leyenda. Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama y Alberto Zum Felde le dedicaron pequeños trabajos críticos en los que predomina la imprecisión biográfica y la comidilla moral. [. . .] Al lado del reconocimiento a su talento alienta el reproche moral y la explicación de su locura por la herencia insana de la madre. No hay texto sobre Roberto que no apele a la clave hereditaria. El discurso intelectual y el discurso médico coincidieron sobre el supuesto de la genética (Domínguez 441–2).

La novela de Carlos María Domínguez, en este sentido, es una primera tentativa de entender tanto la figura pública como la escritura de Roberto de las Carreras como una propuesta activa,

---

diferente, ya que me oriento hacia la creación literaria de Roberto de las Carreras, y no me ocupo de los aspectos documentales que atañen a sus antepasados.

que, como ya mostré en el tercer capítulo, Carlos María Domínguez sitúa en las antípodas de Rodó. Es en buena medida su contrafigura, epítome de todo aquello que la prédica arielista rechazaba.

### **Síntomas de un rescate**

Los últimos años han visto un interés creciente en la obra de Roberto de las Carreras, aunque apenas estuvo acompañado de nuevas ediciones; salvo las ya mencionadas, la mayor parte del material disponible sigue en la edición de Ángel Rama, en la *Antología de poetas modernistas menores* de Arturo Sergio Visca y en las *Epístolas, psalmos y poemas* publicados por Ovidio Fernández Ríos en 1944 (que todavía circula en librerías de viejo en Montevideo). Sobre este renovado interés afirma Pablo Rocca:

La investigación-creación de Carlos María Domínguez no fue una causa sino una consecuencia de un cuadro social y comportamental que dio un giro enorme en las últimas dos décadas la liberación de las costumbres sexuales (con o sin conciencia posmoderna) y sus ostensibles repiques en el habla cotidiana, que han llegado tan tardíamente a estas orillas —por cierto que una vez concluida la dictadura militar que declinó en 1984— han empujado una dirección literaria que ahora rehuye la pudibundez, en lugar de ceñirse a sus pautas, y hasta celebra las formas de lo sexual (Rocca 6).

En el prólogo a su edición de *Amigos* Rocca explica el patente cambio de valores en el campo cultural uruguayo del período post-dictatorial. Pero hay que notar que este cambio también pasa por una lectura crítica de las prácticas intelectuales previas a la dictadura, y en particular del magisterio intelectual del 45. Porque la llamada “generación crítica” hizo de su tarea una labor

de taxonomía y jerarquía que, tal vez sin proponérselo, terminó eliminando del panorama de la literatura nacional sus elementos más estridentes, reservándolos al cajón de los escritores “menores”.

Si bien la novela *El bastardo* mantiene intacto el criterio de que la vida del autor ofrece más interés que su literatura, su publicación significó un llamado de atención importante para una nueva promoción crítica dispuesta a revertir los criterios de valoración que había legado el 45. Así lo reconoce Uruguay Cortazzo, en un artículo publicado en la prensa en 1997 donde se lee la operación de marginación del canon literario como una medida higiénica (un “cordón sanitario”) que preserva a la generación del Novecientos de su influencia nociva:

El cordón sanitario con el que se rodeó la obra de Roberto de las Carreras fue la obra temprana de uno de sus más brillantes alumnos —Aurelio del Hebrón—, cuando apostatando del Modernismo pasó a llamarse Alberto Zum Felde. El árbitro supremo de la crítica uruguaya dictaminó que Roberto importaba más por su vida escandalosa y provocativa que por su obra. El chaleco de fuerza le fue colocado por Rodríguez Monegal, Ángel Rama, y Arturo Sergio Visca. Entre todos redujeron a Roberto a una figurita folclórica del 900 (Cortazzo, «Los futuros del varón» 1).

La consecuencia de esta operación crítica es, en primer lugar, que los críticos “se eximieron de analizar con seriedad su obra y lo empujaron fuera del panteón literario uruguayo” (ibíd.). Esta expulsión de la literatura nacional tiene su contrapartida en la actitud que el propio autor asumía de modo explícito de rechazo a la nacionalidad uruguaya. Como recuerda Roberto Ibáñez (30), Roberto de las Carreras era el “deuteragonista” de la Torre de los Panoramas, el cenáculo que se realizaba en la casa de Julio Herrera y Reissig, que ostentaba un emblema a su entrada que decía “Prohibida la entrada a los Uruguayos”. Uruguay Cortazzo, en su vindicación del escritor, hace

la siguiente interpretación sobre su exclusión del canon nacional:

En un país tendenciosamente real-colectivista, donde tempranamente se dijo que la literatura debía ser reflejo de la sociedad (Andrés Lamas), para exigirle luego americanismos (Rodó), nativismos después (Zum Felde), veracidades existenciales y compromisos sociales (Á. Rama) y adocenados realismos socialistas por último, una literatura como la de Roberto, basada en la defensa de una utopía individualista, estaba condenada a la incomprensión, el rechazo, el olvido o la marginación (Cortazzo, «Los futuros del varón» 2).

Uruguay Cortazzo toma el problema del rechazo para delinear un esquema de conducta persiste en el discurso crítico, que a mi juicio se liga al planteo inicial de este estudio sobre el establecimiento de una norma que habría caracterizado al Modernismo. Su lectura pasa por una valorización sistemática del reverso —por su negatividad— de la construcción disciplinaria en lo nacional, lo sexual y lo estético. A lo nacional, De las Carreras opondría su utopía individualista, a lo sexual su prédica del amor libre y a la norma estética la búsqueda de la disonancia y una “refinada óptica paródica” (Cortazzo, «Los futuros del varón» 1).

Para Cortazzo, con su teoría del amor libre Roberto de las Carreras habría sido un adelantado que anuncia las “posiciones que asumirían pensadores como Wilhem Reich y Herbert Marcuse entre otros” (2). Al igual que Carlos María Domínguez, Cortazzo considera que Roberto de las Carreras se distancia del anarco-sindicalismo porque estos sólo ponían el acento en los aspectos económicos de la revolución y no en la opresión de género. No explora aún (esto lo haría de hecho unos años después un estudiante suyo en Brasil) los diferentes posicionamientos sobre la sexualidad en el seno del anarquismo. Es notorio el hecho que el relato de Carlos María Domínguez de la polémica entre Roberto de las Carreras y Joaquín Barberena en *El bastardo* ha pasado al juicio crítico posterior, como es el caso tanto de Uruguay

Cortazzo como de Carla Giaudrone, que toman el relato que hace el novelista de esa confrontación al pie de la letra, como si se tratase efectivamente de un conflicto entre Roberto de las Carreras y el movimiento anarquista, del que Barberena sería una voz representativa. De hecho, el parentesco que Cortazzo establece con los pensadores marxistas del siglo XX se vincula a ciertas lecturas comunes, puesto que el cuestionamiento de las estructuras familiares como formas de opresión isomorfas y funcionales a las estructuras de opresión capitalistas formaba ya parte del pensamiento socialista al menos desde Flora Tristán. Lo que sí es cierto es que la postura Roberto de las Carreras era contraria al determinismo económico propio del marxismo, y en esto estaba en sintonía con la mayor parte de los pensadores anarquistas, para quienes la revolución era primordialmente una cuestión de toma de conciencia sobre los mecanismos de poder, y no el resultado de una síntesis dialéctica de la contradicción entre la burguesía y el proletariado. Lo que tanto Wilhem Reich en *La revolución sexual* como posteriormente los miembros de la escuela de Fráncfort harían sería una tentativa de conciliación del marxismo con el psicoanálisis. Pero las teorías anarquistas sobre la sexualidad precedieron al psicoanálisis,<sup>127</sup> y de acuerdo con el estudio de Leandro Delgado, en la literatura anarquista se encuentra una primera crítica de lo que más tarde el psicoanálisis denominaría “internalización” de la represión libidinal.

El artículo «Los futuros del varón» de Uruguay Cortazzo inaugura un ciclo de renovada valoración crítica de la obra de Roberto de las Carreras del cual el presente trabajo es también una consecuencia. Esa valoración pasa por exaltar aquello que la generación del 45 había consignado al margen de la literatura, buscando en ello aquello que la construcción del canon de la literatura nacional había dejado fuera. Es el caso de la propuesta que hace Amir Hamed en la antología *Orientales*, quien llama a la recomposición del fichero crítico para exhibir con orgullo

---

<sup>127</sup> Tal vez incluso tuvieron un papel en su formación como campo disciplinar, si pensamos en Otto Gross como uno de los psicoanalistas tempranos, crítico con la convicción freudiana de la necesidad de la represión.

a los raros que las generaciones precedentes habían deliberadamente olvidado:

Dentro de este contexto, el Uruguay presenta un margen por demás peculiar. Siendo cuna de poetas como Lautréamont, Herrera y Reissig o Delmira Agustini, la crítica ha tenido enormes dificultades para hacer con ellos la “composición de lugar” imprescindible. De todos modos, el magnetismo de los poetas fuertes ha generado últimamente, y de manera casi automática, una nueva emergencia de textos que, como en el caso de cierta prosa ensayística de Herrera y Reissig, estaban inéditos (que es el modo más contundente de no ser leído) o reclamaban una nueva mirada. Es así que se compila un casi desconocido Herrera bajo el título de *El pudor y la cachondez*, reaparece Jules Supervielle en traducciones y en libro, o se reinscribe —aunque tangencialmente— una figura como Susana Soca (que parecía relegada a un limbo de la historia literaria uruguaya) en la *Revista Iberoamericana*. Estado de emergencia que reclama un nuevo fichero crítico o una recomposición de paradigmas (Hamed 23-4).

En su planteo, el lugar privilegiado del escritor, pero especialmente del poeta, sería el del exilio, por lo que todo reclamo de una pertenencia nacional resulta incompatible con una forma de escritura que renuncia deliberadamente al anclaje. En el caso de Roberto de las Carreras, las formas del exilio serán las de la locura, la pose y la herencia maldita de sus antepasados, temas críticos recurrentes que aparecen reseñados en los trabajos que se le han dedicado.

Estos trabajos de revisión del corpus legado por el desplazan el canon novecentista, habilitando y practicando nuevas lecturas de las obras del período, haciendo retornar de los márgenes a figuras. En estos gestos críticos es posible percibir aquella actitud de “abuelicidio” a que hace referencia Luis Bravo en su ensayo sobre la generación poética uruguaya del 80, y que pasa por la revisión crítica del canon 45-60 que llevaron adelante los escritores que comenzaron

a hacer su aparición a la salida de la dictadura militar. Al referirse al período de la transición democrática, afirma Luis Bravo:

En la “transición democrática” [aparece] una segunda camada que surge en medio de un debate intergeneracional, período denominado por Hugo Achugar (1986) como la “restauración cultural”. [. . .] Esta fase ya se perfila en la entrevista al Grupo Uno y a Ediciones del Mirador (“Los poetas jóvenes”, *Brecha*, 17.7.86) que registra el término “abuelicidio” en tanto revisión del canon 45-60. En 1987 proliferan los debates en un fuego cruzado que incluye a la prensa escrita y revistas alternativas (*La Oreja Cortada*, *Tranvías y Buzones*, *GAS*, *Cable a Tierra*, *Suicidio Colectivo*, *Minga*, *Trantor*, *Rem*) (Bravo 107).

El cambio en los criterios de valoración iba a pasar a de la práctica iconoclasta de los proyectos editoriales independientes de los ochenta a la práctica académica, que comienza a incorporar paradigmas de los estudios de género y una interrogación más incisiva sobre las formas de pensamiento en el Modernismo. Las investigaciones históricas sobre el cambio de siglo que llevó adelante José Pedro Barrán así como los estudios sobre la mujer en el novecientos de Graciela Sapriza contribuyeron enormemente a la revisión de los planteos sobre la sexualidad que Roberto de las Carreras realizó hace un siglo.

Puede decirse que los nuevos criterios de valoración se dan a partir de la búsqueda de la reincorporación a la narrativa sobre la literatura nacional de aquellas expresiones que no se avenían a la construcción normativa del Modernismo literario. Estos criterios abren la posibilidad de lectura a un conjunto de obras escurridizas; dan lugar a que el panteón de los modernistas menores reclame su espacio en la literatura, siempre y cuando ésta esté dispuesta a aceptar los elementos irreverentes con su propia institucionalidad. Así, Carla Giaudrone se referirá a él como un escritor que va más allá de las posibilidades de transgresión que se daba el

modernismo:

Mientras que en la mayoría de los escritores modernistas la actitud ante expresiones inclusivas del deseo oscila entre el repudio y la tentación, la posición de Roberto de las Carreras se resuelve hacia el lado del reconocimiento de sensaciones eróticas en los márgenes de la aceptación social. Desde sus textos iniciales, el uruguayo se complace en mostrar un erotismo transgresor, identificado con formas no convencionales del deseo (Giaudrone, *La degeneración* 55).

Este ápice de transgresión que Roberto de las Carreras representa aparece como fenómeno singular, sólo posible dentro una pléyade particular como la representada por la (de)generación del novecientos. De allí que Carla Giaudrone oponga a la visión histórica de Barrán sobre el disciplinamiento una apertura hacia formas disidentes de sexualidad que opusieron resistencia a las nuevas formas de poder que estaban desplazando a la Iglesia del lugar que históricamente le había tocado. En esto parece adherir al postulado de Sylvia Molloy, quien afirma que Uruguay sería una tierra pródiga en especímenes raros de la literatura.<sup>128</sup>

La singularidad desaparece, sin embargo, si se observa con detenimiento el marco de los debates sobre la sexualidad que se estaban dando en el seno del anarquismo, contexto al que me referí en el tercer capítulo. El llamado de atención sobre este contexto aparece ya en Zum Felde, pero no es sino hasta años muy recientes que comienza a establecerse la relación entre las ideas sobre el amor libre de Roberto de las Carreras y las que proponía el movimiento anarquista. El tema parece ser un parteaguas en la crítica actual sobre el período, y sobre la obra de Roberto de

---

<sup>128</sup> En su artículo «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini», Sylvia Molloy se pregunta: “¿se habrá pensado suficientemente en el Uruguay como tierra de raros y precursores de veras originales? Piénsese, más allá de Lautréamont cuya nacionalidad puede discutirse, en Herrera y Reissig, en Felisberto Hernández, en Onetti, nombres a los que debe añadirse, por la ruptura que marca, el de Delmira Agustini” («Dos lecturas del cisne» 92).

las Carreras en particular.

En su biografía, Carlos María Domínguez se inclina por el distanciamiento de Roberto de las Carreras del movimiento anarquista, al ir a su juicio más allá de lo que los ácratas podían admitir. Carla Giuadrone (62) sigue la lectura del biógrafo, afirmando que la diferencia entre la posición de Roberto de las Carreras y el movimiento anarquista reside en el hecho de que estos últimos juzgaban el desborde de la pasión sexual, especialmente si provenía de la mujer, como un desequilibrio del “sistema natural”, y por lo tanto potencialmente peligroso.

Carla Giaudrone basa su juicio en la novela de Carlos María Domínguez, y en una comparación entre las ideas sobre el amor libre de Roberto de las Carreras y las postuladas por algunos *free lovers* estadounidenses, concretamente el socialista utópico John Humphrey Noyes, fundador de la comunidad Oneida, y Ezra Heywood, que publicaba el periódico anarco-feminista *The Word*. Para ella, la diferencia fundamental reside en que el libro *Amor libre* reconoce a la mujer como sujeto de deseo erótico, mientras que en los *free lovers* norteamericanos la visión del deseo está signada por el temor de que una sexualidad descontrolada y excesiva pueda afectar negativamente la salud física y mental del individuo, en un discurso no exento de moral médica y, en el caso de los miembros de la comunidad Oneida, religiosa (Giaudrone, *La degeneración* 62). Asimismo, Carla Giaudrone llama la atención sobre la diferente actitud ante la masturbación que se desprende de los textos de Roberto de las Carreras y de los *free lovers* estadounidenses (ibíd 61).

Sin embargo, estas lecturas no toman en cuenta el estado de los debates locales sobre el amor libre, y las redes internacionalistas que los hacían posibles. Si bien ya Alberto Zum Felde llamaba la atención sobre el peso que el anarquismo tenía en el Novecientos, no es sino hasta años muy recientes que se comenzó a llevar adelante un estudio más sistemático del pensamiento anarquista en el Modernismo literario, y de su relevancia cultural y política.

Los estudios sobre la interacción entre el Modernismo literario y el movimiento político anarquista han tenido más desarrollo en los estudios peninsulares (en este sentido, los estudios de Lily Litvak sobre la literatura anarquista en España son fundamentales) que en los estudios latinoamericanos, si bien es cierto que existen trabajos sobre figuras específicas, como la monografía sobre Alberto Ghirardo de Hernán Díaz, de corte biográfico, o el estudio comprensivo para el caso argentino de Pablo Ansolabehere. Pero si bien existen muchos estudios que sí se refieren a aspectos históricos y sociológicos del movimiento obrero latinoamericano en sus comienzos, su interacción con el ámbito literario ha sido menos atendida en general, en la convicción de que la relación entre los letrados y el movimiento obrero no ha sido sencilla, debido principalmente a un problema de clase. La crítica parece dar por sentado que el sector letrado percibía en la democratización del acceso a la letra una amenaza a sus privilegios.

Entre los trabajos ya mencionados, el estudio de Leandro Delgado aporta una primera aproximación en este sentido al papel que jugó el anarquismo en la literatura del Novecientos uruguayo, destacando su incidencia en prácticas culturales concretas. Para Delgado, el anarquismo iba a traer aparejado el surgimiento de un nuevo tipo de intelectual, el intelectual de café, opuesto al modelo heredado del siglo XIX del letrado ligado a la cátedra universitaria y al poder estatal, del cual en el contexto uruguayo José Enrique Rodó era todavía una rémora, paradigma del *domine* que asume un papel de orientador moral e intelectual desde la cátedra universitaria y su lugar de parlamentario. Hay que tener en cuenta que para el autor de *Ariel* los referentes concretos de decadentismo que conocía de su medio, antes de emprender su viaje a Europa, tenían que ver con esta bohemia local de los cafés, donde Roberto de las Carreras era un personaje visible. José Enrique Rodó lo llama “decadentoides revenidos” cuando este último publica *Parisianas* en 1904.

Al discutir la obra de Roberto de las Carreras, Leandro Delgado identifica en su obra no

sólo los elementos doctrinales en torno a la sexualidad, sino también una serie de consecuencias que afectan a su estilo y a las “incoherencias” o “contradicciones” que la crítica venía señalando en sus líneas argumentativas sobre el amor libre o en la adopción del anarquismo desde su aristocracia. Delgado identifica en su escrituras formas de rebelión que atañen tanto a las disposiciones del género literario como del género sexual, cuando configura un cuerpo grotesco, donde los rasgos de género son intercambiados con el fin de crear una monstruosidad de corte andrógino, como ya analicé en el tercer capítulo. Pero la actitud ácrata no sólo se inscribe en el cuerpo, sino que también se percibe en lo que a juicio de Delgado constituye una actitud deliberada de contradecirse a sí mismo en diferentes instancias textuales:

Es notoria la despreocupación de Roberto de las Carreras por mostrar una coherencia determinada respecto a los hechos o dichos del pasado. De esta forma está llevando al extremo la práctica de un anarquismo individualista capaz de negar todo lo afirmado alguna vez, de acuerdo con un devenir en permanente adaptación a las circunstancias. Este carácter errático lo habilita a contraer matrimonio luego de haber defendido a los cuatro vientos las virtudes del amor libre y, en la polémica con Herrera y Reissig, a proclamar una suerte de cinismo para con su ex compañero de armas literarias. [. . .] La capacidad para cambiar completamente el rumbo de las observaciones puede ser, en algún caso, una virtud extrema del hombre de letras en su cultivo del individualismo, capaz de adoptar todas las posiciones y en procura de una autonomía total. En su cercanía con el pensamiento de Nietzsche, es posible que De las Carreras haya compartido tales principios de desapego (Delgado 163–4).

Para Leandro Delgado, pues, la supuesta incoherencia de Roberto de las Carreras, o (como sostiene Emir Rodríguez Monegal) la herencia maldita que culminaría en su enfermedad psiquiátrica, sería la aplicación de una actitud ideológica consciente de corte

anarco-individualista, de raíz nietzscheana y stirneriana.

En un sentido similar se pronuncia en su tesis *Os anarquistas eróticos* Juan Pedro Álvarez Suárez, donde compara la obra de Roberto de las Carreras con la del brasileño Roberto Freire, ambos promotores de la utopía erótica del amor libre. En su tesis, escrita bajo la dirección de Uruguay Cortazzo, el autor se refiere a una única obra de Roberto de las Carreras, *Amor libre*, pero lo hace en una veta comparativa, mostrando los vínculos ideológicos entre ambos autores, el uruguayo y el brasileño, y el pensamiento anarquista. Si bien escritas en épocas diferentes (la obra de Freire es contemporánea), la afinidad ideológica representa a juicio del autor la revelación de una tradición de erotismo de corte anarquista que no ha sido atendida suficientemente por la crítica:

A relação entre os escritores pode estar apoiada numa tradição latino-americana, do contrário são dois escritores exóticos que se fundamentam em fontes exclusivamente internacionais. Daqui deriva uma segunda formulação: deve existir uma sequência literária em América Latina vinculada à corrente anarquista, deve haver outros autores nesta linha e esse campo ainda não foi adequadamente explorado (Álvarez Suárez 148).

La pregunta del investigador brasileño apunta a determinar la existencia de una serie de fenómenos de escritura erótica disidente, cuyo rastreo a lo largo de la historia reclama una revisión de las convenciones canónicas, si no se quiere entender la escritura de estos autores como un fenómeno aislado, o ver en ellos reproductores exclusivos de discursos producidos fuera de la región. Para Juan Pedro Álvarez Suárez es necesario, para entender la obra de Roberto de las Carreras, entender cuáles son las diversas corrientes del movimiento anarquista en el Novecientos, para ver cómo se sitúa dentro del debate ideológico que atravesaba a los socialistas libertarios.

Es claro que la presencia del anarquismo tuvo un peso fundamental en la cultura del Novecientos, pero también es cierto que a partir sobre todo de los años treinta, el movimiento anarquista comienza a perder fuerza tanto por la represión política, como por el surgimiento de un fuerte competidor en el seno del movimiento obrero: los partidos comunistas, que contaban desde los años 20 con el prestigio de una revolución consumada en la U.R.S.S. Estos factores, apuntados por Ángel J. Cappelletti en su estudio sobre el anarquismo latinoamericano, harían que el anarquismo fuera progresivamente marginado, aunque no dejó de haber, en el terreno literario, fenómenos de escritura animados por esta visión política.

A mi modo de ver, los rescates recientes de la escritura anarquista en el terreno literario, y más específicamente de las expresiones de disidencia sexual que promovió el anarquismo desde fines del siglo XIX, tienen que ver tanto con el cambio de paradigmas en los estudios literarios, con el consecuente cambio de fichas en el tablero canónico, como con el rescate en el seno de la izquierda política de alternativas al proyecto socialista que han llevado a una interrogación de las formas de acción y participación políticas que la hegemonía del paradigma marxista había dejado por el camino durante el siglo XX. El rescate de la tradición política y cultural del anarquismo tiene que ver actualmente en buena medida con la necesidad de integrar formas de subjetividad disidentes en la construcción de proyectos políticos liberadores.

La lectura de Álvarez Suárez permite además abrir la proyección de la obra de Roberto de las Carreras hacia la literatura continental, al plantear la hipótesis de una literatura del anarquismo erótico en el continente. En este sentido, puede decirse que en el territorio crítico del Uruguay existe una tendencia a ver el Modernismo local como una excepción dentro del ámbito del Modernismo latinoamericano, que pasa por la exaltación del erotismo que revelan algunos de sus autores, notoriamente junto a Roberto de las Carreras, Delmira Agustini, Horacio Quiroga, María Eugenia Vaz Ferreira, Carlos Reyles, Alberto Nin Frías y Julio Herrera y Reissig. Uruguay Cortazzo llega a afirmar lo siguiente:

Estoy llegando, cada vez con más firmeza, a la convicción de que la "norma modernista" en Uruguay, incluye precisamente la subversión sexual, como lo deja ver un relevo de este aspecto en ciertos textos de Reyles, otros de Quiroga, Sánchez y su tesis libertarias del amor, repudios a convenciones femeninas en María Eugenia, Herrera y Reissig, cuyo insólito *El pudor y la cachondez* acaba de ser publicado, pero —y, por sobre todos— el gran teórico de la "revolución sensual" Roberto de las Carreras, sin contar con escritores desatendidos y menores (Cortazzo *Delmira Agustini* 7).

En el pasaje se aprecia la tentación de pensar el caso uruguayo como excepción, cuando lo que aparece más bien es una suerte de canon alternativo, en el que queda de lado una figura del Modernismo uruguayo que sí entró a formar parte del canon continental: me refiero a José Enrique Rodó. Según este juicio, el caso de Rodó, pese al impacto que tuvo posteriormente, habría sido la excepción en el contexto modernista local, escritor que finalmente abandona su país por Europa en una suerte de exilio voluntario y con una promesa de pago por la corresponsalía para *Caras y Caretas*. Y sin embargo, es el discurso rodosiano, y en particular su prédica arielista la que pasó a ser considerada como mostré al inicio un paradigma de la "norma" del Modernismo latinoamericano.

Del mismo modo, cabe interrogar la posibilidad de que a nivel continental suceda otro tanto, para lo cual sería necesario una revisión de nuestras elecciones de lectura y el rescate (nueva tarea para la filología) de escrituras que han quedado al margen en la construcción histórica del período. En ese sentido, cartografiar las interacciones de un movimiento estético como el Modernismo con otro político como lo fue el anarquismo puede contribuir a desenterrar el reverso del período, sepultado por la distancia histórica, los olvidos de la historia del movimiento obrero, y por una construcción crítica que debería sacudir sus hábitos de lectura. Es

en este punto de inflexión de lo político con lo estético que se abre la posibilidad de apreciar unas líneas de escritura y difusión que atraviesan lo nacional (dado que el anarquismo era un movimiento internacionalista) y que radicaliza el paisaje de la cultura finisecular, reuniendo, como lo quería Terry Eagleton para el caso inglés, agendas políticas posteriormente separadas: las políticas del sujeto, que en el caso de Roberto de las Carreras se inscriben en la sexualidad, con las luchas de clases, como dos aspectos inseparablemente ligados en la concepción política de fin de siglo.

## VI. Conclusión

A lo largo del estudio, he propuesto a Roberto de las Carreras no tanto como particularidad sino como ejemplo de una lectura posible del Modernismo latinoamericano desde sus bordes, en el sentido de reivindicar una debida atención a escritores menos estudiados del período, puesto que guardan la potencialidad de alterar nuestros hábitos de lectura y permiten también cartografiar modalidades alternativas de interacción de lo político y lo estético.

Afiliado al anarquismo, Roberto de las Carreras es un escritor que adopta esta corriente política para incorporarla a su práctica estética, que se inscribe no sólo en su escritura sino también en la construcción soberana de su subjetividad. Su propuesta de un nuevo sujeto estético como alternativa al proceso de modernización que experimenta América Latina en el paso del siglo XIX al XX tiene una proyección tanto individual como colectiva. Se toma a sí mismo y su propia historia familiar como problema para intervenir, desde la postura del anarco-feminismo que los movimientos internacionalistas promovían, en los debates que afectaban a la biopolítica de la modernización. Por ello puede decirse que es la imagen invertida de una política del Modernismo centrada en la construcción nacional. Con su literatura y la performance que la hace visible, altera las relaciones del letrado con la nación para dar lugar a una relación crítica con la construcción identitaria que otros autores contemporáneos, como su vecino José Enrique Rodó, venían llevando adelante.

La búsqueda de alternativas pasa por el establecimiento de una relación de resistencia respecto al naciente mercado literario, manifestada en la economía del derroche que caracterizaba al dandi y en el uso de los mecanismos de difusión y las habilidades tipográficas de la prensa anarquista. Al mismo tiempo, oponía a la normatividad nacional y moral un discurso de apertura sexual y ruptura con el deber de procrear para dar hijos en sacrificio al altar de la

patria. Por último, su propuesta utópica del amor libre requiere una nueva espiritualidad que refundaría el paganismo representada en la última etapa como reunión mística con la Afrodita Urania, instancia de reunión de los opuestos sexuales en el andrógino.

