MODERNISMO Y MODERNIDAD EN EL ÁMBITO HISPÁNICO

TRINIDAD BARRERA (ED.)

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCIA
SEDE IBEROAMERICANA. LA RÁBIDA

ASOCIACIÓN ESPAÑOLA
DE ESTUDIOS LITERARIOS
HISPANOAMERICANOS

Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico

Editan: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida.
Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.

Actas del II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, celebrado en la Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida, del 18 al 20 de Septiembre de 1996

Dirección edición: Trinidad Barrera López
Secretaría edición: Mª Dolores Lobo García

MODERNISMO Y MODERNIDAD EN EL ÁMBITO HISPÁNICO
© UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA. SEDE IBEROAMERICANA DE LA RÁBIDA
© ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS LITERARIOS HISPANOAMERICANOS

Depósito legal: SE - 637 - 98
Imprime: Selecciones Gráficas Manuel Carmona, S.L. C/. Sebastián Elcano, 18. Sevilla
I.S.B.N.: 84-7993-014-4

Modernismo y Modernidad en el Ámbito Hispánico

Trinidad Barrera (Ed.)

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL de ANDALUCIA
SEDE IBEROAMERICANA. LA RÁBIDA

ASOCIACION ESPAÑOLA
DE ESTUDIOS LITERARIOS
HISPANOAMERICANOS

Durante los días 18, 19 y 20 de Septiembre de 1996 se celebró en la Universidad Internacional de Andalucía, Sede Iberoamericana de La Rábida, el II Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos. Se eligió como tema central del mismo el Modernismo y su gran mentor, el nicaragüense Rubén Darío, en conmemoración del centenario de un libro clave, *Prosas Profanas* (1896). Se abrieron además dos apartados, uno informativo, dedicado a los proyectos de investigación en curso, y otro que recogiera tanto la herencia del Modernismo como diversas corrientes y tendencias de nuestro siglo XX hispanoamericano.

Fruto de aquel encuentro es el libro que ahora se edita, dividido en cuatro secciones: I. El Modernismo: entusiasmo y búsqueda, II. Rubén Darío, "padre y maestro mágico", III. Otros modernistas: ortodoxos y/o excéntricos y IV. Próximos y lejanos.

Aparecen recogidas aquí más de cuarenta ponencias que iluminan, desde presupuestos y metodologías distintas, períodos, obras y autores. El resultado, bueno o malo, se debe única y exclusivamente a los que participaron y quisieron dejar testimonio escrito de sus palabras, a mí sólo me corresponde el orden o desorden de estas páginas y la satisfacción de cerrar un capítulo de la vida universitaria, la publicación de las Actas de un Congreso. Y si he llegado a este punto se debe en gran parte a las personas que me han ofrecido su ayuda desinteresada y generosa: el equipo directivo de la Sede Iberoamericana de La Rábida, Raúl e Inma, por sus desvelos en los preparativos del Congreso, José Manuel Camacho y Francisca Noguerol en lo que respecta a la corrección de las pruebas, y los colegas Gema Areta, Teodosio Fernández y Paco Tovar que no dudaron en compartir esfuerzos y molestias cada vez que la ocasión los precisó. A todos ellos mi profundo agradecimiento.

Sevilla, 2 de Enero de 1997.

Trinidad Barrera
Presidenta del Congreso

EL MODERNISMO, POESÍA DE CÁMARA

GEMA ARETA MARIGÓ
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Tomaremos prestado de Kandinsky el punto de partida de nuestro planteamiento: cuando el signo exterior se vuelve costumbre (elemento práctico y utilitario) oscurece entonces el sonido interior del símbolo. "Lo interior queda amurallado dentro de lo exterior." La primera consecuencia de lo práctico-funcional sería la mudez, el silencio, o bien elegir como el poeta otra salida, abrir la puerta y profundizar en el ser de afuera, convertir el estado letal (la no-existencia) en viviente. "El hombre no es un espectador a través de una ventana, sino que se ubica en la calle. La vista y el oído atentos transforman mínimas conmociones en grandes vivencias. De todas partes fluyen voces y el mundo entero resuena. Como un explorador que se interna en territorios desconocidos, hacemos nuestros descubrimientos en lo cotidiano. El ambiente, comúnmente mudo, comienza a expresarse en un idioma cada vez más significativo. Así, se vuelven símbolos los signos muertos y lo muerto resucita."[1] Rubén Darío: "Como hombre he vivido en lo cotidiano; como poeta no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad."[2]

Una breve historia de las relaciones entre interioridad y exterioridad durante el siglo XIX señala una ruptura cada vez mayor entre la conciencia y el mundo, el resultado romántico fue la consolidación de un yo compacto y defensivo cuya desintegración sería cantada más tarde por los poetas simbolistas y decadentes[3]. En su transición el discurso objetivo se adueña de la biología, exalta la teoría de la evolución de las especies, realiza experimentos de laboratorio y estudia con precisión las costumbres a partir de una herencia y un entorno determinado.

Al Romanticismo pertenece la trágica imposibilidad por resolver los dilemas, el conflicto como la forma esencial de la consciencia, y esa tendencia hamletiana del alma romántica para reconocerse en la figura del doble: el irresistible impulso a la introspección le lleva a considerarse a sí mismo como un ser desconocido, inquietante y lejano. El otro (lo otro) que nos habita prueba la profundidad e infinitud de cualquier representación del interior donde todo parece perder sus límites precisos, mártires rebeldes de su propia alienación los románticos se identifican con los místicos porque la esencia de lo que buscan es inefable, pero su diálogo sagrado con la realidad suprema terminará en un ansia indefinida y siempre insatisfecha. Como señala Novalis "buscamos por todas partes lo Absoluto, lo Incondicionado, y sólo encontramos cosas".

"Elaborar desde el interior, esto debe hacer el escritor moderno" dice Schlegel, siendo la principal esencia del espíritu el autodeterminarse, el salir de sí para regresar de nuevo en una eterna transformación. Frente a una razón ilustrada, operativa y pragmática se defenderá la consciencia mítica y sus dimensiones irracionales, el inconsciente, la noche, el mundo de los sueños, la imaginación o la fantasía serán algunas de las armas principales del conocimiento intuitivo al que aspira la creación artística. Esas formas de penetración de los misterios ocultos sirven para crear una atmósfera donde tuviese lugar la elevación cualitativa de la existencia a través de la unión del arte y la vida.

---

1) Vasili Vasilievich Kandisky, *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona, Barral, 1984, pp. 21-23.
2) "Dilucidaciones", *Páginas escogidas*, ed. de Ricardo Gullón, Madrid, Cátedra, 1995, p. 135.
3) Consultar el excelente planteamiento sobre "Dentro-Fuera" que realiza Angel Rama en su "Introducción" a la *Poesía* de Rubén Darío publicada en la Editorial Ayacucho (Caracas, 1977, pp. XXXIV-XXXIX).

Con el modernismo asistimos a un cambio cualitativo de la poética del espacio porque la infinitud del interior ha sido sustituída al exhibirse por un exterior cosificado, una estética del ornamento[4] cuyas figuras manifiestan el carácter decorativo del arte sobre un fondo amurallado, acotado o simplemente privado[5]. Siguiendo a Gaston Bachelard recordaremos que "la dialéctica de descuartizamiento" del dentro-fuera se multiplica y diversifica en innumerables matices en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos siguiendo "las audacias de los poetas que nos llaman a refinamientos de experiencias de intimidad", complicándose además con otras parejas: el sí y el no, lo positivo y lo negativo, lo abierto y lo cerrado, el aquí-allí o ahí, el centro y lo bordes, lo concreto y lo vasto etc. Añadir junto a él que en el ser "todo es circuito, todo es desvío, retorno, discurso, todo es rosario de estancias, todo es estribillo de coplas sin fin. ¡Y qué espiral es el ser del hombre!. En esta espiral ¡cuántos dinamismos se invierten! Ya no se sabe *en seguida* si se corre al centro o si se evade uno de él. (...) Con frecuencia es en el corazón del ser donde el ser es errabundo. A veces es fuera de sí donde el ser experimenta consistencias. A veces también está, podríamos decir, encerrado en el exterior."[6]

En el modernismo existe una inapelable llamada a la peregrinación estética, el afuera se involucra siempre con la distancia espacial (a los reinos etéreos y vaporosos de lo azul) o temporal (a un pasado mítico o señorial). Sin embargo el impulso hacia lo arcano es, como señala Octavio Paz, una de las formas de su apetito de presente, más allá las recreaciones arqueológicas muestran una avidez de presencia[7] más que de presente, su formalización será el objetivo más específico del arte. Moldear, encarnar una nostalgia, cubrir un vacío, "hablar como las águilas callan" o "hacer rosas artificiales que huelen a primavera", la sabiduría poética del modernismo discurre entre la fatalidad y la utopía, la naturaleza binaria de una realidad cuyo ambiguo dualismo será armónicamente transcendido a través de una unidad múltiple.

Aunque una de las mayores ambiciones románticas fuera la síntesis de las artes, la poesía fue considerada el elemento íntimo de todas ellas, la suprema toma de conciencia romantizante, en palabras de Hölderlin: "Lo que queda/ lo fundan los poetas". Con la modernidad la poesía, sobre todo la poesía pura desde el simbolismo a las diversas experiencias herméticas de las vanguardias del siglo XX, mantiene aquella condición de *monumento*, "lo que queda" es un lenguaje que recobra su función originaria de nominare, fórmula que se constituye para transmitirse y, por lo tanto, signada por su mortalidad, verdad que se caracteriza por el doble rasgo de descubrirse y ocultarse. Pero durante el Art Noveau, el Modern Style, o el Modernismo asistimos a una primacía de las artes decorativas o aplicadas, hecho que nos permitirá el reconocimiento de los derechos del *ornamento* y la decoración para la palabra poética.

---

4) Alberto Julián Pérez comenta ampliamente la composición ornamentada y suntuosa de *Prosas profanas* en *La poética de Rubén Darío*, Madrid, Orígenes, 1992.

5) Consultar las reflexiones de Walter Benjamin sobre la aparición del interior en la Francia de Luis Felipe: "Para el hombre privado, el interior representa el universo. Reúne en él la lejanía y el pasado. Su salón es una platea en el teatro del mundo." *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, p. 182. Ha sido Rafael Gutiérrez Girardot quien ha trabajado su transferencia al mundo modernista en "Temas para una sociología de la literatura hispanoamericana", *Literatura de la Emancipación Americana y otros ensayos*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971.

6) Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Buenos Aires, F. C. E., 1992, pp. 252-254.

7) Cf. Octavio Paz, "El caracol y la sirena", *Cuadrivio*, Barcelona, Seix Barral, 1991, pp. 13-14.

Para Gianni Vattimo[8] existe en la concepción heideggeriana de la obra de arte una esencia decorativa y "periférica" que se caracteriza por "un disponer lugares" para después ponerlos en relación con "la libre vastedad de la comarca". De este modo las artes decorativas operan en un sentido doble: como un arte que "atrae la atención del observador y, por otra parte, lo remite también más allá de la obra misma, hacia el más vasto contexto vital que la acompaña." En este juego de localidad-comarca la obra se pone en primer plano como agente de una nueva ordenación espacial, pero también como punto de fuga hacia la libre vastedad de la comarca. La apertura dependerá de un "poner en el fondo" (poner en un segundo plano) que determina el juego de apropiación y expropiación.

De la condición decorativa o periférica Gianni Vatimo detaca su "eventualidad" (evento de fondo), por lo tanto aunque Heidegger mantiene el carácter monumental de la obra de arte éste se verifica no por su fuerza sino por su debilidad.

Ejemplo literario de la estética ornamental es el ensayo de Edgar Allan Poe sobre la *Filosofía del mobiliario*, texto cuya presentación por Charles Baudelaire para *Le Magasin des familles* en octubre de 1852 comenzaba de la siguiente forma "¿Quién de entre nosotros no ha sentido, durante las largas horas de ocio, un placer delicioso construyéndose un apartamento modelo, una vivienda ideal, un ensoñadero? Cada cual según su temperamento ha mezclado la seda con el oro, la madera con el metal, atenuando la luz del sol, o aumentando la brillantez artificial de las lámparas, inventando incluso nuevas formas de muebles, o multiplicando las formas antiguas."[9]

Edgar Allan Poe realiza una crítica radical a la ostentación de la riqueza norteamericana en la decoración interna o en la arquitectura externa de sus residencias, la corrupción del gusto como parte o consecuencia de la industria del dólar, de una aristocracia cuyas únicas armas heráldicas son las monedas, "entre nosotros el coste de un mueble ha llegado a ser a la larga la única o casi única prueba de toque de su mérito desde el punto de vista decorativo (...). Nada podría ser más directamente ofensivo para los ojos de un artista que el interior de lo que en Estados Unidos -vale decir, en Apalachia- se califica como habitación bien amueblada."[10]

Entre los ejemplos de la perversión del gusto (y su confusión con el boato) anota la falta de armonía (esto es, de "arte en su ordenamiento"), el entusiasmo por el brillo o luz deslumbrante y el empleo exagerado de espejos. Frente al "hombre de abultada cartera (que) posee por lo regular un alma muy pequeña para guardar en aquella" Edgar Allan Poe presenta las habitaciones de casas de norteamericanos modestos que "por lo menos en sus méritos negativos podían equipararse a cualquiera de los gabinetes de *similor* de nuestros amigos de ultramar. En este mismo momento los ojos de nuestra mente ven una pequeña cámara nada ostentosa, en la decoración no se advierte el menor defecto. Su propietario se ha dormido en el sofá; hace frío, y pronto sonará la medianoche; aprovecharemos de ese sueño para trazar el croquis de la habitación."

