

Amir Hamed: literatura Absoluta

Amir Hamed: Pure Literature

MARTA INÉS WALDEGARAY

Universidad de Reims, Francia

[martaines.waldegaray\[at\]icloud.com](mailto:martaines.waldegaray[at]icloud.com)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. ISSN 2174-2464. No. 20 (noviembre 2020). Miscelánea. Páginas 197-218. Artículo recibido 26 mayo 2020, aceptado 15 octubre 2020, publicado 30 noviembre 2020



RESUMEN: Los ejes que federan nuestro trabajo giran en torno a la particular rareza que expone la escritura de Amir Hamed, una rareza que entendemos de dos maneras: en primer lugar, como dificultad interpretativa o desconcierto del lector; en segundo lugar, como escasez de circulación de sus textos. Su obra plantea interrogantes de orden estético relacionados tanto con la valoración que Hamed concede al acto creador como con el rol social de lo literario hoy. Se estudia en estas páginas el programa que se desprende del grueso de su obra, entendido no como un proyecto intencional prealable, sino como un conjunto de afirmaciones positivas acerca de la Literatura como experiencia de los límites de lo legible y aspiración a lo Absoluto por un lado; y también, como recinto de certidumbres estructurantes sobre la propia producción ficcional y crítica del autor.

PALABRAS CLAVE: programa literario, “raros”, hermetismo, barroco, literatura autotélica, literatura uruguaya

ABSTRACT: The axes that federate our work hinge around the particular rareness that Amir Hamed’s writing displays, a rareness that we understand in two ways: firstly, as an interpretative difficulty or bewilderment of the reader; secondly, as failure of circulation for his texts. His work raises questions of an aesthetic nature related both to the value that Hamed gives the creative act and to the social role of Literature today. In these pages we study the literary programme that emerges from his work as a whole, a programme understood not as a preliminary intentional project, but as a set of positive statements about Literature as an experience of the limits of what is legible and an aspiration to the Absolute, on the one hand; and also as a compound of structuring certainties about the author’s own fictional and critical production.

KEYWORDS: literary programme, “strange” Uruguayan literature, abstruseness, baroque style, autotelic literature



Fue una hora divina para el género humano.
El Cisne antes cantaba sólo para morir. [...]
¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro!
Rubén Darío

En ocasión de la publicación de la última novela de Amir Hamed (Montevideo 1962-2017), *Febrero 30* (2016), el escritor uruguayo Eduardo Espina escribe una nota de lectura en la que esboza la semblanza literaria de Hamed. Centra su comentario en el carácter excepcional de la escritura del autor uruguayo:

Los escritores más uruguayos son aquellos que no parecen uruguayos. En 1995, Hamed publicó *Troya blanda* (Fin de Siglo), novela ejemplar en todo lo que se propuso serlo, su libro más uruguayo junto con *Artigas Blues Band* me animaría a decir, aunque la crítica uruguaya, quiero pensar por ignorancia, por desconcierto, o por ambas cosas, la destrató (destratar me parece un verbo ideal para referir a las miserias mentales de nuestra época), condenándola a un ostracismo en la historiografía literaria nacional del cual aún no ha salido. Ya pronto.

Sordo a la tribuna, Hamed siguió como si nada, pues parte de la condición uruguaya es saber arar en el desierto. Publicó ensayos, novelas y una antología de poesía uruguaya con gran repercusión internacional, evidenciando en cada género visitado que hay una constancia y fidelidad autoral a una voz propia, de las que no son afectadas por el silencio de los demás (Espina, 2017, §3).

Las palabras de esta cita trazan las claves que vertebran nuestra propuesta de lectura sobre las estrategias de autovalorización de Hamed y su concepción de la Literatura como arte de lo inefable, como recinto consagrado a lo Absoluto,¹ a lo absolutamente literario. Los ejes que federan este trabajo giran en torno a la particular rareza que expone la escritura de Hamed, una rareza que entendemos de dos maneras: en primer lugar, como dificultad interpretativa, en la medida en que la lectura de sus textos genera extrañeza, extravío, “desconcierto”, dicen el crítico citado y, de una u otra manera, con matices propios, la crítica rioplatense (Giraldi Dei Cas, 2001; Hamed, 2004; Basile, 2005, 2017; Bolón, 2014; Waldegaray, 2017); en segundo lugar, como escasez de circulación. Los problemas de legibilidad de su obra (comprensión de una escritura serpenteante, difusión en el ámbito literario hispanoamericano) se relacionan con aspectos de orden estético vinculados tanto con el acto creador como con el rol social de lo literario hoy. Se trata de una constelación de temas que las notas periodísticas, los ensayos y la ficción narrativa de Hamed ponen de relieve al mismo tiempo que subrayan la experiencia de los límites del sentido en sus textos.

Acaso convenga relativizar la tajante apreciación de Espina con respecto al destrato que sufrieran las primeras novelas de Hamed. Sin embargo, lo que nos interesa es destacar que en la nota citada el comentario del poeta y ensayista uruguayo esboza el escenario de recepción de la obra de Hamed como un diálogo imposible entre el autor y sus lectores (el público, la crítica): un autor “sordo a la tribuna”, lectores abismados en el “silencio”, víctimas de su

¹Pensar la relación que la literatura mantiene con la sacralidad desemboca sobre tres problemáticas entrelazadas en la práctica, pero que es posible distinguir desde un punto de vista analítico: a) la problemática institucional, que examina cómo las instituciones, los discursos eruditos y la doxa construyen espacios de legitimación que funcionan a su vez como criterios de visibilidad y de revelación; b) una problemática cultural, relacionada con los rituales públicos y privados que condicionan el acercamiento entre lo sagrado y lo literario, rituales que constituyen lo absoluto literario (Nancy, Lacoue-Labarthe 1978); y por último c), una problemática empírica interesada en el estudio de la recepción de un lector —sujeto siempre a protocolos de lectura compartidos por una “comunidad interpretativa” como lo sostiene Stanley Fish (2007)— y en cómo esta recepción se relaciona con procesos de sacralización. Al respecto, además de los autores mencionados, ver (Michel & Waldegaray, 2017).