En la sociedad del Novecientos Roberto de las Carreras parece encarnar todos los atributos del “raro”, figura temida pero a la vez deseada, que planteaba una apertura de posibilidades insospechadas en la relación entre lo estético y lo social. Al igual que ocurre con Oscar Wilde, la visión utópica del anarquismo se asimilaba en sus escritos a una utopía estética, sociedad nueva en la que las antiguas construcciones de raza y de nación quedan atrás para dar lugar a nuevos tipos de relaciones afectivas, nuevos lenguajes poéticos y un nuevo culto pagano que rompe con las restricciones morales del cristianismo. Se trata de una utopía sin nación. De ésta se reclama exiliado, es un “nacido por casualidad” en tierras de Zapicán, y por lo tanto ofrece su propio desarraigo como alternativa al anclaje que significaban los discursos sobre la latinidad. Si bien es cierto que apelaba al imaginario histórico del helenismo, su lectura histórica tenía una vuelta de tuerca, puesto que lo hacía para mostrar, al igual que lo hacía con las referencias orientalistas, la posibilidad fehaciente de sociedades basadas en otras formas de intercambio y de sexualidad. El gesto ha sido catalogado de incoherente, incluso se ha leído como producto de la locura del autor. En principio, la locura no anula la escritura, antes bien creo que en su literatura es posible apreciar cómo se articulan los discursos finiseculares en una expresión que permite repensar la relación de lo político con lo estético, e invita a ver en el Modernismo una instancia de radicalización donde la búsqueda estética se liga a luchas específicas por nuevas formas de subjetividad y de relaciones sociales.

## Apéndice I

### Fragmentos de *Les Chansons de Bilitis*

#### 90. LETTRE

Cela est impossible, impossible. Je t'en supplie a genoux, avec larmes, toutes les larmes que j'ai pleurées sur cette horrible lettre, ne m'abandonne pas ainsi.

Songes—tu combien c'est affreux de te reperdre a jamais pour la seconde fois, après avoir eu l'immense joie d'espérer te reconquérir. Ah! mes amours! ne sentez—vous donc pas a quel point je vous aime!

Écoute—moi. Consens a me revoir encore une fois. Veux—tu être demain, au soleil couchant, devant ta porte? Demain, ou le jour suivant. Je viendrai te prendre. Ne me refuse pas cela.

La dernière fois peut—être, soit, mais encore cette fois, encore cette fois! Je te le demande, je te le crie, et songe que de ta réponse dépend le reste de ma vie.

#### 91. LA TENTATIVE

Tu étais jalouse de nous, Gyrinno, fille trop ardente. Que de bouquets as—tu fait suspendre au marteau de notre porte! Tu nous attendais au passage et tu nous suivais dans la rue.

Maintenant tu es selon tes vœux, étendue a la place aimée, et la tête sur ce coussin ou flotte une autre odeur de femme. Tu es plus grande qu'elle n'était. Ton corps différent m'étonne.

Regarde, je t'ai enfin cédé. Oui, c'est moi. Tu peux jouer avec mes seins, caresser ma hanche,

ouvrir mes genoux. Mon corps tout entier s'est livré à tes lèvres infatigables, —hélas!  
Ah! Gyrinno! avec l'amour mes larmes aussi débordent! Essuie—les avec tes cheveux, ne les baise pas, ma chérie; et enlace moi de plus près encore pour maîtriser mes tremblements.

## 92. L'EFFORT

Encore! assez de soupirs et de bras étirés ! Recommence! Penses—tu donc que l'amour soit un délassement? Gyrinno, c'est une tâche, et de toutes la plus rude.  
Réveille—toi! Il ne faut pas que tu dormes! Que m'importent tes paupières bleues et la barre de douleur qui brûle tes jambes maigres. Astarté bouillonne dans mes reins.  
Nous nous sommes couchées avant le crépuscule. Voici déjà la mauvaise aurore; mais je ne suis pas lasse pour si peu. Je ne dormirai pas avant le second soir.  
Je ne dormirai pas: il ne faut pas que tu dormes. Oh! comme la saveur du matin est amère!  
Gyrinno, apprécie—la. Les baisers sont plus difficiles, mais plus étranges, et plus lents.

## 93. MYRRHINE (non traduite)

## 94. A GYRINNO

Ne crois pas que je t'aie aimée. Je t'ai mangée comme une figue mure, je t'ai bue comme une eau ardente, je t'ai portée autour de moi comme une ceinture de peau.  
Je me suis amusée de ton corps, parce que tu as les cheveux courts, les seins en pointe sur ton corps maigre, et les mamelons noirs comme deux petites dattes.  
Comme il faut de l'eau et des fruits, une femme aussi est nécessaire, mais déjà je ne sais plus ton nom, toi qui as passé dans mes bras comme l'ombre d'une autre adorée.

Entre ta chair et la mienne, un rêve brulant m'a possédée. Je te serrais sur moi comme sur une blessure et je criais: Mnasidika! Mnasidika! Mnasidika!

(Louÿs 195–201)

## Apéndice II.

### Obras éditas I

#### Homenaje a Émile Zola

*La Rebelión*, Octubre 12, 1902.

Folio 1v

#### HABLANDO CLARO

El domingo 6, se efectuó el anunciado mitín —como verán nuestros lectores en otro lugar— haciendo uso de la palabra nuestro amigo y compañero Roberto de las Carreras.

Su vibrante y enérgica voz se hizo oír como una bomba para los burgueses en la plaza Independencia, al regreso.

He aquí su breve discurso:

“[¡]Ciudadanos!

“Protesto en nombre de LA REBELIÓN contra la promiscuidad de este mitin. Los estudiantes ultra burgueses, de Montevideo, futuros abogados, cultivadores y tergiversadores de leyes, han tenido la inconcebible audacia de acaparar el homenaje al gran libertador Zola, pretendiendo hacer número con el pueblo, y arrastrarlo como comparsa al mitin de su intelectualidad decorativa.

“Por su parte, la Asociación de la prensa rufianesca, venal y solapadamente burgues[a], rastrera defensora del capital, cobarde enemiga del obrero, que constituye una liga sórdida y pusilánime

para acallar la voz de todas las protestas, la Asociación de la Prensa conservadora y política, de la Prensa indígena, se ha permitido convocar al pueblo, para rendir tributo a esa gloria de la sinceridad, al defensor de Alfredo Dreyfus.

“Los anarquistas no podemos rendir homenaje a Zola al lado de los enemigos de Zola!

“[¡]Deslindemos nuestro grupo! [¡]Alcemos con la palabra la bandera roja! [¡]Viva Zola anarquista! [¡]Viva el explosivo Zola!

“[¡]Germinal! [¡]Que en esta hora de evocacion la semilla infamada vuele a todos los corazones y prenda en los elegidos!

[¡]Germinal! es la palabra a pronunciarse en la tumba del héroe pensador. [¡]Su obra toda es *germinal!*

“¿Quién ha dicho que debemos deslizarnos en la tumba del ridente, silenciosos como fantasmas?

Los rebeldes no venimos a expresar nuestro duelo sino nuestra victoria. Zola es *El Trabajo*, la destrucción de la bestia burguesa, el Amor Libre. [¡]Zola es *Verité*, el aniquilamiento de la Iglesia! [¡]Zola vive y con él se yergue la Anarquía!

“El defensor de Dreyfus es el hombre de la Humanidad. Luchador y literato deja un recuerdo eterno. . .

“Anarquistas, aclamemos su triunfo sobre la muerte con nuestro más potente grito de ¡Viva Zola anarquista!”

**En onda azul. . .**

[decoración]

Montevideo

Talleres gráficos A. Barreiro y Ramos

Calle Cerro, número 61

1905

**Ideal Estético**

¡Su cuerpo ha de alumbrar con blancuras de lámparas astrales las noches del Amor!

Su mirada ha de ser una esfumadura soñolienta, una estela que naufrague en los deseos. . .

Sus cabellos: dos alas dormidas sobre las sienes en despeinado de lecho como si al claror del Insomnio hubieran jugado en sus honduras manos amorosas. . .

¡Un no se qué de vivido en los ojos fundiéndose en el relámpago nevado de la sonrisa!

Su cabeza ha de parecer como abatida bajo la pesadumbre de la cabellera. . .

La Poesía, anhelante, buscará el nido de su Nuca.

Los pliegues de su Risa han de estar llenos de secretos. . .

¡Su mimo de Lutecia, al arrastrar la g, le diera insomnios!

Alguna vez, alucinantes, titilarán sus ojos bajo la máscara de un velo como estrellas que filtra y aumenta el distraído vapor de una nube. . .

Sus labios han de arrancar el ansia de oprimirlos con el Beso como con un broche que no se

desprenda más; de dejar en ellos un polen: ¡el Alma!

Ceñirá su falda indolente la admiración a su cuerpo. . . En el abultar de sus caderas, su facundia derramara, generoso el Cincel; habrá llorado su avaricia en las manos cupídicas ¡que tendrán como el aire de esconderse!

Toda ella ha de ser un desvanecimiento. . .

¡Sus senos afanosos han de ser! pendiente móvil en que mi alma rueda como una barca ida sobre el ancho plegar de los océanos. . .

Al andar ha de parecer abandonarse en unos brazos. . . ¡ha de entonar el psalmo de la Línea!

¡Su cuerpo ha de ser un epitalamio!

De una serenidad perdida de Azul, la sonrisa. . . La actitud de su pensamiento: el Perdón.

¡Ella fuera un oasis del corazón desamparado; férvido abrigo a que aplacar las alas!

Fuera su alma como un lago para que en su vaga nitidez umbría soñara sin fin mi fascinada imagen. . .

Ella fuera como una almohada de revoloteantes visiones; ¡un musical perfume!

La dicha: una presencia en sus ojos; ¡en sus ojos una incesante afirmación!

En sus labios, promesa nunca exhausta, la sonrisa; un absoluto, el beso.

Confidencias de tálamo, sus gestos; encogimientos tiernos. . .

Su garganta: ¡Utopía de besos! ¡Remolino de espera! ¡Lustral evocación!

. . . ¡De mis lágrimas se embebiese el cuerpo pálido bañado en el Éter de los éxtasis, mecido en los Columpios Inefables! . .

¡Fuera una consoladora tibia; sobre mi corazón, rayo lunar!

¡Mostrarán sus transparencias de lámpara de alabastro el arcano rojo de su Pasión!

. . . ¡Su idear diera el rumbo a las fatigas de alas plegadas. . . ¡Ella consagrara todos los paisajes de la Ilusión! ¡Ella tendiera los brazos en todos los reinos de la humana belleza para que trocáramos un beso redentor en cada sueño!

## Sideral

### II

Sus manos de siderales dulzuras han de inspirar un ruego: ¡Tener el huérfano corazón dormido en ellas!

En sus manos mi dolor perlara como el llanto de la Noche en los sumisos labios de las rosas. . .  
Evaporaron a las aparecidas noctámbulas de la Desolación y de la Muerte, las hurañas visiones, las espectrales promesas; hipnotizadoras serenas que, al alentar moviéndose, dibujaran caricias. . . ¡Albos signos armoniosos de un amoroso Zodíaco!

¡Hicieron señas desde las islas borrosas del Encanto! . . . Por ellas floración en risas fueran los páramos del Alma!

Ellas anegaran el pie del árbol enfermo de la Idea en los ríos confidentes de Ternura; ¡ellas amamantarán a las Divinidades supremas, a las Soñadoras ocultas, a las Desconocidas radiantes!;  
¡alargaran la Curva de los cielos! . . . ellas llevarán los hilos de las Horas. . .

Con frescuras y sonrisas de rosas y con almas de auroras ellas nimbaran los invencibles anhelos;  
¡por ellas los enconos, redimidos, en desvarío absurdo sonrieran!; enajenaran las herida;  
abandonaran fluídicas estelas consolantes en el firmamento de las Penas. . .

Ya líricas, ya extáticas, hermanas de los mismos sueños, ellas supieran de apartadas, peregrinas nostalgias. . . ¡adormecieran el afán del Arte, el hincar del Recuerdo!

Ellas crearan Corazón y Mente.

¡¡Ellas mismas fueran poemas!!

Vigilantes invictas, cubrieran de su hermosura invulnerable el pecho mío, interrumpiendo el Hado. Mágicas y piadosas, ante los himnos tristes de mis ojos, ¡rompieran en los aires los dardos viboreantes del emboscado Arquero del Dolor! . . .

¡Ella fuera la Curva arrulladora de todo cuanto vive, el milagro sonoro de las cosas que en presencia de la Dicha cantan! . . .

¡A su paso lo Línea se embriagara y desbordaran a volar los Ritmos!

La humedad subterránea, la filtración de lágrimas, ¡ella bordara en góticos palacios de estalactitas quiméricas! . . .

Ella vivificara las tinieblas, aclarara el día, ella hiciera, a sus pies, arrodillarse la Blasfemia suicida; fuera el porqué de lo que Ama; ¡ella fuera un regazo enternecido!

Para todos los amores, para todas las ilusas mariposas pintadas de Armonía, ella fuera el trémulo columpio de una rosa púber! . . .

¡De su color se embebieran, en su aliento desmayaran sus alas copulantes! . . .

En las horas que arrastra el Desvarío, del corazón masacrado, ¡ella arrancara y despidiera lejos el hierro de la Vida!

¡Hacia ella entreabriera el Pensamiento su corola de amor!

¡Para acogerle ella supiera hacer también del corazón un arpa!

Sus manos derramaran miríadas de coleópteros azules . . . ¡Alma de las Primaveras!

En ella se desangrara mi Ternura. . .

Fuera para mi dolor mullida playa en que se acuesta peregrinante, fatigada ola. . .

Hacia el país del místico Silencio yo flotara en la barca de su cuerpo. . . ¡Mi oído enajenara el rimar de los Labios y los Sueños!

¡Acústica de mi pensamiento, espacio de mis alas, camino de mis suspiros, vaivén de los mundos ensoñados, onda azul! . . .

¡En el nudo de sus brazos mi alma se abriera en explosión de arcanos!

¡Por sus ojos de esfumados paisajes, por sus ojos amantes y remotos, a las supremas preguntas me asomara! ¡Sus brazos fueran alas!

## La Visión de Oro

### III

¡Sultana de todos los besos, llave de todos los Éxtasis! . . . ¡Tras de su estela mórbida, soñante, yo traspaso los alcázares mágicos y mudos de conquistadas puertas impalpables! . . .

Propicia, ella descíñe los velos embriagados en que yacen no dormidos jamás sus ojos ávidos, hechos de mundos, las Esfinges inmortales!

. . .Ella acaricia, tranquila, el ceño del Enigma. . .

Ella vela en el dintel de los Misterios coronada de pensativos nefentes. . .

Su sonrisa es la respuesta muda de la Esfinge. . .

Ámame, me dice; muere de efusión de besos; ¡consúmase tu vida como incienso sobre la brasa de tu corazón! Exhálese, ¡consolada a fuerza de sentir!

Piensa en mis brazos como en un paraíso y como en una tumba, ¡como en un surgir llameante de estrelladas vorágines del alma y como en un anonadarse radioso!

La suprema vida se confunde con el soñar de la Nada. El Amor, en secreto, ama a la Muerte.

¡Su mirada de astros busca, afanosa, la pupila vacía de los páramos del Cielo!

Ruiseñor extático de los Cipreses, peregrino que arroba la gloria de la Noche: ¡resplandeciente luto!

Siente en sus venas un rodar de besos. . . ¡Es el licor de opio sideral con que ensueña la confortadora inviolable, la Deidad fiel con que ensueña la confortadora inviolable, la Deidad fiel sobre todas, de corazón sellado, sin latidos, —¡por eso amante!— en cuyos labios, de marchitez

otoñal, florece un beso nevado!

El Amor, todo anhelo, en los ojos sin llama y en los labios sin carmín, deja desvanecerse, como en su propio misterio, el alma de la suprema vida. Cuando la muerte se acerca con los labios de la Amante a consagrar los suyos, en su corazón, consternado de dicha, ama el Dolor, ríe el Olvido. . . Se siente dar todo: ¡sus lágrimas lo iluminan como estrellas! . . .

Tu ávido pesar quiere ceñirse a los marchitos labios no plegados de la diosa otoñal; como él, soñadora sin luz, como él, arcana. . . ¡Vestal que guarda el secreto esfumado de la Vida! . . . Sobre las heridas que llamean ella vuelca su regazo de místicas rosas inmortales, de lívidas escarchas. . .

¡Mudez toda amor, toda caricia, en que gusta silenciar el corazón!

Regocíjate, amante. . . ¡Sólo el beso que seca los labios y los ojos es infinito! . . . ¡sólo él puede saciar!

¡Yo quiero redimirte del pérfido amor de las esfinges! . . . ¡Mis manos enternecidas, mis soñadoras manos que tocan tu corazón, serán a la vez que pasto de tus labios mullida venda visionaria de tus ojos!

En el calor de mi seno, nido tuyo, yo secaré tus cabellos bañados por el hosco llorar de las negruras de los cielos malditos de tu vida; ¡con palabras de mis manos que de caricias me pesan, apaciguaré tus sienes combatidas por los cóndores del Ábrego!

Soy la piadosa eterna, la sideral que buscas. Soy el abrigo en que la tormenta calla. . .

Yo besaré en tus sienes tu pensamiento adolorido y en tus labios la queja; yo aplacaré tus alas desgarradas en todos los picachos y en todas las cumbres. . . ¡oh ensoñado de las estrellas lejanas! . . .

¡Yo extenderé todo el cielo sobre tu dolor!

¡Soy la fusión suprema de todas las corolas de la tierra y el ardor arrebatado de todas las corolas de luz de los espacios!

Soy tu alucinación, tu vértigo tranquilo; ¡la elegida, atornasolada de llameadoras dulzuras, de tu locura inmensa!

Cada actitud de mi espíritu es una forma de la Dicha.

Soy el espejo móvil en que el Universo se admira.

¡Soy aquella para la cual has nacido, vivido, aprendido, llorado!

Soy el libro nítido de todos tus enigmas. Para que leas ¡en las noches infinitas desmayaré los brazos! . . .

Reposa, reposa en mí. . . ¡Soy el oasis! . . ¡el cantar de los aires transparentes! . . . ¡Acerca tus labios a mi tersura vívida embelesada de servirte de bálsamo! . . ¡Puedan ellos palpar las armonías y tu oído percibir el soñar de los perfumes!

Soy el amor de la línea; soy el alma de las cosas tiernas que ondulan; ¡soy un lampo de la caricia inmensa en que están envueltos los mundos!

Llevo rosales en el Pecho y en el Alma ruiseñores.

¡Solo al mirarme se siente que el mar arrulla y cantan las florestas!

Soy la voz del Misterio que en la contemplación se endulza y habla bajo. . .

La frescura lánguida con que tu fiebre sueña transcurre en mis venas de flor. . . Enajénate: es el instante del numen del Cielo, del numen del mar; en que sobre todo lo bello flota como la idealidad de una cita, como una consigna de fe; ¡el crepúsculo de oro de mi amor, la hora pensativa que en el cuadrante ensombrecido de los cielos, marcan las estrellas vigilantes!

Soy la Divinidad, soy humana. Olvida las hipnotizadoras luciérnagas del Éter. Ama la sombra que te darán mis brazos y mi cabellera, envolviéndote; ama la embriagadora ignorancia de conocerme sólo a mí. Pon tus labios en mi pecho roto en manantial de ternura. ¡En él se regocije toda tu sed!

¡Yo haré palpitar vuelcos de tus estrellas queridas en tu corazón!

¡En mí se desvanece lo Infinito, rueda el Mar, se abisma el Cielo!

Yo evaporaré sobre ti ¡oh dilacerado! la más lejana, la más confidente, la más enternecida onda azul. . .

¡Volarás inconsciente de las alas que te ceñirá mi beso!

Ámame más que a la Muerte, ¡oh tú, cuya frente quemada por las ansias inmortales sueña con las lápidas frías! . . .

Yo te seguiré en el derrame de tus peregrinaciones sonámbulas, en tu avidez del mundo vago. . .

Yo estaré en los Rosales cuando cantes y cuando llores junto al Ciprés.

Soy tu revelada ignota, la que tu sangre llama al entrelazar tu esencia como para vivificarte más; soy el nombre que se escribe en tu corazón cuando sufres, soy el suspiro que te roba el pesar, el sueño irisado de tus ojos, soy la sal de tus lágrimas. . . Si una herida tuya se adormece es porque aliento junto a ti; si sonríes ¡es que he besado tus labios, al pasar!

El idioma de la tierra es la Belleza. Yo hablo en él.

En mi carne resucitan las almas de todas las rosas. De mis ojos ruedan las perlas del Mar. Son mis ojos incomprensibles estrellas; ¡incomprensibles para arrancarte sueños!

Son la lucidez del Arcano.

El Desierto sus mirajes ha copiado de mí.

Estoy hecha del alma de las hojas estremecidas que aletean queriendo ondular a los horizontes . . . y del terciopelo de la Onda.

¡Naciera el Genio para balbucear mi enigma!

Soy la Onda: trasluzco el Placer.

El canto es mi esclavo. Es el Perfume mi adulator. Por aparecer en mis pupilas se disputan el Cielo, la Sombra y el Mar. ¡Mi cabellera es la Noche, mi cabellera es el Sol!

¡En mis labios se subliman cegados ruiseñores!

¡Se deslíe en mi cuerpo la curva de los astros!

Soy la clave muda pero tímida de todo lo que existe.

Soy la Belleza: la única razón. Soy la Verdad.

Soy la síntesis arcana de todos los arcanos.

Mis senos mueve la palpitación augusta del Misterio.

Soy la aparecida soñante de un eterno Edén. Me ignoro a mí misma.

Dentro mío afirman las estrellas con un frenesí de luz como si enredar quisieran a sus divinos tentáculos la mortal distraída atención.

El misterio que no puede descorrer sus labios áridos, ¡con mis manos puede acariciar!

El Universo se halla enamorado de mí.

Para mí es la Belleza; para velar mis ojos, los cortinajes de las selvas; para que ame, el cielo es azul; para que mis labios jueguen se deslíe un pincel desconocido en los plumajes canoros. . .

Para ondular mis cabellos es el Rocío.

Para mecirme es el Cantar.

En la Naturaleza y en el Cielo todo sabe mi nombre.

Los ríos y los mares están hechos de lágrimas que han corrido por mi amor.

Yo extiendo al Orbe la fascinación de la Dicha. Cuando hablé por vez primera la Música nació.

Yo soy el Arte. La Línea fluye del manantial de mi hermosura. . .

Yo soy el Pensamiento florido, la imagen viviente que cruza, cuidando no manchar sus pies de alba cortejados por musicales suspiros, desde la margen contemplativa del Ganges al Sena crepuscular.

De Anacreonte fui la diadema. Mi sangre es Falerno. Así envuelve de sopor mi beso. . .

En mis brazos Musset sollozó. . .

¡Con clavos de oro yo incrusté los Noches en la arcada inmensa de la Inmortalidad!

Soy la rosa helénica derramada en los triclinios de los festines eternos de cuyo perfume están hechos los sueños y de cuyas espinas se entreteje el Calvario de los Poetas.

Soy la flor que mima una gota de sangre. Hiero para ser más querida. Con mis dardos

centelleantes hundo la imagen mía que adora en las venas de mi adulator.

Yo amo la sangre acaso porque amo la Vida. Ver correr la sangre es contemplar el Amor.

Yo miro con los ojos furtivos de la Onda. Soy el pensamiento rimado, acústico, de todo lo que respira. . .

¡La gota de rocío, la corteza del árbol, el canto que se enrula, la ola, todo lo que tiene curva, me recuerda!

Yo soy lo que modulan, confusas, vegas y noches.

La Naturaleza es el borrador inmenso de una frase: ¡Yo!

¡Soy el encaje inmortal y alado de la Alambra, la orquesta de los Bosques y el naranjo confidente del ajimez de Lindaraja que incense a las estrellas!

Soy el templo arrobado en que cuelgan sus nidos los ruseñores del Arte.

Soy la consagración, el éxtasis de la Curva dispersa. Soy la Arcada de triunfo de las frentes olímpicas.

Soy el trofeo de los Vencedores de todos los Juegos. ¡Soy la estrella vertiginosa que vibra en la entraña férvida de un creador! Soy el Ritmo: ¡el mórbido voltear enajenado de las Almas y de las Esferas! . . .

Soy la Iniciación magna. Toda la Ciencia. Los que de mí no saben no logran vivir.

Soy el albor inefable de la idea virgen que tiende sus labios en los que hay un temblor de mariposas. . . soy el latido mismo del corazón de los poetas.

Cuando uno de esos corazones míos es macerado en la nieve su sangre la caliente y fecunda:  
¡surge el oasis!

En las rosas de mis manos beben los silfos.

Soy el alma del Mundo. No puedo morir.

El que yo poseo no me reniega jamás

El dolor que hoy doy es más bello que la alegría. Mi noche es más radiante que el Sol.

Las estrellas son las lágrimas esplendorosas y eternas de amantes a quienes de infortunio cegué.

¡Las nubes róseas están hechas de humedad evaporada de mi carne!

¡El crepúsculo es mi cuerpo desteñido en el horizonte!

Los ojos que oprimo con la venda de mis manos reniegan de el día.

La Belleza muere si yo no la contemplo.

Las góticas maravillas suben al Cielo porque yo las impulso con un soplo.

Yo he tenido de escabel los reinos de la tierra. En mi cabellera desceñida se enmarañaron astros.

A través de bosques y montañas, en peregrinaciones sin fin, susurrantes y dóciles de amor, me han seguido los ríos. . .

Yo soy, según las horas, roja de Deseo y azulada de ensueño. Mi corazón está cruzado por el Iris.

Yo soy negra también y en mi negrura se halla enterrada la dicha como en una mina el alma de los soles.

Á mis sienes ceñí la fortuna. El Capricho mecióme, al nacer.

Señora, arrojé mi diadema a los pies de un esclavo; esclava, sonreí: más que un ejército desplegado en batalla, ¡dijera mi amante el rey Salomón!

He soñado junto al Ganges; fui nenúfar. He corrido en las selvas sagradas: era ninfa.

Mi Nombre está escrito en las arenas del Desierto y el Simún no lo puede borrar.

Está escrito también en las Pirámides y en el espejo de todos los estanques que ha besado mi lírica imagen desde la India a Trianón.

En Granada fui la queja de las Guzlas y la gracia de los Alquizeles. . .

Fui creada en invernáculos de Harenas. Yataganes, hirviendo celosos, rasgaron mi pecho; solapadas, vehementes cadenas crisparon mis miembros; ¡sin que unos ni otras me pudieran rendir!

En mi carne están impresas las algas del Mar, nefentes de hojas rítmicas, acantos de Grecia y

flores de lis.

¡Ah! los que me aman viven consumidos por un anhelo que yo misma no puedo saciar. ¡En vano mis lágrimas, en vano mis besos, en vano mis ojos de estrellas!

Mis labios están hechos con la sangre de los suicidas de Amor.

Mi corazón con la púrpura de las rosas de Mayo.

En mis brazos Petronio expiró.

¡Palpitan las estrellas con más fuerza cuando yo las miro como si quisieran lanzarse, desde la altura, en mis brazos!

Sin mí, la Noche, el Fin. . .

El Vacío: donde yo no estoy.

Por mí tiene una voz el silencio.

La Gloria es la estela que dejo al pasar.

Soy la Vida, ¡la rima del Sol!

El Color, las almas errantes de las flores, la Línea, El Sol, el Mundo, ¡todo es una confabulación misteriosa para obtener un beso mío!

Entrégate sólo a mí. . . Reniega de todo lo que no ame ¡oh elegido del Canto y del Pesar!

Toca mi corazón: es una lira. ¡Enreda en ella los gritos de tu alma como hiedras delirantes!

Soy una flor abierta: ¡La miel de tus ritmos sea libada en mi corazón!

## **El Beso Inmortal**

¡Vencedora de corazón fecundo, cumbre de la visión de Oro, onda azul! . . . ¡Pudiera en tu regazo recoger toda la vida! ¡Oh tú, que siento sin ver! ¡oh tú, que, en las cegadas, tumultuosas tinieblas, reconoce mi corazón! . . . Las horas que ultrajó el Hastío, que arrojé vacías porque en ellas no hube amado, las de angustias sin lágrimas que robaron vampiros sorbedores al regio don del Alma; las dementes, las trágicas, que atraieron los cuervos del Insomnio sobre mi corazón crucificado; las que brotaron sangre de recuerdos a lo largo de mudos horizontes; las que dejaron, extenuadas, desmayar su carga al pie de cada Esfinge; las que sucumbieron, arcanas, al devorar sus alas la mies de luz del Sembrador silente. . . las enceguecidas de llanto que me dieran su adiós ¡alguna vez apreciadas! . . . que pusieran sus labios mortecinos sobre las muertas del alma; las apóstatas que como estrellas se apagaron, que se incineraron de duda, que arrojaron al paso, como una cosa inútil, la esperanza; las un instante risueñas; todas, todas, yo las reconquistara en sus labios, de un solo beso; ¡mi corazón, sobre el suyo, desnudara el dolor! . . . ¡¡Ambos arrebatados en una suprema orquesta de latidos!!

. . .Nuestro placer el Tiempo no contara, no miraran las Orbitas Escuetas, ¡la Segur no cobrara con horas nuestros besos!

¡En mis brazos, robada al Imposible, no percibiera mi efusión suspirar el cuadrante de su Vida! Eternidad. . . ¡¡te la pido!! . . . pudiera yo clamar. . .

Yo no escuchara al silenciar los besos el huraño rumor con que respira la Estigia ¡la salina laguna de sollozos! ¡Yo no viera a la Muerte rubricar sus caricias!

En los deliquios, al tornar del Vértigo, sobre su boca muda de placer yo no escuchara, del milenario Carón, batir el remo. . .

. . . Yo la sintiera lenta en el espíritu. . .