El croquis que describe a continuación (cristales de color carmesí, alfombra tejida en Sajonia, paredes revestidas de papel satinado de una tonalidad plateada grisácea, cuadros con

---

8) Gianni Vattimo, "Ornamento y monumento", *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1986. Su comentario sobre Heidegger se apoya en el ensayo *El arte y el espacio* (1969), también incluye las conclusiones de Gadamer en *Verdad y método* (1960) acerca de la arquitectura como perspectiva respecto de todas las artes en el pensamiento de Heidegger, según Jürgen Habermas Gádamer lo sometió a una "urbanización".

9) Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988, p. 27.

10) Edgar Allan Poe, "Filosofía del moblaje", *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1973, p. 215. Todas las demás citas pertenecen a este mismo texto.

paisajes de estilo imaginativo, mesa octogonal de mármol incrustado de oro, vasos de Sèvres...) se mantiene inalterable en los textos finiseculares. Recorrer las distintas estancias de la casa de Fontenay del duque Jean de Floressas des Esseintes -*Contra Natura* (1884) de J. K. Huysmans-, la sala del abogado Juan Jerez -*Amistad funesta* (1885) de José Martí-, el cuarto de José Fernández -*De sobremesa* (1887-1896) de José Asunción Silva- las habitaciones de Andrea Sperelli -*El placer* (1889) de Gabriele D'Annunzio- o ese triunfo de decoración y de música que es la "Marcha triunfal" de Rubén Darío[11] supone haber entrado al interior de *La casa de un artista* tal como la presentó Edmundo Goncourt. Aunque el esplendor capitalista alcanza por igual al poeta que al burgués, el hombre del intelecto parece seguir una máxima: "Habere, non haberi" (poseer, no ser poseído), máxima que depende de una riqueza transmutada en belleza frente al materialismo puro que arrebata y anula la sensibilidad. Como explica Angel Rama una de las grandes conquistas de la literatura finisecular fue precisamente "la reivindicación de lo bello y de lo placentero opuestos a la inhumanidad creciente, entendidos como un patrimonio legítimo y asequible." Además gracias a este paisaje cultural la "progresiva evanescencia del yo que reclamaba cada vez más elusivos matices, músicas, sensaciones, para ser rescatado, adquiría repentina rotundidad en los objetos del entorno bello y acicalado: se disgregaba en multiplicidad, es cierto, pero se unificaba en el espectáculo general de la sala o la alcoba o en esa denominación que después no se volvió a usar más: el camarín ("Un camarín te decoro" dirá Darío). La posesión confirmaba al yo y aún lo enaltecía al crear el ámbito que autorizaba su expansión, asimilándolo a objetos ricos y bellos a la vez (a veces más ricos que bellos, como ya había observado Poe en las costumbres de los "pavernus")."[12] D'Annunzio destaca la virtualidad afrodisíaca latente en los objetos, la inexpresable apariencia de vida de ese alrededor siempre acorde con la belleza.

Embellecer y decorar[13] serán las acciones principales del mundo interior modernista cuyos personajes se miniaturizan en medallones o se convierten en distintas formas marmóreas como bajorelieves, pórticos o frontispicios. Los signos alcanzan su consagración verbal gracias a una exacta colocación en el discurso, lo hierático adquiere movimiento en la concepción ideal de la Representación, "maestros de la parodia y el pastiche" para Saúl Yurkievich los modernistas practican un arte de superficie, ("trabajar en superficie significa aceptar el predominio de la materialidad del texto, que ante todo es una peculiar disposición del lenguaje sobre la extensión de la página en blanco"),[14] arte de espacios marcados donde la escena artística se decora profusamente, de espacios que se abren a espacios como en los museos o en las bibliotecas.

En ningún otro sitio como en el discurso rubendariano argentino (1893-1898) podemos encontrar semejante sistematización del "encierro" modernista,[15] Argentina fue sin lugar a

---

11) El poema la "Marcha triunfal" fue escrito por Rubén Darío el 23 de mayo de 1895 durante su estancia en la isla de Martín García, pertenece por lo tanto a su periodo argentino aunque el poema fue publicado en *Cantos de vida y esperanza* (1905).

12) Ob. cit., pp. 37-38.

13) "En el fondo de mi espíritu, a pesar de mis vistas cosmopolitas, existe el inarrancable filón de la raza; mi pensar en mi sentir continúan un proceso histórico y tradicional; mas de la capital del arte y de la gracia, de la elegancia, de la claridad y del buen gusto, habría de tomar lo que contribuyese a embellecer y decorar mis eclosiones autóctonas." (Rubén Darío, "Prosas profanas", *Historia de mis libros,* Managua, Nueva Nicaragua, 1988, p. 144. Publicado por *La Nación* de Buenos Aires el uno de julio de 1913, "Azul..." el seis de julio y el comentario a "Cantos de vida y esperanza" el dieciocho de ese mismo mes.

14) Saúl Yurkievich, *Celebración del modernismo*, Barcelona, Tusquets, 1978, p. 22.

15) Para Viñas este encierro es una forma de mutilar el doble vínculo que tienen con los mecenas o jefes políticos y con el público, "oficiantes" de su soledad "creían hablar desde la autonomía y lo hacían desde la dependen-

dudas la gran torre de Babel anhelada, soñada y amada hasta el fin de sus días. En 1889, al término de su etapa chilena, consigue Rubén Darío hacer realidad una de sus metas "Yo tenía desde hacía mucho tiempo, como una viva aspiración, el ser corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el manejo del estilo y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí. Seguramente en uno y en otro existía espíritu de Francia. Pero de un modo decidido, Groussac fue para mí el verdadero conductor espiritual."[16] Al cargo de corresponsal de *La Nación* se le une poco más tarde el de Cónsul General de Colombia en la Argentina, con el dinero anticipado de este cargo diplomático decide visitar París ("mi sueño deseado") antes de dirigirse a Buenos Aires. Rubén Darío ha conseguido en ambos casos sendas cartas de recomendación[17] gracias a sus amistades aristocráticas; esas "frecuentaciones" con gente de intelecto, de saber y de experiencia le permiten no sólo conseguir empleos y mejorar su posición social sino acceder al interior de sus casas, como la de Juan Valera "en donde me hice de excelentes conocimientos: el duque de Almenara Alta, don Narciso Campillo y otros cuantos que ya no me acuerdo."[18]

Estos espacios donde se *hacen conocimientos* y se obtienen los triunfos sociales y artísticos son el realidad el anverso del interior lírico donde el saber es soledad, estudio y trabajo.[19] Por lo tanto el aumento de la fama se corresponde con un subjetivismo cada vez más exaltado que en Rubén Darío dio lugar a la aparición del poeta estilista y orfebre de *Los Raros* y *Prosas profanas,* textos publicados en octubre y noviembre de 1896 respectivamente. Buenos Aires fue para Rubén Darío el *centro inmenso del círculo*[20], centro motor de una escritura cuya traducción fue un mecanismo esencialmente espacializante ("La torre de marfil tentó mi anhelo, /quise encerrarme dentro de mí mismo, /y tuve *hambre de espacio* y sed de cielo/desde

---

cia; como se sentían nada más que "conciencias" podían olvidarse de la inserción concreta de sus cuerpos. En realidad, eran *escritores burócratas* y la burocracia se define aquí como escisión respecto de los otros." (David Viñas, "El escritor modernista", *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974, p. 42).

16) *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Ayacucho, 1991, p. 39.

17) Para *La Nación* una carta del suegro de Eduardo de la Barra a su íntimo amigo el general Mitre, y en el segundo caso una carta del antiguo presidente de Colombia Rafael Núñez dirigida al nuevo presidente señor Caro (*La vida...,* ob. cit., pp. 40 y 66).

18) *La vida...*, ob. cit., p. 61.

19) En una carta que escribe Rubén a su medio-hermana Lola se recoge lo siguiente: "De mí ¿qué puedo decirte? un lado de mi vida lo conoces. Lo más hondo, lo oculto, lo misterioso, no... Aquí estoy triste, muy triste y muy sólo, pues los triunfos sociales y artísticos no me compensan lo de dentro." (José Agustín Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1967, p. 98.)

20) En la primera crónica de *España Contemporánea*, fechada el 3 de diciembre de 1898, podemos leer esta evocación: "No os haré la clasificación de Sterne: pero, para un hombre de arte, en todo viaje hay algo de "sentimental". Las instantáneas se toman también al paso de los minutos, ya que hay un pequeño mundo humano en movimiento, en todo lugar donde se reúnen dos personas. La máquina social en miniatura; un lindo laboratorio de psicología; ejemplares balzianos si gustais, al mover vuestros ojos de un punto al otro del círculo en que haceis el obligatorio comercio de la conversación. Una reducción de la gran capital del Plata podría observarse, un Buenos Aires para escaparate: banqueros, comerciantes, artistas, periodistas, médicos, abogados, cómicos y bailarinas; y en todos la misma representación que en la vida ciudadana; los círculos, las "afinidades electivas", las simpatías; y una poliglocia que os obliga a entraros por todas las lenguas vivas, así corrais el riesgo de matarlas. Después del crepúsculo, he ahí que estamos alrededor de una mesa, un argentino, un italiano, un suizo, un venezolano, un belga, un francés, un centroamericano, un oriental, un español...; no hay duda de que venimos de Buenos Aires. Y se habla del centro inmenso que ya queda allá lejos, y no puedo dejar de recordar el apóstrofe admirable: "¡Nave del porvenir, cara nave argentina!..."". (*España Contemporánea*, Barcelona, Lumen, 1987, pp. 27-28).

las sombras de mi propio abismo")[21]: impresionante máquina social ("Buenos Aires: Cosmópolis") donde tiene lugar la fundamentación de su subjetividad ("mi literatura es mía en mí") y de otras subjevidades paralelas ("raras")[22]; laboratorio periodístico declarado gran taller de experimentación ("Pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para *La Nación* y versos que fueron más tarde mis *Prosas profanas*")[23] y escaparate donde mostrar al mundo el éxito de su liderato ("Mi éxito -sería ridículo no confesarlo- se ha debido a la novedad: la novedad, ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental. (...) Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por lo castizo académicos de la española, publiqué el pequeño libro que iniciara el actual movimiento literario americano, del cual saldrá, según José María Heredia, el renacimiento mental de España.")[24]

Gran parte de los ideales estéticos de Rubén Darío durante su estancia en Buenos Aires se reproducen en el primer número de la *Revista de América* (1894) que codirigió con Ricardo Jaimes Freyre:

> *"Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal;*
> *Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística;*
> *Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;*
> *Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de América Latina a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del ensueño;*
> *Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y las jerarquías de los maestros;*
> *Trabajar por el brillo de la lengua española en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas, en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;*
> *Luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;*
> *Servir en el Nuevo Mundo, y en la ciudad más grande y práctica de la América Latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas en lengua española: esos son nuestros propósitos."*[25]

---

21) "Cantos de vida y esperanza", *Poesía,* Caracas, Ayacucho, 1977, p. 245.

22) Para Noé Jitrik la máquina como manera moderna de producción implica en su fundamento poético un circuito objetivo, eficaz en la producción en serie de los poemas e instaura, complementariamente, un circuito subjetivo inherente a la construcción del invento. "La máquina es el espacio donde objetividad y subjetividad se reúnen: la máquina es un todo armónico, en ella todo es sentido, nada debe faltar ni sobrar y, desde ella, la industrialización ha sabido premiar con por lo menos un calificativo a quienes han sabido poner en marcha esas criaturas racionales, el 'Genio Inventor'." (*Contradicciones del modernismo*, México, El Colegio de México, 1978, p. 84)

23) *La vida...*, ob. cit., p. 82.

24) "Los colores del estandarte", respuesta de Rubén Darío a la reseña crítica de Paul Groussac sobre *Los raros* ("*Los Raros* de Rubén Darío", *La Biblioteca* Buenos Aires, 1896, Año I, tomo II, pp. 474-480) publicada en *La Nación* de Buenos Aires el 27-11-1896. En *El modernismo visto por los modernistas,* ed. Ricardo Gullón, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 50-52.

25) Recogido por Ricardo Gullón, ob. cit., pp. 47-48. El texto pertenece a "Nuestros propósitos" del primer número del 19 de agosto, y fue reproducido como prólogo a la primera edición de *Los raros* de 1896 acom-

Entendemos que la esencia decorativa y periférica de la obra de Rubén Darío se cumple fundamentalmente en *Los raros*, verdadero mapa cultural que señala los exactos lugares de la peregrinación estética, fondo de apropiación de una escritura que levanta de forma heroica una nueva patria, auténtica isla[26] en el interior de ese bosque espeso que fueron sus crónicas periodísticas de *La Nación*,[27] puerta de acceso a otra cámara, cámara oculta de *La Biblioteca* que celosamente guarda Paul Groussac.