propia “ignorancia” y/o “desconcierto”, como también afectados por las “miserias mentales” que el mundo contemporáneo engendra (siempre según la cita de Espina, 2017). La adversidad del paisaje literario es entrevista como una travesía en el desierto, un espacio caracterizado por la desolación. Fuera del campo vital y abierto a la trascendencia, esta solitaria plenitud es el lugar propicio a la revelación divina. Como reino del sol (no bajo su condición creadora de vida, sino como puro fulgor celeste), el desierto es el ámbito por excelencia de la espiritualidad ascética, de la voz profética. Todo esto traza el escenario de una recepción hermenéutica malograda, de una acogida autoral frustrada (“ostracismo”) y de una figura de autor que brinda la imagen de un escritor autárquico puesto que “ara en el desierto”... como buen uruguayo, según lo precisa Espina. He aquí una tercera clave de lectura de *lo raro* que reenvía por partida doble a una estirpe pasada. Por un lado, al linaje de los “raros” autores establecido por Rubén Darío en 1896 mediante el cual sentaba la semblanza de diecinueve escritores de origen internacional² (simbolistas en su mayoría) al organizar a través de esta selección la tradición poética moderna. Por otro lado, a la estirpe de aquellos quince “raros uruguayos” propuesta setenta años después por Ángel Rama en su antología *Aquí. Cien años de raros* (1966).³ Es decir que —continuando la línea interpretativa que la cita del texto de Espina nos inspira— la distinción de Hamed radica en su estar condenado a la incompreensión, al exilio del sentido, al aislamiento del campo literario (uruguayo, rioplatense, sureño) contemporáneo, a la exclusión en síntesis de lo que Espina denomina “historiografía literaria nacional”. Diversos y numerosos comentarios del propio Hamed en notas y entrevistas van

²La primera edición del libro, aparecida en 1896 en Buenos Aires, incluía las semblanzas de Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de l’Isle Adam, Léon Bloy, Jean Richepin, Jean Moréas, Rachilde, Teodoro Hannon, Lautréamont, Max Nordau, George d’Esparbés, Augusto de Armas, Laurent Tailhade, fra Domenico Cavalca, Eduardo Dubus, Edgar Allan Poe, Henrik Ibsen, José Martí y Eugénio de Castro. A la segunda edición, impresa en Barcelona en 1905, se sumaron las semblanzas de Camille Mauclair y Paul Adam.

³Rama incluye en esta antología (publicada en Montevideo por la Editorial Arca) textos de diversos autores, como: Lautréamont, Horacio Quiroga, Federico Ferrando, Felisberto Hernández, José Pedro Díaz, Luis S. Garini (seudónimo de Héctor Urdangarín), Armonía Somers, María Inés Silva Vila, Glen Eyherarbide, Héctor Massa, Luis Campodónico, Marosa di Giorgio, Jorge Sclavo, Mercedes Rein y Tomás de Mattos.

en el mismo sentido, al acentuar que *raro* es también hoy aquél que escribe y se expone de manera provocadora al desafiar las convenciones del mercado y los estereotipos interpretativos⁴ (un gesto de rechazo que no parece implicar, en el caso de Hamed, a la *academia* literaria).

No analizamos textos de manera individualizada en estas páginas. Abordamos el programa que a nuestro juicio se desprende del conjunto de su obra, entendido no como un proyecto prealable (una suerte de manifiesto positivista *intentio auctoris-intentio operis*), sino como un conjunto de afirmaciones positivas acerca de la Literatura como experiencia de los límites y aspiración a lo Absoluto por un lado, y también, como recinto de certidumbres estructurantes sobre su propia producción ficcional y crítica; un programa mostrado como “una voz propia” que posee un peso específico, como un planteamiento estético sólido, coherente, perseverante (“constante” escribe Espina) y fiel a sí mismo. Un programa, en definitiva, cuya rareza arrima a Hamed a una legitimidad esquiva de toda filiación. Más aún, a una falta de pasado (de tradición, de antepasados); o quizás, en su caso, a un raro pasado poco operante.

La noción calificativa de “rareza”, convertida en categoría analítica por la crítica literaria rioplatense, aunque en la actualidad sea objetada y relativizada en términos históricos (Litvan, Uriarte 2011), parece seguir conviniendo, no ya como vara de clasificación para cartografiar lo marginal o rechazar las prácticas miméticas del realismo canónico (Rivadeneira 2013; Benítez, 2014), sino como concepto teórico creador de un objeto de estudio. Recordemos, dos características organizaban tanto la selección establecida por Darío, casi en exclusiva orientada como se sabe hacia la literatura simbolista europea (a la excepción de la

⁴Hugo Achúgar, al indagar el significado extremo de lo raro concluye que su sentido último reside en el gesto de libertad frente a lo establecido (el reino del *comme il faut*). Escribe Achúgar: “lo raro es también lo no convencional, lo inconveniente, lo que perturba, lo indecoroso, lo indecente, lo obsceno, lo inmoral, lo deshonesto, lo licencioso, lo libre. Eso, al fin: lo libre. Lo que habita no el cálido ámbito del hogar —HEIM— sino la intemperie de lo que está ‘fuera de eje’, descentrado, deslocalizado, ‘incomprensible’” (2011, §31-32).

inclusión de los cubanos Augusto de Armas y José Martí), como la lista establecida por Rama, abierta al estudio y clasificación de la literatura uruguaya. Esos dos rasgos son la excéntrica singularidad de la escritura de los autores retenidos (caracterizada por una libertad imaginativa de visos fantásticos) y la marginalidad que, en el sistema literario de su tiempo, dicha original extrañeza les ocasionó a estas producciones.⁵ Una tendencia minoritaria e imaginativa, una “línea secreta” que no genera escuela —según explica Rama en el prólogo de su antología (1966: 8-9)—, caracterizada como participante de un leve surrealismo introspectivo y onírico desinteresado por aspectos sociales o temáticas políticas. Esta línea recuperada por Rama —en un contexto, vale la pena precisar, de fuerte ideologización política como era el que se vivía en la región a mediados de los años 1960 (Blixen, 2011)—, destaca la diversidad estética y redime la libertad creativa. Su rareza se torna para muchos excentricidad fundamental: lo que se inició como filón en el marco de un campo literario mudó en el último cuarto del siglo XX en atributo nacional.⁶ La rareza operó tanto como criterio de exclusión y de ostracismo que como pauta de inclusión y de legitimación nacional, al convertirse *lo raro*, finalmente, en un modo de inclusión en la historia literaria. Algunos de aquellos autores raros de los siglos XIX y XX seleccionados por Darío y por Rama en sus antologías se volvieron canónicos.