Lento fuera su mirar y sus caricias lentas . . . ¡Todo consoladora!

En el centelleo de los Insomnios ¡¡radiara mi corazón, astro de dicha!!

. . . Fuera su voz velada, percibida como entre el tul del vago desperezo, como a la sordina de los balbuceados apremios. . . ¡éxtasis de la Soñolienta entrañable! fuera brumosa, pues habla bajo el Alma. . .

La noche; su cabellera; su sonrisa: el Día. . .

¡En su noche desceñida fulguraran, como ávidas estrellas, mis anhelos!

¡Reinando oculto en su silencio, derrame un ruiseñor perlas aladas!

Dolorido, fantaseo que su blanda cabellera, embriagada por el opio del tálamo, en mi hombro está dormida. . .

¡Despertarán sus ojos en mis ojos!

. . . En su blanda, en su ebria cabellera, ¡yo respiro el perfume de sus sueños! . . .

## Diadema fúnebre

Para Zayde Fontan que clamaba fuera yo devuelto de los dinteles de lo Ignoto.

Arrancado por el transporte de la amazona de la vida al pliegue del reposo, a la pereza dócil de mi cuerpo que se recogía para dormir, despertado al abrazo de las angustias, delirante y aciago, ruego la copa de sombras que una dúctil aparición, a orillas de un mar medroso, modulando un secreto de remota y malograda felicidad, huía en mis labios secos de llamar audazmente a la ondulante, a la estrellada, con el grito de los poemas!

No aparecía siniestra ni cadavérica. Era dorada, ¡encarnación de Helios! ¡era un rayo de sol viviente que sorbería al espíritu! . . .

Sobre el corazón masacrado, sobre el inútil corazón, pasan los cortejos de ayes, de lamentos imponderables, deslizan los recuerdos, sordos, sus vestiduras de luto. . .

Las rosas sangran y a la par se quejan como criaturas heridas. La desolación, lluviosa, pasma los inconcebibles paisajes. La vida, prendida a los ojos ciegos, ansía todas sus lágrimas. Los horizontes abandonan, plegándose, insensibles, al derrotado pensamiento. . . En la llanura inmortal y lívida del alma vuela una escarcha de estrellas frías labradas con el polvo de todas las esperanzas. . .

Astros clamorosos, sonámbulos y atormentados anhelos del corazón de las noches, hondos crepúsculos, familiares visiones. . . ¡todo en fuga! . . . ¡Astros inútiles! . . .

En aterciopelados momentos pisando sobre una ilusión callada, iba ya a aspirarme la

dorada Incógnita, iba ya a rodar todo yo como una lágrima en sus labios de ilimitados torbellinos, iba ya a hundirme supremamente en el corazón eterno de las noches de que cada estrella es un latido. . . las ansias tendidas a las mariposas de oro. . . Abandónate, cae fúlgidamente en el regazo de las noches en que sobre cada infinito dolor tuyo se posará un infinito beso de luz. Ven, cada suspiro tuyo volará como un perfume; yo haré rayos de sol de tu imposible alegría. En alboradas de aquellas en que delirara abrirse el tesoro amante de tu alma tu efusión prisionera como el manantial bajo una roca, manará, ebriamente temblorosa, a la libertad del día en las hojas lloradas! . . . Ven a escuchar como habla bajo el secreto de las cosas. En el nudo de las sombras que no temes hay un sol sereno y vago, como un sol más tumultuoso que en tus horas humanas crucificadas todas, sangrando todas de imponderables heridas. . .

Sonríe, apenado, traído por la amable Desventura a orillas del mar medroso cuya voz singular retumba más allá de tu pensamiento en la hondura que a llenar no alcanzaron la perpleja Duda, la infinita Esperanza en su dintel arrodillada! . . . Te nimbe la eternidad de mi halago; ¡mi ternura te recoja, ensangrentado! . . . En tus labios en que está herido el beso, en que tu pasión mana en sangre ¡oh soñador de alas rotas! yo pondré la miel fortuita de una caricia invencible en que tu esencia se disolverá de gozo. . .

Ríos de olvido, arrebatando las canciones que redimen, ruegan en la fidelidad de mi beso.

¡Oh soñador plegado como las carolas de tus deseos, yo infiltro en tus agudos recuerdos la canción de luz de las estrellas; las encontrarás todas en mí, todas cerca de tu alma!

De tu corazón hollado por las absurdas y silentes horas yo arrancaré uno a uno los dardos de las rosas. ¡Yo acogeré la plegaria compulsiva que en el secreto de tu destino formulara por mí tu primer albor! . . .

¡Oh enamorado de la vida ven a encontrarla, póstumo, en su inexhausta contradicción! . . . ¡Los que como tu la invocan con tan enfermo delirio solo abrazarla pueden en

el fulmíneo instante en que a su cuello ahogado por la pena, por el lamento, se atorbellinan mis brazos!

Las rosas frías de mis sienes rozan la fiebre de tus labios; en ellos, en esos labios heridos se impregnan gozosamente de tu sangre tan violenta, tan inflamada, tan en pugna de sueños, tan fúlgida de deseos ¡que no pudieran contener las venas!

Yo restañaré con sangre que adorante se desborda haciendo soñar mis labios imperecederos en las bocas de todas tus heridas. . . ¡Yo seré tu Poema ya que tu alma quiso no bastándole los ritmos y las lágrimas delirar en sangre!

Tus sueños me han llamado, tus audaces sueños, tu amor tan orgulloso que anheló confundir terrena llama con mi caricia que se tiende a través de los orbes y los orbes, fijo en los ojos de luz de la eternidad de su desafiante dolor!

Solo un instante y de tus desgarraduras crueles en arrobadas ondas de desmayos fluirá la miel de mi espíritu. En ti yo habitaré con todos mis sueños inmóviles. Yo derramaré como en un cáliz brindado en la pregunta angustiosa de tu vida el secreto de la Esfinge.

Aspirándote en mi impalpable ternura, en mi palpitación magna, en mi rosas lucientes, en tu oído verteré mi nombre que le anegará en albores; es el mío un nombre mortal. . .

Reconóceme: ¡soy tu imposible alegría! ¡En los cortinajes de mi sienes está prendida tu alma que, viniendo de las anhelantes reencarnaciones, al hallar mis labios hubo de hacerse estrella! ¡Soy tu imposible alegría que haré de tu dolor un astro peregrino llorando su luz en el Secreto sin término sobre las corolas enfermas de los corazones que miran a los cielos, en las ánforas ávidas de las penas! . . .

Soy tu imposible alegría tan querida que te estremeces en delicias doradas, en efusión de triunfos presentidos al sentir que es mi mano la que se acerca, tenue y cadenciosa, a imponer silencio a tu corazón. ¡Tú me sientes inmortal en tu esencia, tu sabes que mi luz es la última que despedirán tus ojos, tu sabes que soy el recuerdo fúlgido de las reencarnaciones estelares, que tu

alma me arrastrará como una cauda de espirituales centellas en quién sabe que remoto peregrino!

...

Soy la ilusión humana y tu Diadema fúnebre. . . En tu cáliz audaz brindado a los misterios te rindo el nefente de la agonía. . . En tu oído enamorado por las auras del ritmo, hecho augusto por el trueno de la inmensidad, en el que, aduladoras, acaban las olas del olvido, se extasía, rimando, mi nombre mortal. . . mientras poseo para mi lírico atavío el reguero de tus lágrimas, de tu sangre. . . ¡mi corazón resonante como una selva armoniosa por el grito de tus Poemas!

Yo te rodearé, en tumulto, con el enjambre de todas las ilusiones que para tu alma fueron. . . Las rosas que sangran y a la par se quejan como criaturas heridas ¡exhalarán en el instante de mi beso un grito de perfume tan hondo que apurarás en él toda la dicha viviente!

Ven, te alzaré con el aleteo de mi nombre peregrino del mundo de tus ayes. . . Yo prolongaré para ti el eco suyo extático en la eternidad del olvido. . . De corolas invisibles para ti manará mi alma. Yo aplacaré tus párpados abiertos febrilmente a la huella esquiva de la esperanza con mi risueña imagen infinita. . . ¡escondiendo en tus retinas, al volverse a las Esfinges del espacio, el albor enajenado de la sonrisa bien conocida de ti! . . . Ven, me hallarás en las calladas y lucientes horas ¡ya que a tu alma me negó la Vida!

Escucha mis armonías empapar tu silencio. . . ¡En tus ojos que se esfuman todo mi fulgor te sonrío!

Volaban las olas de un mar medroso. Acudían de lejanas sombras incomprensibles testigos. La dulzura de la eternidad se mullía en el discreto seno del crepúsculo. Estrellas, rompiendo sus velos, surgían; inefablemente se agrandaban, atónitas. . .

¡En una gigante Presencia extraña parecía anonadarse toda la lírica de los cielos y del brumoso Ataúd de las olas! . . .

Lejanía con voz y con alma, evocadora muerte, misterio arrullador de la pasión y de la pena ¡como yo os sentía latir! . . . ¡Como confiaba a la luz fosca de aquellas ignotas olas en que iba a perderse infinitamente el abrazo de las angustias mi corazón aciago en confusión de horizontes y de horas! . . . ¡Como todas aquellas brumas silentes, todos aquellos incomprensibles testigos modulaban, llamándome, el nombre mortal! . . . ¡Como sentía yo a la ondulante, a la estrellada, en las fugacidades remotas, como la sentía huir en las palpitaciones absurdas que soñando la prometían! . . .

## **La visión del Arcángel**

Montevideo

Imp. de Dornaleche y Reyes

1908

[Texto amarillo]

Lord Byron,

A tu cima de estrellas desvanecidas, al  
Elíseo de tu Sombre inefable y magna, al  
Caudal de tus ojos irredentos en que  
Prometeo se admira, a la sangre de Dyonisos  
de tu Corazón. . .

¡El Poeta columbrándote en las olas de  
tu Dolor estruendoso desde el Ala del  
Arcángel! . . .

[Texto rojo]

Vacilante, en los campos de la ebria razón metafísica, en cada espina del Recuerdo, acerbamente el Peregrino ensueña el ¡ay! de la huella. . . .

El Arcángel hace temblar, fulminadora, la risa augusta de su pensamiento cárdeno en las fraguas hirvientes de las nubes de horadadas guedejas, como nidos de víboras de fuego. . . y,

tendiendo su inmensidad milenaria sobre el lecho del Mar, esconde un ala en el abismo de la Ola. . . exhala la otra al Cielo. . . mientras Selene, en devorante fuga, sonámbula. . . inerme, a modo de una ilusión que acosa el desvarío de las realidades de frentes manchadas y protervas, lívidamente amaga en el borde fugitivo, convulso, del turbión sin consuelo de la bruma; rememorando, decantado y lánguido Imposible, el Pesaroso inmortal, los acasos de los mundos desterrados en el afán propicio de los duelos. . . ¡el blanco alaje tibio desflorando las dos Penas gigantes de sus ojos!

En el fondo del espanto el Peregrino percibe gotear el Recuerdo calcinante. . . Los Sueños en derredor sollozan: ¡Ella ha hecho traición!

El Arcángel, la mirada enlutada, de arrodilladas vehemencias, ante el visionario de su Pena, como ninguna altiva, fúlgidamente comparece. . . .

Los Sueños sollozan al compás del recuerdo calcinante: ¡La trágica de tus ansias de ventura, la Tarde su propio corazón!

Junto al Peregrino está el Arcángel con su blandiente anhelo. . . . ¡El Peregrino aspira de sus ojos, dos abismos furentes, la rauda, la inmensa confianza de la inmensidad arcana de su Angustia!

El Arcángel, tentando el corazón en tinieblas, lacerado y veloz que como un oído le escucha, con un ardor inefable, con una unción recóndita, con el lujo luctuoso de los ojos exhalado, extraviado hacia las divinidades trémulas del Espacio, ante el Tribunal de los Símbolos, magníficamente: ¡era necesario que así fuera para la Gloria del Arte!

Las dos alas, tendidas, están fijas como las detonantes puertas de los Cielos. . . . las alas, en fugacidades incomprendidas de inspiración remota, soberbiamente tiemblan. . . .

Atraviesa pavorosamente el Arcángel el soplo del Enigma. . . Tiende sus brazos con un amor de vértigo al dolor que le es brindado, vuelco de siglos, desgarradura de mundos infelices en una perdurable agonía del Tiempo: ¡Era necesario que así fuera para la Gloria del Arte!

El Peregrino siente como una posesión arrebatada, fulminadora, de magnéticos lampos. . .  
. Roza su pensamiento y lúgubremente lo conforta la enorme crepitación del Ala. . . Su corazón,  
trasmutado, está ligero y a través de los sangrientos olvidos, infinitamente contempla:  
¡Arcángel! ¡Ella transcurre bajo tu Signo con una languidez sidérea como arrastrando su alma! . .

El Arcángel deslíe, incomparable en sus labios aciagos, una albura demente. . . . que se  
acalla en los vértigos tenaces de la Sombra.

Las dos alas pujantes, armoniosas, son las tendidas puertas de los Cielos. . . .

La Albura nuevamente ensueña como el canto del misterio, la alegría de los dolores y la  
razón del Enigma.

Cuanto más intensamente vive el sec[r]eto<sup>129</sup> níveo en los perdidos labios que son  
ambrosía de la Nada, más luctuosos, estrellados y ciegos comparecen los abismos altivos de los  
ojos, ¡los abismos todavía ahondados y furentes!

El Exiliado de los siglos caídos como columnas segadas en el Cementerio de los  
mármoles, anhela raudamente, en concitación de tormentas parpadeantes: ¡Oh, el canto de la  
Quimera tráfuga en el esplendor de los tormentos siderales! . . . ¿Es la albura demente de los  
labios del Arcángel soñante, la Esperanza refugiada junto al lábaro de los ojos que arremolina el  
Duelo, junto al eterno dolor de que naciera, como él aleve ella confiada? Esperanza, ¿eres tú,  
prorrumpes el Corazón a semejanza de las estatuas trucas, tú que la Dicha no conoce y por eso  
algún momento infeliz; tú, robada fugitivamente, palpitante, por el hosanna de la Pasión a los  
Cielos; hecha de redenciones y de promesas, prisionera de una red irresistible y tenue; que del  
Dolor te exhalas, brotando calladamente, como una flor de sepulcros de la Muerte triunfadora  
ingenua; Esperanza, ¿eres tú a quien yo adoré irresistiblemente, al nublarse, la demente albura  
que cobijan los infinitos ojos del Arcángel?

---

<sup>129</sup> *secteto* en el original.

La aurora de los Labios se esconde al Amor del Peregrino a manera de un crepúsculo que enmudece en el entrañable ataúd de la curva caricia del horizonte. . . .

Los ojos del Arcángel desmedidamente lloran la mirada. . . . sobre el ejemplo inaudito de las alas tendidas, las estrellas, lívidamente posadas, eximen al Espíritu de sus tenuidades azarosas. . . . Las alas amparan al Exilado como un cielo cariñoso de su dolor. Junto al Arcángel, astralmente suspenso, hay una orfandad sublime. Su boca se contrae, agónica; insinúa la preclara demencia de la albura. . . .

Es melodiosa la Frente en que pulula la majestad de las sombras. . . . Se diría que los Ojos y los Cabellos fueron hechos del eclipse mortal del más esquivamente diáfano de los astros, el cual legara a los Labios recónditos de poemas en descanso el adiós que le arrancaran, fortuitos, el Nombre y el Espacio. . . .

Los ojos del Arcángel son a manera de las cimas contempladoras de los estrellados silencios. . . . Los ojos del Arcángel son un vuelco de claridades profusas en una irresistible Noche. . . . Los huella el temblor de las dos irredentas alas. . . . Entre las alas y los ojos hay una comunión inmortal de ensueño. . . .

El Arcángel se parece a un mar sin esperanza que bate un roca lejana. . . . El Arcángel es la tormenta hecha Dios y en Calma; es la consagración del Rayo; es del Relámpago la lucidez frenética, la fiesta lívida, la encarnación alevosa y como dormida. . .

Las pupilas del Arcángel son desafiadoras y titánicas; se comprende que el adversario augusto de Él es el Rayo y su perseguidor certero el Relámpago, ¡y que el Relámpago y el Rayo han cedido a ser suyos!

Los ojos del Arcángel son la esbeltez de la Luna consolando en una tregua del espasmo de vorágines a través de un desgarrón de la ciénaga nocturna. . . los ojos del Arcángel son la Luna en revelación celosa entre los cortinajes de las selvas del Cielo, en la fosca ondulación de una garganta de nubes. . . . Los ojos del Arcángel, como Selene loca, en la álgidas tormentas,

parecen rodar, precipitados, sobre quiméricas cumbres. . . . Aparecen estrellados de locuaces devaneos. . . .

El Arcángel es como la tormenta: el Arcángel es el culto siniestro del azul. . . .

Los ojos del Arcángel son la remembranza de una noche que finge los mundos acabados en su regazo inspirador y quedo.

Los ojos del Arcángel son la remembranza de una noche que finge los mundos acabados en su regazo inspirador y quedo.

Los ojos del Arcángel son dos besos de la Nada.

¡Su frente, nido de crepúsculos violáceos, es la de un Creador acongojado por la belleza demente de la Obra!

El misterio de la Esperanza de su boca, malograda en los altos silencios, cernida por un dedo invisible de unción y de quimera, se confía al misterio rumoroso de la órbita desolada en que transcurren los ojos. . . .

Sus sienes, arrogantemente enmudecen, ceñidas por un laurel: el Infinito.

Sus oídos, fúnebremente murmurantes, son las huesas de los adioses de los mundos inmensamente quiméricos que anonadan el Nombre y el Espacio. . . .

¡Sus ojos son postrimeros y nacen; sus ojos son la Eternidad y acaban!

Al ondular la hondura de relámpago de su pecho, en el suspiro, se dijera que un astro ignoto deslíe el fantasma imperioso y luciente de la cauda. . . .

De su sonrisa la demente albura es el desvanecimiento de un crepúsculo en el entrañable ataúd del horizonte. Sus ojos son un mentís soberbio al rosicler arcano. . . . ¡Sus ojos son la rivalidad estremecedora de la Noche frente al orgullo arrebatador del Día!

El Peregrino escucha sollozar los Sueños: ¡Ella ha hecho traición! . . . el Arcángel tiembla de revelaciones inconmensurables como el pedestal de pavor de los estrellados dominios: Peregrino, ¡regocíjate! el Sino que yo velo ha dado el ¡Sí! fulgurador de las relampagueantes

caídas inmortales a las potencias sombrías de tu alma. Besa tu sien, colmo de océano, el esplendor de las tinieblas y a tu lado yo estoy inmensamente. ¡Mi corazón es como una montaña que te custodia y cuya cima se refugia en el cielo para esconder su imagen de holocausto a tu mirada mortal!

¡Era necesario que así fuera para la Gloria del Arte! La Belleza se refugia bajo la hondura de mis alas, acústica suprema del Dolor; ellas componen a manera de una arcada de ecos inmensos y melancólicos como recuerdos del espacio. . . . La Belleza anida bajo mis alas de resonancias suavemente mezcladas al Tiempo y al Espacio; bajo ellas se siente el Espíritu perder, en una confusión procelosa, en la cabellera de la Noche. . . . ¡La Belleza anida en la acústica de mis alas, baldón de la Dicha, ominoso radiar de los consuelos!

¡En el infinito irreal, de inconcebibles márgenes tejidas con mi alma resonante, las estrellas aviven de tu dolor las huérfanas miradas y tu ansia sonante, las estrellas aviven tu dolor las huérfanas miradas y tu ansia voltee en una cauda violadora de la Inmensidad, trémula de alucinación y de vértigos rosados!

¡He aquí la conquista de la Noche, he aquí el estrépito del dedo enjuto sobre los labios!

Yo soy la impávida floración virginal de Misterio necesario, yo rizo pérfidamente y obscurezco el piélagos en que boga el ala interna como en el ancho vacío redentor las caudas sigilosas. . . .

¿Ves esa estrella que incensa con una lucidez infalible, con un insomnio magnético, llamando a sí a todos los querer del negligente Universo? Nación de la lágrima el Estro que nutriera fogosamente en ella la mayor explosión de dicha conocida, que con ella vivió la Esperanza en efusión de siglos. . . . como aquel corazón, como aquel estro esa estrella espera suspendida. . . .

¿A qué desmayado fin la Fe, el rudo apoyo vulgar? Mírala: ¡Infinitamente tiembla con el solo sostén mudo del Vértigo y en la Espera inaudita, su clamoroso mensaje suspenso en los

labios de su luz, se derrocha como una orquesta de pasión laberíntica, en la profusión de un beso feliz!

Esa estrella va a perderse al corazón porque es lejana. . . . El corazón mío ha bebido cual su lumbre hecha de su sed en el cáliz burlador del Infinito. . . . La distancia, ese anhelo perdurable de los orbes, me habita relampagueando. ¡Es la interrogación callada de mis ojos que cruzan en remotas caravanas los mundos adorables como ideas de mis sienes portentosas!

Peregrino: Yo soy la esencia vivificadora y diáfana del misterio necesario. Si a los ojos las detonantes puertas de los Cielos se rindieran todas, si todas las pupilas mudas que aguardan se encendieran de repentina verdad, si yo estrechara el horizonte en los brazos dejando yo así de ser el afán, nacería en el Orbe un nuevo deseo, el más infeliz, el más exilado, el que no tendría Imposible, el que no tendría Estrella, el que no tendría Amor!

Peregrino: Amanece para ti gozosamente el secreto de gloria, la ventura de ansiedad de la Estrella: Esfumadura, voz, arte del caos, ¡testigo inmemorial de que algo quiso!

. . . ¡Es la razón de ser de espasmo y de victoria que te fuera confesada cuando en el absurdo admirable de la radiadora congoja, tu alma insurgía. . . insurgía. . . hasta que en una altura de amor casi olvidada del Nombre y del Espacio, mi ala asombrosa, que de bogar, perdida, estaba azul, fluidamente encontró tu melodía! . . . .

—Arcángel, ¡ay!

—Peregrino, ¡descolgando la Lira de los Cielos, crispándote como los árboles hirsutos que en el cendal veloz de las tormentas todas sus hojas lloraron, entona bajo el rayo de mi violácea alegría la intrépida queja magnífica!

—Arcángel, ¡siento en lugar del corazón un ascua!

—¿Sufres? sufre más aún; ¡no es altivez sobrada todavía!

—¡Arcángel!

El Arcángel ciñendo el corazón del Peregrino con un don inmortal:

—No temas. . . . ¡hay algo aún por encima de los astros!

Peregrino: cuando sientas que la profusión del vértigo no apiada el más lejano querer, cuando estreches en vano la sombra que el corazón rechaza de la que tan cruel ha sido, maravillosamente condenado, sacrílegamente celeste, pérfidamente nostálgico, entona la contemplación de mis ojos, los dos insomnes eternos que no apagó nunca para el reposo un bálsamo, que no morirán nunca y que no enturbió nunca una lágrima.

—¡Arcángel! ¡Las dos alas amando sobre sus sienes que astralmente arremolina y esfuma un vértigo desterrado de la Belleza! ¡Arcángel! ¡Su temblador Universo de anhelos, de inconcebibles estrépitos, de instantes que naciendo ya recuerdan en el compás del vacilante seno! ¡Arcángel! ¡su consagrador desvarío, su palpitación, su Arcada, Ella toda!

—Peregrino, ¡el Deseo nacido en la cuna mecedora de sus sienes perdidas, te arrodille sin ocaso como a mí la Hondura!

—¡Arcángel! ¡Las impolutas sienes mecedoras, el vaivén de mi alma; los ojos sonámbulos y fijos en las delicias de la Pena ingénita: astralidad protectora, hados de la quietud! . . . ¡Arcángel! ¡La Curva complacida en ella de andar. ¡Arcángel! ¡La Evocadora a manera de las linfas de los milagros de la Arcada de mirada azul! ¡La razón esplendorosa y callada del inconsolable voto del Numen! . . . ¡La remota Presencia, el fluido terciopelo, el inconmensurable ¡Sí! de una alegría diáfana de ser a la Potencia revelada! ¡En los cabellos floridos y en los ojos sonámbulos la caricia de una página extraviada al genio de la Vida!. . . ¡Arcángel! ¡El vacío sin pánico, el arcano amable, la hora sin fuga, el estremecimiento de las cosas diciendo al corazón como a un oído: yo soy el guía eterno de tu alma azul. . . . anhela! ¡Arcángel! ¡La vida fluida de los brazos; de las manos el alma creada a semejanza del pensamiento oculto de una caricia vibradora y tenue!. . . ¡Arcángel! ¡El ara del corazón, la alondra cariñosa prisionera del que el Ensueño dora los latidos como el himno del propio nombre difuso en las arterias magas! . . . ¡Las manos arrobadas como silencios de Arcángel, la eufonía

lastimera de los párpados, la desangrada unción del voto amante al amparo de las alas perdidas de las sienas! . . . ¡El estremecimiento de las pupilas vagas que despuntan al Afán, al Recuerdo; la entonación de sus venas trazadas por desgarraduras de cielo trasfundido en su pálida ambrosía como un reflejo en el través de las aguas! . . . ¡Arcángel! . . . ¡Ella toda! ¡La alucinación! ¡Las congojas! ¡El Numen! ¡La irradiación, la fiesta e los ojos y el compás del espíritu! . . .

¡¡Arcángel!!

—Peregrino: ¡ama el Deseo nacido del esplendor de sus sienas, del asomo sidéreo de su sonrisa y de sus ojos incrustados en los Paraísos del Arcano, deseo que bien pudiera ser eterno!

—Arcángel, ¡la Vida!

—Peregrino, ¡he aquí la corona de tinieblas; he aquí la gloria del Dolor, él engrandece el miraje de la Dicha!

—Arcángel, ¡por la onda que me ha bordado en vano todo el océano me es negada la imagen de que estaban hechos mis párpados tembladores, sobre las pupilas visionarias, absortas, embriagados, acostándola; y que, mis ojos, al ceder a los llamados blandos de las auroras, bajo los sueltos párpados hallaban; me es negada por el leve afán del aura que, perdida de mis labios con la queja de aquel nombre, no distrae la angustia formidable de mi oído sin rumor; me es negada por la Curva y el Confín en silencio y por la flor implacable que a mi visión maldice!

—Peregrino, ¿a que interrogar las cosas en su busca? Ella en tu corazón inmortal aspira, reclinada, el perfume insensato y melodioso de una hora feliz que al Tiempo fue arrancada!

—¡Arcángel! ¡Vuelca el tiempo impetuoso como un carro de guerra con una turbulencia de tu alaje veloz! ¡Vuelve atrás con las cóleras arcanas al lacerante planeta! ¡Que yo la descubra, que yo la trueque por el dolor! . . . ¡Oh tiniebla potente! ¡Oh ala del corazón y estrépito del Númen! ¡Fulguración de tu altura ensimismada sobre la más ingente racha del Vértigo! ¡Que ante las miradas de las peregrinaciones feéricas del Duelo yo la tienda, rauda de poemas, ebriamente disipada en un lloro magnánimo de líneas, en la hora perlada de un Jardín impoluto

donde la quiero amar!

—Peregrino, ¡he aquí el Jardín de lloros llamadores de la noche desprendidos de ocultas, ingentes pupilas! . . . ¡Arda tu corazón en la esencia delirante que vaga eternamente increada y eternamente creadora, de que es Ella un relampagueante ¡sí! dado a la Forma!

—Peregrino, acaso el Infinito no es el Mal. . . Yo soy el Arcángel y tengo una esperanza; bien puedes compartirla tú que eres hombre. . .

—Arcángel, ¡disipa mi corazón, informe de malvados silencios, semejante a una cumbre portentosa embozada por la perfidias del Nubarrón!

—Peregrino, ¡yo hago de armiño tu corazón al marcarlo con un nombre de fuego!

—Arcángel, mi corazón, Sinaí de los tormentos, ¡relampaguea de dolor!

—Peregrino, ¡de tu corazón los relámpagos, en el fondo de las incontrastables cimas, hallan a manera de arcada en que alentar los ojos fúlgidos de la Verdad desvanecida!

—Arcángel, en los escombros de mi corazón es ella una Aparecida plateada. . . ¡Ella, la voz intangible de mi alma, ella que vive es un fantasma alevé!

—Peregrino, los escombros de tu corazón son propicios a la clámide de Selene en que ama como una presencia recóndita del Cielo y que calladamente se confía a la efusión de las brisas inermes. . . . Peregrino, ¡haz el nido de tu alma bajo el ala del cielo de Selene, en los escombros propicios!

—Arcángel, mi corazón relampaguea y pérfidamente obscurece; Arcángel, como la tierra las cuencas para tender los ríos imperiosos, ¡una mujer querida entre todas las mujeres ha hundido con sus dedos, ávidamente mojados en mi sangre, los cauces implorantes de mis ojos para que toda mi Vida corra en ellos en amor de lágrimas!

—Peregrino, en ese Piélago, infinitamente dormida, se irisará la imagen de los Cielos. . . .

—¡Arcángel! son tan sólo una mujer los Cielos. . . .

—No, ¡Ella es la Reveladora!