Con *Los raros* Rubén Darío amplía su nómina de retratos líricos, medallones de poetas que pasan de los cinco sonetos que publicó en la segunda edición de *Azul* (Guatemala 1890) a las diecinueve semblanzas de la primera edición de *Los raros* (Buenos Aires 1896), y las veintiuna en la segunda de Barcelona-Buenos Aires de 1905. Sin embargo el número de omisiones o elisiones es infinitamente mayor, ya explicó Lezama que el "sostén de gravedad de una galería es la ley secreta de sus preferencias, mostradas casi como su misterio o sus imanes ocultos en las más silenciosas consagraciones. (...) Si por una visibilidad de su antología, la galería rompe su pausa entre el taller y el museo, se convierte entonces en tosco sótano donde el hastío fuma su pipa de murciélagos."[28] También aclaró que las vicisitudes y rectificaciones de una galería pertenecen a un espíritu secreto pero dueño de sus operaciones: anteriores experiencias de taller trasunto de la propia adquisición de Rubén Darío han desaparecido como los retratos de Nietzsche, Gabriel DÁnnunzio, Leopoldo Lugones, Mallarmé o Puvis de Chavannes.[29] Un Leopoldo Lugones, enfadado por su no inclusión, se queja de la pluralidad del título de una obra que "haría suponer más retratos. No están ahí todos los raros y faltan algunos de los más raros. Si está Poe, por que nó Mallarmé y Maeterlink... (...) y aquí en América, si Martí, por que no Almafuerte, por que no..."[30] Paul Groussac le reprocha estar

---

pañándolo con esta declaración colectiva: "Somos ya algunos y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa". Este prólogo y la dedicatoria a Angel de Estrada y Miguel Escalada ("Vuestro nombre, queridos y fieles amigos, debe aparecer en este libro. *Los Raros* van al mundo por vuestro esfuerzo: los habeis ido a sacar del bosque espeso de *La Nación*. Me habeis animado y me habeis acompañado en la labor") fueron sustituídos por un texto más breve en la segunda edición de 1905: además de añadir dos ensayos más y alterar el orden de los ya existentes, Darío suprime las breves menciones o apelativos a modo de encabezamientos que precedían todos los ensayos -excepto la semblanza de Leconte de Lisle- de 1896. De la *Revista de América* salieron dos números más el 8 de septiembre y el 10 de octubre de 1994, consultar el índice completo en la monografía de Emilio Carilla, *Una etapa decisiva de Darío*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 37-39.

26) "Su patria verdadera fue la isla, de los Argonautas, de Citeres, de Colón: su palabra favorita, "archipiélago". Cuando se la decía hacia adentro, parecía que se la estaba engullendo como una docena de ostras, con gula de jigante marino enamorado. (...) Atesorador de su designio, libre ya de aquel "destierro" de periodista del mar, que era su melancolía, botines de gloria, sin otra utilidad que se belleza parnasiana, serán lujo de su casa flotante entre dos espacios, aire y agua." Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío,* Moguer, Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990, pp. 44-45.

27) Salvo "El Conde de Lautréamont" que fue publicado originalmente en *Argentina* y "Edgar Allan Poe" en la *Revista Nacional.*

28) José Lezama Lima, "Nueva Galería", *Imagen y posibilidad*, edición de Ciro Bianchi, La Habana, Letras Cubanas, 1981, pp. 156-157.

29) "Nietzsche" -publicado en abril de 1894 en *La Nación*-, "Gabriel D'Annunzio. El Poeta" -publicado en la *Revista de América* el 8 de septiembre de 1894-, "Un poeta socialista. Leopoldo Lugones" -publicado el 12 de mayo de 1896 en *El Tiempo-*, "Stéphan Mallarmé" -publicado en octubre de 1898 en *El Mercurio de América-*, "Puvis de Chavannes" -publicado en diciembre de 1898 en *El Mercurio de América-* y "El ejemplo de Zola" -publicado en 1903 en *La Nación-* no aparecen recogidos en la ninguna de los dos ediciones de *Los raros*. Se pueden consultar en el volumen 4 de las *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955.

30) La reseña crítica de Lugones a *Los raros* fue publicada en *El Tiempo,* el 24 de octubre de 1896. Cf. Alberto Ghiraldo, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1943, pp. 280-281. Es posterior a la carta que le escribe

despilfarrando su talento por admirar a mediocres escritores franceses, haberse convertido "en heraldo de pseudo talentos decadentes, simbólicos, estetas", "eco servil de rapsodias parisienses".[31]

Sin olvidar que tanto *Los raros* como *Prosas profanas* fueron libros formados por amigos del poeta[32] y que sus recopilaciones se realizaron a partir de un material siempre mayor, deberíamos detenernos en algunos de los confesados modos de selección de quien aspira a la consecución de una fórmula definitiva y a la vida inmortal y triunfante de la Obra. En primer lugar (el primer lugar) el *refugio magnífico* de Buenos Aires con "una tradición intelectual y un medio más favorable para el desenvolvimiento de mis facultades estéticas",[33] refugio para una escritura de *alambique* ("Usted lo ha revuelto todo en el almbique de su cerebro, dice el siempre citado Valera, y ha sacado de ello una rara quintaesencia"),[34] que intenta romper con una lengua amurallada de tradición, cercada y erizada de españolismo. Es en Buenos Aires donde Rubén Darío presenta y construye su hagiografía literaria, rinde homenaje a los "aristos", a los independientes (la acracia), a unas individualidades que formando parte de su propia autoconfesión convierte en jerarquías intelectuales: "En Europa conocí a algunos de los llamados decadentes en obra y persona. Conocí a los buenos y a los extravagantes. Elegí los que me gustaron para el alambique."[35] "Comencé a publicar en *La Nación* una serie de artículos sobre los principales poetas y escritores que entonces me parecieron raros, o fuera de lo común. A algunos les había conocido personalmente, a otros por sus libros."[36] "Ese grupo de artistas ha sido quien ha dado al mundo en estos últimos años el conocimiento de las grandes almas geniales: Ibsen, Nietzsche, Max Stirner, y sobre todo el soberano Wagner, el prodigioso Poe."[37]

El orden de los maestros conductores en la primera edición de *Los raros* indica que a pesar de su extraordinaria individualidad ("No son raros todos los decadentes ni son decadentes todos los raros. (...) Cada uno es cada uno, colina o cordillera. (...) *Los raros* son presentaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales;")[38] existe un orden en la genialiad que comienza por Leconte de Lisle "el pontífice del Parnaso, el Vicario de Hugo" (también llamado "el dios" o "el Padre"), le siguen "el más grande de los poetas de este siglo", (Verlaine), "el genio" (Villiers de L´Isle Adam), "el verdugo" (Leon Bloy), "el alado poeta" (Richepin), "un poeta más poeta" (Moréas)...una constelación de centauros cuyo silencioso apostolado exaltará Rubén Darío en el país del ruido, "dar a conocer en América" el simbolismo francés,[39]

---

el 9 de septiembre de 1896: "Berisso me avisó anoche que yo no iba entre ellos. Permítame decirle que ha sido usted ilógico. Su artículo sobre mí vale tanto como cualquiera otro de los que compondrán su libro; y yo resulto en él acreedor a su buen juicio. (...) Somo o no somos. Usted sabe lo que soy" Cf. José Agustín Balseiro, *Seis estudios sobre Rubén Darío,* Madrid, Gredos, 1967, p. 95.

31) Ob. cit., Como recuerda Emilio Carilla el comentario de Groussac sobre "*Prosas profanas* por Rubén Darío" (*La Biblioteca,* Buenos Aires, 1897, Año II, tomo III) tuvo sin embargo un tono francamente favorable, aunque no pudiera desligarse del todo de su inquina a los decadentes franceses y sus imitadores: "Un mejor aquilatamiento de Darío, el valor del nuevo libro, y quizás también un mayor respeto por quien con tanta altura le había respondido en *Los colores del estandarte* son los motivos del cambio" (Ob. cit., p. 84).

32) Angel de Estrada y Miguel Escalada para *Los raros* y Carlos Vega Belgrano para *Prosas profanas.*

33) *Historia de...,* ob. cit., p. 60.

34) "*Los colores...*", ob. cit., p. 52.

35) Ibídem.

36) *La vida...*, ob. cit., p. 82.

37) "*Los colores...*", ob. cit., p. 54.

38) Ibídem, pp. 55-56.

39) Prólogo a la segunda edición de *Los raros*, *París* 1905.

mostrar el mundo interior de los varones superiores para romper el restringido círculo nacional, la vida íntima de los apóstoles y mártires de una belleza que se anuncia como el inmenso trueno en el desierto, el prodigioso relámpago en un mundo de ciegas pupilas.

En el descubrimiento de estas charlas al amor del hogar, decorando las cámaras más privadas y construyendo al tiempo una apoteosis del cenáculo, hay mucho de iconografía y exvoto, exhibicionismo personalista donde el retrato es el espejo en el que confluyen la mirada del pintor y la del modelo. En el expositor de *Los raros* los cuadros repiten un mismo tema: los cristos del arte,[40] aquellos que "por amor al eterno ideal tienen su calle de la amargura, sus espinas y su cruz."[41] Como el maestro Verlaine, hombres nacidos "para las espinas, para los garfios y los azotes del mundo", símbolos dobles y vivientes de "la grandeza angélica y de la miseria humana." Seres anfibios como se recoge en el diálogo entre el Rey y el Poeta, del drama *Los pretendientes a la corona* de Ibsen: "Islandés, hay como dos hombres en tí. Estás entre la muchedumbre, en algún alegre festín y pones manto sobre tus pensamientos. Se está a solas contigo, y te asemejas a los raros a quienes voluntariamente se escogería por amigos."[42]

Mirándose en Ibsen la escritura de Rubén Darío está impulsada por un propósito de rendención, arquitecto que desea eregir su construcción monumental "para salvar almas por la plegaria en la altura, de cara a Dios." Domador de razas, regenerador de naciones, salvador humano, pero sobre todo misionero de una religión ideal que necesita de jóvenes oficiantes, ésta es la verdadera alegoría pastoral: la llamada a la juventud de América para que leyendo este devocionario ("Un libro, la obra escogida del ilustre escritor, debe ser idea de sus amigos y discípulos")[43] pueda alcanzar las regiones verdaderamente intelectuales, aquellas donde no hay ninguna necesidad de hacer ruido para ser escuchado: donde se oye "una música íntima, *di camera*, y que contiene las gratas aspiraciones amorosas de los mejores años, la nostalgia de lo aún no encontrado -y que, casi siempre, no se encuentra nunca tal como se sueña-."[44]

---

40) Entre los motivos de la propia marginación de Rubén Darío en Buenos Aires se encuentran sus problemas para publicar más literatura en *La Nación*, la muerte de su madre, la supresión de su consulado, su nuevo cargo de secretario del director general de Correos y Telégrafos (al que nunca se resignó), la dolorosa experiencia matrimonial con Rosario Murillo, además de "un conjunto de enfermedades, desazones, perrerías de la vida, torturas de ánimo, soledades y amarguras íntimas" (Cf. Teodosio Fernández "Sobre Rubén Darío y su poética de los años de Buenos Aires (1893-1898) ", Eva Valcárcel ed. *Hispanoamérica en sus textos*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1992, pp. 31-43.

41) Edgar Allan Poe "el príncipe de los poetas malditos" es para Rubén Darío ejemplo emblemático del martirio del poeta en el imperio de la materia, del ser exquisito cuyo bello rostro fatigado por "el estudio, la lucha por la vida y las torturas de las pasiones" se transforma en una "máscara usada, marchita, donde cada dolor ha puesto por estigma una magulladura o una arruga." (*Los raros*, Buenos Aires, Losada, 1994, p. 58)

42) Ibídem, p. 259.

43) "José Martí", ob. cit., p. 280.

44) *Historia de...*, ob. cit., pp. 49-50

EL MODERNISMO VISIONARIO

SELENA MILLARES
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

En la paradoja de esa indefinición que configura la identidad modernista, su esencia poliédrica, esa gran libertad que acusara Borges o estética acrática para Darío, conquista ansiada de un territorio propio, al fin, donde edificar la casa de la poesía para un continente que hasta entonces lograba apenas ser espejo anacrónico de otras andaduras, tal vez podrían establecerse tres ejes centrales, siempre sin olvidar que el eclecticismo, la hibridez, es su bandera común, que abre de par en par las puertas del arte a la fecundidad de todas las corrientes sin trabas ni limitaciones. En este sentido, podría verse en el modernismo, en primer lugar, un rostro solar, el más identificado con el cliché o el tópico familiar: ese esplendor suntuoso del barroco -la fiesta de la música y de la luz, la plasticidad cromática y escultórica-, imbricado con la veta parnasiana que privilegia la belleza marmórea de la estatua, su impasible vocación de eternidad y sus emblemas arraigados en fabulaciones del pasado grecolatino, o en el artificio de las fantasías cosechadas en mundos orientales, medievales o dieciochescos, siempre lejos del tedio circundante que se quiere velar. Pero también tiene el modernismo un rostro crepuscular y taciturno, que se aproxima a formulaciones igualmente coetáneas, y se hermana desde su singularidad con el gesto simbolista, cómodo en un mundo de sugerencias, de abstracción, en un entorno difuminado por una luz tenue que no robe el misterio de los objetos, en los contornos difusos de la música y las aguas, con emblemas de gris y de azul; su cosmovisión se aleja del abismo entre lo terrestre y lo celeste que establecían los románticos hasta hallar las correspondencias secretas del alma y el universo, con un lenguaje intelectualizado para expresar relaciones sensoriales, donde el cuerpo y los sentidos se hacen vía de conocimiento. Es el matrimonio de cielo e infierno que adelanta Blake -reformulado en esos astros del abismo que Delmira Agustini no pudo concluir-, o las correspondencias del bosque sagrado de Baudelaire; porque, como dijera Martí, "el universo/habla mejor que el hombre". Ya con el advenimiento del imperio de la razón iluminista habían caído los mitos, y el poeta, huérfano de trascendencia, sujeto a un materialismo que lo aliena y lo desgarra, anhela una fundación que libere de esa servidumbre del espíritu, y la muerte de Dios hace de la poesía la nueva religión, que vuelve a unos orígenes donde su sentido mágico y ritual la acercaba a la divinidad. En *El matrimonio de cielo e infierno*, Blake recuerda que los antiguos poetas animaban los objetos sensibles y la naturaleza de dioses o genios, hasta que el sistema absorbió la religión en forma de sacerdocio y "los hombres olvidaron que todas las deidades residen en el pecho humano". [1] Martí insiste en esa idea: "Creíais la religión perdida, porque estaba mudando de forma sobre vuestras cabezas. Levantaos, porque vosotros sois los sacerdotes. La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo."[2]

Poseedor del código secreto para leer el jeroglífico que cifra el universo, el poeta se hace profeta, visionario que va a protagonizar el tercer espacio del modernismo: el nocturno, lunar o plutónico, también presente en el romanticismo anglosajón o en el decadentismo francés. La evolución natural de esta poética del mal, que hace del satanismo y la videncia su emblema, emerge de la rebeldía hacia una sociedad que consagra la razón y el orden identificados con el

1) William Blake, *Poesía completa*, Barcelona, Río Nuevo, 1985, vol. II, p. 178 y ss
2) José Martí, *Ensayos y crónicas* (ed. de José Olivio Jiménez), Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1995, p. 92.

espíritu, en tanto que condena el cuerpo y la energía; el poeta romántico -como sus directos continuadores, simbolistas o modernistas- será siempre del partido del angel caído, blasfemo que no ve en el cuerpo algo distinto al alma, sino el camino para llegar a ella, las "puertas de la percepción", [3] y arremete contra esa religión que condena el deseo y el principio de placer. La rebeldía se canaliza hacia los territorios vedados: ya el bien y el mal no son dos mundos antagónicos sino una unidad indisoluble. El entorno hostil impulsa la hiperestesia ante el universo de la muerte; la poesía se hace acto de exorcismo que en sus constantes asedios quiere conjurarla, y los mitos de la caída y la tiniebla -Orfeo, Proserpina o Satán- habitan el nuevo mapa poético. El poeta vidente, en su exploración órfica, se sitúa en la frontera de la vida y la muerte, se hace viajero del Aqueronte que enlaza las dos orillas. Ese orfismo, ya en las indagaciones de Blake, Nerval o Baudelaire, condena la mímesis y se sitúa en un espacio fantástico e inquietante que privilegia dos actitudes de esencial trascendencia, en especial para el itinerario hispanoamericano: la maravilla y su modo dilecto, la pulsión barroca.