⁵El desarrollo del debate acerca de la etimología de *lo raro*, sus interpretaciones a lo largo de la historia literaria uruguaya y su operatividad crítica exceden el marco del presente trabajo. Para una lectura aguda de esta noción planteada por Rama y sus derivaciones, remitimos al artículo de Herbert Benítez (2014) para quien “dicha apelación a ‘los raros’ como una suerte de paradigma paralelo, subterráneo o periférico y a la vez crítico, resultante de resistencias heterogéneas a las literaturas miméticas, terminaría por producir en la crítica uruguaya un estado de pereza repetitiva, generalmente materializada en cierta comodidad o inercia clasificatoria” (Benítez, 2014: 10). Su punto de vista converge con la perspectiva analítica que, sobre el tema, vertebra el número 5 de *Cuadernos LIRICO* y del cual retenemos para nuestra lectura de la propuesta de Hamed los artículos de Hugo Achúgar, Norah Giraldi Dei Cas y Carina Blixen. Coincidimos con Benítez cuando rescata los rasgos de *escasez* y de *disenso* como inherentes a la noción de *rareza* (2014: 11). Compartimos con Giraldi Dei Cas la relación teórica que establece entre *lo raro* y *lo menor* (§3, §14) para deconstruir ambas nociones y pensarlas como piezas de un puzzle, como “territorios literarios en devenir” (§4). Por último, para una aproximación a los usos críticos de la noción acuñada por Rama y su dimensión política, remito al estudio de Blas Rivadeneira (2013) sobre la estética del raro en la *Trilogía involuntaria* de Mario Levrero.

En el caso de Hamed, su excéntrica radicalidad es un fuerte gesto de rechazo a la interpretación llana. Su indocilidad intelectual y su indomabilidad lingüística, lindante con el hermetismo como gesto de estilo, lo condenan a la vulnerabilidad del desamparo académico y lo privan de una circulación lectora amplia. Lo invisibilizan. Como diría Eduardo Lalo desde su teorización de lo *invisible* en materia geo-política y literaria: indocilidad, indomabilidad e intransigencia lo arrojan “al sinsentido de pretender la práctica de la escritura en un *no canon's land*” (2016: 57). De manera similar, en términos de Teresa Porzecanski al identificar los aspectos dominantes de esta *rara* vertiente literaria uruguaya, puede reconocerse en Hamed una narración lindante “de borde, de límite, de margen —marginal y marginada por la crítica oficialista [...]” (Olivera, 2005: 45). Muchas de las notas de Hamed publicadas en *Henciplopedia* dan cuenta de este distanciamiento como un malestar. Valga un solo ejemplo, reciente. Ante la pregunta acerca de cómo sitúa la temática de lo hermético en el conjunto de su obra, Hamed responde:

Se debe entender, eso sí, el hermetismo como una práctica para iniciados y, sin duda, no importa los estilos, los géneros, las épocas, las obras literarias en un punto, tienen un costado iniciático. Con esto quiero decir que hay elementos de la práctica que son impronunciables. Por ejemplo, cuando uno, en tanto lector, descubre cómo, verdaderamente, funciona

⁶Recordemos en tal sentido el comentario que, sobre la correspondencia entablada entre ambos escritores, desliza Sylvia Molloy en el comienzo de su artículo “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”. Dice Molloy: “La lectura de Delmira Agustini lleva a la confirmación, siempre renovada, de su fundamental exceso, de su fundamental rareza. Aquí abro un paréntesis: ¿se habrá pensado suficientemente en el Uruguay como tierra privilegiada 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” (Molloy, 1985: 57). Sobre el mismo tema comenta Hamed en “Orientales: Uruguay a través de su poesía” (1996 b): “Qué lugar es ése que produce ‘raros’ y precursores. La rareza es apenas un resultado de la falta de explicación. Tratar de dar cuenta de ese lugar o ‘tierra’, por lo tanto, ayudará a restarle a los escritores ese calificativo ominoso —en el sentido freudiano— y a acomodarlos en un nuevo margen, desde el cual su obra adquiera una nueva legibilidad. Suscribirlos a ese margen peculiar —que elimine su rareza o anomalía— equivale a reconocerles una filiación diferente y, al mismo tiempo, a reacomodar los mapas desde los cuales tradicionalmente se los lee”.

determinado autor, en que consiste su “secreto”, ese secreto debe permanecer como tal. En este sentido, no se trataría de hermetismo sino de pudor. Como el dibujo en el tapiz, de Henri James, ese diseño secreto es intransferible. Quien lo aprende, lo disfruta, pero a condición de callarlo.

Por otra parte, debo reconocer que he ganado cierta inmerecida fama de “hermético”, pero eso se debe, más que nada, a maledicencia de lectores perezosos, demasiado acostumbrados, o proclives, al bodrio editorial trasnacional. Entiendo que uno narra, por ejemplo, tanto por lo que dice como por lo que silencia y que eso es lo que hace participar al lector. No entiendo que una obra deba ser fácil ni difícil, pero sí que debe explotar todos los aspectos que ella detona en su comienzo. Si eso lleva a momentos intransigentes, por decirlo así, que así sea. Todo, antes que traicionar la propia obra. Y la obra, por lo general, cuando es de valía, también se repliega sobre sí misma, con ese pudor del que hablábamos. ¿Es Shakespeare hermético, por ejemplo? Yo he tenido el honor de traducirlo y puedo decir que por momentos es inabordable, tantos sus pliegues y repliegues. Una lengua que está diciendo, como una esfinge, como en acertijo, varias cosas a la vez. Sin embargo, al mismo tiempo, cosa más bien insólita para el teatro, estamos viendo a los personajes moverse en cada parlamento, sin que haya la menor indicación técnica (Hamed, 2017).