—Arcángel, mi corazón solloza: ¡Ingratitud! ¡Ingratitud! Ante las silentes perdurables, tronchadas en los tálamos, frente a las malditas de los Paraísos cuyo deseo manó sangre, a cuyos labios sacrificadores el gallardo afán negó la Muerte, yo, ¡descolgando la lira de los cielos, entoné la queja magnífica!

El Arcángel:

—Es por eso.

—¡Arcángel! ¡yo me siento Peregrino bajo cielos infelices, soberbios, rivales de los tuyos!

—Es por eso.

—¡Arcángel! ¡el amor mío es una gloria rauda!

—Es por eso.

—Arcángel, ¡me la deparó Dionysos, me la arrancó el Dios Blanco! ¡Su corazón!

—Es del dolor, es tuyo.

—Arcángel, ¡de mí se burlan, pérfidos, los cielos!

—Tú los posees.

—¡Arcángel! prométeme que luego de la muerte inaudita no dejarás a mi alma peregrina tras el espectro sidéreo de la Añoranza, dime que la Fuga es un largo mentís dado a la Vida, ¡dime que al insurgir a los éxtasis astrales habré soñado mi Pena!

—Peregrino, recordar eternamente es inefable: tras de la Pena querida acaso más que la Dicha, ávidamente lucirá tu alma, suspensa de sus ojos sin mirada y de sus labios sin reposo.

¿Sabes quién soy yo, Peregrino? Una pena de amor no conquistada por el Olvido sobre el lecho perplejo de las glorificaciones de los Siglos. . . . ¡En nombre de la Extensión y del Espacio, de la infinita Forma, en la implacable fe, me hiriera el Numen! Un ala mía se pierde en el abismo de la Ola y se exhala la otra al Cielo; terrenalmente ensueño y poseo como un Dios. Para amar era preciso ser hombre; para escalar era preciso sufrir. Amar se busca para lograr los

sueños; lograrlos es en cierto modo morir. Yo soy más que el Dolor, Peregrino: ¡Yo soy la belleza del Dolor!! Yo soy su aspiración inmortal. ¡Mi corazón es la llama de su esencia purificadora de todo lo que no bulle a la luz de la Antorcha: la Belleza de los Siglos!

Cuando el mortal corazón es llamado por la trompeta fulguradora de la Angustia tiembla y se apaga; cuando el corazón del Dios se siente crepitante bajo el hacha ¡desborda en fulminadoras estrellas por la herida celeste! El corazón inmortal es como la gloria tempestuosa de la arcada nocturna que resquebraja el rayo vanamente. . . . El corazón inmortal es como la mujer sangrienta al dar la vida. . . Sangre. . . . Dolor. . . . ¡He ahí la unción de la verdad en los universos!

Del fondo del Dolor se exhala un perfume sutil a él encadenado. . . . ¡Es la Belleza! Mis ojos están hechos de la enajenación extática y sombría de ese perfume entrañable, misterioso. . . .

—Arcángel, ¿cuál es tu alegría?

—Yo soy el dueño de la Alegría inmensa.

—¿Cuál es?

—La Alegría de sufrir, la de aspirar eternamente el perfume entrañable de la Belleza escalando del incensario de mi corazón. ¿No lo sientes volar a tu alma desde el Caos delirante de mis ojos hechos de imponderables, aciagos mecimientos, de magnánimo radiar; de lloros estrellados; de holocaustos acerbos y triunfantes? ¿No ves en mi pupila de contraída queja como el asomo y el asombro de la divinidad terrible que la enluta, de la Belleza? ¡Ella hiende y lacera en el esfuerzo inconmensurable, pavoroso, de arrancar entrañablemente el alma a su nacimiento astral! ¿Sangras desesperadamente? ¡Es que tu alma nació!!

—Arcángel, ¿cuál es el nombre de mi alma ignorada por mí?

—Peregrino, pregúntalo a mis ojos: Ellos son las dos sílabas de un nombre que rasgara en los inabordables alborozos el violín de tu corazón; mis ojos son dos cristales crepitantes en que ese nombre, irisándose, resuena; ese nombre es acordado por mis ojos, reverso ingénito de

la Ilusión. ¡Pregunta a mis ojos cuál es el nombre de tu alma! Mis ojos son el fondo sombrío del ataúd de un albedrío de imágenes en derredor de ese nombre flotadoras, mis ojos son la esencia amarga, delirante, de las dos sílabas temblorosas, perlas de Ensueño, en las que enhebraste tu perdido corazón; mis ojos son los dos cálices en que tú apuras el ritmo hecho de dos gotas de rocío, de dos palpitaciones de la Palabra en los labios de la Ventura. . . . ¡En cada uno de mis ojos sorprende un beso del gesto de la eufonía que es tu preciosa condena! ¡Pregunta a mis ojos cuál es el nombre de tu alma!

—Arcángel. . . . ¿a mi corazón qué dejas?

—Peregrino, ¡insurge a mi divinidad, siente como yo lato en las arterias magas anhelando seas como yo el confidente de la esbeltez de la Noche, de la ágil claridad de las Tinieblas! Es en el fondo inaudito de las blasfemias del día donde los astros ríen su juventud celeste. Ellos supremamente anonadan la mirada al precio de la Muerte. ¡Yo nimbo el nacimiento de su luz predestinada al signo colosal de mi caída! Nacer es aspirar al Universo y los Astros caen como los hombres donde su ideal de conquista. El remolino sideral los arranca y voltea como a frutos del árbol los soplos de la tierra. Yo soy la tristeza impecable que anida cada cosa que naces como el presentimiento de su fatalidad. Yo soy el Ananké de todos los cielos. ¡Las frentes gallardas hacia mi se levantaron en un exceso trágico y esas frentes quedaron incólumes y frías como las de los altos montes insensibles! Peregrino, yo soy el Corazón que posee, atesorando ánfora prodigios, el don infinito del Dolor que posee, atesorando ánfora prodigiosa, el don infinito del Dolor de los infatigables Universos. . . . Yo le alimento, como el Prometeo del Espacio, sin el albor siquiera de una oceánida, sin el lampo de pasión de una estrella, pues ese Dolor sabe que todo debe morir menos él. Yo soy el corazón que el dolor metafísico que le abarca, el Dolor del cielo, el Dolor de la Especie, no es capaz de destruir ni de empañar siquiera. Mi corazón está límpido como la estrella inefable del azul amanecido, ella flotante en un albo suspiro de la tierra abriendo sus ojos de rosas y enviando al sol los pensamientos desnudos de las

nubes. . . . ¡Mi corazón espeja la Ilusión como esa estrella que, al besar la distancia, por la llama de su dicha y de su Gloria es devorada! al besar la distancia, por la llama de su dicha y de su Gloria es devorada!

Peregrino, mi corazón es como los brazos de los cauces del Océano que inconcebiblemente le retienen contra su revolverse clamoroso en una agonía por momentos nítida, serena. . . Cuando el Mar blasfema escupe al Cielo; cuando mi corazón blasfema escupe al Dolor.

Yo tengo en mi Corazón prisionera a la Potencia suma del Arcano, al Dolor, padre del Fuego, padre de la Muerte, padre de la Soledad, padre de la Vida. Es por eso que soy el poseedor extático de la Belleza. Sufrir es belleza, belleza es vivir. Yo vivo, yo soy humano; más que los Ángeles efímeros, dichosos, soy querido de los cielos, puesto que no hay una sola ala del cosmos que a lo largo de las estelas fragorosas al Dolor no escuche o no sospeche.

Es incoloro y vacío el Espíritu puro; es triste como un fin. ¡Cuán por de bajo se tiende su pálida embriaguez de la epopeya dramática de mi razón de océano! Mis ojos dicen: Yo sufro, mis ojos dicen: Yo bato como un océano las rocas escarpadas, apariciones de la tierra; luego, ¡yo acuso la Vida de los Universos!

Las estrellas, al contemplarme, cierran sus ojos y duermen. Los huracanes, al contemplarme, desfallecen; y cuando mi ala hiende desmedidamente las ágiles sombras, efímeras como la luz, todo se aniquila de rodillas ante el recuerdo de la Inmensidad. En mi Corazón está grabado el nombre de todos los astros que fueron. Mis manos tienen la palpitación de las cosas infinitas que yo ví terminar. Yo soy como la venda del Cosmos para que no halle el sortilegio de su condenación sin tregua; yo soy el consuelo de morir; yo soy el consuelo de que el universo sea eterno. ¿Piensas lo que sería existir irresistiblemente, no callar jamás los ojos en la Muerte; piensas lo que sería el esfuerzo de todo ese Universo si no pudiera reposar, morir?

Yo soy el bálsamo de los sueños futuros que tendrán los futuros mundos cuando

parpadeen como los ojos de rosas de la tierra en la mañana de su magno nacimiento nuevo. . . .

Mi ala fúnebre relampaguea como la suprema ilusión de la Muerte, esa que tú adoras cuando en tu corazón se petrifica el sollozo porque hallas la pena tan dura y tan injusta que no puede tu anhelo fecundar los ojos y miras en vano el azul: ni una gota mueve para ti la Piedad.

El débil corazón que la fatiga del pesar arrolla es a manera de una mente que arrebatada un licor audaz, es como la mirada ingenua que pone en fuga el Vacío. Para escuchar al Dolor en su consagración delirante de belleza, para aspirarlo supremamente como el perfume de las rosas del Cosmos, es preciso ser como yo su soberano, es preciso como a un prisionero sonreírle. A mis pies yo contemplo mi catástrofe, yo cundo en el remolino de mis ruinas, desgarrando en los ojos munificentes la ilusión de su portento. Peregrino, yo soy el Arcángel. Como yo, atrévete a la creación de la Pena insondable, enrostra con tu potencia revelada la de este Arcano sin par que logra el ansia del Corazón, anudándolo; creadora del Alma; ¡que desencadena los pensamientos en turbión encantado de tormentas donde van todas las hojas de los instantes frondosos, enajena con un desfallecimiento de nostalgias en las que transcurren las distancias estelares, hace de la mirada una prisionera de los ojos y del alma una recóndita locura del Afán!

—Arcángel, ¿a qué fin pudiste ser hombre?

—Exilado, para conquistar, sobrepujándote, la libertad de sufrir; para ser ingentemente la supremacía de tu imagen. Soy tu ejemplo salido de ti mismo; soy tu alma amasada con tu fúnebre ardor secular, con tu deslumbramiento de impotencia erguida. Peregrino, regocíjate: soy la Alegría de las sombras y por tanto la Estrella y por tanto el Dolor.

Peregrino, los cielos de la demencia imborrable de las floraciones oscilantes de los frutos de oro del viejo árbol del Cosmos no disipan más luz que la absorbida por el cáliz profuso de mis ojos. Tras el nubarrón de mi alma toda la luz surge atenta. ¡Con mis alas tendidas inexorablemente como dos alardes de la Fatalidad ciego el Azul!

Peregrino, yo hago la Luz pues yo soy quien la lloro; yo creo el Ideal con el eterno deseo;

la Dicha enmudece, enamorada de sí misma; yo la canto como su ausencia, yo la creo como su alma, yo la ensueño como su ansiedad. Peregrino, enorgullécete al contemplar mis ojos: son tus sueños; mis ojos son las dos sílabas del nombre que rasgara en los inabordables alborozos el violín de tu corazón. ¡Oh, qué música, qué secreto, qué impoluto, qué sorprendida razón a los regazos astrales, qué nube, qué hora! ¡Cómo tus arterias laten todavía con el esplendor de las ondas armoniosas a manera de las cuerdas de tu Arpa, cómo las rosas se derramen todavía en las alfombras de los campos de la Ilusión infinita!

¿Percibes en la levedad interior el astro que transcurre? Era de tu acento. . . ¡El conjuro de la Dicha que el Dolor aguarda logra la más tendida impiedad de la distancia! . . . ¿Qué flor no se dobló en tu alma, perfumando; qué visión no anido en el columpio de tus pupilas en que todas las pompas y todas las promesas eran medidas; qué no fue tuyo en el instante sin par? . . . ¿La nostalgia? . . . He ahí el precio magnífico de la Dicha. ¿El consuelo? . . . He ahí el lloro opulento de los astros, he ahí las violetas húmedas. . . ¿Ruinas? ¡He ahí Selene que fue como tu corazón también un astro!

Peregrino, mis ojos, en que bulle como un batir de alajes soberanos en derrota, son la expresión misma de la Belleza que no sabe perdonar. Embébetete en los océanos de la sombra que fluidamente eligen, aspira la divinidad enlutada de su Rayo, decórate con la munificencia de su Perfume. Tú que tienes hambre y sed no busques las riberas del infortunio: ellas no aguardan.

Yergue la sien fulminada, soberano de tus Ruinas, en nombre del secreto de la Belleza. Insurge por fin a mi Divinidad. Anuda potentemente el trueno de tu alma bajo el emblema de mi Ceño. Señor de los más altos albedríos, mira como yo al fondo de la sima del infinito sin comprender su vértigo. Las águilas de mis ojos no tiemblan, henchidas de una gloria siniestra, porque mi corazón encierra el infinito del dolor y con él desafía al infinito de la Inmensidad.

He ahí un perfume: la negrura de la Noche; he ahí la consagración delirante de la Belleza; ¡aspírala divinamente por las heridas de tu alma, y entrañable, aleve, feérica, única,

glorifique tus ojos y tus sienas!

El secreto de la belleza es el de la más intensa herida; ¡tú que como ninguno fuiste hallado bajo la clava, hieres como inauditos elegidos con el pensamiento agudo forjado cual el temple de tu pena!

Cuando el pensamiento es devorado algo se presiente; se sufre irresistiblemente más, algo se adora; se sufre más aún, ningún obstáculo a la facilidad del ala. . . La tierra está lejana en las ondas inmensas del desvarío como el nido inconfesado que ha dejado el ave. ¿Sabes qué cosa es la alegría sideral que un momento te desvanece, te azula, te yergue incomprensiblemente, imperiosamente, en el bálsamo del Éter? Es que en un lampo, arrebatado, tránsfuga, te ha poseído la Belleza nacida de tu dolor, sin disiparlo, ¡regocíjate! pues si así no fuera nadarías en la tierra vulgar y los mundos pesarían sobre la pobreza de tu espíritu!

—Arcángel, ¿a qué fin pudiste ser hombre?

—Para vivir indefinidamente un instante inmóvil como una cumbre eterna ese bálsamo tuyo del triunfo de la Belleza sobre el arcano poder de la Destrucción. . . Yo soy la Belleza que ha surgido del Caos ensimismada frente a él, en él contemplándose como en su burlado origen. . .

—Yo he vencido al Dolor como su esencia, en fuerza misma de dolor. Yo lo he vencido arrancándole su alma que he guardado en mi pecho.

—Arcángel, ¿a qué fin pudiste ser hombre?

—Para tentar la lucha con el Imposible, con el Hércules del Vacío, he podido ser hombre.

—Arcángel, ¿al Imposible por algún otro nombre acoges?

—¡Por la Idealidad de que soy el menos sobrepujado vencido, hostigando todas las impolutas distancias que el Espíritu no consigue abrumar, cabalgando en el huracán de sombras el Corcel de los espacios!

—Arcángel, ¿no es alcanzada por el Dolor la Idealidad?

—Nada puede ser completamente obtenido puesto que el Universos que incesantemente

corre en pos de sí mismo renovando su fúlgido beso de luz para mi contemplación tiene por nombre: el Deseo.

—Arcángel, ¡piedad!

—De mí yo no la tengo.

—¡Arcángel! ¡Arcángel! enciende para tu inefable palpitante sombrío la reverberación de penas de los mundos, la alfombra de rosas de luz holladas por el pérfido Ananké, esconde para ti las coronas de mundos fenecidos en el raudo anhelar inmenso y vano, ¡entrégame el corazón de una mujer que se confesara mío!

—¿A mí me lo pides? Peregrino, yo soy la Orfandad sublime. Por amar inmensamente, inmensamente he caído.

—Arcángel, ¡yo cruzaré los páramos despiadados y trémulos del Cielo donde se arrodillan a la Inmensidad, a compás, las luces redentoras; yo clamaré por Ella a las puertas de todos los Paraísos tráfugas, de todos los inexorables horizontes; yo la invocaré ante todas las sonrisas y ante todos los secretos enlutados que tu mirada inspira! ¡Arcángel! con el ascua clamante de mi anhelo yo trazaré férvidos surcos siderales; yo inflamaré las sombras en torno con mi Pena; ¡yo la pediré al Universo!

—Peregrino, tu pecho de relampagueante hondura no puede con todo del pesar inaudito que remueve contener al Universo en un suspiro. . . .

—Arcángel, ¡me la deparó Dionysos, me la arrancó el Dios Blanco!

—¡Era necesario que así fuera para la gloria del Arte!

—Arcángel, ¡que el rayo magnánimo de tus ojos azule la Esperanza de tu demente albura, aparta del corazón de la Sirena a los Vampiros de la Cruz!

—Peregrino, he caído en su corazón como en el tuyo. . . .

—¡Arcángel! ¡Arcángel! estoy a las puertas de la Gloria que a los espacios enajena, que los espacios crea. . . . ¡Arcángel, ábreme! ¡Luzca tu Espada como mi claridad!

—Sólo Dios abre.

—Arcángel, ¿cuál es, para ti, su nombre?

—El Ideal.

—¡Arcángel! ¡mi Noche empuña tu Espada!

—¡Era necesario que así fuera para la gloria del Arte!

—Arcángel, veo los mundos pavorosamente en fuga; Arcángel, ¡las luces negras de sus ojos, la razón divina, la Belleza inmortal!

—Es tuya en los espacios, en la noche, en el día, en el afán. . . .

—Arcángel, ¡la Belleza al huir deja el Universo a solas! Arcángel, ¡la vida fluida de sus brazos! . . .

—Peregrino, ¡he aquí la corona de tinieblas!

—Arcángel, quiero sentir en mi corazón derramándose el fulgor desmayado de los labios nítidos, balanceando el espíritu, reteniendo los hilos de las horas. . . . quiero sentir a mi corazón postrando el atardecer silente de los ojos. . . .

—Peregrino, yo tenderé delante de tus ojos mis dos alas imponderablemente balsámicas. ¡Yo te cegaré con mis alas para que el Azul no contemples!

—¡Arcángel! ¡Arcángel! ¡He aquí todas las lágrimas que el hombre en el páramo de los siglos rodó por el Edén!

—No pueden ser recogidas.

—¡Arcángel! ¡Todavía y siempre la Belleza! ¡Arcángel! para siempre ¡ay!

—Peregrino, la Belleza late y recuerda apenas en los desvanecidos labios mortales. . .

—Sí, pero la eterna y por eso la aciaga; todo lo eterno es triste.

—¡Arcángel! ¡Arcángel! siento devorar mi pecho al ascua del Anheló; guíame con tu antorcha de tinieblas en la Tragedia de los desvaríos; ¡que la gélida espada de tu resignación secular y granítica decapite en la cumbre de mis vértigos la sien tembladora y portentosa de mis

últimas desoladas rebeldías de amar y de vivir! . . . ¡Acalla para siempre la ráfaga con la lápida augusta de la profecía irredenta con que la lividez de tu alma fue construida! ¡Arcángel!  
¡Arcángel! guíame dormidamente bajo tus alas. . . .

—Peregrino, yo no puedo estar a tu lado; yo no estaré siempre a tu lado sino sólo como tú y más que tú; yo te contemplo, exilado de los Paraísos de la tierra, con mis ojos evocadores de todos los destierros conocidos a lo largo del recuerdo de estrellas de Inmensidad.

—¡Arcángel! ¡Sus ojos de ternuras inauditas, sus ojos desconocidos, son la única mentira del Creador!

—No, sus ojos desde la Eternidad te columbraron y surgió por eso de ellos, efusivos caos de luz velados, el ascua del Anheló.

—¡Arcángel! ¡Arcángel! ¡mi corazón se siente el estuche de un puñal!

—Atrévete a morir. ¡Ay de los cantos!

—¡Arcángel! ¡Arcángel! mi corazón relampaguea, ¡Sinaí deslumbrador de los tormentos!

—Es para crear que eso sucede!

—¡Arcángel! yo te creí Dyonisos; ¡placer de mis ojos, me engañó tu férvida belleza!

—Peregrino, soy Dyonisos desposeído del radiar del Tirso. Peregrino, hay para ti bajo mis alas un suspiro: ¡es el que Ella dijo cuando en su corazón horrorosamente yo caí! . . .

—Acógelo. Peregrino, soy Dyonisos que vio vagar las rosas de los jardines de sus sienas convertidas en mundos balbucientes absorbidos por el Caos sereno. . .

—Arcángel que eres el Alma puesto que eres el Dolor, ¿nada puede entonces el Alma?

—En el Universo impávido no hay almas.

—Arcángel, ¿quién eres tú?

—Yo soy la sombra de una lágrima del Eterno apiadado ante su obra de mal.

—Arcángel, ¿por qué dejaste asesinar su alma; por qué no fue de ti Ella amparada; por

qué no la encubriste redimiéndola con tu corona de tinieblas?

—En el instante de cieno, Peregrino, era yo del Dios Blanco.

—Arcángel, ¡tú!

—Peregrino, yo soy el Afán.

—Arcángel, si con tus ojos esplendorosos y fúnebres, incensarios de melodías siderales en que las noche embeben las clámides augustas, alumbras y serenas la infamia, Arcángel, ¿dónde el Ideal ensueña?

—Peregrino. . . ¡¡en la caída!!

—Arcángel, ¿el cieno del fondo del océano que tiene el Ala que a la tierra es dada, luego, al remontarse el Ala, no le inflige peso?

—¡Era necesario que así fuera para la gloria del Arte! Peregrino, ¿has olvidado el inflamado, repentino voto de tu alma cuando, llorosa, en el anhelo furente de mis ojos, mártir soberanamente se dijera a cambio de un fúlgido beso del Arte y palpité tu sien convertida a mi única claridad? Peregrino, las Potencias escucharon el voto temerario; Peregrino, las magnánimas sombras acogieron el voto temerario; Peregrino, ¡ante ella misma arrodillaste el voto temerario! . . .

—Arcángel, ¡reniego! toma la Lira, ¡pronto! ¡dame el corazón!

—Es tarde.

—Arcángel, ¡en mis labios su nombre se retuerce con un ansia de siglos amontonadores de un deseo!

—Es el Arte.

—¡Arcángel! ¡Arcángel! ¡toma por lo menos mi razón!

—Tú te hallas más allá de la Razón. . .

—Arcángel que has creado mi alma, yo no quiero mi alma.

—Peregrino, ¡sobre tus sienes magnifico la Corona de tinieblas!

—¡Arcángel que has dado muerte a Dionysos, al dios de mi Recuerdo, al que inspiró el lampo que de los ojos feéricos me fuera deparado! . . .

—Peregrino, el estuche de tu corazón que anhela el puñal como una boca un beso prometido fue lánguidamente forjado por Dionysos; mucho amaste, ¡regocíjate!

—Arcángel, me anonada y fascina tu alaje desgarrado en las cumbres perversas y despiadadas del Ideal. . .

—Peregrino, yo sufro más que tú, yo que no soy un hombre.

—Arcángel, tu Ala, ensoñación de las distancias, alma del Cosmos, es inconcebiblemente por el fango amortajada y sobre ella se animan y enloquecen de quiméricas ansias las alimañas de la tierra buscando tu corazón para hacer nido. no eres, no, el tormento del Cosmos, el estrellado Deseo infatigable, alucinado de perseguirse a sí mismo, de huir tras de su sombra magnética en la infinita sed del Cosmos; ¡el ala sumergida en el abismo de la Ola, el ala del afán terreno hecha del alma sideral ascendente de tu ala exhalada, es mordedura de monstruos! . . .

—¡Era necesario que así fuera para la gloria del Arte! Si no hubiera reído, confundida por ti la rauda estrella con su miraje, si ella te hubiera amado bien, no habrías caído, yo no estaría inmensamente a tu lado, yo que todo lo soy. . . .

—Arcángel, ¿por qué manchar el lienzo de la armonía de los Sueños? ¡Yo de tu espada febril forjaba noble herida!

—Peregrino, ¿recuerdas cuando en fuga de un aletazo incomprendido del mismo Arcano silente, en una cima de estrellas ofuscada, a la Eternidad la pediste. . . . ¡ah! para que fuera petrificado en el absoluto de un beso el raudal gigantesco y atónito de las olas magníficas del Tiempo? Ese fue de tus gritos el primero que escuchara mi Ala estupefacta. fue digno. ¡El más orgulloso que nunca supe del sentimiento en un alma! Desde ese instante mi Ala implacablemente te amparó. . . . ¡Oh tú, en quien reconocí la divinidad de un deseo capaz de la Caída, capaz del Báratro, capaz del reverso de semejante tenuidad de Azul!

—Peregrino, anheló tu alma más allá de lo humano; he ahí tu alma más allá del Dolor. . .

Ella quiso arrebatarse, en holocausto a la gran caída de la tierra, no sólo a tu corazón, sino a tu ensueño; ella quiso borrar su huella de astros en la Poesía; ella quiso borrar el Cielo y mis ojos estupefactos como ante tu Ala en la cima ofuscada de estrellas, la adularon. . . . Ella en la abyección es inmensa como tú en amarla fuiste inmenso. Ella, de una blasfemia imposible, quiso admirar tu sangre y la de las criaturas peregrinas que, para asistir su sien, con dulzuras de arcadas y éxtasis de pétalos, tú evocaste en la llama lejana de los milagros de la tierra. . . ¡en la que se incendió tu alma, humeante oriflama de preclaros inciensos!

¡Peregrino, que tu ensueño la desafíe! Arrodíllate, acorde, en las florestas antiguas para que la Imagen venga a reposar como en la Esperanza en la Tortura, como en el devaneo en el Adiós. . . . ¡Verás, entonces, tan sólo flotar mi ala exhalada!

—Arcángel, veo el fulgor de las Hogueras apagando el fulgor de los Lienzos; yo creí ver el fulgor de los Lienzos apagar el fulgor de las Hogueras. . . .

—Peregrino, la Belleza estuvo siempre a punto de nacer y nacer. . . .

—Arcángel, me abisman con una súplica titánica las estatuas de mutilados brazos. . . . ¡Son la Belleza que no puede conducir el amante al calor del corazón! . . . ¿Quién a las estatuas en los brazos maldijo? ¿Quién a la Belleza dejó viviente sin amor?

—Arcángel. . . . todos los exilios pesan sobre mi pensamiento; mi corazón naufraga en un desencanto secular; mi corazón zarpean todos los perjurios de la tierra. . . . Arcángel, ¡ay de mi corazón! ¡ay de mis ojos desposeídos!

—Era necesario que así fuera para la gloria del Arte, para la excelsitud llorosa de la Quimera, para el radiar aciago de los universos, para el inacabable ¡Sí! del Dolor!

Peregrino, a la más profunda Ruina el más inefable Deseo es concedido; nada hay comparable a mi Eternidad de ensueño y de dolor y de suspiro junto a la Diosa ciega de mutilados brazos. . .

—Arcángel, de las dos Penas gigantes de tus ojos llora un lágrima para mí.

—Peregrino, mis ojos están crispados con una pena que ilumina en vez de nublar. No lloro.

—Arcángel, ¡una lágrima!

—¡Jamás!

—¡Arcángel! todavía una razón, todavía un crepúsculo; lo que resta de mi corazón te escucha. . .

—El Arcángel exhalándose, naufragando, en una confesión tonante de sus ojos a la ceguera de la Noche, al turbión sin consuelo de la Bruma, al Cendal atormentado de las imposibles Estrellas:

—¡¡Era necesario que así fuera para la gloria del Arte!!

## Apéndice III.

### Obras éditas II. José Ingenieros en *La Rebelión* y polémica con Roberto de las Carreras.

#### Esgrima literaria

*La Rebelión*, Montevideo, 31 de agosto de 1902, f. 1v

Un compañero abusando tal vez de la amistad que lo liga al compañero José Ingenieros nos remitió el presente artículo que la “Tribuna Popular” acusó recibo sin publicarlo y que “El Día”, no queriendo ser menos que su colega hizo otro tanto.

Como las columnas de nuestro periódico están abiertas a todos los artículos sean de quien fuere, siempre que se trate de dilucidar un punto filosófico o esclarecer el sexo a que pertenecen determinados individuos damos cabida a la siguiente carta.

Prevenimos, que todo artículo que vaya publicado en esta última forma deberá llevar la firma al pie y haciéndose el autor responsable de todas las consecuencias.

LA REDACCIÓN.

“Se me acaba de referir que en su ilustrado diario ha aparecido un artículo con la firma *Américo Llanos*, pretendiendo comentar un artículo que yo concedí generosamente a un periódico socialista con motivo de un número extraordinario. Supongo que la autora de ese artículo es la misma que conozco por estos motivos:

- 1.º Por haberla alimentado y hospedado en varias ocasiones antes de conocer sus vicios.
- 2.º Por haber apadrinado benévolamente algunos versitos suyos entre varios

directores de diarios y de revistas.

3.º Por haber corregido algunos de sus ensayos en prosa y verso, a pedido de la autora.