Y ese es el ámbito que define el modernismo visionario: subterráneo, oscuro, a veces siniestro y otras mágico, siempre centinela del enigma, lejos del victimismo narcisista del primer romanticismo o del esteticismo manierista de ámbito parnasiano, de la pose de esplendor artificioso, para acercarse al sobrecogimiento de la sombra donde cree ver la única verdad poética porque aporta al fin ese rostro desterrado, el de la fealdad o el grito, el de la amenaza de la sinrazón o de la pesadilla, el de un inconsciente que compone su cara oculta. Y esa vocación que abre las compuertas a lo irracional, en forma de una imaginería libre y fascinante que se aleja del Logos y de su correlato en la palabra, es de central importancia por preludiar el universo de la vanguardia poética, que igualmente explora mundos nuevos, y a pesar de sus condenas del pasatismo no puede evitar encontrar su faro en la poderosa voz nocturna de los poetas visionarios, de los franceses Baudelaire o Rimbaud, de los francouruguayos Laforgue o Lautréamont, o ya en el entorno hispánico, de la poética camaleónica de Leopoldo Lugones, la palabra ígnea y abisal de Delmira Agustini o la luminosa oscuridad de Julio Herrera y Reissig.

Y precisamente en los textos en prosa de Herrera podemos hallar algunas de las claves centrales de esa actitud, cuya razón de ser está en un eclecticismo defendido a ultranza, que hace de la poesía "Babilonia del saber" y de la tolerancia "el saludo de la inteligencia a lo desconocido". La poesía se hace "linterna mágica", y el poeta -como su lector privilegiado-, "argonauta de la sombra". La oscuridad poética es tan necesaria como su vertiente diáfana, y su actitud es radical hacia la incomprensión de los "misoneístas de la sensación, los trasnochados de la casuística" que no exploran el alma de las cosas ni el fondo de la naturaleza y se atienen tan sólo "a la costumbre, a la comodidad, a las reglas, a los casilleros de los libros polvorientos, y al syllabus de las academias alcanforadas". [4]

Herrera privilegia una poesía sonámbula, visionaria, porque "en el imperio de la Quimera, ser visionario es ser real, es ver el fondo", y porque "en el fondo del diamante está la noche del carbón y más allá el sol formidable que ostenta el día plutónico de sus entrañas incandescentes". [5] Así se formula esa alteridad, esa poesía inasible desde los códigos convencionales, que no canta sino sueña, una poesía "de humo y gasa", que sólo puede ser traducida por el silencio. Y de aquí parten conclusiones que también son axiales para poéticas futuras: el absurdo, lo irracional, lo onírico, han de tener su espacio poético, esas "luciérnagas

---

3) William Blake, ob. cit., p. 185.
4) Julio Herrera y Ressig, *Poesía completa y prosa selecta,* prólogo de Idea Vilariño, ed. de Alicia Migdal, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 345.
5) Ibídem, p. 349.

espectrales" que no traduce la razón. En la escritura consecuente con estos postulados se forjan rutas que la vanguardia habrá de frecuentar hasta conseguir la metafísica de lo concreto que postula Louis Aragon, o el extrañamiento de la sensación preconizado por Breton, o la presencia de la magia como "la carne y la sangre de la poesía" en términos de Benjamin Péret, que junto con el resto de los artífices de la vanguardia, oponen el inconsciente, la sensualidad y la estética del mal a las convenciones de la lógica, la moral o los cánones de belleza que se consideran ya trasnochados. Así, contra el misoneísmo y la mesocracia, el lado visionario del modernismo formula la aventura más rompedora del movimiento.

El espíritu nuevo, que libera el territorio poético de tantas ataduras y limitaciones, abre las compuertas a todo lo que estaba vedado, algo que ya tempranamente defendiera José Martí, patriarca de esa insurgencia: "El hombre debe abrir los brazos, y apretarlo todo contra su corazón, la virtud lo mismo que el delito, la suciedad lo mismo que la limpieza, la ignorancia lo mismo que la sabiduría";[6] de idénticas miras será el conocido manifiesto nerudiano "Sobre una poesía sin pureza", que muchas décadas después confirma esa actitud en el corazón de la vanguardia, desde la revista *Caballo verde* (1935): "Así sea la poesía que buscamos [...] penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena [...] impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos". [7] El sexto número de esa publicación -que nunca vería la luz a causa del estallido de la guerra civil- estaba dedicado a Julio Herrera y Reissig, del que se elogia su "fuego subterráneo" y su "locura verbal". Y al poeta uruguayo -concretamente a su ensayo de 1889 "Conceptos de crítica"-, corresponden estos asertos sintomáticos: "El Arte es el pensamiento mismo que emprende su viaje eterno por un laberinto dantesco, lleno de oscuridades y lleno de iluminaciones, y como el Profeta de la Biblia suele hallar en presencia de las fieras el esplendor de los ángeles". [8] Aquí está la piedra de toque de esa actitud visionaria que se sitúa en los umbrales de la vanguardia y la prefigura, desde esas flores del mal que Baudelaire "ofrece entre espinas", testimonio de un ideario que éste explicita en sus ensayos; la escritura se transmuta en operación mágica, "hechicería y evocatoria", [9] y la belleza encuentra su modelo en Satán, a la manera de Milton. El orfismo domina también la navegación por el Aqueronte de Gérard de Nerval, o las iluminaciones de Rimbaud, blasfemo, místico y vidente, que en busca de la alquimia del verbo deambula por los espacios de la belleza amarga.

En el mismo ámbito, Leopoldo Lugones, atrapado, como el albatros de Baudelaire, entre la aspiración del ideal y el materialismo circundante, ofrece, entre sus muchos modos creadores, un malditismo visionario patente en poemas como "La vendimia de sangre": "Ese es mi corazón, el Maldiciente, -el que canta a los cielos tenebrosos -donde lloran en fuego las estrellas, -donde trazan fatídicos horóscopos- los cometas de cola formidable, - que abren la maravilla de su ojo - como enormes pescados del abismo". [10] Cercano a la provocación de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont -calificado por Darío en *Los raros* como "el aullido de un ser sublime martirizado por Satanás"-, como él incluye la animalia de la repulsión, espejo de un alma desgarrada que se autodestierra en paraísos artificiales o se sumerge en la oscuridad

---

6) José Martí, ob. cit., p. 93-94.
7) Pablo Neruda, *Para nacer he nacido*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 140.
8) Julio Herrera y Reissig, ob. cit., p. 282.
9) Charles Baudelaire, *Mi corazón al desnudo*, Madrid, Felmar, 1975, p. 23.
10) Leopoldo Lugones, *Antología poética* (prólogo y selección de Jorge Luis Borges), Madrid, Alianza, 1982, p. 15

nigromántica. Asimismo, establece una continuidad con esa "parodia de la angustia"[11] que en visiones alucinantes y cósmicas presentara Jules Laforgue, pesimista místico según su autodefinición, especialmente con *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886), inmerso en la irracionalidad y la desrealización irónica desde un portentoso dominio del idioma, y la propuesta de un fecundo trueque: entregar el alma al tiempo que se apresa el inconsciente de los seres y las cosas.

Igualmente, Herrera privilegia una poesía sonámbula y visionaria en diversos momentos, como en su célebre "Tertulia lunática" -con visiones explosivas, fulgurantes y provocadoras- donde las leyes de la armonía son ultrajadas y los lugares sagrados escarnecidos en una escritura agónica, sumergida en la efervescencia de la búsqueda, acto de exorcismo que halla la maravilla en lo insólito y lo fascinante, donde "las cosas se hacen facsímiles/ de mis alucinaciones", [12] lo que lleva a una conclusión inquietante: la verdad es lo invisible, y lo visible es su espectro. Lo espantable conquista su espacio en el concepto de lo bello, y la poesía es alquimia que sustrae el alma a la materia. Es iluminación trascendente que disuelve los perfiles de las cosas y los seres en una danza delirante, crisol que abraza los extremos antes excluyentes, todo conjugado con la pasión barroca y su distorsión creadora, proyectada en un lenguaje soberbio, desbordante, que desdeña los peligros para acercarse a los límites de la exploración lingüística. El juego paródico es parte de esa búsqueda y se hermana con la estética de Valle-Inclán: "me reitero en mí propio/ como en un cóncavo espejo";[13] de ahí el carnaval de "Fiesta popular de ultratumba", -gran teatro de los mitos modernistas, farsa grotesca donde se encuentran Noé y Poe, Byron y Verlaine entre la fantasmagoría de la sinrazón- o la caricatura de "Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U" a la manera de Mallarmé. Todas las armas valen en el campo de batalla poético, -porque, como muchos años después confirmará José Lezama Lima, "lo lúdico es lo agónico"[14]-, y el verso se hace oficio de tinieblas desde uno de sus títulos. En esa bruma infernal se multiplican las visiones, y los colores descentrados profanan las fronteras del esplendor gongorino para provocar una plasticidad que anuncia la nueva mirada de la vanguardia. En su ritual de antropofagia poética prevalece la búsqueda de la otredad, de ese Arimán que da sentido a Ormuz, de la tiniebla que explica la luz, de la serpiente que convoca el árbol de la vida.

Y ahí se encuentra el emblema central de la escritura de Delmira Agustini, crisol que acoge todas estas actitudes y exaspera su alquimia visionaria. Desde su sentido latente de magia nocturna, sierpes, víboras o culebras componen la belleza letal que surca su poesía, y si bien continúa referencias de Baudelaire -que en "Le beau navire" presenta a la amada, siempre maligna, con brazos como boas envolventes- o Herrera y Reissig -que en "Plenilunio" describe sus brazos como serpientes mordidas-, Agustini, al representar con la sierpe a un Eros maligno que emerge, en última instancia, del gran código bíblico, va a extremar el recurso hasta hacerlo protagonista obsesivo de su verso. En esa dialéctica que indaga en lo abisal y nocturno para hallar la alteridad poética, la serpiente se opone al cisne, el emblema modernista por antonomasia, en originales versiones que representan el dualismo del árbol del conocimiento. Su verso proteico se inviste de la hipnosis maligna de ese ofidio que habita formulaciones estremecedoras, con la progresiva liberación de los hilos de la racionalidad y el advenimiento de la pesadilla, como en el poema "Visión":

---

11) Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, París, Nizet, 1978, p. 299.
12) Julio Herrera y Reissig, ob. cit., p. 31.
13) Julio Herrera y Reissig, ob. cit., p. 34.
14) José Lezama Lima, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 357.

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,
Brotado en los rincones de las noches
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad.