Su sentimiento de marginalidad refuerza la defensa de ciertos principios teóricos relacionados con la lectura activa, la intransitividad literaria, la intransigencia de todo profesional de las Letras que pretenda establecer un pacto *verdadero* con la propia escritura. Sin embargo, sus reflexiones resultan más retóricas que convincentes; sus juicios se asientan más en una argumentación erudita, con frecuencia desplegada de manera reductora y poco argumentada. En sus notas para *Henciclopedia* y en la entrevista antes citada, Hamed refiere el grado extremo de esta retórica que afirma la negatividad de la buena literatura (“intransigente”, “inabordable”, replegada en sí misma), su silencio constituyente (la presencia de un “secreto” que conviene “callar”), su valor enigmático, iniciático (literatura-“esfinge”,

literatura-“acertijo”). Una retórica que afirma también su desconfianza por lo institucional; que se refugia a la vez que se estanca en un discurso axiológico que arremete contra todo sin mellar sus propios fundamentos.⁷

La reflexión que Hamed expone en *Mal y neomal: rudimentos de Geoidiocia* (2007) diagnostica que frente a la Literatura *verdadera* queda lo bastardo: el “bodrio” (2017: 15), la “cháchara neocapitalina” (35), “lo políticamente correcto” (22, 23, 24), el “lenguaje lisiado” (31), las “civilizaciones imbéciles” (31), la “jerga tecnocrática” (37), “la idiotez” (22, 29, 130), “la estupidez” (22, 23, 31). Lo que en “Zombis: elegía por el hombre penúltimo” (Hamed, 2012) se corresponde con la “civilización del espectáculo”, los “zombis” de nuestra cultura mediática, “los callejones del apocalipsis”. En “Bienvenido, Job” (Hamed, s/f a),⁸ con la “comparsa”, la “*commedia buffa*”, la “epifanía” televisiva. En “Mensaje a ciegas” (Hamed, s/f),⁹ con la “propaganda globalizante”, la “pura instantaneidad”, la “noria extenuante del planeta”. Y en “De lo poético en tiempos de neomal” (Hamed, 2010), con “la forunculosis del logos”, “la cháchara autista”, “el cloqueo del neomal”.¹⁰ Como puede apreciarse, la coherencia de este relato de salvación de la palabra literaria radica en la puesta en escena de una ficción de autor según la cual el *creador* ilustrado es un *héroe* que, con entereza intelectual, defiende la belleza de la palabra trascendente al embestir contra el (neo)*mal* del mundo: la logorrea del sinsentido, la repetición cacofónica. Al arremeter también contra el lector calumnioso y desinteresado por la intransigencia creativa; el público consumidor de divertimento popular y mediático, incapaz de apreciar los valores de la verdadera cultura. En “De lo poético en tiempos de neomal” constata la manera en la que los intelectuales universitarios son desacreditados por los medios uruguayos y por el gobierno recientemente asumido.¹¹ El

⁷Gesto observado también por Mariana Catalán (2016).

⁸Publicado por primera vez en *Insomnia*, suplemento cultural de la revista *Posdata* (1997-2000).

⁹Publicado por primera vez en *Insomnia*. Sobre la teleaudiencia, ver “Bienvenido, Job” (Hamed, s/f a).

¹⁰Ejemplos no exhaustivos. La lista puede prolongarse.

¹¹“De lo poético en tiempos de neomal”, publicado en *Henciclopedia*, es en su origen una ponencia presentada en el encuentro de poesía latinoamericana *Gusto tuyo*, que tuvo lugar en diciembre de 2010, diez meses

siguiente pasaje cierra el texto y resume la visión de lo que Hamed denomina “versión criolla del neomal”. Escribe:

Ahora bien, ¿qué agencia puede tener el “hecho poético” en este marco? Precisamente, la de ser un hecho, un rotundo, indesmentible acto lingüístico y escritural. El hecho poético, o la práctica poética, por naturaleza debe contraponerse a la forunculosis del logos, y hacerlo con el empuje temerario de aquel o aquella que se arroja al vacío, buscando re-decir, re-significar, re-vitalizar un lenguaje que se encuentra hoy en estado terminal. Y la única forma que tiene de hacerlo es a través, precisamente, de aquello que los agentes del neomal le niegan: a través de la ilustración, del diálogo con la cultura (el idiota, versión contemporánea del rústico kantiano, le teme al abismo del mundo; el ilustrado, trata de dar, al menos en su mente, con la talla de ese despeñadero). De hacerlo así, restaurará el juicio; en caso contrario, se incurrirá en lo que muchos, que se pretenden líricos, incurren: en una afasia, en la reiteración de idiolectos no comunicantes. Adviértase, además, que, en caso de no restaurar el juicio, quedaremos encerrados en la declamación de palabras, como decía cierto bardo, llenas de furia y de sonido, que nada significan. Es decir, presidarios en barrotes de cháchara autista, condenados al cloqueo del neomal (Hamed, s/f, §11).