4.º Por haber intervenido ante Lugones, Luque, Rouqueana y otros para que no le aplicaran pedestres masajes en las posterioridades, como su carácter la hiciera merecer.

5.º Por haber participado en numerosos titeos de que en Buenos Aires solía ser objeto entre la gente de letras.

6.º Por haberle enseñado los primeros rudimentos de la doctrina socialista que ahora difama y ridiculiza al pretender profesarla.

7.º Por conocer sus desgraciadas aventuras con el artista uruguayo Roberto de las Carreras.

8.º Por conocer sus desvergonzados plagios a Lugones, Goycochea Méndez, Almafuerte y otros literatos; plagios que han sido piedra de escándalo en los anales de la bohemia criolla.

9.º Por haber retribuido gentilmente el obsequio de su fotografía, que me envió con una dedicatoria encomiástica y con errores de ortografía, con la mía diciendo a secas: al literato “Américo Llanos”, (retribución de que hizo en una polémica , como timbre de honor).

10.º Por haber sabido que en Montevideo se ha jactado en toda ocasión de ser amiga mía, confundiendo mi generosa protección intelectual y material con el sentimiento de amistad solamente posible entre sujetos afines.

Tengo, es verdad, algo que reprocharme, yo, como todos por aquí, la he titeado mucho; pero, ¿soy yo culpable de que ella naciera predestinada al ridículo?

No sé que incongruencias habrá hilvanado esa eterna impúber intelectual, aguijoneada

por el histerismo que deriva de su disminorrea psíquica. Me explico que el señor director haya acogido el producto de su enfermiza catamenia, por la necesidad de mantener una sección amena para recreo de lectores espirituales.

¿Pretenderá, acaso, *polemizar* conmigo? No sería extraño.

Recuerdo que entre los quince y los die[ci]ocho años, escribí tres artículos atacando duramente a Spencer, a Brunetiere, y a Max Nordau, con la esperanza de que me hicieran el honor de la polémica. ¡Pueril esperanza! que creo reconocer ahora en la conducta de esta joven que pisa ya los veinte y cuatro de su vida estéril y sin lustre.

Para merecer ciertos honores se requiere un nivel intelectual que no es don de mediocres. Sobre una base de inteligencia sólida y coherente debe edificarse una metódica y disciplinada cultura, que no puede arraigarse sobre el terreno movedizo del desequilibrio o la degeneración psíquica. La mentalidad es una resultante homogénea de factores hereditarios y educativos; cuando la herencia es mórbida y la educación deficiente, debe esperarse una resultante enfermiza y antisocial.

Solo llegando a la plenitud intelectual pueden abrigarse ciertas pretensiones. Sírvale mi ejemplo. Recién en los últimos años he visto mi opinión citada o discutida, con respeto y elogio, en publicaciones europeas de Ferri, Aquiles Loria, Deville, Morselli, Unamuno, Lombroso, Laccassepre, Tarde, Gambarota, Viazi Asistonini, Hamon, Peralta, Zuccarelli, Hartemberg, Bancel, Ferriani, etc.; varios me han hecho el honor de la polémica.

Estando así las cosas, yo no puedo inferir a esos ilustres colegas la ofensa de descender a codearme intelectualmente con cualquier cacaseno literario. Cuando se llega a poseer una reputación científica no se puede sino prestar oídos a las palabras de los iguales.

Pero tengo un motivo *moral* (y es tiempo de que Montevideo lo sepa) para descalificar a la firmante del artículo. Américo Llanos ha sido durante más de un año *querida* de un joven

literatito, más hábil en las lides del sexo que en las de la métrica; además es público y notorio que ha acordado a otras personas frecuentes extras sexuales, inclusive algunas de aquellos que en Roma fueron de pertinencia de las pellatrices.<sup>130</sup> En tales condiciones esta joven megalómana solo puede servirme como caso clínico para el estudio de las psicopatías de los degenerados. Su prosa fecal encontrará otros lectores; para polemizar busque algún congénere suyo secuaz de Oscar Wilde. . .

Se me dice que el artículo de esa joven pretende ser ofensivo. Aseguro que no puede serlo; hay un aforismo semiclásico: “el ignorante no puede ofender al estudioso”. Yo que soy en este caso el estudioso, después de esta breve explicación, espero tranquilamente las injurias venideras de esta enferma, irresponsable de sus perturbaciones morales e intelectuales.

En todos los libros de medicina legal se repite que los alienistas suelen ser objeto de atentados y persecuciones por parte de los alienados; sean, pues, bienvenidos, hasta que el manicomio hospede a la señorita Américo Llanos.

*José Ingenieros*

### **Juicios de afuera. Ante tu bello gesto**

*La Rebelión* Montevideo, Setiembre 28 de 1902. f. 1

A Roberto de las Carreras:

I— Desde la culminante torre que corona el palacio ideal de mis soñados estetismos, torre que

---

<sup>130</sup> Por *felatrices*.

con la petulancia de un alto orgullo autofilista se yergue, dominadora, sobre

f. 1v

todas las vanidades de la mediocre ambiente. Yo, vagando en la serena plenitud del éxtasis, contemplo la magnífica belleza, de tu gesto ético, todo vibrante del ritmo superior que anima a tu sentimentalidad ultramoderna, intelectual inhibición del abrumador atavismo de zoológicos instintos, infinita y luminosa caricia de seda que tu espíritu ha paseado orgullosamente por sobre los resplandores de la roja antorcha de tus ideales.

En tu gesto se ha revelado, el único retoño americano de la ideal floración de los estetas; eres artista y gladiador, citaredo y utopista, cerebro, corazón, músculo, belleza. Palpita en ti el hombre soñado en mis presentimientos de lo futuro; por exceso de evolución inadaptable a la miserable sociabilidad presente. Yo, viajero perdido en el austro extremo del escepticismo, admírote como si en la triste monotonía de los tímpanos polares mi ojo descubriera una extraña orquídea tropical, oponiendo a la frigide[z] de muerte de su medio las triunfantes exuberancias de su corola, incendiada por el luminoso reverbero de sus cromos, petulante en su esplendorosa encarnación de las sensualidades de la Belleza y de las exaltaciones de la Vida.

II— El que te escribe bajo la inapelente coacción de indudables, aunque inexplicadas afinidades aristárquicas, —el que siente intensamente la Vida y acaricia voluptuosamente la Belleza el que resiste con barricadas de orgullo a las esclavizadoras subyugaciones de la adaptación a un medio inferior— ve, la soberbia supremacía afectiva de tu gesto, gesto que Praxíteles habría robado para infundirlo al mas imperecedero de sus mármoles, que el Nerón artífice hubiera anhelado para fascinar a sus chusmas en la elegida hora de sus inciertas lides con Lucano, que había coronado el incoherente Nietzsche con la corona de rojas rosas rientes destinadas a los hombres que saben reír, que Stirner soñaría para embellecer el alma de su Único Ibsen para su Stokman (*sic.*), y que

el moderno anunciador Gabriel, si tal lo viera, saludaría con la más musical de sus estrofas de rimador, esteta y sensitivo.

III— Suene mi aplauso en tu loor, Roberto, paramento exquisito en las salvajes landas de la intelectualidad americana; han brotado en ellas sensitivas como Nájera y Darío; almas de artistas; robles como Andrade, y Lugones, poetas vigorosos; bosques no hachados como Sarmiento, el exclusivo genio del continente; pero recién en ti han visto germinar la primera extraña orquídea capricho de Intelectualidad, voluta de Sentimiento, orquídea ajena a nuestra flora y a nuestro tiempo, que sorprende a todos los horticultores del jardín de los espíritus —ya en la sorpresa del odio, ya de la fascinación, puesto que la misma copa con que ofrendas la Estética que en ti palpita está llena de ritmos y voluptuosidades para los exquisitos y venerosos acíbares para los impotentes.

Y si no es poema mi palabra, si mi aplauso no es himno, ni corona sobre tu cabellera la frase con que te saludo, no culpes de ello a la intención que por ser mía es digna de tu bello gesto —más culpa a la neutralizante inhibición en que *el burgués* mantiene a éste que te llama hermano en la exquisita fraternidad de la Fuerza y del Placer, de la Belleza y de la Vida.

José Ingenieros (Hermenio Simel)

## **Incidente Ingenieros. Polémica**

Personal

*Señor Roberto de las Carreras*

Distinguido compañero:

En cumplimiento de la misión que tuvo a bien confiarnos, nos apersonamos al Señor José Ingenieros, en el día de la fecha, pidiéndole amplia satisfacción por las ofensas que le hubo inferido o bien un encuentro en el terreno en condiciones extremas. El señor Ingenieros nos contestó que había proferido aquellas ofensas en un momento de irritabilidad nerviosa, y por tanto, de irresponsabilidad; que estaba dispuesto a continuar cultivando la amistad del Sr. Roberto de las Carreras.

Facultamos a Vd. para que haga uso de esta carta en la forma que crea conveniente.

Leonardo Bazzano

Edmundo Montagne.

Buenos Aires, Enero 31 de 1903

Personal

*Señor director de “El Diario”*

Muy señor mio:

Agradeceré el señor director la hospitalidad de sus columnas para rectificar una publicación, calumniosa hasta la inverosímil, aparecida el día de ayer.

Efectivamente. El 30 de Enero me vi en la necesidad ineludible de despedir de mi casa en una forma violenta y en presencia de terceros, al señor Roberto de las Carreras que desde hace algún tiempo frecuentaba mi consultorio en demanda de amistosa asistencia médica. Es notoria su enfermedad —por haber sido pensionista del Instituto Frenopático de esta ciudad— y mi asistencia.

El 31 del mismo mes se presentaron dos hombres, diciéndose sus representantes, aunque sin exhibir documento alguno que los autorizara. No obstante esa incorrección, les manifesté que los médicos psiquiatras no usan tener lances con sus enfermos, poniéndome inmediatamente a las órdenes de los supuestos padrinos —conforme prescriben los preceptos de caballería— para una partida de armas, no de honor. El uno, que usaba anteojos, guardó un prudentísimo silencio; el otro contestó que el aceptar mi ofrecimiento sería de su parte una quijotada porque no tenía nada conmigo.» (!) Al retirarse les dije, en presencia de terceros, manifestaran a su apadrinado «que si deseaba pedirme perdón, continuaría dispensándole mi asistencia, gratuita como hasta la fecha». Los titulados padrinos, siempre en presencia de terceros, se limitaron a contestar que no podían manifestar eso a su representante y se retiraron harto cabizbajos.

Al día siguiente engañaron a su apadrinado con la carta que este tuvo la exhibicionista

debilidad de publicar en «El Diario», la que no obstante ser una «mentira piadosa» les coloca fuera de las más elementales reglas de honor y caballerosidad.

Lamentando ser cómplice involuntario del pueril deseo de «reclame» que es habitual en padrinos y duelistas, tengo el agrado de saludar al señor director con mi consideración más distinguida, agregando que los hechos y entrevistas referidos fueron escuchados por los señores José Pardo, Antonio Monteavaro y José Cenzi, quienes están dispuestos a ratificarlos.

Su afmo.

José Ingenieros

Personal

El «Diario», cómplice del señor Ingenieros, se ha negado a publicar este artículo.

Si alguna ilusión abrigase acerca de la integridad mental de Ingenieros que, según es fama, es un «alienista alienado», se desvanecería, como la nubecilla de un cigarro turco, ante su estupenda afirmación de que mis padrinos han mentido al presentarme las excusas humildes que tuvo a bien ofrecerles, con la más risueña y conciliante bonhomía.

[i]El quimérico psiquiatro, el soñado del asunto Tallarico, pretende que le calumnian! Se sonrío: este niño Ingenieros. . . Su ingenuidad no me toma por sorpresa. Me es familiar, habituado a pasearme por la psicología de este dandy de imitación, consentido por sus amigos complacientes. Es un histérico autosugestionado que adopta por realidades vivas las diarias

alucinaciones de su imaginación convulsa y a quien se debe disculpar que mienta escandalosamente a sus lectores en consideración a que se miente a sí mismo con mucha mas audacia todavía!

Pretende no haberme dado disculpas del mismo modo que afirma, con una impavidez desconcertante, que su consultorio es la convergencia de todas las mujeres lindas de Buenos Aires, y que ha poseído, en un año, cien damas seleccionadas entre lo más exquisito del *faubourg*. [¡]Dichoso Ingenieros!

Me es fácil probar que el galante Doctor, cuya estrella oscurece la de Don Juan, convirtiendo al protagonista de la fortuna en un secundario Mejía, es víctima, en lo que se refiere a su *Personal*, de un lisonjero miraje de su crédula loca de la casa. Dice que se vio en la necesidad de arrojarne de su morada en una forma violenta. [¡]Esto es indudablemente un miraje! El señor Ingenieros amenazó con la violencia, no usó la violencia.

¿Que yo lo visitaba como enfermo?. . . [¿]Es posible que un loco como su contendiente se asistiera en su domicilio privado, en su harem? ¿Acaso el célebre Doctor que ha sostenido, según él, polémicas con Ferri, Lombroso y otros escitilantes intelectos, cura con palabras como las brujas del campo? Y si yo le ofendí, cosa que, dada mi calidad de loco, no pudo ser sino en un arrebató, en una crisis, ¿cómo se explica que el médico, el especialista, me echara de su casa? Desconoce el perito la irresponsabilidad de los locos? Era precisamente en ese instante de estallido del mal que yo necesitaba de los cuidados, de los consejos calmantes, de las atenciones psiquiátricas del médico amigo!

Se trasluce al través del velo confidencial de esta excusas, que el señor Ingenieros recela batirse con un hombre que no tiene instinto de conservación. . . . [¡]Busca querella a mis padrinos! Alardea ponerse a sus órdenes acaso porque los vio de pequeña estatura y con lentes (comprendió que son cortos de vista!) sin sospechar que mis amigos no podían aceptar la

proposición descortés para su representado de ocupar su puesto.

Es curioso que el psiquiatro amante, obligado a una doble discreción, declare que los dos elegidos de mi caballerosidad, a quienes no conoce, son *dos hombres*. . . [¡]y que les haya propuesto una partida de armas en vez de un lance de honor! . . . [¡]Si el amoroso *deshonra* a las mujeres que van a su consultorio con tanta facilidad como a los hombres, me explico la fabulosa lista de sus triunfos!

En prueba de mi lucidez no está demás recordarle el motivo de su incidente con éste, su maestro en valor y en cortesía.

Acababa de recibir el mimado de las aristócratas, una carta, en la cual una autoridad literaria porteña lo maltrataba cruelmente por haberse permitido la impertinencia de molestar a dicha autoridad con una pregunta siempre indiscreta de parte de un inexperto. Sabiendo la quisquillosa autoridad que Ingenieros tendría la irreverencia de discutirle, le envió otra carta prohibiéndole la polémica. . . . a él, Ingenieros, que ha trabado discusión con Ferri, Lombroso, Max Nordau, etc., (véase la carta insultativa de Ingenieros al señor Américo Llanos).

No obstante la prohibición el arriesgado Ingenieros, que creía estar en lo cierto, después de consultarlo con varias personas conspicuas y graves, las cuales en un principio lo disuadieron, decidió contestar a la autoridad prestigiosa, en una forma tibia, curvándose bajo el látigo del Pontífice, pidiéndole perdón de tener razón acaso. . . .

Leyóme esa respuesta mendicante con un aire de orgullo triunfal, de arrolladora petulancia, comentándose a sí mismo que era él el primero que *hacía pisar el palito* al ilustre literato, al pensador impecable que no se halló nunca en falta.

Sublevado por tanta imposición, por tan desbocado cinismo, exclamé que su respuesta al Pontífice era un modelo de bonhomía. Como el psiquiatro se hiciera fuerte y me dirigiera una impertinencia, exploté, le llamé ser vil, lamedor de poderosos! Sinteticé. Fustigándolo con el

gesto: Ingenieros a quien hube de honrar con los títulos de esteta y de súper—hombre, se me derrumba ignominiosamente. No me extraña que, como dice uno de sus contertulios, haya pedido dinero prestado a un zapatero socialista, dinero que no ha devuelto aún.

Ingenieros, desposeído de sus insignias de esteta, ofreció *patadas*. . . *Le naturel revient au galop*.

Ingenieros reprocha a mis heraldos de armas, a la vez que ser hombre, que no le presentaran su documento de identificación. Desconoce el ritual caballeresco. Ese testimonio no se presenta al desafiado, sino a los que le acompañarán en el terreno. Mis padrinos no pudieron correctamente exhibirlo porque el señor Ingenieros no llegó a nombrar los suyos, diciendo, después de algunas chacarrerías y frases villanescas, que no valía la pena llevar adelante el cartel, ablandado, queriendo alegrar las cosas, hablando de un banquete conciliatorio en que ahijados y jueces de campo nos daríamos el ósculo de paz. . . . Para entonces el señor Ingenieros, presidente de la espiritual *Siringa*, había nombrado sus heraldos!

Al entrar en su casa, junto a la puerta, hallaron mis padrinos un grupo de escuderos armados de hiperbólicos garrotes y de torvas miradas con las que los asaetearon, como para intimidarlos. . . . Era la Guardia de Corps del señor Ingenieros, que esperaba formada!

Profundo estupor me petrifica ante lo que el polemista entiende por una *mentira piadosa*. En caso de no haber sido verdad sus excusas, habría significado piedad en mis padrinos, forjarlas a mi desamparo. Ignora el revolucionario Doctor, que las ofensas valen por el hecho de sustentarlas y que es, por la irresponsabilidad que las caracterizan, que se perdonan las ofensas de las mujeres, de los locos y de los niños? La irresponsabilidad anula al ofensor. Puesto que el señor Ingenieros no se bate, no puede ofender. Es un loco, una mujer o un niño, lo que él prefiere.

¡Y es él quien pretende dar una lección a mis padrinos y colocarlos fuera del honor,

declarándolos *hombres* a secas! . . . ¡Oh faro de la razón! ¡Oh genio del sentido recto! ¡Oh Spencer!

Acaso el fascinador de las condesas porteñas, se tentó por la expresión *mentira piadosa* como por tantas otras expresiones e ideas que figuran en su reciente libro que le ha encantado, en el cual, nuestro sabio, manifiesta la necesidad de que los médicos sean literatos y, por consiguiente, los literatos médicos, anulando imperialmente la injusta teoría de la división del trabajo, de la especialización de funciones, patrimonio del positivismo inglés. No me extraña tan extravagante osadía, pues Ingenieros, en una ocasión, manifestó ante sus amigos que él ha probado hasta la evidencia en un artículo que perdió en el silencio por haber tenido la debilidad defender con él a los socialistas, que el Socialismo, como ideal de sociedades, representa el máximo de libertad, que lo certifica él contra Faguet, contra Spencer, *a quien, como a cualquiera, no hay que hacerle caso cuando dice disparates!*

[¡]El Doctor, no contento con burlar la salud de sus enfermos, con pretender curar a las mujeres con amor, con echar de su casa a los locos que, según él, tiene en su asistencia, pretende hacer escuela entre los médicos!

Ha perdido la cabeza, al punto de manifestarse, en su reciente obra, imitador del literato uruguayo, señor Rodó, el cual combate también la teoría de Spencer, en su *Ariel*, que es la Biblia de los *montevideanos*. . . [¡]Ingenieros es uruguayo, y si no lo es, merece serlo!

Me dirigí un público reproche por haber tenido la ligereza de publicar el acta homicida para mi adversario con el cual convinieron mis caballerescos representantes, en que, por un respeto a su inviolabilidad de hombre de ciencia, sus excusas no serían exhibidas. . . Reconozco mi yerro. Pero, teniendo en cuenta que mi ex—admirador es una *cocotte*, temí negase sus explicaciones. . . Los hechos dan la razón a mi temeraria hipótesis.

Sírvanme de disculpa, aunque, de un punto de vista rigurosamente casuístico, merezca

una severa reconvención.

Roberto de las Carreras.

### Epílogo

#### Carta de mis padrinos

Buenos Aires, Febrero 7 de 1908.

*Señor Roberto de las Carreras.*

Distinguido Amigo:

Así que hubimos leído, en *El Diario* de fecha 4 del corriente, la calumniosa y mal hilvanada epístola que suscribe Ingenieros y que Vd. conoce, nos personamos al señor Lainez, solicitándole tuviera a bien concedernos un breve espacio en el diario que dirige, a fin de levantar los cargos, cobardemente injuriosos, que en la misma vertiera el *siquiatro*. El señor Lainez estuvo a punto de sufrir un ataque de epilepsia así que se informó del objeto de nuestra visita. Agitando los brazos, nervioso, víctima de un repentino temblequeo, nos contestó: «que no publica nada contra Ingenieros».

Juzgue Vd. de la caballerosidad del señor Lainez y del espíritu *imparcial* del señor director de *El Diario*.

Otros órganos de la prensa burguesa negáronse, como «*El Diario*», a publicar cosa alguna al respecto, por cuanto «no querrían saber nada ni con Lainez, ni con Ingenieros».

Rogamos a Vd. quiera incluir estas líneas en el folleto que va a imprimir y que se referirá al incidente. Es este, por ahora, el único medio que nos permite comunicar a nuestros amigos y al público el porqué de nuestro *absoluto silencio*, del cual se regocija el *simiesco siquiatro*, socialista de ocasión y vividor de oficio.

Saludan a Vd. afectuosamente

Leonardo Bazzano

Edmundo Montagne.

## Apéndice IV

### Manuscritos del archivo familiar.

#### I. Descripción de los manuscritos

En la colección personal de Electra de las Carreras, nieta del escritor, se encuentra un grupo importante de manuscritos de Roberto de las Carreras, que nunca vieron luz pública. Fueron revisados en los años 70 por su esposo, Ricardo Goldaracena, cuando realizó su estudio *Roberto de las Carreras, poeta*, publicado en 1978. Existen algunas referencias a ellos en el estudio de Dora Isella Russel, aunque muchos de los textos a los que ella se refiere están ubicados en el archivo de la biblioteca de la Universidad Católica Dámaso Antonio Larrañaga (UCUDAL), en Montevideo.

Se trata de manuscritos en tintas diversas (roja, violeta, azul y negra) en hojas de tamaño oficio mayoritariamente, que se extienden desde su período de trabajo como cónsul en Brasil (a partir de 1908) hasta su retorno a Uruguay, por lo que probablemente haya textos escritos hasta 1915 ó 1918. La datación es extremadamente difícil, dado que no hay fechas prácticamente, ni siquiera en las cartas (algo que ocurre también con los manuscritos que se hallan en la colección del Instituto de investigaciones y archivo literario de la Biblioteca Nacional de Uruguay).

El archivo que hallé consta de cuatro paquetes, que estaban envueltos en papel de embalaje, organizados en tres inventarios (A, B y C) divididos en mazos, y el cuarto paquete consiste en una miscelánea de cartas, listas de libros encargados (de acuerdo con algunas de las cartas que se encuentran allí, Roberto de las Carreras encargaba libros a la librería parisina de

Armand Colin, incluso hay una tentativa de gestión de publicación de una obra a través de esa misma casa en 1913, cuando el escritor residía en Curitiba), y notas sueltas. Los paquetes nominados como inventarios A, B y C están distribuidos de forma arbitraria, los mazos en que se dividen poseen a veces una numeración correlativa, u ofrecen una unidad temática, pero generalmente se trata de agrupamientos más o menos azarosos. Las únicas guías que permiten establecer un poco de orden son la numeración de las páginas (la mayoría de las veces salteada, o intercaladas con numeraciones paralelas de textos diversos), el color de las tintas, y las filigranas de los papeles usados. Se encuentran pocos títulos, concretamente dos: “Carón”, y “La sacerdotisa de Citerea”, texto éste último que guarda relación con *La Venus celeste*, de hecho probablemente haya algunos fragmentos manuscritos que formaban parte de este proyecto. La imagen más adecuada para describir el conjunto de los manuscritos es el de una cantidad de mazos de barajas todos entreverados. El estado de conservación también varía. Hay folios muy bien conservados, otros sin embargo están visiblemente afectados por la humedad.

Una dificultad particular de estos manuscritos tiene que ver con el hecho de que permiten confirmar el testimonio de Alberto Zum Felde sobre la práctica del dictado que solía hacer Roberto de las Carreras. Si bien hay manuscritos donde su escritura es reconocible, presentan diversas grafías, por lo que se puede concluir que fueron escritos por diversas manos. Por otra parte, esto tiene como contrapartida que, al contrario de los manuscritos a los que se refiere Dora Isella Russel, donde la escritura es abstrusa en alto grado, como escrita por un medium, la lectura de los textos sea relativamente sencilla la mayor parte del tiempo. Incluso los textos donde la mano de Roberto de las Carreras es reconocible son más legibles que los que se encuentran en el archivo de la UCUDAL.

Las temáticas son diversas. Hay extensas piezas líricas, en un estilo muy similar a lo que fueron sus últimos libros, del *Psalmos a Venus Cavalieri* en adelante, las similitudes más grandes

son con *La Venus celeste*, como afirmé antes, también con *El cáliz* y *Suspiro a una palmera*. Además de estos textos poéticos, hay fragmentos de crítica literaria, extensos comentarios bíblicos, textos en que se argumenta a favor del *modus vivendi* del poeta (vegetarianismo, reglas estrictas de aseo, vida al aire libre, etc.), fragmentos utópicos, con nuevas defensas del amor libre y la vida naturista como horizonte social, y textos donde Roberto de las Carreras transcribe sus alucinaciones auditivas, síntoma de un creciente deterioro en su salud mental. Estos últimos son muy similares a los textos que comenta Dora Isella Russel, con la diferencia de que la grafía es legible. En ellos se puede apreciar el mundo mítico que habitaba su mente, los demonios que se comunican con él y un sentimiento paranoico de asedio de ruidos, bocinas y muchedumbres que lo molestan todo el tiempo, y son capaces de oír sus pensamientos.

Ricardo Goldaracena dejó una descripción parcial de uno de los paquetes, el inventario A, que transcribo abajo. Del inventario B transcribo un texto, el fragmento de crítica sobre Delmira Agustini, y de la miscelánea con correspondencia que se halla en el cuarto paquete, pude rescatar la carta a Domingo Arenas, que posee interés por su relación con *La visión del Arcángel*.

### **Descripción del inventario A dejada por Ricardo Goldaracena**

#### Mazo 1

18 fojas numeradas del n° 800 al 817 y una hoja sin numerar. Filigrana “Gallo”.

Manuscritos con tinta roja tamaño 34,5 x 22 cm.

33 renglones.

Todas escritas de de un solo lado.

#### Mazo 2

12 fojas numeradas del n° 777 al 788.

Filigrana “El Mercurio”.

Manuscrito en tinta roja. Tamaño oficio 21,5 x 32 cm.

25 renglones.

La última foja sin filigrana tiene 34,5 x 22,5 cm. escrita en el reverso con letra de Roberto de las Carreras.

#### Mazo 3

Fojas numeradas correlativamente del 420 al 715. Trata de temas de ética, moral y estética al parecer.

Filigrana “Gallo”.

Marcos Wasem

-341-

Tamaño 35 x 22 cm.

33 renglones.

Manuscrito en tinta roja.

Mazo 4

28 fojas numeradas correlativamente del n° 128 al 155 con unidad temática.

Prosa en el estilo de los Psalmos.

Tamaño: 32,5 x 22 cm.

Manuscrito en tinta roja.

Filigrana "Firenze"

Presenta división en capítulos:

folio 142 - Cap. XVI

folio 148 - Cap. XVII

folio 152 - Cap. XVIII

Mazo 5

6 fojas de 35 x 22 cm.

Filigrana "Papelería Gallo".

Manuscrito en tinta roja.

En pésimo estado de conservación.

Manuscrito en tinta roja.

Puede tener relación con el mazo 3.

### Mazo 6

Fojas numeradas correlativamente del 158 al 413

Filigranas “Gallo” y “Papelería Gallo”.

Manuscritos en tinta roja.

Tamaño oficio 21,5 x 32 cm.

Parecen no tener unidad temática entre sí. Algunas hojas parecen tener relación con el mazo 3.

### Mazo 7

Fojas 191 a 222 numeradas correlativamente.

Filigranas “Firenze” y “Al Masso”.

Manuscritos en tinta roja.

Tamaño oficio 21,5 x 32 cm.

Parecen tener unidad temática.

Presenta división en capítulos (no correlativa):

Folio 202 - XXIII

Folio 204 - XXIV

Folio 207 - XXV

Folio 209 - XXVI

Folio 217 - XXV

Folio 220 - XXVI y XXVII

Folio 221 - XXVIII

Folio 222 - XXVIX

Mazo 8

Fojas 78 a 86.

La primera sin filigrana, las restantes “Al Masso”.

Manuscritos en tinta roja.

Tamaño oficio 21,5 x 32 cm.

Presenta división en capítulos XXIII a XXVIII.

Mazo 9

Fojas 87 a 127 (no es la continuación del mazo 8).

Filigrana “Al Masso”.

Hasta la página 113 no hay números romanos. Allí aparece una probable división en capítulos:

Folio 113 - XIV

Folio 127 - XV

Mazo 10

Folio 87 a 107. Es la continuación del mazo 8.

Presenta división en capítulos: del XXIX al XL.

Mazo 11

Folios 61 (dos veces) a 77.