Y era mi mirada una culebra
Apuntada entre zarzas de pestañas,
Al cisne reverente de tu cuerpo.
Y era mi deseo una culebra
Glisando entre los riscos de la sombra
A la estatua de lirios de tu cuerpo![15]

El neologismo -glisar, del francés glisser- invita a la visión directa de esa serpiente que se desliza silbante y amenazadora para representar el Eros maligno que contamina, con la sangre de la pasión y de la vida, la pureza císnica, gélida y marmórea -con un cuello curvo e interrogante que parece evocar la iconografía de la sierpe. Y continúa en "Nocturno": "soy el cisne errante de los sangrientos rastros, / Voy manchando los lagos y remontando el vuelo". El trueque cromático retorna en el poema completo "El cisne", donde el ave aristocrática ya está investida de un "maléfico encanto" y signada de rojo, en asedios inquietantes que reescriben el encuentro de Zeus y Leda; la transmutación visionaria del cliché multifacético del cisne[16] traspasa las fronteras de la realidad con tintes alucinantes en el delirio de la imaginación desatada, donde sangre y fuego, los dos grandes signos de la poética de Agustini, instauran su imperio:

[...] Clavel vestido de lirio,
Trasciende a llama y milagro!
[...] Viborean en sus venas
Filtros dos veces humanos!
Del rubí de la lujuria
Su testa está coronada;
[...] Y el silencio es una rosa
Sobre su pico de fuego...
[...] El cisne asusta de rojo,
Y yo de blanca doy miedo![17]

En las distintas formulaciones de los versos de Agustini, el amor será "rosario imantado de serpientes", la piel, una trama de "culebras azules", los brazos, "sierpes de marfil", y la muerte, una serpiente que habita el cuerpo y lo devora lento. [18] El poema "serpentina", alusivo en su título al Yo poético, y que originalmente iba a titularse "Diabólica", alumbra el

15) Delmira Agustini, *Poesías completas*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 236-237.
16) En "Cuentas de luz" se sumerge en las aguas del onirismo, es un "cisne sonámbulo" identificado con el amor o "el seguimiento dulce de los perros sin dueño/ que han roído ya el hambre, la tristeza y la noche/ Y arrastran su cadena de misterio y ensueño" (Agustini, p. 280).
17) Ibídem, p. 255-257.
18) Poema "Lo inefable", que reitera el motivo del enemigo interior de Baudelaire.

simbolismo de ese ofidio, que desde el mal imanta e hipnotiza; es la atracción fatídica del abismo, de los ángeles caídos, la vibración voluptuosa de Luzbel, el signo de Eros, la conjunción de placer y dolor, de infierno y paraíso. La incidencia recoge además de modo implícito una larga tradición que no puede obviarse. La serpiente es emblema dual, es la fuerza agresiva en su abrazo letal, pero representa también la eternidad por hallarse en la frontera de la vida y la muerte, marco secreto que le facilitan sus metamorfosis, sus cambios de piel que incitan a un perpetuo renacer; representa la transmigración, la resurrección, la muerte mágica. Peligrosa, maligna, seductora, las sectas gnósticas identificaban su cuerpo libre de miembros con las zonas oscuras del cerebro, y de ahí con el subconsciente, la imaginación, el onirismo o la tiniebla, en tanto que las cosmogonías prehispánicas frecuentan el motivo de la serpiente emplumada que comunica el cielo y la tierra. Igualmente, en el mundo grecolatino la unión de Zeus en forma de serpiente con Proserpina enlaza la esfera celeste y la terrestre; el fruto de la unión será, significativamente, Dionisos, que también profana las fronteras entre muerte y vida, y representa la mística erótica en los ritos orgiásticos que sus seguidores celebran con danzas rituales y éxtasis colectivos, emblema de la insurgencia de la naturaleza contra la ley que la oprime. Cabe anotar además que el psicoanálisis la identifica con el escándalo del espíritu, la psique inferior y oscura, y también la mujer y la tierra; su boca siniestra tiene múltiples lecturas: es grieta o abismo, signo del enigma, de la destrucción fecunda, de las fuerzas ctónicas o telúricas, pero es también la seducción del espíritu por la materia, el mal que da sentido al bien -y que se identifica con la Maligna-, es el cabello de Medusa[19] o de las Erinias, [20] el aliado de Eva en el paraíso, el emblema de Atenea o Perséfona, diosa del Hades; es el animal que en el templo de Apolo lame a Casandra la hechicera y con ello le otorga los poderes de la adivinación, y es el símbolo más frecuentado de Satán. Pero es también el Misterio -es sabido que el esoterismo es muy caro al movimiento modernista- y en el Tarot protagoniza de algún modo el arcano XIV, la temperancia, entre la muerte y el diablo, donde un ángel, mitad rojo (la tierra) y mitad azul (el cielo), vierte un líquido cristalino y en forma de sierpe entre dos copas que simbolizan el bien y el mal. La presencia de la serpiente, que obsede la escritura de Agustini, no es, por tanto, en absoluto inocente o indiferente. Además, ha de confabularse con otras variantes de un bestiario simbólico del mal, con rapaces, insectos y reptiles -de nuevo en el universo de los poetas malditos-: águilas, cuervos o arañas pueblan el imaginario dilecto de la poeta, que acosada por su sociedad se autorrepresenta -cercana a Baudelaire- como "cóndor herido renegando el vuelo". El poema "¡Vida!" puede representar ese impulso vital de la animalia depredadora y sanguinaria, agresiva y poderosa:

19) Gorgona o Medusa, vencida por Perseo según el mito, tenía serpientes en lugar de cabellos; era un monstruo alado de garras afiladas cuya mirada convertía a los hombres en piedra. Su cabeza fue recogida por Atenea para su escudo, y su sangre tenía el poder de resucitar a los muertos.

20) Las Erinias, nacidas de la sangre de Urano, son las vengadoras de crímenes, y están representadas como mujeres aladas con serpientes enroscadas en sus cabezas; habitantes del infierno, acuden al conjuro de los ofendidos que claman venganza.

Eres la presa única,
Eres la presa eterna!
El olor de tu sangre,
El color de tu sangre
Flamean en los picos ávidos de mis águilas.
Vengo a ti en mi deseo,
Como en mil devorantes abismos, toda abierta
El alma incontenible...[21]

El correlato de ese bestiario maligno está en las flores del mal deudoras de Baudelaire, que componen un jardín fantástico y sugestivo donde la poesía es flor visionaria y el corazón es flor de sangre, [22] y que acoge tanto las violetas y crisantemos funéreos, como las amapolas de la pasión y la muerte, las camelias de la belleza, o la orquídea, que vela sentidos fascinantes: es emblema de fecundidad, como indica su propia etimología, pero también flor terrible que roba lo que otorga -porque cuando es cortada, según ciertas leyendas, provoca la muerte de un niño-; además, su belleza invita a una lectura espiritual: por tanto, de nuevo lo carnal y lo ideal unidos. Este entramado simbólico se completa con esos signos de sangre y de fuego que tiñen de rojo su imaginación visionaria. La boca es sangración de claveles, el amor es sangre de mundos y rubor de cielos, [23] y el genio poético es ave de plumaje escarlata, luz y fuego, iluminación peligrosa que abrasa e imanta.

Todo este universo fantástico se hace motor del extrañamiento, a través de un metaforismo osado que evoluciona en visiones desrealizadoras, con un despojo progresivo de las ataduras formales para sumergirse en el torrente del subconsciente y la alucinación. Se privilegia la magia como fundamento de la poesía, que es arte de hechicería, donde la autora ejerce de Sibila o Medea, indagadora del árbol del conocimiento -de belleza amarga-, que lee el silencio de los objetos o el prodigio ritual de los sacrificios. Las visiones se multiplican; en el poema "Con Selene" Agustini reitera las versiones que Herrera y Lugones hacen de la luna, pero también la contempla como "sonámbula celeste" que es emblema de esa verdad dual, "talismán del abismo, melancólica y fuerte, /Imantado de vida, imantado de muerte", que se hermana con el resto de hechiceras de sabiduría maligna, con poderes vivificantes y letales. Igualmente, cabe destacar en este sentido las visiones terribles del poema "Mi plinto", ya invadidas de la madeja irracional del subconsciente y los modos de lo fantástico; la poeta es estatua, y su plinto toma vida y la amenaza con piedras vivas y manos siniestras que alteran y pervierten el sentido de ese basamento vital. La distorsión delirante de la pesadilla se instala en el verso:

Van entrando los soles en la alcoba nocturna,
Van abriendo las lunas el silencio de nácar...
Tenaces como ebrias
De un veneno de araña
Las piedras crecen, crecen,
Las manos labran, labran. [24]

---

21) Ibídem, p. 198.
22) Ibídem, p. 206; 158.
23) Ibídem, p. 279.
24) Ibídem, p. 298.

La alquimia es motor del verso; Agustini transmuta la naturaleza de las cosas y las hace habitar un universo irreal, jardín fantástico irisado de prodigios, "ansia visionaria" que aúna los astros con el fango. En la impureza impulsada por el eclecticismo modernista halla su camino, como explicita en "El poeta y la diosa", descenso órfico en la gruta mítica para degustar los distintos vinos de la poesía; la elección final los acoge a todos en la copa sagrada del conocimiento para adscribirse a una poética prometeica e insurgente que, si bien en sus comienzos es esbozada con timidez, irá apropiándose con paso cada vez más firme. Ya en el poema "Rebelión", de *El libro blanco*, propone el verso desnudo contra el ropaje lujoso, y lo asimila a Baudelaire; es el arte "un pájaro que canta como un dios/ y arrastra la miseria en su plumaje", y "la rima es el tirano empurpurado, / Es el estigma del esclavo, el grillo/ Que acongoja la marcha de la Idea [...] ¿Acaso importa/ Que adorne el ala lo que oprime el vuelo?". Y cuando afirma que la marea del verso no necesita diques sino playas e incita a desdeñar la forma, se sitúa ya, como Lugones -con su enaltecimiento del verso libre y del metaforismo fulgurante-, en los umbrales de la vanguardia; y a pesar de las limitaciones impuestas por servidumbres de época, sesgadamente anuncia la invasión de la rebeldía definitiva:

Entre las flores preferid la agreste.
[...] Nunca os atraiga el brillo del diamante
Más que la luz sangrienta de la llama:
Ésta es vida, calor, pasión vibrante,
Aquélla helado resplandor de escama![25]

No están lejos de aquí las proclamas de Huidobro, que ya desde sus primeros escritos defendía la espontaneidad desasida de la antigua retórica, que convertía la poesía en parque inglés y despreciaba su vocación de selva majestuosa. Las sucesivas generaciones de poetas de Hispanoamérica, en la voz de Borges, Neruda, Huidobro, Lezama, Paz y tantos otros, rendirán el tributo debido a ese modernismo que, como otro Virgilio, los habrá de sumergir en la selva oscura de la poesía verdadera.

25) Ibídem, p. 108.

LA LITERATURA MODERNISTA Y EL ESPACIO URBANO

ALVARO SALVADOR
UNIVERSIDAD DE GRANADA

El espacio urbano es uno de los ingredientes más novedosos y decisivos que la modernidad introduce en la lógica interna de la literatura y el arte finiseculares. También en Hispanoamérica. Georg Simmel señalaba en su ya clásico trabajo, *Las grandes ciudades y la vida intelectual,* lo siguiente: "si uno investiga (las) dos formas del individualismo que se nutren de las relaciones cuantitativas de la gran ciudad: la independencia individual y la formación de un modo especial y personal de ser... entonces la gran ciudad adquiere un valor totalmente nuevo en la historia universal del espíritu".[1] El individualismo arrogante y exacerbado, como manifestación externa de una concepción del mundo profundamente esteticista, es un rasgo lo suficientemente conocido y estudiado en el Modernismo. El profundo cambio que experimentan las ciudades hispanoamericanas en el último tercio del siglo XIX, y las consecuencias que este cambio provoca en las relaciones sociales y culturales, conformando ese "modo especial y personal de ser" al que se refiere Simmel, también ha sido profundamente estudiado en los textos de Romero, Basadre, Cordovez Moure, o Ramos Mejía. Del mismo modo, las relaciones entre este fenómeno y la estética modernista han sido señaladas, en algunos de sus aspectos, por las obras ya clásicas de Gutiérrez Girardot, Angel Rama o Julio Ramos.

No obstante, a la luz de los últimos trabajos que sin duda aportan una nueva visión de las relaciones entre el artista y la ciudad -especialmente el estudio de Bermann, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*-, vamos a intentar aproximarnos a la poética modernista y analizar de qué modo y por qué procedimientos se manifiesta en sus producciones la tensión entre el proceso de modernización que las ciudades articulan como un "modo de ser", y el modo de ser individualista y "pastoral" que desde una convicción resacralizadora defienden los escritores modernistas.

Añadía Simmel en el trabajo antes citado que "la vida urbana ha transformado la lucha contra la naturaleza para la obtención de alimentos, en una lucha por los hombres", en el sentido de que la ganancia que se obtiene en la ciudad "no es proporcionada por la naturaleza sino por los hombres."[2] Y continúa: "La necesidad de especializar las tareas y rendimientos, a fin de encontrar una fuente de ganancias aún no agotada, una función que no sea fácilmente sustituible, impone diferenciación, refinamiento, enriquecimiento de las necesidades del público, que evidentemente tienen que conducir a notables diferencias personales dentro de éste público. Y esto conduce a la individualización espiritual, en sentido restringido, de las propiedades espirituales, a la que da lugar la ciudad en relación directa con su tamaño."[3] Es evidente que esta caracterización de los efectos de la vida ciudadana sobre los individuos que desarrolla Simmel no puede separarse de los "efectos generales" de una causa más global, el triunfo del modelo de sociedad industrial y los cambios en las relaciones sociales y en la percepción del mundo que ese nuevo orden acarrea: la electricidad, la revolución de las comunicaciones, la producción en serie, la proletarización, el utilitarismo, etc, etc. Este tipo de

1) Simmel, Georg, "Las grandes ciudades y la vida intelectual" en *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura,* Barcelona, Península, 1986, p. 247-263.
2) Ob. cit., p. 258.
3) Ibídem

relaciones más generales y su influencia sobre la literatura finisecular ha sido lo suficientemente estudiado ya en una serie de textos canónicos, incluso en el caso del Modernismo Hispanoamericano.