Estas palabras erigen todo un ideario poético de restauración de altos valores literarios —nobles, clásicos— que atraviesan los tiempos. La pretendida pureza de un origen intransitivo de la palabra literaria, así como la desvalorización del habla social y de la lengua del presente percibidas como contaminadas por la familiaridad y la inmediatez de las cosas, es un tema de vieja data. Es un ideal que, en la escritura literaria de Hamed, a pesar de adosar el interés por los monumentos de la Historia literaria nacional —*Orientales: Uruguay a través de su poesía* (1996 a)— y la Historia patria —*Artigas Blues Band* (1994), *Troya blanda* (1996 c)—, saca a la Literatura de su temporalidad histórica para transportarla a un escenario de valores clásicos:

después de la asunción de José Mujica como Presidente del Uruguay en marzo del mismo año.

lo griego, lo mítico-religioso —*Cielo ½*, (2013 b)—, la literatura consagrada, las artes “de verdad”. La eleva a ese tiempo sagrado de la creación que supera hegelianamente al tiempo profano de la producción (es aquí, en lo profano, en la tribuna del sentido, en donde el lector parece quedar sin remedio confinado para Hamed). Transfigura la Literatura, en definitiva, en instancia de lo Absoluto, en función especulativa superior. El siguiente ejemplo, extraído de su artículo “La bancarrota del ser: Apuntes sobre arte y profanaciones” (s/f d), prueba lo expuesto:

Toda ciudad debe contar con un espacio consagrado a los dioses, decía Aristóteles en su Política, y en ese espacio, agréguese aquí, deben desarrollarse las artes. Esta debe seguir siendo la economía del arte, un recinto consagrado, inmune a la mercancía. [...]

Cuando las artes dejan de ser artes, la República da bancarrota: si los programas de cultura de los gobiernos se olvidan de las artes, es decir, de su capacidad consagratória, los Estados, que pierden ese pabellón inmune, sencillamente se aniquilan (Hamed, s/f d: §15).

Así como Hamed parece concebir su voz autoral como proveniente de una sagrada fuerza interior que pronuncia palabras soterradas, la creación, imaginada como ámbito de lo sagrado, es el espacio conceptual desde el cual la práctica literaria es pensada en todos sus aspectos: el de la invención, el de la recepción, el de su función social. Como gobernado por un antiguo daimon griego, Hamed, fiel a su destino de artista incomprendido, sigue leyendo con empeño (*sordamente*), desde los patrones del Génesis (cfr. Hamed, s/f a), sentidos perdidos y figuras secretas en el disparatado tapiz del mundo actual. Frente a una coyuntura crítica adversa, la sacralización de la Literatura es el gesto de alcance estético, poético y ético que Hamed adopta para pensar su ser escritor y erigir su autolegitimación; es anhelo de Absoluto en materia literaria, un ámbito de protección desde el cual Hamed establece los parámetros de legibilidad deseados para su obra y dirime sus conflictos con el entorno

literario. *Henciclopedia*, el sitio internet por él concebido,¹² es en este sentido una estrategia de edición compensatoria que despliega desde su diagramación una figuración alquímica, con el negro y el rojo como colores dominantes, y la tipografía difusa (como centellante) del título (con H de *Hamed* y H de *hermetismo*), lo que parece remitir simbólicamente a la primera fase del proceso alquímico, el de la calcinación, equivalente a la muerte de lo profano (Cirlot, 1992: 64). Este simbolismo liberador de las cualidades soterradas en la materia es energía espiritual asociable con el dios Hermes o Mercurio, tan presente en *Cielo ½*, mensajero del cielo, representante del logos esparcido por todo el universo, intérprete del verbo (Cirlot, 1992: 303). Una sacralización del uso del arte y en particular de la Literatura cuya contracara es la reprobación de la desacralización de la sociedad.¹³

Así, conviene comprender el barroco hermetismo de la expresión de Hamed como una solicitud lírica de su sensibilidad intelectual, como una poiética —en el sentido estudiado por Paul Valéry (1939: 235-265)— que explica la comunicación anamórfica entre literatura, arte, teoría y crítica en su escritura. Si bien puede pensarse que habituarse al conjunto de las dificultades enunciativas, discursivas y estructurales que constituyen el *idiolecto* de un escritor depende en buena medida de la voluntad adaptativa del receptor (lo cual supone —convengamos— que lo hermético sea considerado en exclusiva como una experiencia personal del lector desprevenido, poco instruido y/o negligente), parece inobjetable también que —si mantenemos el razonamiento en el plano de la recepción de un texto—, con el mismo nivel de formación intelectual o literaria, lo que es oscuro y/o tedioso para un lector pueda no serlo

¹²*Henciclopedia* (<http://www.henciclopedia.org.uy>) es una operación editorial que apunta a facilitar la circulación de la prolífica producción ficcional y periodística de Hamed, como así también a generar inteligibilidad. Es una vitrina pública que pone en evidencia la tensión entre el espacio marginal al que se lo arrinconó y su deseo vital de reconocimiento literario. *Henciclopedia* desenmascara la incidencia que esta marginalidad ejerce sobre el acceso a su obra, en los planos de su circulación, su recepción, su intelegibilidad.

¹³Para una reconstitución de la genealogía de la sacralización de la literatura occidental desde la aparición de este fenómeno en el Renacimiento europeo hasta su progresiva desvalorización en los tiempos contemporáneos, remito al ensayo de Marx (2005).

para otro. Pero en lo abstruso hay algo más. Hay una resistencia (¿un repudio?) al facilismo contenidista, a volver comprensible lo que se quiere sea distinto, lo que se propone como denso y complejo. Hay una defensa de la República de las Letras, aunque esto no excluya que la escritura nómade de Hamed incorpore materiales literarios diversos (como por ejemplo, letras de canciones populares).¹⁴ Esta desestabilización programada del sistema de sentido de un texto da cabida a un efecto de discurso vacío, por autotélico. Superadas las primeras páginas de un texto de Hamed, el lector puede legítimamente preguntarse por el contenido y la direccionalidad de lo que está leyendo. La construcción lógica del texto retarda la respuesta. Es este conjunto de dificultades sistemáticas de acceso al sentido literal y literario lo que hace que un texto de su autoría orille esa incomunicabilidad que llamamos hermetismo. Así entendido, hay en esta cerrazón textual una tal negatividad (cualidad crítica e impugnadora inherente, por cierto, al barroco americano) que la acumulación progresiva de sentido fugado llega a suscitar, por momentos, la pérdida del lector, su caída del texto. Las obras ilegibles “quemán”, escribe Hamed. Excluyen, también. En la siguiente cita, extraída de “Dinámica del monstruo y la belleza” (s/f c), la trascendencia de la belleza es propuesta por Hamed como inherente a la transgresión formal:

Pero hay un momento en que las obras todavía quemán como un pan recién horneado (todavía no han podido, como pide Kant, establecer sus propias reglas), y no pueden ser formateadas por la lectura. Cuando todavía —porque son ilegibles— son monstruos (“un objeto es monstruoso cuando por su tamaño vence el fin que forma su concepto”, discierne Kant). Advertía Kant que lo sublime es excesivo: transgrede, rebasa nuestra capacidad de aprehensión, nos remonta a magnitudes inimaginables. Es sublime —agréguese— porque

¹⁴En este sentido *La República de Platón* fue el nombre del suplemento cultural editado entre 1993-1995 por el periódico uruguayo *La República* en el cual colaboró Hamed. En esos escasos dos años se publicaron, con una frecuencia semanal, ochenta y dos números. *Retroscripción* (Hamed, 1998) recoge varios de los ensayos publicados en un inicio en *Platón*. Para un análisis del estilo ecléctico de este suplemento en tanto práctica de periodismo cultural y su relación con la cultura del libro, remito al trabajo de Draper (2003).

carecemos de un formato que nos permita domesticarlo, porque sólo podemos leerlo defectuosa, parcialmente. Lo monstruoso —es decir, lo sublime— nos hace trascender. Y esta trascendencia —agréguese también— es la del mundo que adviene, ése que, como dijera Croce, está proyectando su sombra antes de haber llegado (s/f c: §4).¹⁵

Esta aproximación a lo sublime, a lo trascendente a través de la Literatura, se emparenta con la concepción de la condición sagrada del arte. Así sacralizada, la Literatura queda dotada de poderes que la alzan por sobre las contingencias terrenales y las actividades cognitivas profanas (Marx, 2005: 37-60, 40-47; Schaeffer, 1992).

Al tomar como ejemplo casos *ejemplares* y consagrados de la literatura universal, Hamed recurre a las vicisitudes artísticas de Cervantes para explicar el carácter estratégico y contingente de la valoración que una comunidad lectora acuerda a un escritor. En su nota “Del artista como patito feo”,¹⁶ Hamed apela al dogma iniciático de la belleza oculta. Ahí escribe:

Estas contrariedades acaso tengan una respuesta. En arte es necesario “colocarse” (como el que inhala hash —o el que canta y debe aprender a empotrar el aire para colocar la voz— así cualquier creador). Se trata de un ejercicio que por lo general requiere de multitud de años y tropiezos —llamados obras— hasta que la voz se administra con dicha y vigor. Pero esto ocurre sin previo aviso, por mera acumulación (paradojalmente, sólo en el arte se aplicaría la normativa marxista —indemostrable en otros campos— por la cual el incremento cuantitativo produce saltos cualitativos) y se da la metamorfosis: hay un cisne donde había un patito feo (s/f b).

¹⁵Texto publicado en origen en *Insomnia*. Sobre el cultivo del espíritu (mediante las buenas letras y la poesía) como práctica que permite liberarnos del sinsentido, véase “De lo poético en tiempos de neomal” (2010) y también “La Browning en el huerto: la cultura y sus desvaríos” (2013 a) en donde se puede leer que “lo popular se olvidó hace mucho de sí, reconvertido en masa, carne anamorfa colgando del gancho de la propaganda”.

¹⁶Texto publicado por primera vez en *Insomnia*.

Como el héroe de los cuentos, el autor debe superar diversas pruebas hasta alcanzar el auto-descubrimiento (en el caso del patito de Anderson), u obtener el reconocimiento de sus pares (en el caso del poeta). La escritura es aquí un camino de pruebas para el héroe no reconocido. Es la lucha simbólica entre la luz y la oscuridad, entre los profanos que se contentan con satisfacer las necesidades cotidianas, que prefieren el entretenimiento, y los “cisnes” blancos y puros que apartados de los cánones sociales simbolizan la vida espiritual, artística, distanciada de la existencia meramente materialista. Cuando la derrota de la oscuridad adviene, la ecuanimidad permite que el creador emerja.

Inconformismo, monstruosidad, excedente no retenido por la forma rara o anómala, lo hermético no es aquí un conjunto de saberes o mensajes disimulados en un texto,¹⁷ sino adornianamente marca material de la resistencia poética (y del poeta) a la vulgarización del saber. En una sociedad en la cual —de acuerdo con la reflexión de Hamed— el poder del mercado lo degrada todo, la dificultad interpretativa es la manera profesional que tiene el poeta (en el sentido simbolista del *vate*, de aquel que forja el Verbo) de resistir a los valores del capitalismo, esa expresión contemporánea del *mal* que es también la temática que federa los textos de *Mal y neomal* como muchos de los artículos que Hamed publica en “El Interruptor” para *Henciclopedia*. La escritura de Hamed plantea una serie de nexos con el hermetismo, no en tanto doctrina de contenidos ocultistas, sino como dispositivo de

¹⁷Doctrina ocultista de los alquimistas en la Edad Media y en el Renacimiento; sinónimo en el habla cotidiana de misterio, ambigüedad, oscuridad, y hasta de ocultismo, el hermetismo en tanto doctrina esotérica revelada al dios egipcio Thot, y que los escritos de la época greco-romana atribuyen a la iluminación del dios Hermes Trismegisto, contenía secretos formulados de manera enigmática que sólo los iniciados podían interpretar. El hermetismo se consolida con el ocultismo en el siglo XVIII y el antipositivismo del XIX. En tanto condición enigmática inherente a la poesía moderna se desarrolla de la mano del simbolismo literario y de poetas como Mallarmé y Joseph Péladan hacia finales del XIX. Desde un punto de vista teórico, es en el siglo XX cuando la tradición hermética se enlaza con lo literario para inscribirse como gesto deliberado de resistencia lingüística, y por ende de ilegibilidad, para opacar el discurso literario y distanciar la Literatura de los discursos herederos de la razón moderna: el marxismo, el capitalismo, el psicoanálisis. Los movimientos de vanguardia son la expresión más exaltada de esta resistencia a la decadencia de la experiencia estética (Aron, Saint-Jacques, Viala 2002: 262-263).

rarificación del sentido que levanta la bandera de la intransitividad en Literatura, como si la única atadura de fidelidad que la Literatura pudiera establecer fuera consigo misma, aunque esta afirmación de intransitividad no contradiga el reconocimiento de su eficacia política.