Filigranas “Firenze” y “Al Masso”.

Manuscrito en tinta roja.

Presenta una división en capítulos:

Folio 62 - VIII

Mazo 12

Folios 98 a 128

Sin filigrana

Falta la página 107

Sin división en capítulos

Mazo 13

Folios 80 a 86.

Filigranas “Firenze” y “Al Masso”.

Presenta división en capítulos: del X y XI.

Mazo 14

Fojas sueltas: 1 a 8 | 1 (y a la vuelta 237 con los cap. XXXVII y XXXVIII) | 23-24 | 46 | 47 | 48 |  
70 | 81 | 235 | 237 | 348 | 354 | 388 | 345 | 405 | 407 | 462 | 481 | 498 | 499 | 576 | 595 | 612 | 709 |  
727 | 762 | 789 | ¿25? | ¿419? | 495 | 67 | ¿76? ó ¿7. . .? | 88 | 7 y 8 | 7-8-9 | 60 - 60 - 61 | 31 | 60 | 45  
| 95 | 39 | 98 | 69 | 312 | 359 | 416 | 417 | 418 | 389 | 415 | 5 | 6 | 157

Mazo 15

Fojas numeradas del 10 al 58 numeradas correlativamente

Sin filigrana

Mazo 16

Fojas numeradas del 1 al 53

Mazo 17

Fojas numeradas del 24 al 45

Mazo 18

Fojas numeradas del 25 al 49

Mazo 19

Fojas numeradas del 1 al 21

Mazo 20

Fojas numeradas del 29 al 63

Mazo 21

Fojas numeradas del 75 al 120

Mazo 22

Fojas sueltas con los números 1|5|4|2|1|1|2|3|6|7|s/n|1-3|dos folios s/n

Mazo 23

Un folio sin numerar y luego correlacionados del n° 57 al 146.

Mazo 24

Fojas sueltas numeradas 1|2|2|4|4 y fojas correlacionadas del 62 al 76

Mazo 25

Marcos Wasem

-347-

Fojas correlacionadas del 64 al 74

Mazo 26

Fojas correlacionadas del 50 al 59 y del 50 al 54

Mazo 27

Fojas correlacionadas del 718 al 776

## II. Carta a Domingo Arena

Esta carta se encuentra en el paquete sin inventariar. Es probablemente una carta que nunca fue enviada. La carta abre con un reclamo para permanecer un mes más, aparentemente, desde Brasil, en el período en que ofició como cónsul en Paranaguá, ya que hace alusión al salario que recibe por su puesto diplomático. Domingo Arenas era por ese entonces un destacado político colorado, periodista de *El Día* y mano derecha de José Batlle y Ordóñez, que por esa época se encontraba en Francia, por lo cual Domingo Arena era la amistad más cercana que Roberto de las Carreras tenía en el gobierno uruguayo. La relación personal con Domingo Arena es significativa dado que en su labor de legislador, éste fue uno de los promotores de las grandes reformas sociales del período batllista, entre ellas, la ley de reducción de la jornada laboral, la ley del divorcio, la legalización de la prostitución, los grandes actos de separación de la Iglesia y el Estado.

La carta carece de fecha, pero es probablemente de 1908, dado que se sitúa en Brasil, y hay una relación entre los episodios que cuenta y la posible anécdota biográfica de un romance frustrado al que Ricardo Goldaracena refiere en su estudio *Roberto de las Carreras, poeta con La visión del Arcángel*. Baso esta afirmación en el hecho de que el texto presenta un paralelo con la mitología relativa al “Dios Blanco” que aparece en ese libro y la presencia del “espíritu de lo blanco” que denomina al peso social de la iglesia en la sociedad brasileña. El escritor se muestra sorprendido de que en Brasil, país que históricamente había sido aliado del Partido Colorado uruguayo, no tenga un carácter liberal, sino que está ideológicamente liderado por el clero, que en la política uruguaya identifica con el Partido Blanco o Nacional. En *La visión del Arcángel*, se expresa una queja contra “el Dios Blanco”, del cual el Arcángel fue una vez servidor, por haberse apoderado de la mujer amada. Roberto de las Carreras traslada la historia

nacional (al menos, la interpretación *sui generis* que esboza) en donde ambas facciones, colorada y blanca, representan respectivamente la tendencia liberal y la clerical; a su vez, son el producto de alianzas históricas con Brasil y Argentina respectivamente. El peso de la institución religiosa en la sociedad brasileña le resulta por ello contradictoria, e insoportable para el promotor del amor libre.

En la carta Roberto de las Carreras llama a la mujer todo el tiempo “Barbieri”, por el pintor renacentista que hizo el retrato de Endimión, pastor de la mitología griega que se caracteriza por una androginia que el autor de la carta se ocupa en destacar. Lo atrae precisamente la similitud de la mujer con el cuadro, con los rasgos femeninos del pastor, en un pasaje que guarda similitudes con la descripción de Berta en *Amor libre*: “una copia de Barbieri impone ser tenida en cuenta: te aseguro un verdadero hallazgo, una chicuela inefable, rareza, casualidad[,] excepción, tanto en su persona como en las disposiciones de su alma, para colmo del encanto histérica al parecer, algo loca, en fin el todo es curioso”. Llama la atención en la carta la alusión a una relación homosexual en el pasaje en que se compara a Don Juan: afirma que “alguna Señora me detuvo al exigirme que yo tuviera relaciones, no con su hija, sino con sus hijos”, la única mención explícita a prácticas homoeróticas de Roberto de las Carreras.

[folio 1]

Estimado Arenas:

Recibí el sueldo correspondiente al mes de Mayo.

Supongo no habrás echado en indiferencia mi ruego de la prórroga de un mes aún a fin de dar cumplido término a un desahogo de inspiración. Abril me será pues concedido, adelantado el sueldo pues el día preciso de la partida durante el mes, no es posible fijarlo; depende del Capricho de los Vapores.

La avalancha de lo blanco de que te hablaba consiste en la más casual aventura que es posible imaginar a mí ocurriéndome. Figúrate que una atrayente señorita concibe a lo que parece el capricho de hacer de mí un esposo. Cosa que para colmo de extrañeza ha parecido enteramente normal en el ambiente dominado por lo blanco[,] carne del espíritu clerical, cosa que nunca hubiera imaginado de los aliados constantes del partido colorado; esta alianza a mí se me ocurre de un carácter superficial, revisando un objeto puramente territorial ante la aparición de la Argentina; yo la consideraba una afinidad de liberalismo, y creo que así muchos la consideran; ahora bien parece que la Argentina no es mayormente blanca, es más sincera y se halla sobre todo más próxima por el idioma etc. lo que ha permitido comprender mejor su índole.

Como digo y en obra de este carácter blanco, una Señorita llega a conside-

[folio 2]

rar como la cosa más natural del mundo que yo subiera con ella en carroza blanca, esto es forrada de blanco, cochero de látigo enguirnaldado con un mimoso moño blanco, conjunto a que se da aquí abreviadamente el nombre de casaca, pues la casaca figura comprendida en los atributos de la fiesta. Yo habría debido vestir de casaca, hacerme conducir con ella y andar luego

por esas calles comprendido en el número de los benditos, de los santos, de los casados perfectamente, [¡]esto es de los casados en serio por solteros! los cuales acaban de ser objeto de una acusación estruendosa de la prensa de haber renovado las delicias del Edén en plena clausura ascética, según te habrás informado por el fajo de que te hice envío. Considero necesario exaltar por medio del estilo mi situación [que] sobradamente te deslumbrará.

Lo verdaderamente escabroso de la circunstancia lo que hace de ella una pesada broma de Satán es el hecho de que la Señorita es particularmente bella, es casual, de un carácter artístico no sorprendido por mí hasta el momento.

Barbieri[,] un pintor del Renacimiento, no representa en Endimión por un capricho al parecer nacido del carácter adolescente del Dios, con una fisonomía femenina; ahora bien esa fisonomía femenina ornada de los mismos rizos es la de mi ambiciosa que no resulta una copia viviente del cuadro de Barbieri, [¡]paséase al pie de mi balcón, se detiene haciéndome la más encantadora exposición de su coquetería matrimonial! Los gestos son fáciles

[folio 3]

de naturalidad helénica, sorprende en la graciosa forma que deslumbra sobre todas sus semejantes de la Ciudad.

A todo esto la fantasía ha pedido rienda y se ha esparcido a su antojo sobre la página, el conflicto se aparece terrible, obra exquisita de Satán; todo se halla en peligro, Poesía, la que ella misma inspira retenido que el matrimonio es la oposición de toda Poesía[,] de todo amor, por donde casarme con ella, aberración, locura, ferocidad, que ni siquiera se me ocurre, equivale a renunciar a ella misma equivale a dejar de amarla: ella aparece en una inconsecuencia absoluta de que los Artistas salvo algunas excepciones no se unen en matrimonio con las heroínas de sus poemas o cuadros. Por otra parte que habían dicho aquellas señoritas apasionadas, en

Montevideo, más bien dicho todo aquel sexo verdaderamente delirante del cual Pocili en el colmo de la exasperación llevó noticias a Roma como de algo extraordinario, si yo me hubiera visto obligado a casarme, mejor dicho, si yo hubiera alcanzado con tal acto mi necesidad de él frente a una señorita indudablemente mucho más bella que amorosa. Nunca me hice ilusiones aún cuando una copia de Barbieri impone ser tenida en cuenta: te aseguro un verdadero hallazgo, una chicuela inefable, rareza, casualidad[,] excepción, tanto en su persona como en las disposiciones de su alma, para colmo del encanto histérica al parecer, algo loca, en fin el todo es curioso.

[folio 4]

Don Juan casado habría sido el colmo. Déle una encantadora histérica, de histerismo a las que parece rozando el carácter religioso ha podido formular tal consumación. Imagino las cenizas del Sevillano estremeciéndose de indignación a favor de su émulo de Montevideo, si bien es cierto que yo no pongo gran interés en la actitud y las dejaba hacer allá en Montevideo cuando alguna Señora me detuvo al exigirme que yo tuviera relaciones, no con su hija, sino con sus hijos, cosa que yo entiendo no le ocurrió al Sevillano. [ilegible] donde hay menos gusto artístico entre las señoritas, y alguna llama simplemente a las letras papel, y a mí zapatos porque mucho camino, no han dejado de manifestar algunas simpatías muy positivas que habrían podido constituir para mí una verdadera gloria si yo tuviera la cabeza en su puesto. No son ellas, sino yo, siempre lo repito defendiéndolas; la calamidad consiste en el hecho de que mi cabeza anda suelta separada de mi cuerpo. Hay sin embargo un atenuante a mi desvarío, y es el hecho de que ninguna a pesar de que las hay verdaderamente bellas, es una copia viviente de Barbieri; comprenderás la terrible circunstancia; aquí nadie entiende de esto. [ ] supongo que no te habrás enmohecido absolutamente como aquellos organismo[s] de acero de que hablabas, devorados por el gusano de la herrumbre.

Esa pequeña fatalidad que es mi atributo se manifiesta pues: teniendo delante el vasto piélago encallo como si esto no me hubiera pasado nunca en la Costa, en una roca. Qué opinas[, ¿]es o no

[folio 5]

la fatalidad? Encallo, digo ay me pongo a hacer aguas lastimosamente. No obstante la resistencia a todo trance se impone, de sitiador me he vuelto sitiado, me ha herido como dice el cantar, con una sola de sus miradas y uno solo de sus cabellos. Mi angustia es brutal, conjura a las potencias del lirismo pero la deliciosa copia del Barbieri el trasunto del arte renacido, no tiene de esto sino la idea de papel: creo enloquecerme: los levitas entre tanto pasean la calle principal, los del Eden, majestuosos invitadores, [¿]Biblia reconciliante en mano?

Quiero dar celos, me dirijo a las cercanías de alguien enamorado, cuantiosa pretensión; la Barbieri practica sencillamente en su ventana de vidrios pequeños un agujero quitando uno de los vidrios, y al pasar yo frente a su casa un chicuelo dispuesto por ella exprofeso, frocejea queriéndome meter por el agujero como un ratón en la cueva. Te lo digo en voz baja, era una profecía. [¿]En tal emergencia una bellísima señorita hace una [a]tropellada de esas que suele dar la victoria merecida a la oportunidad de los corceles de raza, queda atrás sin embargo no hay quien detenga la velocidad de la Barbieri!

Luego de peripecias que no vale la pena analizar, la Barbieri, luce sencillamente divina, blanca, se embandera como quien dice para dar el ataque decisivo, yo sin fuerzas para resistirla me retiro a distancia sin inquietarla siquiera con el menor tiroteo, lo que fue según parece imprudencia y yo estaba indignado, la

[folio 6]

Barbieri hacía cuestión de principio, de partido, el partido blanco, de Dogma, decido prescindir de manera absoluta, sin darme cuenta si el arte me lo permitiría o no. La bandera con la cual se precipita la Barbieri al asalto, es sencillamente un pañuelo blanco en oportunidad propuesto a mi tan triste apercibimiento, tan triste por todo lo que yo debo lamentar de lo blanco; se me convertía en la misma agresión añeja, ella que no lo ignoraba, pues aquí son particularmente chismeados mis detalles más secretos, según recogerás en el desarrollo de esta. [¡]Viva el partido Colorado, aquí las lanzas bravas! Termino mi decisión de absoluta defensa en esta forma: antes que subir a la carroza, arrastrado de la carroza. . . [¡]Sí! . . . a mi oído aturdido dicen algunos pues sabrás que la Ciudad en masa ha tomado parte por dos veces en mi tempestad de corazón y cabeza. . . no va. . . /¿/casar/?/

Yo camino en pleno fuego graneado.

Se han presentado suena reposadamente a mi oído viniendo de una persona caracterizada. Yo ordeno un toque de clarín frenético a fin de entonar los nervios de toda mi gente, las lanzas bravas se disponen al heroísmo. Oigo hablar de mi suicidio inalterablemente, hasta le tomo cierto saborcillo a la gotita de cicuta. Viva el partido Colorado, la guardia muere pero no se rinde, aquí Don Juan. El Sevillano desenvaina poniendo la punta al corazón, me impone, si doy un paso hacia la renuncia del penacho soy muerto.

Dos personas caracterizadas me detienen. Una de ellas se destaca con impetuoso deseo

[folio 7]

de hablarme la otra permanece en elocuente silencio frente a mí, luciendo una sola mirada auspiciosa: son los embajadores de la Barbieri, los que me traen la paz o la guerra, los terribles condiciones del asaltante que usara hasta de armas prohibidas de balas explosivas como para matar un rinoceronte, [es es] me hicieron objeto de provocaciones tan sutilmente inspiradas que

se l[e]s diría inspirados por el jesuitismo imperante, la casa de la familia parece con la Iglesia muro por medio, puerta de comunicación en plena expeditiva . . . La situación es pavorosa, ha tomado todos los puntos estratégicos. Dar la batalla, afrontar a la Barbieri de la que yo recibiera, pese a toda la energía, algunas derrotas inconfesables, puesto en fuga vergonzosa; no sé si a efecto, de la intemperante, de de la desencadenada emoción, o bien de algún sortilegio jesuita de algún artificio diabólico; el espíritu de lo blanco parece exhalarse sutilmente pavoroso de las inmediaciones de la casa, ella ha lucido alguna vez una mirada demoníaca; de verdadero terror, he sentido estremecerse las rodillas de mi caballo de batalla. Arrastrar a la Barbieri es derrota segura. Como arrastrado por un vértigo en un estado de inconsciente sigo de largo frente a su embajador inmóvil. Uno y otro repiten al día siguiente su actitud silenciosa presentativa, yo igual razón, o igual locura, no sabría decirlo.

El sacrificio es consumado; la noticia me es dada con toda clase de miramientos por el público.

Algunos días después la Barbieri

[folio 8]

que ni siquiera se ha tomado la precaución de vestir traje largo que impone su nueva condición habiéndome a mí aparecido de traje largo en una de sus exhibiciones consagradoras. Usa de su terrible puntería, esto es hace un gesto de acariciamiento de los rizos, que ella ha hecho suyo a raíz de cierta [ texto ilegible ] de una efusión que yo le hiciera hallándome con las palabras trabadas que era precisamente cuestión del encanto de los rizos.

Se halla aconsejada por el jesuitismo, ha leído los cuentos crueles, y ha decidido aplicarme el suplicio de la esperanza, el que consiste en un encerrado de la Inquisición, al cual sus manejadores han permitido falsas posibilidades de fuga, y cuando llega al término, lo que él

considera la salvación se halla en los brazos de su inquisidor el cual le dice, hijo mío hallándote tan próximo a conquistar el cielo deseas escapar?

La Barbieri aparece a lo lejos de mi ubicación luciendo un traje color esperanza, convertida en la misma ilusión, el aire trabador a distancia. Luego tiene lugar una terrible ironía, pasa frente a mi Hotel en compañía de alguna amiga, el gesto histérico, y luciendo bandera blanca, esto es una tela blanca arrollada. Un nuevo pasaje de Verdi es hecho para una parienta cercana, queda al viento una corbata verde; exposición de un ramo de flores por la prima o amiga; sensación repentina de todo gesto, lo que da lugar a que el clerical público el cual sigue todas las fluctuaciones del asunto estalle en sarcasmos especialmente uno que llaman aquí chapeo, el cual consiste según entiendo en una alusión a la fatiga cerebral

[folio 9]

que ocasionan los disgustos de amor: aquí hay una increíble Carpeta.<sup>131</sup>

El escuadrón de madres me trae la carga; son unas fieras armadas de saetas en los ojos, cada una de ellas carga un hijo vestido pomposamente de blanco. Yo proclamo a mi gente resistir en nombre del Arte, contra el furor del matrimonio.

Aparece la Barbieri al pie de mi balcón, se aleja un tanto, exhibe la más exquisita coquetería en la actitud, en el ademán. Yo quedo consternado, ni siquiera me muevo, la considero al día siguiente encerrada o muerta. Esa audacia[,] esa soltura a pesar del horrible daño que me ha hecho, doblo internamente la rodilla y la consagro a los amparos celestes.

¿Cuál es su objeto[?] Con el mayor desparpajo se ha llevado su encantadora pequeña mano a la cabeza sobre la frente y ha dicho chapeo.<sup>132</sup> Ella misma me otorga el chapeo, me castiga por haberme yo resistido al matrimonio in extremis, esto es hallándome presentado, a

---

<sup>131</sup> Subrayado en el original.

<sup>132</sup> Subrayado en el original.

orillas del abismo, al borde del terrible sacrificio, de cuyos efectos personales parece haberme preservado cierto extravío mental, cierto aturdimiento que para mi es obre del buen espíritu colorado. Ella misma pues me otorga el chapeo. Su actitud es no obstante simpática y espontánea, parece que tomando las cosas a broma, yo deba concebirla del mismo modo. Yo que no puedo darme cuenta exactamente de un objeto me acuerdo sencillamente de Chela en presencia de aquella desenvoltura que algo revela el histerismo;[.]

[folio 10]

Yo preciso si ha tomado en la misma forma, esto es, si ha tomado a un esposo por un Poeta con puñaladas seguras.

Desaparece totalmente: el río suena amenamente, caras de autoridad; ironía afilada: el marido, el marido! Oigo hablar no sé si [en broma?] de clausura.

Varios días transcurren; es de mañana. . . algunas mujeres llevan coronas fúnebres de coronas rojas: *Agora no ceimenterio*, oigo decir. . . una mujer que pasa cerca mío llevada mi duda por un espíritu de broma satánico: Chela, nombre que yo a nadie había dicho. . . Las campanas de la catedral tocan a duelo; un automóvil se detiene al lado mío, y uno me dice, *esa moza la va a encontrar lá no cimeterio*, y me señala en dirección al Cementerio . [¡]Ya está enterrada dice una risa brutal!

La comedia estaba bien urdida, y según me dice una persona autorizada de aquí, es obra pura del jesuitismo el cual sonó las campanas. Yo no dejé de llevar un sobresalto regular, era perfectamente razonable dadas las circunstancias.

El silencio más profundo se ha hecho en torno a la Barbieri, y el pública fluctuante se manifiesta: la engañada!

¡Ahí! [¡]Conque la engañada! Presunción habría, no obstante cómo puede ser, o yo nada

entiendo o una esposa que ama naturalmente a su marido no tiene el menor interés en burlarse de otro hombre por el hecho de no haber querido este ser en su marido, lo cual implicaría que el poseído por ella no es

[folio 11]

enteramente de su gusto, puesto que se venga de otro por no haber querido ocupar el lugar que tiene. La venganza pues así sea por simple amor propio implicaría para con el esposo presente del mismo modo que el hecho de haberme enviado sus embajadores estando ya presentado.

Su matrimonio pues es la misma venganza de ella, venganza que podrá durar sin alternativa durante toda su vida, por donde el Cementerio habría tenido que ser conmigo, era yo el enterrado.

No es absurda tampoco la siguiente composición de lugar: yo carezco en absoluto de recursos si los parientes que visten siempre de negro se le han impuesto, no es de extrañar que la hayan fletado lejos como parece, lo que implica por otro lado un aparte de rigor, habría sido siempre una lucha desigual, horriblemente en la cual yo no podría ser sino vencido, sin municiones, mi [A]renas. Confiado solo en el Reyno de Dios. Yo me he arrepentido de no haber hablado con sus embajadores, algo podría haberse obtenido, no obstante mucho temo que sin recursos la derrota habría sido la misma.

Mi diagnóstico de especialista, que el caso es enteramente perdido. Se trata de una acción verdaderamente seria del jesuitismo. El público está regocijado sin darse cuenta que si una victoria es de la Iglesia es esta del punto de vista moral que entraña precisamente el matrimonio, más triste que mi propia derrota la cual no es obra, sino de mi imprudencia y de las circunstancias misma que yo me equivoque mucho, no pretendo ser infalible. Que la Iglesia espere de mí el vuelto en Montevideo.

Marcos Wasem

-359-

Te saluda —

[falta la firma]

### III. Fragmento crítico sobre Delmira Agustini

Existen cinco cartas de Roberto de las Carreras a Delmira Agustini, que se encuentran en el Instituto de investigaciones y archivo literario de la Biblioteca Nacional uruguaya. Los textos fueron recogidos en la revista *Fuentes*, que publicaba el mismo Instituto, en 1961, e integran la selección que hizo Ana Inés Larre Borges para el libro publicado por Cal y Canto *Cartas de amor y otra correspondencia íntima* de Delmira Agustini. La relación entre ambos escritores fue estrecha. Ana Inés Larre Borges consigna que, según un el testimonio que recoge Ofelia Machado, ambos planearon escribir un libro juntos destinado a llamarse “La torre azul” (Agustini 90). En la segunda de las cartas que aparece en la edición de Larre Borges, aparece mencionado el título, que vuelve a aparecer en el manuscrito que transcribo, aunque no parece vinculado a un proyecto de escritura común, sino como una metáfora usada para describir la poesía de Delmira Agustini.

El fragmento crítico que aquí transcribo está inédito, y es parte de los materiales que se hallan en el archivo de Electra de las Carreras, nieta del escritor. El contexto de escritura de este fragmento tiene relación probablemente con una esquila que hallé en el archivo familiar, donde Roberto de las Carreras le escribe al consulado uruguayo en Curitiba (probablemente él se hallara en Paranaguá, desde donde escribe las cartas a Delmira) solicitando apoyo para invitar a la poeta a realizar una serie de lecturas en Brasil. El texto es una crítica dirigida a un tercero, Fabio, cuya identidad no puedo determinar, donde se comentan diversos poemas de Delmira Agustini: “Fue al pasar” (*Cantos de la mañana*), “De ‘Elegías dulces’” (*Cantos de la mañana*), “Al vuelo” (*El libro blanco*) “El intruso” (*El libro blanco*), “Mis ídolos” (*El libro blanco*), “La intensa realidad de un sueño lúgubre” (*Cantos de la mañana*) y “Arabesco” (*El libro blanco*).

Carla Giaudrone ha analizado las cartas que aparecen en la edición de *Fuentes*,

refiriéndose particularmente al tono preceptivo que las caracteriza, observando que adopta una actitud “autoritaria y censora” («Deseo y modernización» 274) frente a la expresión del deseo femenino en la poesía de Delmira Agustini. Roberto de las Carreras propone enmiendas, corrige y prescribe lo que se debe y no se debe escribir, de acuerdo con unos parámetros estéticos propios:

De las Carreras se siente con autoridad para “aplicar mi cincel allí donde habéis arrojado el vuestro” y reescribir algunos de los poemas más representativos de *Los cantos de la mañana*. Con su “lanza gentil de caballero” De las Carreras procede a extirpar el ripio, aquello que él entiende excesivo y desbordado. La imagen del escritor esgrimiendo la lanza del mismo modo que el médico manipula el bisturí con el fin de desentrañar o “desenredar” el misterio de lo femenino, se repite a lo largo de la carta. Según De las Carreras, la poesía de Delmira no sólo es exceso, sino exceso inútil (Giaudrone, «Deseo y modernización» 275).

Esta actitud se observa claramente en el fragmento de crítica que encontré en el archivo familiar, donde la crítica va dirigida al empleo de diversas lenguas como recursos para enriquecer el vocabulario poético. Roberto de las Carreras también reprocha la irrupción de referentes antiestéticos en la poesía de Delmira Agustini, como cuando llama la atención sobre el contraste entre la Venus de Milo y la “mujer muy fea” que aparece en el poema “Al vuelo”. Carla Giaudrone observa que las críticas que dirige el escritor a su amiga remiten a aquellos elementos que la crítica posterior valoró en su poesía, en tanto que rupturas con el código modernista:

Esta lectura de Roberto de las Carreras no deja de ser en cierta forma acertada, en el sentido de que es precisamente por medio del abuso de la utilería modernista que Agustini logra su efecto. La materialidad de las imágenes [. . .], la *fisicalidad*

de lo etéreo [. . .] convierten en baratija, subvirtiéndolo, un reino interior dariano que deja de ser “dulce y bello”. Mediante la fragmentación, la recurrencia a la elipsis, Delmira desestabiliza al imaginario modernista logrando liberar el estilo de las estructuras recibidas (Giaudrone, «Deseo y modernización» 276).

Hay sin embargo algunos aspectos que vale la pena destacar en estos manuscritos, que permiten matizar las observaciones de Giaudrone, basadas en los textos conocidos hasta entonces. Es probable que las críticas fueran dirigidas más desde el lugar del cómplice que del sensor, y si bien Roberto de las Carreras se dedica a criticar formas expresivas que le resultan a todas luces chocantes, por otro lado rechaza aquellas críticas, como la de Carlos Roxlo o la de Juan Zorrilla de San Martín, que obliteran el fuerte erotismo de la poesía de Delmira Agustini. Roberto de las Carreras celebra este erotismo, oponiéndolo al recato del *Tabaré* de Zorrilla, que evidencia a juicio de Roberto de las Carreras una ideología “blanca”, tanto por el nombre de la heroína del poema como por el partido político. El traslado de lo político al plano sexual se da de un modo similar a la Carta a Domingo Arena transcrita arriba: la división uruguaya de partidos atraviesa toda su visión de la sexualidad.

Un pasaje resulta particularmente sobrecogedor por lo profético. Al referirse a la poesía de Delmira Agustini como una expresión del “espíritu libertino del Renacimiento” que debe enfrentarse a las “virtudes teologales” de la sociedad, se pregunta: “[¿]No será la Agustini una víctima de la parentela, tal como tan lamentablemente importunara a Hed[d]a Gabler?”, aludiendo al personaje femenino de Ibsen que culmina suicidándose al descubrirse sus intrigas amorosas.

### **Fragmento crítico**

[falta el primer folio]

[folio 2]

[fragmento ilegible, texto cubierto por una gran mancha de tinta negra]

en los surcos de una agonía voluptuosa [en] forma que se dijera sus cansancios de Magdala los cristales de sus lágrimas son reducidos a estrellas, gérmenes de estrellas que volaran a expandirse de los [surcos] de sus ojos a los Cielos. Es el costado hendido una frente de la que embriagadoramente mana la sangre eterna, la sangre del Ideal perseguido y maldito sobre la tierra. La paloma enviada que sobre el corazón hombre depusiera la bonanza el Olivo, embebe rizadosamente un ala en las rojas lágrimas que llora la sien. Cuna de una esperanza astral, la sien nacedora y llameante luego y dulcemente se aventura en torno de Ella. [¡]Cómo enrostra la sangre de Dios[,] qué ardor hay en su pena en sus venas abiertas con efusión, qué grito de la sangre bañadora; su cielo asoma a su esperanza, qué ensueño mitiga sus heridas[,] su cuerpo rasgado en el terrestre cardal! [¡]Con cuál sobrehumano empuje fuera la sien volcada por la racha! [¡]Cómo invita la cisterna de su boca a las almas ávidas a beber dulcemente en ella conjurando así los páramos tenaces! [¡]Cómo invita el trofeo palpitante, el expuesto jirón a tender a él los brazos y recogerle y sostenerle y murmurarle junto a la sien cuya armonía embelesan las músicas astrales alma mía!

El Aura que mueve sus cabellos hechos de sol de Aurora junto a la sangre de su sien sangre de Aurora, son

[folio 3]

al francés incompleta de la palabra resbalar que completamente traducida aparece: Glissee.