No obstante, no deja de ser curioso el hecho de que en la continua dialéctica entre modernidad positiva y modernización negativa, por usar la terminología de Bermann, que la literatura y el pensamiento finiseculares presentan como lógica interna de su desarrollo y evolución, la ciudad y el hombre urbano ocupen un lugar central. El *flâneur* y el *dandy* de Baudelaire, el héroe de Huysmans, des Esseintes, el Dorian Gray de Wilde, son símbolos espiritualmente aristocratizantes de esta actitud, pero también son personajes profundamente urbanos. Del mismo modo que lo son, el Garcín de Darío, su propio personaje poético en *Prosas Profanas*, el José Fernández de Silva, el héroe mestizo martiano, etc, etc. Los "poetas malditos", los "artistas bohemios", los "héroes de la anormalidad y la marginalidad" son seres urbanos y, de algún modo, la ciudad condiciona sus actitudes en la medida en que la atrofia de la individualidad que ésta produce, genera simultáneamente esa "individualización espiritual en sentido restringido" de la que hablaba Simmel, y que se manifiesta en situaciones límites por la exacerbación de la sensibilidad a través de las diferencias, a fin de ganar para sí, de alguna manera, la conciencia del circulo social al que se pertenece. Y añade Simmel: "ello suele conducir a la extravagancias más tendenciosas, específicas de la gran ciudad, a la pretensión de ser diferente, a caprichos y presunciones cuyo sentido no reside en el contenido de tales comportamientos sino en su forma de ser otro, de destacarse, de hacerse notar, que para muchos es el único medio de conseguirse un lugar para ellos mismos, una autovaloración y la conciencia de cumplir alguna función, precisamente a través de un rodeo que pasa por la conciencia de los demás."[4] ¿No es ésta una definición de la actitud vital - y moral si añadimos el componente estético a las consideraciones de Simmel- de los artistas finiseculares? Si es así, no sería muy arriesgado aventurar que en la construcción del espacio artístico del fin de siglo -y, por tanto, también del Modernismo- la gran ciudad y sus efectos ocupan un lugar central, incluso imprescindible. Imprescindible incluso para los que la rechazan, o para aquellos que no la viven más que como modelo ideal.

Conocido es el rechazo que los efectos de la gran ciudad provocan en los grandes defensores del individualismo. Nietzsche, por ejemplo, rechaza la gran ciudad porque, como señala, Eugenio Trías, ésta es la causante de la destrucción del vínculo entre el orden psicológico del sujeto y el orden sociopolítico del objeto. Al romperse la conexión la ciudad se internaliza, se vive desde la subjetividad sin establecer una relación real con ella. Sabemos cual fue el final de ese proceso para Nietzsche, pero también sabemos la importancia que la *subjetivación* de la realidad tiene para la estética modernista. Lo que queremos decir es que en la reacción "pastoral" la ciudad se rechaza en la medida en que *la intensificación de la vida de los nervios* amenaza la salud espiritual del individuo, pero también, en tanto que se impone como centro del orden industrial, esto es, como hecho "necesario" objetivo, penetra ahora como "necesidad subjetiva" en el inconsciente colectivo, provocando ese "apasionado amor que suelen despertar las ciudades" como anunciadoras y, al mismo tiempo, redentoras de las ansias más insatisfechas del individuo:

4) Ob. cit., p. 259.

Tengo el impuro amor de las ciudades,
y a este sol que ilumina las edades
prefiero yo del gas las claridades.
A mis sentidos lánguidos arroba,
más que el olor de un bosque de caoba
el ambiente enfermizo de una alcoba.
Mucho más que las selvas tropicales,
plácenme los sombríos arrabales
que encierran las vetustas capitales...

(Del poema "En el campo", *Rimas*.)

Este poema de Julián del Casal es muy sintomático de esa actitud contradictoria que intentamos describir. La alabanza de urbe y menosprecio de aldea que el texto desarrolla, está atravesada por un ingrediente irónico subliminal muy significativo. Se alaban las excelencias de la ciudad, pero los adjetivos que el poeta emplea "impuro", "enfermizo","sombrío", etc, califican críticamente, como censura pastoral. El poeta logra así una doble articulación que, por una parte, ironiza sobre el discurso naturista, tradicional, y por otra aplica el discurso irónico a esa misma necesidad subjetiva, decadente y mitificada, que el espacio urbano provoca en los escritores modernistas. De cualquier modo, son muchos y variados los ejemplos que podríamos citar de una y otra actitud, desde Martí a Darío, desde Silva a Lugones o Larreta, pero lo que nos interesa señalar aquí es esa oscilación que va desde la censura "pastoral" de la modernización hasta la apropiación subjetiva de los efectos del espacio urbano, para proyectarlos en la necesidad de incorporación al espacio estético de la modernidad.

Porque de lo que no cabe ninguna duda a estas alturas es de la especificidad de la manifestación literaria que conocemos como Modernismo. No es este el lugar para enumerar de nuevo las características de esa especificidad, pero no podemos sustraernos a la necesidad de plantear algunas cuestiones relacionadas con el debate crítico en torno al fin de siglo hispanoamericano. ¿Qué ocurre con esas "multitudes" de las que nos hablan Ramos Mejías, Basadre o Cordovez Moure, como protagonistas de la vida ciudadana hispanoamericana durante el siglo XIX, cuando precisamente declina ese siglo? Para Ramos Mejía, la multitud de los "tiempos modernos" es una "multitud estática", embrionaria, que permanece a la espera de sus transformaciones, y se mantiene "pasiva y tolerante, circunstancia que hace posibles todos los despotismos políticos y que constituye el estado moral permanente del *burgués aureus*. Este burgués, demasiado tímido para transformarse y que facilita las tiranías de las otras multitudes y de las mediocridades conservadoras, según Ramos, constituiría el centro de esta construcción social de los "tiempos modernos". Se trata del "nuevo rico", producto de la inmigración o de un golpe - a veces dudoso- de la fortuna, que no tiene más programa en la vida que guardar su dinero, defenderlo de la caridad y del patriotismo que alguna vez golpea sus puertas. Y concluye Ramos: "será temible, en multitud, si la educación nacional no lo modifica con el cepillo de la cultura y la infiltración de otros ideales que lo contengan en su ascensión precipitada hacia el Capitolio". Simmel señalaba la conexión entre los intercambios personales que se producen en la gran ciudad y los intercambios económicos. Para él, la intensificación de la vida nerviosa produce una intelectualización como elemento preservador de la vida subjetiva, y el hombre puramente intelectual es indiferente frente a todo aquello que es realmente individual, ya que de aquí resultan condiciones y reacciones que no pueden ser agotadas con el entendimiento lógico. De la misma manera, el dinero se interesa tan sólo por aquello que le es común, por el valor de cambio, que nivela a toda cualidad y peculiaridad con

el criterio del mero cuánto. Y concluye: "Todas las relaciones afectivas de las personas se basan en la individualidad de estas últimas, mientras que las relaciones intelectuales calculan con las personas como se calcula con números, como si fueran en sí mismos elementos indiferentes, que sólo tienen un interés de acuerdo con su rendimiento objetivamente mensurable -al igual que el habitante de la gran ciudad calcula con sus proveedores y compradores, sus sirvientes y, a menudo, con las personas con las que mantiene contacto social obligatorio." El arquetipo de ese hombre de la gran ciudad que establece sus relaciones como las relaciones monetarias es sin duda el "burgués", el *burgués aureus* de Ramos Mejía, el "rey burgués" de Darío o incluso el José Fernández de Silva quien, *maâlgre tout*, como señala Gutiérrez Girardot en un reciente trabajo sobre el tema, se muestra finalmente con los mismos "signos de ostentación" que el *burgués aureus* de quien abomina.

Como demuestra José Luis Romero en su libro ya clásico, fueron las ciudades y no la Naturaleza las que determinaron el desarrollo histórico de Hispanoamérica, y también el de sus ideas y su literatura. El Modernismo no fue ajeno a esta determinación, e incluso yo me atrevería a aventurar la hipótesis de que la revolución experimentada por las ciudades hispanoamericanas en el fin de siglo es un elemento determinante para la configuración estética de este movimiento. Darío, a pesar de su bagaje libresco y de la imagen de su ciudad ideal, París, percibe a su llegada a Santiago de Chile la transformación efectuada por Benjamín Vicuña Mackenna, y así la refleja en artículos y en sus "cuadros" de *Azul...*, y no sólo la percibe y refleja sino que la interioriza en sus principios poéticos como hemos estudiado en otro lugar. Más tarde le ocurrirá algo parecido con la Buenos Aires de Torcuato de Alvear, el Hausmann argentino. Otro tanto podría decirse con la Bogotá de Silva, La Habana de Casal, el Nueva York de Martí o el Montevideo de Herrera, etc, etc.

De cualquier modo, lo que me interesa señalar aquí y ahora es el interés que plantea el estudio profundo de estas relaciones, concediéndole al espacio urbano el protagonismo que merece, trabajo que me propongo realizar en los próximos años y del que he adelantado algo ya en un artículo sobre *Rubén Darío y la ciudad modernista.* Creo que ese trabajo habría que proyectarlo en varios planos y estructurarlo a distintos niveles. En primer lugar, habría que analizar desde un punto de vista historiográfico y sociológico el enorme cambio que experimentan las más importantes ciudades hispanoamericanas en el último tercio del siglo XIX y cómo ese cambio afecta y se reproduce en sus "multitudes modernas". Para una mayor aplicación de este estudio creo que es imprescindible la indagación en la producción narrativa, incluida la modernista, ya que en ella, como ha demostrado en un espléndido trabajo Rosario Peñaranda, se manifiesta de modo tan perceptible como en la poesía la renovación literaria que significa el Modernismo.

En segundo lugar, deberíamos establecer una doble articulación desde el "exterior hacia el interior" para señalar las relaciones entre el escritor modernista y el nuevo espacio urbano que le rodea. Y aquí es fundamental -como lo será también en otros momentos- la inserción de la tradición cultural y social hispanoamericana. Porque es indudable que la primera relación "exterior/interior" que el escritor modernista establece con la gran ciudad es una relación culturalmente "ideal", -y por tanto, libresca- cuyo modelo arquetípico es París. Y decimos relación "exterior/interior" porque el espacio interior, el *interieur*, que la gran ciudad produce como objetivo prioritario de su nueva escenografía, la vivienda del burgués, es uno de los más ricos filones en los que se nutre la iconografía modernista. La segunda sería una relación "real", en la medida en que los escritores modernistas llegan a "vivir en el ideal", esto es en París, y también en los desarrollos que ese ideal experimenta en las principales ciudades hispanoamericanas.

No obstante, la articulación debe ser doble, como hemos dicho, porque la relación del escritor modernista con la gran ciudad se produce desde el exterior, en dos sentidos como señala Bermann: "pastoral" y "contrapastoral", contra la modernización y sus miserias y a favor de la modernidad y sus grandezas. Es decir, censurando la alienación del espíritu que conlleva el triunfo de la sociedad industrial y, simultáneamente incorporando toda una serie de elementos, materiales, signos icónicos, cuya existencia sería imposible sin ese triunfo. De otra parte, porque también se establece como relación interior, en la medida en que la *intensificación de la vida de los nervios*, produce una intelectualización de la percepción de la vida en las grandes ciudades y, por tanto, una relación con el mundo exterior internalizada, esto es, interpretada únicamente a través de la subjetividad. Subjetividad intelectualizada, desprovista de afectos y sentimiento, que sólo es capaz de percibir fragmentariamente, a través de "impresiones", que se siente incapaz de reproducir el flujo natural de la vida. De ahí el descrédito del realismo, la aparición de los modos líricos e impresionistas en la narrativa, el lugar hegemónico, en fin, de la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

1. General

Benjamin, Walter, *Iluminaciones 2.* , Madrid, Taurus, 1972.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

Simmel, Georg, "Las grandes ciudades y la vida intelectual" en *El individuo y la sociedad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986.

2. Sobre Hispanoamérica.

Cañas, Dioniso, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.

Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.

Rama, Angel, *La ciudad letrada*, Hanover, Ed. del Norte, 1984.

Ramos, Julio, *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1976.

3. Textos clásicos.

Basadre, Jorge, *Las multitudes, la ciudad y el campo en la historia del Perú* (1930), Lima, Ed. Huascarán, 1942.

Cordovez Moure, José María, *Reminiscencias de Santa Fe y Bogotá* (1893), México, Aguilar, 1978.

García, Juan Agustín, "La ciudad indiana" (1900), en *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Ed. Antonio Zamora, 1955.

López, Lucio V. , *La gran aldea* (1884), Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

Ramos Mejía, José María, *Las multitudes argentinas* (1899), Ed. Rosso, 1934.