Entendido como propensión a descentrar los valores canónicos de la claridad y la progresión en materia narrativa, valores que aseguran la legibilidad tradicional, la opacidad en los textos de Hamed es provocada desde el plano del montaje narrativo por el desvío constante, la multiplicación de unidades narrativas y segmentos tipográficos, el cruce de historias pertenecientes a diferentes temporalidades (procedimiento dominante en *Artigas Blues Band* y *Cielo ½*), el extravío de referentes que da cuenta de un orden perdido (Verdesio, 1996: 45), el encadenamiento de materiales de diversa índole (ideológica, histórica, literaria, poética). También por una narración con informaciones a menudo no funcionales a la lógica del relato, que recupera escasamente la inclusión de datos o acontecimientos porque en el nivel de la historia no llegan a ser indicios, y porque en el nivel del discurso no confirman los diversos planos de realidad expuestos (pensamos en sus novelas). En definitiva, esta opacidad narrativa es provocada por la apertura constante de claves de lectura que no siempre se clausuran, estrategias todas que fragilizan la comprensión a la vez que vuelven todopoderosa la escritura. En el plano lingüístico, la opacidad se aloja en la sintaxis enmarañada que crea discordia entre sujetos y predicados; en la dilatada extensión de oraciones laberínticas (una frase puede comportar una decena de líneas y constituir un párrafo); en el uso de enigmáticos sintagmas adjetivales y desconcertantes hipálages; en la utilización de palabras con un sentido desviado del empleo tradicional; en la invención de palabras nuevas por derivación y composición; en las condensaciones elípticas; en la carga de neologismos y de latinismos que desbarajan la temporalidad de lo que se viene narrando, con el consecuente efecto de encantamiento y de ocultación que lo incógnito y lo arcano entrañan... rodeos y desvíos lingüísticos que sugieren el gesto excluyente de toda tentación facilista de recepción. En el plano discursivo, las barreras a la inteligibilidad se erigen mediante las rupturas de los

registros discursivos (que van y vienen entre lo bajo, lo literario, lo mítico-religioso, lo coloquial), la ausencia de las ortodoxas marcas enunciativas que distinguen el discurso directo del indirecto, las alusiones intertextuales no siempre declaradas, el escamoteo de la voz narrativa, la desaparición de las coordenadas cronológicas y espaciales. Este sistema calidoscópico (que desplaza de forma permanente su centro de interés narrativo, gramatical, sintáctico) comporta escasos momentos de reposo para el lector. Imposible leer a Hamed desde el sosiego de un sentido estable y accesible. Apenas vislumbrado, el sentido se vuelve en sus textos una lejanía fuera de alcance. En esta experiencia de fuga del sentido, de lo que resulta perdido bajo el dominio de las estrategias de lo inasequible en el curso enmarañado de las oraciones (... de los párrafos, de las páginas) o bajo el peso de una erudición impresionante, el lector (no necesariamente *necio*, ni tampoco irremediabilmente *perezoso* —Waldegaray, 2017 b—) es puesto a distancia. La condición hermética de la escritura de Hamed parece tener aquí un agudo sentido protector del arte verbal como ámbito y experiencia de visos casi absolutos que no deben ser mancillados y que hay que saber preservar. Si bien Hamed ensalza con obsesión el ejercicio de la creación literaria, no lo hace como práctica solemne, sino como pericia regida por ciertas normas de iniciación y también por pautas de exclusión.

Esta opacidad es también, por ende, de orden cognoscitivo en la medida en que el valor poético de la Literatura (con mayúscula) radica para Hamed, en el sentido de Roland Barthes, en la intransitividad del acontecimiento, y se erige, como diría Michel Foucault, en los límites de la representación, al oponer *fábula* y *ficción*. Si la temporalidad de la fábula —nos decía Foucault en “El pensamiento del afuera”— restaura una continuidad que permite reconocer sus figuras, la ficción por el contrario, agregaba en términos merleau-pontianos, “consiste, pues, no en hacer ver lo invisible, sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible” (1988: 27-28). La ficción de Hamed reenvía a ese espacio impenetrable (a ese secreto que, según el autor, debe ser callado si acaso se lo descubriera) que

no garantiza la inteligibilidad y que vuelve siempre flagrante la aparición de su constante desaparición.

La escritura de Amir Hamed no es un vacuo ejercicio de preciosidad lingüística (que reduciría lo hermético a un vano rasgo de estilo). Es oficio semiótico. Atípico y desviante, abigarrado y encriptado, avanza barrocamemente a ciegas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHÚGAR, Hugo. (2011). ¿Comme il faut? Sobre lo raro y sus múltiples puertas. *Cuadernos LIRICO*, 5. <https://journals.openedition.org/lirico/376>. [16/04/2020].

ARON, Paul; Saint-Jacques, Denis & VIALA, Alain (Eds). (2002). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF.

BASILE, Teresa. (2005). A propósito de la escritura de Hamir Amed. *Katatay*, I,1-2, 52-64. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/10750>. [05/05/2020].

BASILE, Teresa. (2017). La retroescritura de la historia: *Artigas Blues Band* de Amir Hamed. *Anclajes*, XXI, 2, 1-21. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/1396/1626>. [15/05/2020].

BENÍTEZ, Herbert. (2014). Raros y fantásticos: perspectivas teóricas. *[SIC] Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, IV, 10, 8-13.

BLIXEN, Carina. (2011). Variaciones sobre lo raro. *Cuadernos LIRICO*, 5. <https://journals.openedition.org/lirico/394>. [16/04/2020].