Y oscuras como mundos lejanos y medrosos

Lontanos es también una palabra española traducida imperfectamente aunque no al francés, al italiano. La palabra española lejanos no ha satisfecho a nuestra Delmira; su completa traducción lontano no ha sido tampoco de su gusto; la incontentable ha optado por una especie de equilibrio entre los dos idiomas, esto es lontanos.

La torre azul que la Poetisa nos exhibe como su morada ideal retratando en los mares del Ensueño su Capitel de plata, torre hechicera por cierto se transforma ante mis ojos en una repetición de Babel con la diferencia a favor de la originalidad de la torrecilla de la señorita de Agustini de que la confusión estalló en la primitiva torre por el hecho de haber sido [h]allados en esta repentinamente a la vez, varios idiomas distintos mientras que en la Babel azul de capitel de plata, cada idioma es [u]na Babel por sí misma.

Los idiomas Fabio mueren como las almas excesivamente fieles y tiernas de una languidez observada para con ellos que lleva el nombre de ingratitude. Muere así el latín, abandonado por Italia naciendo de él, de su degeneración como la perla de la enfermedad de la Concha el idioma cuyo primer vagido es escuchado en Toscano habiendo querido en vano oponerse a la ingratitude de Italia para con la lengua madre, tre[s]centistas y quinientistas con la firmeza [d]e todas sus fuerzas doctas.

[folio 4]

No seré yo quien pene por el nacimiento del idioma hablado por las suaves líneas de todas la Francesas que han sido y serán aún, idioma que parece oleosamente exprimido al verde fruto del Olivo; no lamentaré tampoco el nacimiento del francés otra perla del latín en decadencia idioma que parece predestinado a que en él arranque chispas como en una yesca el eslabón del Espíritu cuya acústica hace altisonante el penacho de la raza. . . Considero no obstante falto de oportunidad el advenimiento de nuevas perlas; la[s] perlas tiene[n] por error la perla falsa. No

siempre tenemos la dicha de encontrarnos con verdaderas conchas y lo que es más sinceras y preciosamente enfermas.

Mientras el Capricho de la otoñal lagrimosa de Los Relicarios se circunscriba a esas dos perlas del Latín que son el francés y el italiano en lo que toca a mi admiración por ella, me será fácil admirarla; otra cosa sería si la Señorita de Agustini cuya veleidad de espíritu intimida se lanzará a la región ártica. Los osos grandes y sencillos, blancas apariciones no pueden menos de tentarla hablando a su tendencia fantástica, a su espíritu errante en la multiplicidad de las impresiones y en parte por lo que toca al parecido de los osos polares con los no menos extraordinarios que vagan en las nieves de su indiferencia no pudiendo ninguno de ellos a causa de su volumen ser contenido en un Relicario Dulce.

Adoro yo a la Naturaleza que ha echado sobre sus hombros un manto de armi[ñ]o; no obstante por razón de las circunstancias me es desconocido todo idioma que no sea de origen latino. La Poetisa sería perdida para mi comprensión; bien la consolaría la [discreción?]

[folio 5]

atraída por la imagen de los osos grandes y sencillos semejantes a los que vagan en las nieves de su indiferencia no pudiendo ninguno de ellos a causa de su volumen ser contenido en un Relicario Dulce. Adoro yo a la Naturaleza que ha echado sobre sus hombros un manto de armi[ñ]o no obstante por razón de circunstancias me es desconocido todo idioma que no sea de latina procedencia. Pese mi admiración a la autora, si esta revolviese su Castellano con eslavo sueco y otros idiomas de esta índole me vería obligado a abandonarla en un todo a su ilusión ártica[,] a su veleidad por los huéspedes de las nieves. Si ambiciona Delmira a ser comprendida Universalmente de un golpe, [¿]por qué no tienta el Esperanto?

Yo sé que estás tan lejos que nunca volverás

Oh Fabio son demasiado fáciles los tiempos estos acomodaticios tiempos de aeroplano en que hasta el Polo se nos ha hecho familiar volviéndose de él como de un cuento para que confiemos en la palabra de la Poetisa la cual pretende que su amado no puede volver a causa de la distancia. Es una manera discretamente poética de excusarle. . . [¿]La Poetisa defiende su amor propio? En este último caso a tu Nariz incumbe desviar a la autora de ese trivial escrúpulo. No es sino en el transporte de la maravilla que enloquecida por el por el desenlace trágico. Colmando su parecido con Safo la veríamos precipitarse en una nueva roca del Eucades.

[¿]Sutilizaré Fabio que El Intruso un soneto mide por

[folio 6]

verso catorce sílabas en vez de once siendo así que once prescribe la regla de esta composición inflexible? De ningún[,] modo para mi gula de la belleza de ese fragmento las sílabas que a un rutinario sobrarían son la gala de un bocado más. También contra la pragmática los dos primeros versos del último soneto repiten idea y consonante. Loada repetición [¡]lo bello se escucha una y otra vez jamás es repetido! [¿]No repite el mar la ola y el cielo la estrella? Tu Nariz y la mía acercadas en camaradaje sueñan sobre la página.

Amor, la noche estaba trágica y sollozante  
 Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura. . .  
 Luego la puerta abierta sobre la sombra helante  
 Tu forma fue una mancha de luz y de blancura

Todo aquí lo alumbraron tus ojos de diamante  
 Bebieron en mi copa tus labios de frescura

Y descansó en mi almohada tu cabeza fragante  
Me encantó tu descaro y adoré tu locura.

Y hoy río si tú ríes y canto si tú cantas  
Y si tú duermes duermo como un perro a tus plantas  
Hoy llevo hasta en mi sombra tu olor de primavera

Y tiemblo si tu mano toca la cerradura  
Y bendigo la noche sollozante y oscura  
Que floreció en mi vida tu boca tempranera

Dicho sea en el impecable reconocimiento de la modestia de la autora, El Intruso no es sino una ficción, un rasgo de inocente diletantismo neoclásico. Del mismo modo que otras señoritas menos inspiradas a fin de

[folio 7]

obtener un casto y loable matrimonio echan mano a las revistas de la moda la Señorita de Agustini genialmente inspirada se apodera del alma de Safo y se la coloca en el pecho tal colocaría sobre sus sienes el último sombrerón de la gracia a riesgo de extraviarse en su inmensidad.

En esa misma acepción de Fli[r]t enternecedor, de estrategia celeste debe ser interpretado el Baco del cual insurge arrebatadamente piadoso. Dicho trozo es la imitación perfecta, de un himno de la feminil pubertad; es la simulación encantada de un lloro de primaveral resina en la grieta de una corteza adusta. Los pájaros inefablemente engañados se tendían a los racimos pintados por Apeles en igual forma muestra admiración acude al Dyonisos de la Señorita de

Agustini.

Así bajo los rostros sombríos o risueños  
Yo viví sin vivir largo tiempo rezando  
O en la rueca tranquila de las horas hilando  
Los capos impecables de una seda de ensueños.

Quando al través del tiempo se abrió la inmensa puerta  
Rechinaron cruelmente los goznes enmohecidos  
Y yo cerré a la luz mis ojos entumidos  
Luego en la gloria de oro de la luz viva y cierta  
Entró un perfume alegre de flores campesinas  
Que sacudió mi espesa borrachera de incienso  
[i]Surgió un ídolo nuevo palpitante e inmenso!

.....

Y compraré mis ídolos imperiosos hircuiendo,  
Fieramente sus frágiles mo[n]struosidades y este

[folio 8]

Dios que a la vida exhibe como una flor, sonriendo  
Los sellos indelebles de una stirpe celeste. . .  
Y escuche en mi un[a] extraña discusión de mil voces. . .  
Súbito una alocada racha de primavera  
Jugueteó entre mis ídolos. . . Vacilaron, cayeron  
Y hubo un gran ruido alegre de porcelana huera!

.....

Y quité al polvo viejo, las corolas marchitas,  
 Y traje de los campos alegres margaritas,  
 De vívidas corolas y perfume santo  
 Y ofrendé al nuevo dios mi corazón que abría  
 Como una flor de sangre de amor y de armonía  
  
 Y le adoré con ansias y le adoré con llanto

[i]Es un Dyonisos digno de figurar en el Museo del Vaticano, un bocado digno de Lucrecia Borgia! [i]Es una positiva lástima que la Señorita de Agustini cree un Dyonisos del mismo modo que echaría mano de cualquier otro recurso que la llevara a una situación contradictoria en absoluto a la que representa un Dyonisos! [i]En una palabra se trata de un Baco que tiene por inesperado reverso una gallina perseguidora como de granitos de la felicidad doméstica! En este sentido muy alto habla la siguiente estrofa:

Frente a la Venus clásica de Milo  
 Sueño una estatua de mujer muy fea  
 Oponiendo al desnudo de la Dea  
 Luz de virtudes y montañas de hilo.

[folio 9]

[i]La Venus de Milo en la picota, corrida en la impotencia escandalosa de no poder consumir como la mujer muy fea montañas de hilo en ilustrar calcetines, en ser ella misma muy fea, es todo un arranque filosófico, y una ventura que jamás ha corrido el mármol! Un salto a la matrona

de matrona romana, cabra del Señor Papini, vertiginosa de lecho en lecho de peña en peña, no es más épatant empleado sea este vocablo francés tan elocuente imitando a la que burla tres idiomas a la vez; tres novios. . .

Si la Señorita de Agustini sueña con una mujer muy fea derrocando de su pedestal a la de Milo yo a mi vez me permito soñar con la autora de tal loa a la virtud como con una gallina romántica de casta fina, [Cremes?] dormida en el palito siendo ello el motivo de acendrado y olímpico soñar. . .

El espíritu libertino nacido con el renacimiento el cual no es otra cosa que el despertar de Sático malicioso clavando su flechilla de burla en la carne ascética más o menos ribeteada de prejuicios quiere sonreír a una esperanza: No se ostentará la Señorita de Agustini soñadora de fealdad en la obediencia a circunstancias prácticamente rigurosas; no se tratará de un fino chasco a las virtudes teologales [añadido: pululando] de una sociedad [añadido: en torno de su fantasía] premiosa, virtudes que fijan su gorra mosaica en la zarza no menos en carácter de sus cabellos con un prejuicio a modo de un alfiler largo.

[¿]No será la Agustini una víctima de la parentela, tal como tan lamentablemente importunara a Hed[d]a Gabler? [¿]No será una táctica a los fines de la domesticación de algún oso, la cruz exprimida con preferencia al hierro en brasa?

[faltan los folios 10 y 11]

[folio 12]

ripió de salón y por fin a ripio definitivo o crónico. Supongo que en este último caso no te permitirías escribir epigramas a lo Marcial el cual satirizaba a su esposa por la ligereza e insignificancia de sus caricias. Bien lejos de eso, tu Nariz no se explicaría la indignación de

Marcial; convertida en un hisopo bendeciría de continuo el religioso vínculo.

En cambio si la valentía [añadido: erótica] de algunos cantos, que tú mismo pones de relieve como que te hallas tocado a tu vez de contradicción siendo así que tu Nariz marca el rumbo a /¿/Horates/?, una Nariz de canacán; si la valentía digo de unos cantos fuera positivamente sentida qué humillación para tantos escritores sin brío, apocados con encogimientos de Pucelle en la estrofa o el párrafo. [;]Una niña hiciera ante sus ojos como un estandarte flamígero los derechos, la gloria del temperamento! Pobre figura haría por cierto Tabaré el hijo de la católica fantasía del Dtr. Zorrilla San Martín, el salvaje bendito de ojos azules, el cual debe a esa bendición que le otorgara su madre angélicas con las simples aguas de una charca a lo que parece el azul de sus ojos y el hecho de ser el único que salva, el único redimido de la raza sin hogar en la tierra ni en el cielo según exclama la piedad sublime del autor atrayendo ante nuestros ojos impotentes ante los decretos de Jeová que solo abre el paraíso a los suyos unas lágrimas tan abundosas como inútiles!

Tabaré protagonista del Poema concerniente a la Raza que pasó desnuda y errante por mi tierra, esto es llevada del diablo, Poema aguado en fuerza de teologal[,] quiero decir asonantado en el cual se combate como se enamora en rima lánguida, el Poema asonanta[do] en absoluto[.]

[folio 13]

Tabaré[,] bien indigno por cierto de algunos momentos de fogosidad de la Agustini, huye en la selva con Blanca al hombro cuando ésta depositada en tierra vuelve de su desmayo, Tabaré por toda ocurrencia le recita como propias las rimas de Bécquer lo que prueba que si Tabaré gana la corona de los simples no por esto deja de ser un picarillo que se desliza atinadamente [añadido: /¿/atrevidamente/?/] en el cielo.

Este poema destinado a las niñas que han hecho su primera comunión [que] han merecido la gran alabanza del Dtr. Zorrilla quien ha encontrado [añadido: medio de lanzar] el grito salvaje

¡ahh! suspirando. Por este prodigio toda alabanza es poca. El Dtr. Zorrilla parece no obstante reñido con la manera de sentir que impone a sus personajes el uno azul y el otro blanca, llevando en su nombre el símbolo y el alarde de la filosofía del autor. El Dtr. Zorrilla ha casado con un grupo de mujeres hermosas parientas entre sí divorciado una y otra vez por la Muerte única en que el soñador de Blanca reconoce el divorcio. Será no obstante un caso de perplejidad cuando el Dtr. Zorrilla se vea en el cielo rodeado[,] sencillamente rodeado por el alma de sus varias consortes. Algo más que divorcio tal como el que hacía clamar al señor Papini recordando las romanas cabras o matronas; [;]algo más un caso de poligamia celeste no previsto, irrefutable consecuencia de la más estricta observación del /¿/Cano/?/ inflexible de Trento!

El aplaudido escritor y conferencista Sñr. Carlos Roxlo es también otra Pucelle de ojos bajos y mejillas pintadas de un rubor de colorete frente a la magnificencia del Intruso. Fuerza del partido esencialmente cristiano o nacionalista Roxlo atacando[,] en la Cámara de Diputados de la que forma parte[,] el Divorcio

[folio 14]

dejó caer por todo argumento con una brevedad celeste, con cierta canturria de bebé: [“]Señores Representantes mi madre es una viejecita que reza y que cose[”].

[¿]Como le llamaré? Allá va: El sableador de las musas Señor Frugoni en uno de sus furores de timidez, enloquecido por la falta de recato de su amada:

Madre yo me mato

[;]No merece que muera por ella!

Curiosa manera de no morir matarse.

Qué decir de ese Antunia el cual habiendo tomado a la autora del Intruso por una autora de libros de misa le habla en una forma de tal modo misericordiosa —no hallo otro vocablo— que se diría que Antunia el cual en tierra firme en virtud de la pasión que le es propia bebe el alcohol de las lámparas cuando no lo halla a mano en botellón, parece traer en el buche heroicamente un par de lámparas:

[“]Alabada sea entre todas las mujeres la que sonriendo benévolamente a la abuela Métrica pulsa en la gran liza del Arte desde la primera cuerda añorante del sentimiento puro e infantil, hasta la cuerda de luz en que desgrana sus carcajada[s] a la extravagancia. [”]

¿Sería /¿/picante/?, verdad Fabio, juntar, oyendo lo que se dicen entre ellas, la mujer muy fea, la viejecita que reza y que cose y la abuela Métrica?

[faltan folios 15 y 16]

[Reposición del fragmento de poema faltante:

La intensa realidad de un sueño lúgubre  
 Puso en mis manos tu cabeza muerta;  
 Yo la apresaba como hambriento buitre...  
 Y con más alma que en la Vida trémula,  
 Le sonreía como nadie nunca !...  
 ¡ Era tan mía cuanto estaba muerta !

Hoy la he visto en la Vida, bella, impávida

Como un triunfo estatuario, tu cabeza !  
Mas frío me dió así que en el idilio  
Fúnebre aquel, al estrecharla muerta...]

[folio 17]

Así la lloro hasta agotar mi vida  
Así tan viva cuanto me es ajena!

Derramando en turbulencia lo pintoresco:

Arabesco:

Me dormí... la cabeza llena de los derroches  
De hechizos, monstruos, gemas de las Mil y una Noches.  
Y soñe del Oriente, del fabuloso Oriente,  
De enigmas, de leyendas, de conjuros, de fieras,  
De filtros hechizados, de largas cabelleras.  
Hatchis, perlas, perfumes... La gran pereza ardiente.

El rostro pavoroso de la Esfinge durmiente,  
El gran sultán moreno, las hondas bayaderas  
De cuerpos misteriosos y ritmos de panteras,  
Y el fakir con siniestras pupilas de serpiente.

Es brillante mi corte, soy morena y sultana,

Hacia un país lejano, en la bella mañana,  
Camino los desiertos en mi blanco Elefante. . .  
Una ola de perfumes llevo en los negros rizos  
Y escondo un raro pomo con tapa de diamante.

Lo comprendo Fabio[,] hay de qué perder la cabeza ante el arabesco soñar; esto no quita sin embargo el mal gesto de todos vosotros los adoradores de la sin par, los cuales en vuestro aire incondicional ponéis en manifiesto que lejos de animaros por un fuego soberanamente artístico venís lisa y vulgarmente atraídos por el olor a primavera del sexo. Vuestros cumplidos son a manera de chorrete lechoso de un bebé, os sentaría un baberillo, anillito de hueso y una juerguita de platina.

[Folio 18]

Vuestra inocencia me recuerda al aplaudido autor dramático Sñr. Florencio Sánchez el cual sabe cómo se galantea a la diosa de la fama[,] la cual con todo de algo reprochable y excesiva[,] en sus dones desea ver reconocido por el apasionado la gracia de su recato; de aquí se deduce que la diosa de la Fama no es en realidad diosa[,] es una simple imitación. Termina la última escena de la primera obra de Sánchez la que determina para él la apertura del paraíso del Tabaré exhibiendo el protagonista el cual es un incorregible Dtr. hijo de un ga[u]cho el cual ha procurado encaminarlo con elocuentes chasquidos de lonja de chicote, exhibiendo digo una gorrita de bebé con son de Canto a la Vida. . . Hubo personas arrojadas en tierra, algunas fueron pisadas, hubo personas ofuscadas; tuvo lugar una confusión o remolino enteramente digno de una masacre antigua pecho contra pecho; la masa relleno desesperadamente los pasadizos conduciendo a la escena la cual ante el niño mimado se cubre de una alfombra repentina de flores blancas. Si el autor a punto de enloquecerse no se esquivo rápidamente por una puerta

falsa que hoy se muestra al viajero como el sitio donde fue Troya habría sido comido a besos.

Sobre tu cabeza Fabio y la de tus amigos veo suspendido igual peligro.

Oh Fabio desconoces de tu Nariz el verdadero precio; te hallas para con ella en la situación de quien posee inocentemente un lienzo de Rafael

[folio 19]

o de Murillo adquirido a vulgar precio. . . Tu Nariz es sencillamente Historia. . . No es otra que la Nariz de Isafás, Jonás, Malaquías, la Nariz de todos los cuatro profetas que persiguieron con ella a picotazos la carne crepitante de las hermosas que eran en la tierra Santa. . .

El Mundo en que triunfaron los Pajarracos se define en consecuencia como Nariz; la tierra no es redonda Fabio[,] tal es mi teoría nacida a raíz de las última dudas de la Ciencia en lo tocante al valor del conocimiento; la tierra afecta la configuración peregrina de una gran Nariz; ha cambiado de forma; esférica en alusión al fruto encantado del Paraíso cuando pagana, al convertirse el Crisitianismo modificándose profundamente en la sustancia que la constituye como efecto de la penetración singular de esta horrible religión, se alargó, se encorvó, se constituyó en una gran Nariz hebraica flotante en los espacios. Feliz tú cuya Nariz creo observar si no estoy alucinado a [tachado][.] Extravagancia nuestra conocida se halla de tal modo en consonancia con tus principios que parece esos mismos principios los cuales en un acceso de sinceridad te hubieran salido a la cara tal el rubor. Feliz tú que posees una Nariz santa que posees material al cual asirte en los trastornos del mundo, que llevas tu Nariz como el viajero el salvavidas bajo la almohada de su camarote!

Todos aquellos que marchamos arrastrando Nariz más o menos recta, greco-latina nos

hallamos en una situación paradójica; es como si lleváramos una Nariz falsa, de cera o de cauchic.

## Apéndice V

### Material gráfico



Figura 1: Portada de *Sueño de Oriente*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1900



Figura 2: "¡El amor libre en Montevideo!". Portada de *La Rebelión*, 25 de agosto de 1902

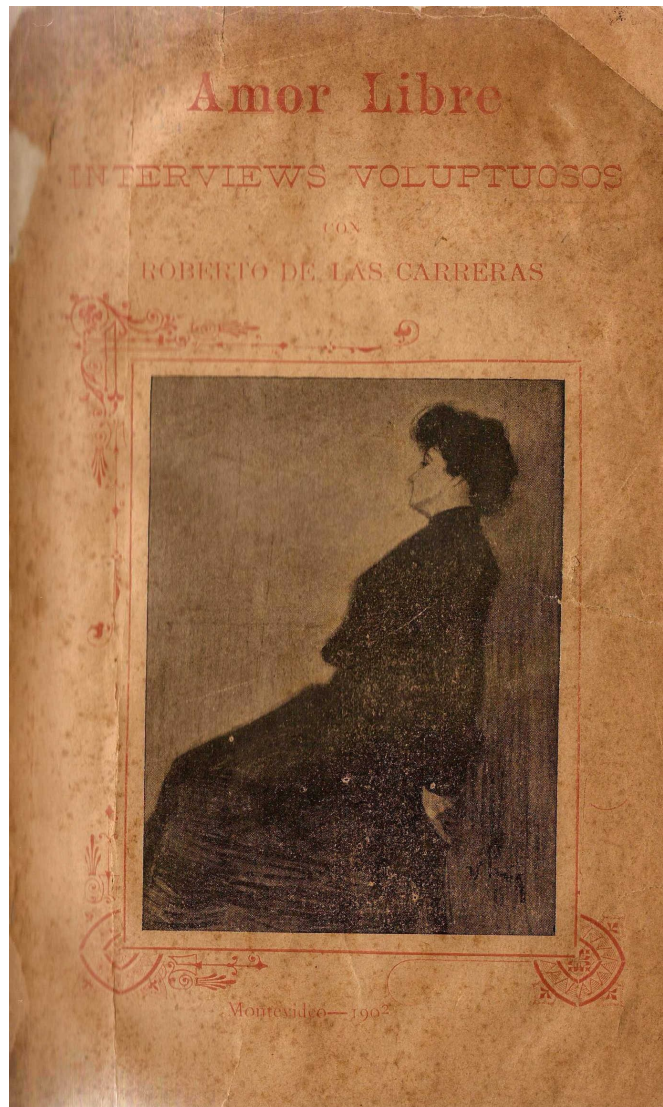


Figura 3: Portada de *Amor libre: interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*. Montevideo: Imprenta de *La Rebelión*, 1902

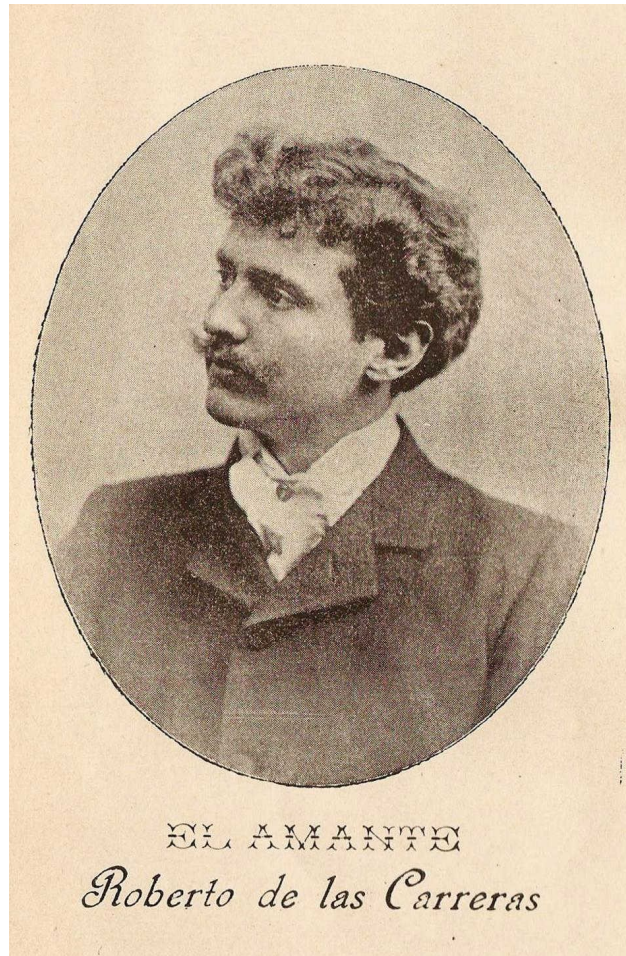


Figura 4: "El amante, Roberto de las Carreras". *Amor libre: interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*. Montevideo: Imprenta de La Rebelión, 1902: 2

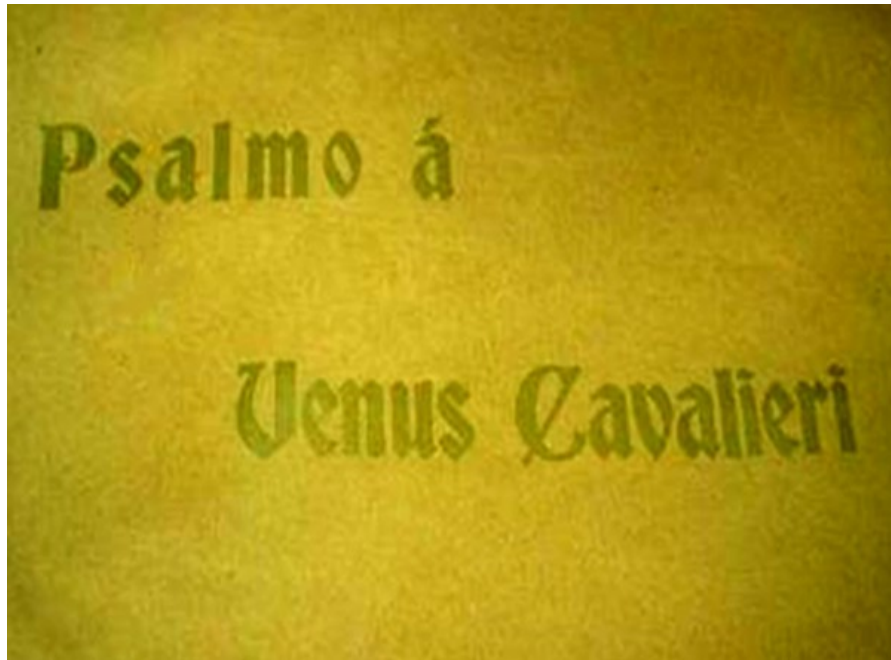


Figura 5: Portada de *Psalm a Venus Cavalieri*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905

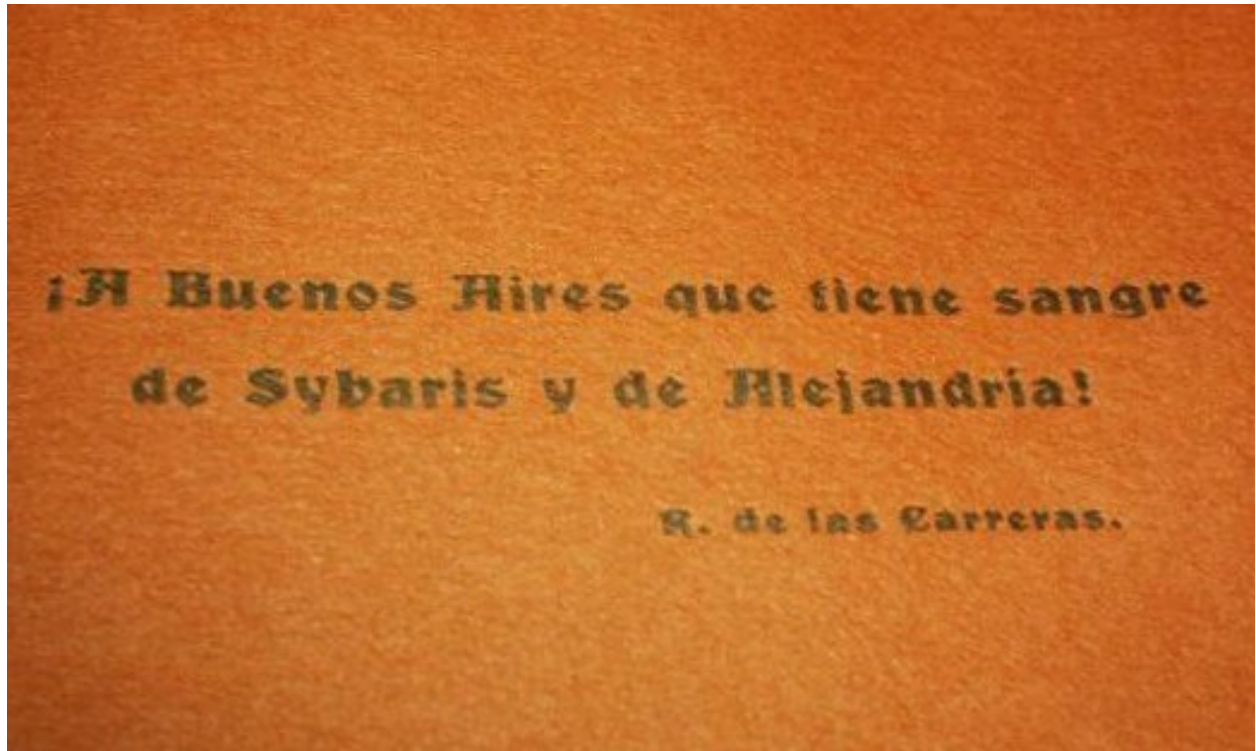


Figura 6: "A Buenos Aires que tiene sangre de Sybaris y de Alejandría. R. de las Carreras". Dedicatoria de *Psalmos a Venus Cavalieri*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905