SALOMÉ EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA DEL FIN DE SIGLO

ROSA PELLICER
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

En el siglo XIX el mito de Salomé fascinó a los artistas europeos, llegándose a convertir en el arquetipo de la mujer fatal, la musa de la decadencia, siguiendo en este punto la famosísima interpretación de Huysmans de la Salomé de Moreau.[1] Las diversas versiones pictóricas, musicales y literarias europeas de la conocida historia de la hija de Herodías han recibido una abundante atención por parte de la crítica[2] y, cuando creíamos que ya habíamos asistido en este fin de siglo al fin del mito, sus imágenes han sido expuestas recientemente en Francia y en España. (Dottin, 1983; *Salomé*, 1995).[3] Pero al repasar los estudios dedicados al tema enseguida percibimos que sus versiones hispanoamericanas son habitualmente desatendidas- con la excepción de las de Casal y Darío-, a pesar de que al otro lado del Atlántico la figura de Salomé, siguiendo la estela europea, gozó de un considerable, largo, y finalmente lánguido, prestigio, como lo demuestran ensayos, poemas, cuentos y hasta una novela dedicados al tema. La extensión y diversidad del corpus obliga a considerar sólo a algunos aspectos del tratamiento del mito y a dejar de lado los textos más conocidos que responden a las versiones poéticas, de Casal, Darío y Valencia.[4] Estas versiones suelen tener un carácter estático debido tanto a sus fuentes como a la necesidad de plasmar en pocos versos el mito de Salomé, como bailarina y decapitadora, excluyendo los elementos narrativos del tema y reduciendo al mínimo a sus protagonistas.[5]

En el ámbito hispánico la imagen más popular y mayor influencia fue la de Wilde, como indica Lily Litvak al hablar de las versiones españolas (1986, pp. 230-239). A pesar de que la

---

1) "En la obra de Gustave Moreau, concebida sin atenerse a los datos que nos suministra el Nuevo Testamento, Des Esseintes veía realizada por fin esta Salomé sobrehumana y misteriosa con la que tantas veces había soñado. Y ya no era únicamente la bailarina provocativa que logra despertar en un anciano el deseo y la apetencia sexual con las disolutas contorsiones de su cuerpo; que consigue doblegar el ánimo y disolver la voluntad de un rey balanceando los pechos, moviendo frenéticamente el vientre y agitando temblorosamente los muslos, sino que se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca." (Huysmans, 1984, p. 179)
2) El estudio más completo, y de los más tempranos, de las obras literarias, es la monografía de Helen G. Zagona.
3) Para la iconografía, véase Bornay, 1990, p. 188-203.
4) La admiración de Casal por Huysmans queda reflejada en su ensayo sobre "Joris Karl Huysmans" (1979). Su devoción por Gustave Moreau se plasma en "Mi museo ideal", de Nieve, allí "cuelga" sus cuadros donde figuran las versiones literarias de la Salomé danzante y de la Aparición, y culmina con "Sueño de gloria. Apoteosis de Gustavo Moreau". La compleja relación entre Casal, Huysmans y Moreau ha sido estudiada por Marie-Josèphe Faurie, Bernardo Gicovate, Priscilla Pearsall, entre otros.
5) Arturo Marasso (1954, p. 262) sostiene que "El país de las alegorías" de Darío está inspirado en el tímpano del portal de San Juan de la catedral de Rouen, basándose en el "tiarado Herodes"; pero no hay que olvidar que ya en las pinturas de Moreau, además de en otros textos literarios, el Tetrarca aparece con tiara. El que sí se inspirará en las vidrieras de una iglesia será Cortázar al describir a Salomé danzando, "volatinera", en el poema "Los vitrales de Bourges", de *Salvo el crepúsculo*. Para la presencia de la figura de Salomé en Darío, véase, Juana Toledano García (1992).

historia de Salomé ya se hubiera vaciado de su contenido trágico tanto en la temprana versión de Heine, como en la "moralidad" de Laforgue, el drama de Wilde conoció multitud de traducciones y de versiones, más o menos afortunadas. En Hispanoamérica el drama de Wilde también alcanzó una enorme popularidad y fue objeto de diversas interpretaciones. El crítico uruguayo Víctor Pérez Petit en su libro *Los modernistas*, publicado en 1903, dedica un capítulo a Oscar Wilde, o mejor a su *Salomé*, en el que hace una versión más o menos libre del texto, añadiendo algún detalle como la ebriedad del Tetrarca o la descripción de la muerte de Salomé. Como es habitual, Pérez Petit comienza por recordar la historia "real" de Salomé, de acuerdo con los evangelios de San Marcos y San Mateo y la historia de Flavio Josefo (*Antigüedades*, XVIII, 5, 1-2), de las obras cercanas dedicadas al tema sólo cita la *Herodías* de Flaubert. En la *Salomé* de Wilde pone el énfasis en algo evidente: el protagonismo de la princesa hebrea frente al de su madre, su transformación en verdadera ejecutora del crimen y su amor por el Bautista. La temprana interpretación del mito de Salomé de Pérez Petit se acerca a la de los más recientes estudios sobre el tema: se trata de una mentalidad andrógina, que le lleva a desear besar la boca del profeta y, al verse desairada, decide que muera, decisión que la conducirá en el texto de Wilde a su propia muerte. Pérez Petit caracteriza a esta Salomé como una virgen funesta cuyo rasgo principal es el sadismo, mostrando un tipo de perversión erótica morbosa. El autor inglés

> *"concibió la figura de Salomé como el de una virgen sádica, voluntariosa y terrible, capaz de mover por sí misma toda la acción de la tragedia sin necesidad de la sugestión de su madre ni de otra persona alguna. Sedújole, evidentemente, la creación del tipo de la erotómana y tuvo el valor, rayano en la temeridad, de presentar al público -sobre todo, al público puritano de su país-, el caso mórbido de esa virgen, exacerbada por el deseo -por un deseo más cerebral que medular- que, inviolada, reacia aún al contacto del varón alcanza no obstante el espasmo físico, por una representación imaginativa, besando los labios fríos de la cabeza decapitada del Bautista. Virgen y depravada, ignorante y sabia del goce venéreo, hipnotizada por su andromanía y consciente de su crueldad verdaderamente criminal, es su personalidad avasalladora la que resuelve el destino del profeta y su propio destino." (1965, p. 135)*

Más adelante, señala la relación de Salomé con la luna, fundamental en el texto del escritor inglés, y con la figura mítica de Diana, transformada en Hécate, uniendo la luna, el vampirismo y la muerte. Porque Salomé, no hay que olvidarlo, a pesar de sus múltiples imágenes, es una joven virgen, en muchas ocasiones de aspecto efébico, lo que la distingue de otras congéneres también decapitadoras-castradoras, como Judith o Dalila, y de otros personajes puestos de moda como Elena o Cleopatra. Como señala Bram Dijkstra, "En la imaginación de entre siglos, la figura de Salomé compendiaba la perversidad inherente de las mujeres: su circularidad eterna y su capacidad para destruir el alma masculina, incluso cuando permanecían vírgenes" (1994, p. 382). Es una mujer-niña, núbil, relacionada con el mito andrógino, bien que degradado, que se puso de moda en el decadentismo, como señala M. Eliade (1969, pp. 126-127), y al que se refieren, en sus estudios sobre el mito de Salomé, Gilbert Laurens (1977, p. 88), Patricia Molins (1995, pp. 31-32). Pero ya en 1919, Rafael Cansinos-Asséns, basándose principalmente en la versión de Wilde había caracterizado al personaje de Salomé por su virginidad fatal a la que le atrae la del Bautista y por su "anándrica figura". "La Salomé de Wilde -escribe- es, mi concepto, la alegorización de la crisis de nubilidad de la efébica danzarina, la transfiguración literaria de los estados de angustia suscitados por la androginia temporal de la virgen, la dramatización de su gran curiosidad, de

su temor, de su despecho y de su anhelo vindicatorio ante la presentida amenaza del dios amigo de Dionysos" (1919, pp. 46-47).

Como es bien sabido, este aspecto de Salomé como virgen estéril, narcisista e histérica, según la medicina de la época, fue el generador la de *Herodiada* de Mallarmé, la imagen más significativa como arte y como interpretación psicológica, a decir de Mario Praz (1969, pp. 319-320). La hija de Herodías se siente hermana de la luna, en su horror de ser virgen; en la parodia de Laforgue la pedantísima princesa, es "hermana de la vía Láctea". Como veremos, en buena parte de los textos que nos ocupan aparece la estrecha unión entre Salomé y la luna, tomada casi con toda probabilidad de Wilde, ya que no existen huellas evidentes en los escritores hispanoamericanos del poema de Mallarmé. Por otra parte, la luna está relacionada con la decapitación, convirtiéndose en imagen de la cabeza sin cuerpo, y pudiendo ser a la vez la cabeza y la espada.[6] Enrique Gómez Carrillo, en "Una extraña Salomé", evoca la indecisión de Wilde para crear a su princesa israelita, la búsqueda de su imagen en la iconografía y en la literatura, terminando, no podía ser de otra manera, por acercarse a la de Moreau, y la interpretación de Huysmans. Lo que caracteriza a la versión del autor inglés es que Salomé, en primer lugar, está enamorada de Yocanaan, es consciente de su crimen y mató "para saciar su sed de venganza, la virgen loca y sanguinaria" (s. a.: 78). En segundo lugar, pone de relieve algo que habían pasado por alto otros comentaristas de la historia, el carácter sagrado del profeta y sus votos, entre ellos el de castidad, lo que hace que el amor de Salomé tenga también un carácter sacrílego, de ahí la "sublime inmoralidad", de la obra. Quizá no sea ocioso recordar que Renán en su leidísima *Vida de Jesús*, insiste en el carácter de nazareno de Juan (1985, p. 120 y ss). La lujuria y la perversidad sin límites de Salomé hace que sea para el escritor guatemalteco el prototipo de mujer fatal y, sin citar a su autor, traduce el célebre pasaje de Walter Pater sobre la Gioconda, cuyos atributos han pasado en virtud de su popularidad a la hija de Herodías.

Cuando parecía que el prestigio de la *Salomé* de Wilde se había eclipsado en las letras hispanoamericanas -como veremos, hacía tiempo que se había publicado la parodia de Güiraldes-, nada menos que en 1936 aparece *Las alegorías de Salomé*, donde Mariano de Vedia y Mitre ofrece una nueva traducción y una interpretación "alegórica", que luego desarrolla en tres sonetos. "El amor de Salomé - escribe- es la realización del mito de Venus, del mito de Afrodita; es el amor terrible, brutal, que se acepta como un castigo" (1936, p. 35). Representa, en definitiva, la rivalidad entre Venus y Diana, y está identificación lo lleva a relacionar la tragedia de Eurípides con la obra de Wilde, de modo que "Salomé es Fedra, embrujada por Venus Afrodita" (1936, p. 50).

Salomé, además de ser una virgen funesta, encarna a la perfección a otro de los tipos del fin siglo: la bailarina, de modo que en muchas ocasiones, al tratar este tema, surge mecánicamente su nombre. Aunque las fuentes históricas no describan su danza ante Herodes, se suele hablar de su ejecución de la danza del vientre de las bailarinas orientales, o de la los siete velos, como en el texto del escritor español Goy de Silva. Las bailarinas contemporáneas son herederas de la princesa hebrea, y, como señala Gómez Carrillo en *El libro de las mujeres,* "Hijas de esclavos, tienen almas humildes, sentidos pasivos cerebros vacíos. Lo único que saben es que deben encender, como Salomé, en los huesos del macho, la médula, y lo hacen

---

6) Escribe Jean Palacio a propósito de otra figura fin de siglo, Pierrot: "C'est que la décollation de Pierrot pourrait bien être inscrite dans les astres. La pâleur, la blancheur, le mutisme ne sauraient suffire en effet à justifier l'importance que prend la lune dans le destin du mime. [...] C'est que la lune figure admirablement cette tête sans corps, imagen décadente par excellence." (1990, p. 134-135). Para el origen y desarrollo del tema de la decapitación véase Jean-Pierre Reverseau (1972).

conscientemente, con una fe maravillosa." Las bailarinas contemporáneas, las nuevas "hijas de Salomé" piden como premio a su danza no la cabeza de Juan, sino dinero: "Para pagarlas, los herodes modernos entregan en un minúsculo disco de oro, el perfil de un Bonaparte" (s. a.: 178 y 175) La idea de que el alma o el espíritu de Salomé perdura a través del tiempo poseyendo a las bailarinas, la desarrolla Gómez Carrillo en su cuento "El triunfo de Salomé", y es frecuente en otras actualizaciones del tema. El cuento se desarrolla en el Madrid de principios de siglo donde la etérea Marta baila una sagrada danza oriental. La frágil bailarina se ve poseída por un impulso incontenible que la hace bailar continuamente, a pesar de su enfermedad. Un día confiesa a su hermano Luciano que ha compuesto una danza que se titula "El triunfo de Salomé", y le pide que la ayude con la partitura. Muy enferma, Marta ensaya febrilmente, bailando incluso en sueños en los que se le aparece Salomé:

> *Bailé- murmuraba la hija de Herodiada al oído de la artista dormida-, bailé largamente... así... largamente. Mi cuerpo dorado y ágil plegóse como un junco ante Herodes; luego se enderezó con un movimiento de serpiente; y en cadencia, sacudiendo los collares de mi seno, los brazaletes de mis tobillos, las joyas de mi cintura, todo mi ser se estremeció... Mis caderas se estremecieron. El estremecimiento simétrico de mis piernas infantiles y perversas hacían vacilar la voluntad del hombre envejecido... Bailé... muy largamente.* (1989, p. 109)

Marta está segura de que con su danza "los espectadores me ofrecerán sus cabezas" (p. 111), pero el día del estreno no puede acudir al teatro; a pesar de ello se levanta del lecho y baila, no podía ser menos, envuelta por la luz de la luna, hasta caer muerta. La perversidad de Salomé se convierte en una fuerza extraña que lleva a Marta al terrible desenlace. Gómez Carrillo modifica la leyenda y hace que la víctima de Salomé no sea un hombre sino una mujer: Marta poseída por el espíritu de la bailarina bíblica bailará hasta morir.

Froylán Turcios, como Gómez Carillo, traslada la historia de Salomé al ambiente actual, pero a diferencia de éste, no se trata de que el espíritu de la princesa hebrea posea a otra bailarina, sino de un caso de "metempsicosis". La nueva Salomé acabará con la vida del enardecido Oliverio, que después de conocer a la "joven de rara hermosura que llevaba en la frente el sello de un terrible destino", es presa de la fiebre y en una de sus alucionaciones se ve como un nuevo Bautista:

> *Vio errar, una vez, por un paisaje deslumbrante, a Salomé, llevando en una amplia fuente de plata la cabeza del Precursor. El llegó a su lado, al impulso de un brazo invisible; y reconoció, en aquella testa difunta, su propia cabeza. Y la Salomé de la fábula no era sino la Salomé de su deseo.* (1930, p. 50)

La identificación con el decapitado adelanta el desenlace. Un día, a través de los cristales ve bailar a la nueva Salomé en el salón de un palacio; enloquecido, después de golpear vanamente los cristales, rueda por la acera y muere sobre una piedra. En el último párrafo del cuento no podía faltar la referencia a la luna: "Afuera el miserable yacía tendido de espaldas, con los ojos muertos fijos en la luna, que erraba por los altos cielos como un gran lirio de plata" (1930, p. 52). Anteriores identificaciones de la bailarina con un lirio permiten asociar, una vez más, a Salomé con la luna, en lo que ya se ha convertido en un cliché. La Salomé del escritor hondureño se diferencia de otras en que lleva en sí el signo de la fatalidad, su enamorado no muere por su voluntad, sino por un accidente, al caer conmocionado, como un nuevo Herodes, ante el "poema de lujuria" de su danza, ya que esta Salomé en ningún momento pide una cabeza, y menos la de Oliverio. De todos modos, el personaje de Turcios

tiene en común con sus hermanas la capacidad de ejecutar danzas lascivas, la virginidad fatal y su relación con la luna.