BOLÓN, Alma. (2014). Ella sí. Otra parte. <https://www.revistaotraparte.com/ensayo-teoria/ella-si/>. [23/04/2020].

.CATALÍN, Mariana. (2016). Amir Hamed: ensayar el final. *El taco en la brea*, 3-4, 6-17. https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/62529/CONICET_Digital_Nro.f37b5333-072d-48e1-8997-d76b22f68943_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y. [29/04/2020].

CIRLOT, Juan Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.

- DARÍO, Rubén. (1905). *Los raros*. Barcelona: Maucci.
- DRAPER, Susana. (2003). Cartografías de una ciudad posletrada: *La República de Platón* (Uruguay, 1993-1995). *Revista Iberoamericana*, 202, 31-49.
- ESPINA, Eduardo. (2017). La mente en estado pleno. El escritor uruguayo Amir Hamed, una excepción de la literatura local. *El Observador*, 10 de junio 2017.
<https://www.elobservador.com.uy/nota/la-mente-en-estado-pleno-2017610500>. [01/05/2020].
- FISH, Stanley (2007). *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*. Paris: Les Prairies Ordinaires.
- FOUCAULT, Michel. (1988). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos.
- GIRALDI DEI CAS Norah. (2001). Migración y signos nómadas en *Artigas Blues Band* de Amir Hamed. *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana JALLA-1999 Cusco* (pp. 270-276). Cusco: Fondo Editorial Cronolibros.
- GIRALDI DEI CAS Norah. (2010). ¿Por qué raros? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir. *Cuadernos LIRICO*, 5. <https://journals.openedition.org/lirico/433>. [16/04/2020].
- HAMED, Amir. (1994). *Artigas Blues Band*. Montevideo: H Editores.
- HAMED, Amir. (1996 a). *Orientales: Uruguay a través de su poesía*. Montevideo: Graffiti.
- HAMED, Amir. (1996 b). Orientales: Uruguay a través de su poesía. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Orientales1.htm>. [17/04/2020].
- HAMED, Amir. (1996 c). *Troya blanda*. Montevideo: Editorial Fin de siglo.
- HAMED, Amir. (1998). *Retroescritura*. Montevideo: Fin de siglo.
- HAMED, Amir (2004). Entrevista. Entrevistadora BASILE, Teresa. *Hispanamérica*, 99, 61. <https://www.jstor.org/stable/20540583>. [30/04/2020].
- HAMED, Amir. (2007). *Mal y neomal: Rudimentos de Geoidiocia*. Montevideo: Amuleto.
- HAMED, Amir. (2010). De lo poético en tiempos de neomal. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Neomal.htm>. [17/04/2020].

- HAMED, Amir. (2012). Zombis: elegía por el hombre penúltimo. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/HamedZombies.htm>. [22/04/2020].
- HAMED, Amir. (2013 a). La Browning en el huerto: la cultura y sus desvaríos. *Henciclopedia*. http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Browning_cultura_laberinto.htm. [22/04/2020].
- HAMED, Amir. (2013 b). *Cielo ½*. Montevideo: H Editores.
- HAMED, Amir. (2017). Entrevista. Entrevistadora WALDEGARAY, Marta Inés. *Cuadernos LIRICO*, 17. <https://journals.openedition.org/lirico/3958>. [22/05/2020].
- HAMED, Amir. (s/f a). Bienvenido, Job. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Job.htm>. [23/04/2020].
- HAMED, Amir. (s/f b). Del artista como patito feo. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Patito.htm>. [23/04/2020].
- HAMED, Amir. (s/f c). Dinámica del monstruo y la belleza. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/MonstruoBelleza.htm>. [23/04/2020].
- HAMED, Amir. (s/f d). La bancarrota del ser: apuntes sobre arte y profanaciones". *Interruptor. La columna de Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/Columna%20H/HamedApuntesarteprofanaciones.htm>. [23/04/2020].
- HAMED, Amir. (s/f e). Mensaje a ciegas. *Henciclopedia*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Hamed/Kafka.htm>. [23/04/2020].
- LALO, Eduardo. (2016). *Los países invisibles*. Madrid: Fórcola Ediciones.
- LITVAN, Valentina y Javier Uriarte (eds.). (2011). Introducción. *Cuadernos LIRICO*, 5. <https://journals.openedition.org/lirico/372>. [16/04/2020].
- MARX, William. (2005). *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation. XVIIIe -XXe siècles*. Paris: Minuit.
- MICHEL Raymond y WALDEGARAY, Marta Inés (dir.). (2017). *La Sacralisation à l'œuvre dans l'expérience littéraire*. Bruxelles: Peter Lang.
- MOLLOY, Sylvia. (1985). Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. En González, Patricia Elena; ORTEGA, Eliana (eds.). *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 57-69). Río Piedras: Huracán.

NANCY, Jean-Luc & LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. (1978). *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil.

OLIVERA, Jorge. (2005). El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 43-69.

RAMA, Ángel. (1966). *Aquí. Cien años de raros*. Montevideo: Arca.

RIVADENEIRA, Blas. (2013). *Más allá del centro y la periferia. Mario Levrero: una estética del raro*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional de Tucumán.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (1992). *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du xviiiè siècle à nous jours*. Paris: Gallimard.

VALÉRY, Paul. (1939). Discours sur l'esthétique. *Variété IV* (pp. 235-265). Paris: Gallimard.

VERDESIO, Gustavo. (1996). Revisión de la historia oficial en dos novelas "históricas" de la post-dictadura uruguaya. *Kipus. Revista andina de letras*, 5, 41-49. UASB-Ecuador: Corporación Editora Nacional. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1914/1/RK-05-ES-Verdesio.pdf>. [19/06/2020].

WALDEGARAY, Marta Inés (2017). Fisuras de lo legible en *Cielo ½* de Amir Hamed. *Cuadernos LIRICO*, 17. <https://journals.openedition.org/lirico/3851?lang=fr>. [22/05/2020].