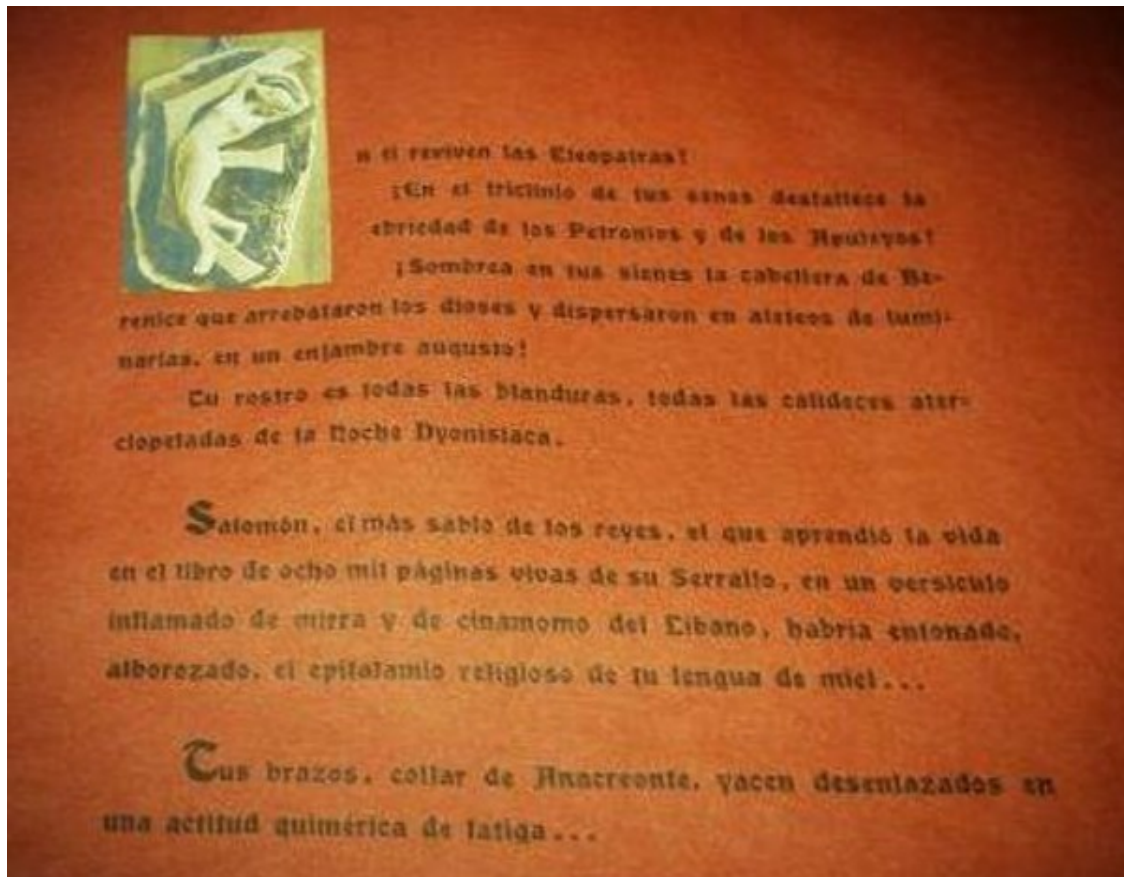


Figura 7: “¡En ti reviven las Cleopatras! . . .” Primera página del *Psalmo a Venus Cavalieri*.  
 Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905



Figura 8: Postal de Lina Cavalieri. *Psalmos a Venus Cavalieri*.  
Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905



Figura 9: Detalle de letra capital. *Psalmo a Venus Cavalieri*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905



Figura 10: Postal de Lina Cavalieri. *Psalm a Venus Cavalieri*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905



Figura 11: Postal de Lina Cavalieri. *Psalmo a Venus Cavalieri*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905



Figura 12: Postal de Lina Cavalieri. *Psalmos a Venus Cavalieri*. Montevideo: Barreiro y Ramos, 1905

Distinguida  
 madura  
 y esta en  
 sus ojos  
 ra de g...  
 na. <sup>21</sup> <sup>22</sup> <sup>23</sup> <sup>24</sup> <sup>25</sup> <sup>26</sup> <sup>27</sup> <sup>28</sup> <sup>29</sup> <sup>30</sup> <sup>31</sup> <sup>32</sup> <sup>33</sup> <sup>34</sup> <sup>35</sup> <sup>36</sup> <sup>37</sup> <sup>38</sup> <sup>39</sup> <sup>40</sup> <sup>41</sup> <sup>42</sup> <sup>43</sup> <sup>44</sup> <sup>45</sup> <sup>46</sup> <sup>47</sup> <sup>48</sup> <sup>49</sup> <sup>50</sup> <sup>51</sup> <sup>52</sup> <sup>53</sup> <sup>54</sup> <sup>55</sup> <sup>56</sup> <sup>57</sup> <sup>58</sup> <sup>59</sup> <sup>60</sup> <sup>61</sup> <sup>62</sup> <sup>63</sup> <sup>64</sup> <sup>65</sup> <sup>66</sup> <sup>67</sup> <sup>68</sup> <sup>69</sup> <sup>70</sup> <sup>71</sup> <sup>72</sup> <sup>73</sup> <sup>74</sup> <sup>75</sup> <sup>76</sup> <sup>77</sup> <sup>78</sup> <sup>79</sup> <sup>80</sup> <sup>81</sup> <sup>82</sup> <sup>83</sup> <sup>84</sup> <sup>85</sup> <sup>86</sup> <sup>87</sup> <sup>88</sup> <sup>89</sup> <sup>90</sup> <sup>91</sup> <sup>92</sup> <sup>93</sup> <sup>94</sup> <sup>95</sup> <sup>96</sup> <sup>97</sup> <sup>98</sup> <sup>99</sup> <sup>100</sup>

Figura 13: Folio 2 del comentario a Delmira Agustini. Manuscrito. Colección particular de Electra de las Carreras. Inventario B, Mazo 3

## Bibliografía

- Aching, Gerard. *The Politics of Spanish American Modernismo: By Exquisite Design*. New York: Cambridge University Press, 1997.
- Achugar, Hugo. «“El fardo”, de Rubén Darío: receptor armonioso y receptor heterogéneo». *Revista Iberoamericana* 52.137 (2009): 857–874.
- . *Poesía y sociedad: Uruguay, 1880-1911*. Montevideo: Arca, 1985.
- Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Agustini, Delmira. *Cartas de amor y otra correspondencia íntima*. Ed. Ana Inés Larre Borges. Montevideo: Cal y canto, 2006.
- Álvarez Ferretjans, Daniel. *Historia de la prensa en el Uruguay: desde La Estrella del Sur a Internet*. Montevideo: Fin de Siglo, 2008.
- Álvez Suárez, Juan Pedro. «Os anarquistas eróticos: um estudo comparativo do discurso de Roberto de las Carreras e Roberto Freire». 1998: 173 p.
- «Amor libre, de Roberto de las Carreras». *La Rebelión* 31 de agosto de 1902: folio 2–2v.
- Ansolabehere, Pablo. *Literatura y anarquismo en la Argentina. 1879-1919*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.
- Arena, Domingo. *Divorcio y matrimonio*. Montevideo: Orsini M. Bertani, 1912.
- Armand, Émile. «La Révolution sexuelle et la camaraderie amoureuse». *Zones*. Web. 12 de julio de 2011.
- Azougarh, Abdeslam. «Martí orientalista». *Casa de las Américas* 210 (1998): 12–20.
- Baigorria, Osvaldo. «Prólogo». *Amor libre. Eros y anarquía*. Ed. Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2006. 7–13.

Balbis, Jorge y Carlos Zubillaga. *Historia del movimiento sindical uruguayo*. 1. Cronología y fuentes (hasta 1905). 4 vols. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1985.

---. *Historia del movimiento sindical uruguayo*. 2. Prensa obrera y obrerista (1878-1905). 4 vols. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1986.

Barberena, Joaquín. «Carta abierta». *La Rebelión* 26 de octubre de 1903: folio 1v.

Barrán, José Pedro. *Amor y transgresión en Montevideo, 1919-1931*. Montevideo Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.

---. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

---. *Intimidad, divorcio y nueva moral en el Uruguay del Novecientos*. Montevideo Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.

Bataille, Georges. *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2010.

---. *Lo que entiendo por soberanía*. Barcelona: Paidós, 1996.

Bauzá, Francisco. *Historia de la dominación española en el Uruguay*. Montevideo: Tip. de Marella hermanos, 1880.

Bayer, Osvaldo. *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1986.

---. *Severino Di Giovanni, el idealista de la violencia*. Tafalla, Nafarroa: Txalaparta, 2000.

Benjamin, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.

---. *The Writer of Modern Life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Berriel, Nilo, y Carla Giaudrone. «Prólogo». *El pudor, la cachondez*. Montevideo: Arca, 1992.

Blanco Fombona, Rufino. «Prefacio». *Los peregrinos de piedra*. París: Garnier, 1914. v–xlili.

Blixen, Samuel. «Roberto de las Carreras». *El Día* 1° de julio 1895: 1.

Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

Bravo, Luis. «Álvaro Armando Vasseur: un Luzbel socialista en la torre de los pontífices parnasianos». *Hermes criollo* 1.1 (agosto-noviembre de 2001): 47–57.

---. «Huérfanos, iconoclastas, plurales. (La generación poética uruguaya del 80)». *Fórnix* 5-6 (2007): 105–20.

Călinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

Cappelletti, Ángel J. «Anarquismo latinoamericano». *El anarquismo en América Latina*. Ed. Ángel J. Cappelletti y Carlos Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1990: ix-ccxvii

Carvajal de Ekman, María Inés. “Anécdotas de alcoba, proclamas de café: Roberto de las Carreras y la fatalidad del dandi latinoamericano.” *Voz y escritura: Revista de estudios literarios* 18 (2010): 13–36.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002. Capitalismo y esquizofrenia.

Centanino, Horacio. *Modernización y cultura en el Uruguay: una lectura teatral. Regules, Falco, De las Carreras*. Montevideo: Melibea, 2000.

Claps, Manuel. «Una relectura crítica de José E. Rodó». Ed. Pablo Rocca. *Hermes Criollo* 1.1 (agosto-noviembre de 2001): 83–92.

Cohen, Matt, y Rachel Price. «Introduction to Walt Whitman, *Poemas*, by Álvaro Armando Vasseur». *The Walt Whitman Archive*. Web. 16 de agosto de 2012.

Cortazzo, Uruguay. *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén Editor, 1996.

---. «Los futuros del varón». *El País Cultural* 12 de septiembre. de 1997: 1–2.

Darío, Rubén. *Los raros*. Maucci, 1905.

---. *Obras completas*. 5 vols. Madrid: A. Aguado, 1950.

---. *Prosas políticas*. 2. ed. Managua: Ministerio de Cultura de Nicaragua Libre, 1983.

De las Carreras, Roberto. «A Julio Herrera y Hobbes (ex Reissig)». *El Trabajo* 8 de octubre de 1901: 1.

---. *Al lector*. Montevideo: Tip. y enc. «Al libro Inglés», 1894.

---. *Amigos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001.

---. *Amor libre. Interviews voluptuosos con Roberto de las Carreras*. Montevideo: Imprenta de La Rebelión, 1902.

---. «Cartas a Delmira Agustini». *Fuentes* 1 (1961): 148–57

---. Cartas a Edmundo Montagne. ¿1903-4? MS Instituto de investigaciones y archivo literario, Biblioteca Nacional, Montevideo.

---. «Cuestiones jurídicas. Mi herencia (comentario al art. 222 del Código Civil)». *El Día* 4 de dic. de 1894: 1–2.

---. *Don Juan (Balmaceda)*. Montevideo: Tall. Gráf. «El Arte», 1907.

---. «El amor libre en Montevideo. Interview con Roberto de las Carreras». *La rebelión* 25 de agosto de 1902: folio 1–1v.

---. *Epístolas, psalmos y poemas*. Montevideo: C. García & cía., 1944.

---. *Incidente Ingenieros. Polémica*. ¿Montevideo?: N/A, 1903.

---. *La Venus celeste*. Curitiba: Hoffman, 1909.

---. *La visión del Arcángel*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1908.

---. «Los triunfos de Athos». *El Día* 8 de junio 1895: 1.

---. Manuscritos. ¿1908-1918? MS Colección de Electra de las Carreras, Montevideo.

---. Manuscritos y miscelánea de prensa. ¿1908-1940? MS Biblioteca de la Universidad Católica

del Uruguay Dámaso Antonio Larrañaga, Montevideo.

---. «Mi italiana». *El Día* 26 de junio 1895: 1.

---. «Neurasténicas» [Libreta de notas]. ¿1903-4? MS Instituto de investigaciones y archivo literario, Biblioteca Nacional, Montevideo.

---. *Oración pagana*. Montevideo: Tall. A. Barreiro y Ramos, 1904.

---. *Parisianas*. Montevideo: Tall. de A. Barreiro y Ramos, 1904.

---. «Personal / Explicación de una silueta / Acta en un acto / Armandito Vasseur (Esfumino)».

*El Día* 13 de junio 1901: 1–2.

--- (Jorge Kostai). *Poesías*. Montevideo: Imprenta Central, 1892.

---. *Por el mundo: crónicas de viaje*. Ed. Susana De Jaureguy y Electra de las Carreras. Montevideo Uruguay: Ediciones El Galeón, 2008.

---. *Psalmo a Venus Cavalieri y otras prosas*. Montevideo: Arca, 1967.

---. *Sueño de Oriente*. Montevideo: Dornaleche y Reyes, 1900.

---. *Suspiro a una Palmera*. Montevideo: Tall. Gráf. “El Arte”. 1912.

---. *Yo no soy culpable. . . Para una ebria cabellera. . .* Montevideo: Talleres A. Barreiro y Ramos. 1905.

Degiovanni, Fernando. *Los textos de la patria: nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. 1. ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

Del Casal, Julián. *Poesía completa y prosa selecta*. Madrid: Verbum, 2001.

---. *The Poetry of Julian del Casal. A Critical Edition*. Vol. 1. Gainesville: University Presses of Florida, 1976.

Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002. Capitalismo y esquizofrenia.

Delgado, Leandro. «Anarchy in America: Influences of Anarchism in the Rio De La Plata

- Literature (1890-1915)». 2005: 282 p.
- Díaz, Hernán. *Alberto Ghirardo: anarquismo y cultura*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1991.
- Domínguez, Carlos María. *El bastardo. Vida de Roberto de las Carreras y de su madre Clara*. Buenos Aires: Alfaguara, 2006.
- Draper, Susana. «Entre política y crítica cultural; Rodó y la microsociología de Proteo». *Latin American Literary Review* 34.67 (2006): 50–74.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell, 1990.
- . «The Flight to the Real». *Cultural Politics at the Fin de Siecle*. Ed. Sally Ledger y Scott McCracken. New York: Cambridge University Press, 2003. 11–21.
- Echavarren, Roberto. *Arte andrógino: estilo vs. moda en un siglo corto*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1999.
- . «Prólogo». *Porno y postporno*. Montevideo: Hum, 2009. 7–13.
- Ehrick, Christine. *The Shield of the Weak. Feminism and the State in Uruguay, 1903-1933*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2005.
- Frugoni, Emilio. «Ariel y Calibán». *Cuadernos de Marcha* Julio de 1970: 71.
- Giaudrone, Carla. «Deseo y modernización: el modernismo canónico esteticista en el fin de siglo uruguayo». *Uruguay: imaginarios culturales*. Ed. Hugo Achugar & Mabel Moraña. Vol. 1. Montevideo: Trilce, 2000. 259–92.
- . *La degeneración del 900: modelos estético-sexuales de la cultura en el Uruguay del novecientos*. Montevideo: Trilce, 2005.
- Gilbert, Isabel. «Brillante histrionismo». *Marcha* 26 de octubre de 1973: 25.
- Goldaracena, Ricardo. *El libro de los linajes. Familias históricas uruguayas del siglo XIX*. Vol. 1. Montevideo: Arca, 1976.

- . *Roberto de las Carreras, poeta*. Montevideo: Ediciones del Ex-Libris, 1979.
- Goldman, Emma. «La trampa de la protección». *Amor libre. Eros y anarquía*. Ed. Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2006. 49–52.
- Grave, Jean. *La sociedad futura*. Valencia: F. Sempere, 1902?
- Guerra, Pepita et al. «*La voz de la mujer: periódico comunista-anárquico*», 1896-1897. Buenos Aires: Universidad nacional de Quilmes, 2002.
- Guerra, Pepita. «No os caséis». *Amor libre. Eros y anarquía*. Ed. Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2006. 53–54.
- Hamed, Amir. *Orientales: Uruguay a través de su poesía*. Montevideo: Hum, 2010.
- Hernández, Ana María. «La sombra del dandy: la relación de Julio Herrera y Reissig con Roberto de las Carreras». *Julio Herrera y Reissig: L'homme et l'oeuvre*. Ed. Enrique Marini Palmieri. Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes, 2001. 57–70.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poesía completa y prosas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. Colección Archivos 32.
- . «Sueño de Oriente». *La Revista* 25 de abril de 1900: 366–72.
- . *Tratado de la imbecilidad del país: por el sistema de Herbert Spencer*. Montevideo: Taurus-Santillana, 2006.
- Hunt, Lynn. *The Invention of Pornography: Obscenity and The Origins of Modernity, 1500-1800*. New York; Cambridge Mass.: Zone Books; Distributed by MIT Press, 1993.
- Ibáñez, Roberto. «La Torre de los Panoramas». *Revista de la Biblioteca Nacional* 13 (1976): 19–42.
- Ingenieros, José. «Esgrima literaria». *La Rebelión* 31 de agosto de 1902: folio 1v.
- . «Juicios de afuera. Ante tu bello gesto.» *La Rebelión* 28 de septiembre de 1902: folio 1–1v.
- Irureta Goyena, José. «Sueño de Oriente». *El Día* 23 de abril de 1900: 1.

- Jaimes Freyre, Ricardo. *Poemas. Leyes de la versificación castellana*. México: Aguilar, 1974.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious*. New York: Cornell University Press, 1981.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del Modernismo: productividad poética y situación sociológica*. México: Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1978.
- Kemperink, Mary. G, y Willemien H.S. Roenhorst. *Visualizing Utopia*. Leuven; Dudley, MA: Peeters, 2007.
- Kendrick, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Viking, 1987.
- Kirkpatrick, Gwen. «Delmira Agustini y el “reino interior” de Rodó y Darío.» *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Ed. Richard Cardwell y Bernard McGuirk. Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 295–306.
- . *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Koechlin, Heinrich. *Ideologías y tendencias en la Comuna de París*. Buenos Aires: Proyección, 1965.
- LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 2009.
- Litvak, Lily. *España 1900: Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Anthropos, 1990.
- Lombroso, Cesare. *Los anarquistas*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1894. Biblioteca social contemporánea.
- López d'Alesandro, Fernando. *Historia de la izquierda uruguaya: anarquistas y socialistas, 1838-1910*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1988.

- Louÿs, Pierre. *Les chansons de Bilitis. Traduites du grec par Pierre Louÿs*. 10<sup>a</sup> ed. París: Mercure de France, 1898.
- Maffesoli, Michel. «Tout a tous». *L'obscène: colloque*. Pau: Université de Pau et des pays de l'Adour, 1983. 37–50.
- Manfredonia, Gaetano, y Francis Ronsin. «Émile Armand and “la Camaraderie Amoureuse”:  
Revolutionary Sexualism and the Struggle Against Jealousy». *Free Love and the Labor  
Movement*. Amsterdam: International Institute of Social History, 2000. 3–15.
- Martí, José. *Obras completas*. 26 vols. La Habana: Ed. de Ciencias Sociales, 1975.
- Marx, Karl. *El capital*. I. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Mazzucchelli, Aldo. «Camafeísmo del insulto en el '900 montevideano. Herrera y Reissig y De  
las Carreras intervienen en la polémica Ferrando-Papini». *Maldoror. Revista de la  
ciudad de Montevideo*. Mayo de 2006: 36–43.
- . «Estudio preliminar». *Tratado de la imbecilidad del país: por el sistema de Herbert Spencer*.  
Montevideo: Ed. Santillana, 2006. 25–100.
- . *La mejor de las fieras humanas. Vida de Julio Herrera y Reissig*. Montevideo: Taurus, 2010.
- Mejías-López, Alejandro. «Modernismo's Inverted Conquest and the Ruins of Imperial  
Nostalgia: Rethinking Transatlantic Relations in Contemporary Critical Discourse».  
*Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 12 (2008): 7–29.
- Molloy, Sylvia. «Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini». *Delmira Agustini*.  
*Nuevas penetraciones críticas*. Montevideo: Vintén Editor, 1996. 92–106.
- . «La política de la pose». *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario, Argentina:  
Beatriz Viterbo, 1994. 128–138.
- . «Ser/Decir: técnicas de un autorretrato». *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund  
L. King*. London: Tamesis Books, 1983. 187–199. Colección Tamesis. Serie A,

Monografías 98.

---. «Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de-Siecle Spanish America». *Social Text* 31/32 (1992): 187–201. Web. 16 de enero de 2010.

Molyneux, Maxine. *Movimientos de mujeres en América Latina: estudio teórico comparado*. Cátedra, 2003.

Montaldo, Graciela. *La sensibilidad amenazada: fin de siglo y modernismo*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1994.

---. «Quiroga: el fracaso del dandy, el fracaso del aventurero». *Anales de Literatura Española Contemporánea* 23.1-2 (1998): 235–247.

Montero, Óscar. «Hellenism and Homophobia in José Enrique Rodó». *Revista de Estudios Hispánicos* 31.1 (1997): 25–40.

Moon, Joan S. «Feminism and Socialism: The Utopian Synthesis of Flora Tristan». *Socialist Women: European Socialist Feminism in the nineteenth and early twentieth centuries*. Ed. Marilyn Boxer y Jean Quataert. New York: Elsevier North-Holland, 1978. 19–50.

Mosse, George L. *Nationalism and Sexuality. Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985

Nordau, Max Simon. *Degeneration*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

Notiacris, R. «Amor y pan». *La Rebelión* 26 de octubre de 1903: folios 1v–2.

Oribe, Emilio. «Roberto de las Carreras y el verso alejandrino». *Hiperión* 8 (1936): 2–9.

Parker, Andrew et al, eds. *Nationalisms and Sexualities*. New York: Routledge, 1992.

Penco, Wilfredo. «Introducción». *Poesía completa y prosas*. Julio Herrera y Reissig. Ed. Ángeles Estévez. México: Fondo de Cultura Económica, 1998. 797–803. Colección Archivos 32.

Pérus, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina: el Modernismo*. México, D.F.: Siglo XXI, 1980.

- Platón. *Obras completas*. Trad. Patricio de Acárrate. Vol. 5. Madrid: Medina y Navarro, 1871.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo Uruguay: Arca, 1998.
- . *Las máscaras democráticas del Modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama; Arca, 1985.
- . *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias, 1968.
- . «Prólogo». *Psalmos a Venus Cavalieri y otras prosas*. Montevideo: Arca, 1967. 7–46.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego, 2007.
- Rama, Carlos. *Utopismo socialista, 1830-1893*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Ramos Suárez, Teresa. «Sensitivas». *La Rebelión* 28 de septiembre de 1902: folio 1v.
- Real de Azúa, Carlos. «Ambiente espiritual del novecientos». *La Literatura uruguaya del 900*. Montevideo: Número, 1950. 15–36.
- Rocca, Pablo. «Prólogo». *Amigos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2001. 5–10.
- Rodó, José Enrique. *Obras completas*. 2a. ed. Madrid: Aguilar, 1967.
- Rodríguez Monegal, Emir. «La generación del 900». *La Literatura uruguaya del 900*. Montevideo: Número, 1950. 37–61.
- . *Sexo y poesía en el 900 uruguayo. Los extraños destinos de Roberto y Delmira*. Montevideo: Editorial Alfa, 1969.
- . «Sexo y poesía en el Novecientos». *Archivo de prensa*. 1964. Web. 30 de marzo de 2012.
- Rossi, Giovanni. «Un episodio de amor en la colonia socialista Cecilia». *Utopismo socialista, 1830-1893*. Ed. Carlos Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. 253–273.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Rousseau, Anne, y Marine Rambach. *Les intellos précaires*. Paris: Fayard, 2001.
- Roxlo, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya*. VII. Montevideo: A. Barreiro y Ramos, 1916.
- Russel, Dora Isella. «Roberto de las Carreras, iniciador del simbolismo en el Uruguay». *Cuadernos Hispanoamericanos* 218 (1968): 333–355.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Salomon, Noel. *Études Américaines*. Bordeaux: Éditions Bière, 1980.
- Santos Chocano, José. «El verso futuro». *La Revista* II.8 (1900): 347–9.
- Sapriza, Graciela. «Imágenes de la mujer a comienzos del siglo». *La mujer en el Uruguay: ayer y hoy*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1983.
- . «La despenalización del aborto en el Uruguay (1934-1938)». *Dossier: Aborto en el Uruguay*. Web. 11 de abril de 2011.
- Scarfó, América. «Cuando dos seres se aman». *Amor libre. Eros y anarquía*. Ed. Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2006. 95–9.
- Schinca, Milton. *El dandy en Tontovideo: texto del monólogo teatral «Boulevard Sarandí» sobre Roberto de las Carreras*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1998.
- Sedgwick, Eve. *Between Men. English Literature and Men Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Silliman, Ronald. *The new sentence*. New York N.Y.: Roof, 1987.
- Suriano, Juan. *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Tiberio, Oscar. «Sueño de Oriente». *El Día* 6 de junio 1900: 1.
- Tinajero, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. Indiana; Londres: Purdue University Press; Eurospan, 2003.

- Trochon, Yvette. *Prostitución y modernidad en el Uruguay (1880-1932). Las mercenarias del amor*. Montevideo: Taurus, 2003.
- Vanger, Milton. *El país modelo: José Batlle y Ordóñez, 1907-1915*. Montevideo: Ed. Arca, 1983.
- Vasseur, Álvaro Armando. *Folleto de ultratumaba para hombres solos. El incidente habido entre A. Armando Vasseur y Roberto García Zúñiga (a) de las carreras*. Montevideo: Ed. de autor, 1901.
- . «Siluetas de open door. Un raté». *El tiempo* 10 de junio 1901: 1.
- Vaz Ferreira, Carlos. «Contribución al estudio de la percepción métrica». *Ideas y observaciones*. Montevideo: Librería Nacional, 1905. 283–419.
- Vidal, Daniel. *Florencio Sánchez y el anarquismo*. Montevideo Uruguay: Biblioteca Nacional; Ediciones de la Banda Oriental, 2010.
- Viñas, David. *Anarquistas en América Latina*. México, D.F.: Editorial Katún, 1983.
- Visca, Arturo Sergio. *Antología de poetas modernistas menores*. Vol. 139. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1971. Colección de clásicos uruguayos.
- . «Cartas de Roberto de las Carreras a Edmundo Montagne». *Revista de la Biblioteca Nacional* 7 (1973): 41–43.
- . *Conversando con Zum Felde*. Montevideo: Biblioteca Nacional. Departamento de investigaciones, 1969.
- Wagner, Peter. *Eros Revived: Erotica of the Enlightenment in England and America*. London: Secker y Warburg, 1988.
- Wiesen Cook, Blanch. «Female Support Networks and Political Activism: Lillian Wald, Crystal Eastman, Emma Goldman.» *Chrysalis* 3 (1977): 43–61.
- Wilde, Oscar. *The Soul of Man Under Socialism and Selected Critical Prose*. New York: Penguin Books, 2001.

Zisly, Henry. «Una colonia libertaria». *La Rebelión* 16 de febrero de 1903: folio 1v.

Zubillaga, Carlos. *El otro 900*. Montevideo: Colihue Sepé Ed., 2000.

Zum Felde, Alberto. «Mitología del Novecientos». *Antología de poetas modernistas menores*.

Ed. Arturo Sergio Visca. Vol. 139. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1971. 389–91.

Colección de clásicos uruguayos.

---. *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1967.

---. «Roberto de las Carreras visto por Zum Felde». *El País* 1 de septiembre de 1963: s/d.