Una de las variantes de la historia es la muerte de Salomé. Los evangelios nada nos dicen del destino de la princesa ni de sus familiares, pero enseguida se trató de llenar el vacío imaginando diversas muertes de la decapitadora, debido quizá a la justicia poética. Ahora nos interesa, porque conocerá a través de los siglos gran fortuna, la versión que figura en los *Evangelios apócrifos*, en una supuesta carta de Herodes a Pilato, áquel le comunica que su

> *hija Herodíades, a quien yo amaba ardientemente, ha perecido por estar jugando junto al agua cuando ésta desbordaba sobre las márgenes del río. Efectivamente, el agua se abrió de repente hasta el cuello; su madre entonces le agarró la cabeza para que no se la llevara la corriente, pero se desprendió ésta del tronco y fue lo único que mi esposa pudo recoger, pues lo restante del cuerpo fue arrastrado por la corriente. (1956, p. 518)*

La misma versión, aunque limitada a la muerte en el río helado, encontramos en *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine[7] y será posteriormente recogida por Nicéforo Calixto en su *Historia eclesiástica*. Hay que tener presente que también Apollinaire, en "La danseuse" hace morir a Salomé en el helado Danubio, donde víctima de su propia danza que fue causa del crimen, muere y su cabeza queda aparentemente separada del cuerpo en la bandeja de plata del río helado.[8] Rubén Darío en su cuento "La muerte de Salomé", después de asegurar que la historia muchas veces se equivoca, propone como fin de Salomé el encontrado en un manuscrito. La muerte de la que nos habla es la acaecida en el río, o lado helado, "donde los hielos le cortaron el cuello", pero no ocurrió de esta manera. Salomé, después de bailar, dispuesta a descansar en su lujoso aposento, empieza a despojarse de sus numerosas joyas, mientras contempla la cabeza del Bautista, que reposa en un "plato áureo", colocado sobre un trípode. Pero cuando intenta quitarse un collar en forma de serpiente, éste cobra vida, comienza a apretar el cuello de Salomé y "la cabeza trágica de Salomé, la regia danzarina, rodó del lecho hasta los pies del trípode, adonde estaba, triste y lívida, la del precursor de Jesús." (1983, p. 224). En este breve cuento la muerte de Salomé adquiere un carácter fantástico por medio de la animación de un objeto, que es el instrumento, según los indicios que aparecen en el texto, de la cólera de Jehová, desatada contra la "serpentina" mujer. También aparece en esta ocasión la decapitación de Salomé, aunque por medios sobrenaturales, no naturales, y por medio de un animal tradicionalmente relacionado con ella, no sólo por ser mujer sino por su cualidad de bailarina, que en esta ocasión se convierte en su verdugo. Como ya señaló Juana Toledano, existen varias referencias esporádicas a Salomé en la obra de Darío, pero donde aparece más

---

7) En este texto se apuntan dos versiones de la muerte de bailarina, como designa a Salomé en el texto, que son confluyentes para su autor: "En cuanto a su hija la bailarina, dícese que, estando en cierta ocasión patinando sobre la superficie helada de un río, al quebrarse inesperadamente el hielo cayó al agua y se ahogó. Sin embargo, una crónica asegura que un día la tierra se abrió bajo sus pies y se la tragó viva. Ambas versiones pueden conciliarse. En mi opinión, la primera de ellas refiere el hecho tal como probablemente ocurrió; en la segunda se dice lo mismo pero con otras palabras". (Santiago de la Vorágine, 1984, p. 554)

8) "Puis, les yeux mi-clos, elle essaya des pas presque oubliés: cette danse damnable qui lui avait valu jadis la tête du Baptiste. Soudain, la glace se brisa sous elle qui s'enfonça dans le Danube, mais de telle façon que, le corps étant baigné, la tête resta au-dessus des glaces rapp. rochées et ressoudées. Quelques cris terribles effayèrent de grands oiseaux au vol lourd, et, lorsque la malheureuse est tut, sa tête semblait tranchée et posée sur un plat d'argent, (Apollinaire, 1977, p. 126)

claramente su carácter de belleza satánica y su relación con la virgen histérica, sedienta de sangre, en la alusión en el cuento "Voz de lejos". Allí parece, no podía ser otra manera, al lado de Judith y de su madre Herodías, y corresponden al tipo de "todas las hembras humanas que nacen con ese don de satánica beldad, gustan de la sangre, se regocijan con las extrañas penas, se encienden de placer ante el espectáculo de la sangre" (1983, p. 313).

En Darío encontramos a Salomé como decapitadora y decapitada, una de las posibles variantes del tema de su muerte, tanto pictóricas como literarias, que ya había aparecido en el conocido poema "Una mártir" de Baudelaire, y que, por razones obvias, tuvo mucha mayor fortuna que la propuesta por Wilde. Como señala Mireille Dottin-Orsini, "Le "portrait décollé" de Salomé, en outre, peut être considéré comme une condensation de l'histoire, regroupant de manière synthétique la jeune fille, la décollation qu'elle exigea, son lugubre trophée et le châtiment qu'on souhaite." (1993, p. 153).

Por su parte José Mª Vargas Vila publica *Salomé (Novela-poema)* en 1916 o 1918. Lo tardío de la fecha y carácter de novela le obligaron a una especie de "tour de force" en su deseo, fallido, de innovación argumental. Vargas Vila tiene presente la *Salomé* de Wilde, sobre todo al describir el amor de Salomé por el Bautista, al insistir en su relación con la luna; por otra parte, el parlamento de la virgen solitaria y anhelante, así como la presencia de la nodriza recuerdan vagamente el poema dramático de Mallarmé. En esta novela-poema, a decir de su autor, Herodiada y Salomé se enfrentan por el amor que siente ambas por el Bautista. La madre opulenta representa la lujuria sin freno y fatal; Salomé, la virgen, de formas vagas, todavía núbil. La variante sobre la historia tradicional reside en que son madre e hija las que luchan por la cabeza del Bautista; Herodías intenta violarlo para luego decapitarlo, pero el Profeta logra volver a la cisterna; ante esto la esposa del Tetrarca urde un plan para matarlo, pero Salomé logra su salvación, al sustituir a Johanam por el querídisimo hijo de Herodías, Aristodemus o Arabelus, que de las dos maneras aparece en el texto, con el que tenía un asombroso parecido, cuya cabeza recibe su madre, creyendo al principio que se trata de la del Bautista. Esto da origen a una escena de amor incestuoso y macabro, que ya había sido insinuado en las primeras páginas. Tras algunas peripecias, Salomé y el Bautista se refugian en el castillo de Adzor, donde Salomé le da a beber un "terrible excitante", que hace que el Profeta arda de "loco deseo":

> *ella quiso huir, para prolongar el fuego cruel de su concupiscencia;*
> *era tarde...,*
> *Johanan, la había asido prontamente, violentamente;*
> *y, le besaba, y, le mordía el vientre desnudo, con una brutalidad de fiera...*
> *ciego y bestial, la abrazó de rodillas;*
> *la levantó en alto...*
> *la llevó consigo como una presa;*
> *y rodaron sobre el lecho (s. a.: 246)*

Cuando Johanan vuelve en sí, horrorizado y vengativo, coje un alfanje y "cortó de un tajo la cabeza de Salomé" (p. 248); ante la llegada de los soldados y de Herodiada, huye con la cabeza de la bailarina y la arroja a los pies de su madre. Perseguido por un soldado, se tira por el parapeto de la muralla, se precipitó al río y "las ondas sirvieron de tumba al cuerpo del Bautista" (p. 251). En esta novela asistimos a la decapitación de Salomé por el propio profeta, tras el poco eficaz episodio del narcótico, que lo deja libre de culpa de su brutalidad sexual. El truculento y sangriento desenlace está acorde con el tono de la novela, que está llena de notas

macabras, y ya había sido anunciado muchas páginas atrás en una profecía sobre la muerte de Salomé.[9]

Ejercicio contrario, y anterior, al de Vargas Vila es de Ricardo Güiraldes que figura entre las prosas de *El cencerro de cristal* (1914). El texto es irónico y paródico. El escritor argentino muestra sus dudas ante la posible ambientación: el Oriente antiguo no le interesa, y comienza con unos "versos" puestos en boca de Salomé, en los que se parodia su relación con la luna. Salomé aparece ante Antipas como "un gusanito humano, sin sedas ni oropeles, con piel blanca y todos los atributos para gustar al hombre; diminutos atributos, plurilienales, en las continuas des- y re-composiciones de actitudes a efecto."(1962, p. 75). Herodes se dirige a Salomé utilizando la fórmula del Padrenuestro y lo ofrece lo que quiera; la princesita responde, como es habitual, que quiere la cabeza de Juan. Ante la negativa, hace un puchero, y finalmente se la concede en una bandeja de oro:

> *Pero, ¡oh magia! La cabeza, con repentina decisión, asciende al cielo, con Salomé aferrada a su barba. El pelo del profeta marca un rastro nebuloso, y Salomé, cuyos deditos se entumecen, deja resbalar su presa, que en trazo instantáneo desaparece.*
> *La pálida princesa, así abandonada por espacios siderales, es sorbida por la luna, su domicilio lógico.* (Güiraldes, 1962, p. 76)

Este breve texto es, a todas luces, una versión humorística e irónica del drama de Wilde y sus continuaciones, incluso se menciona el beso en la boca de la cabeza sangrante, y aparece como una niña malcriada, cercana a la ceceante princesa de Flaubert.[10]

La Salomé de Güiraldes es una "virgen láctea", lunática, así como la de Laforgue es "hermana de la Vía Láctea", y su fin, aunque distinto, es comparable ya que ambas "muertes" están desprovistas de todo contenido trágico: en el texto del escritor francés muere por accidente y, como en el del argentino, Salomé no logra retener la cabeza del Bautista.[11]

Los distintos retratos y versiones del tema de Salomé que nos ofrecen los escritores hispanoamericanos son tan variados como los de los europeos, sus modelos y como éstos se vieron en la necesidad de hacer variaciones. Lo que todos los textos considerados tienen en común es el carácter efébico de la princesa hebrea, la independencia respecto a Herodías, que no aparece en ningún texto salvo en el de Vargas Vila, y su carácter de bailarina que conlleva la descripción de su lúbrica danza; las modernizaciones del mito hacen que, en el caso de Gómez Carrillo no sea necesaria la presencia del otro protagonista de la historia, el Bautista, y, por tanto, no aparezca del tema de la decapitación. Turcios invierte la historia en el sentido de que el que está enamorado de Salomé es Oliverio/San Juan, y ésta, indiferente a su enardecido amor, es causa totalmente accidental de su muerte. Las otras versiones, sobre todo en la de

---

9) "Serpiente de oro; un día un Hombre ha de partirte en dos, cortándote la cabeza; ¡ay! después de haber mordido por tí", (Vargas Vila, s. a,., p. 96).

10) "...et, en zézayant un peu, prononça ces mots, d'un air enfantin:
-Je veux que tu me donnes dans un plat, la tête
Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant:
La tête de Iaokanann!". (Flaubert, 1964, p. 198)

11) "Y fue a tropezar con el pretil, exhalando un grito, al fin humano, y rodó de roca en roca para ir a agonizar en una pintoresca oquedad bañada por el agua, lejos de los ruidos de la fiesta nacional, desollada viva, con sus siderales diamantes incrustados en la carne y el cráneo abollado, paralizada de vértigo, en muy mal estado, vaya, y agonizando durante toda una hora." (Laforgue, 1994, p. 168).

Darío, hacen hincapié en variantes sobre la muerte de Salomé, que dejando de lado la novela de Vargas Vila, parecía que era el único punto susceptible de ser modificado.

En cuanto a la interpretación del mito no podían ofrecer grandes novedades, todos ponen de manifiesto su relación con la luna y, cualquiera que sea su aspecto exterior, parecen representar la guerra de los sexos que estalló en el fin de siglo, siendo Salomé la encarnación misma de lo femenino fatal y el Precursor el emblema de lo masculino; de ahí que se oponga la carnalidad de Salomé a la intelectualidad del Bautista. Salomé sería, a decir de Ortega, una mujer de presa, con una femineidad deformada, en la que existe un importante elemento masculino, de ahí su sostenido carácter andrógino.[12] Como señala Mireille Dottin-Orsini, "Le resumé est parfait et radical: la ballerine dénudée évoque l'attirance sexuelle, la beauté et le plaisir; le contenu du plar qu'elle exhibe rapelle le danger et impose l'horreur d'une mutilation sanglante comme punition possible du spectateur, qu'il se laisse ou non séduire." (1994:134). La pervivencia, más o menos feliz, del mito de Salomé radica en que basta con mencionar su nombre para representar el enigma de la sexualidad. Salomé, escribió Darío, en "En el país de las alegorías", danza "eternamente",

> ……
> *Pues la rosa sexual*
> *al entreabrise*
> *conmueve todo lo que existe*
> *con su efluvio carnal*
> *y con su enigma espiritual* (1941, p. 598)

Obras citadas:

APOLLINAIRE, Guillaume (1977), "La danseuse", en *L'Héresiarque et Cie. , Oeuvres en prose,* I, París, Gallimard, pp. 125-127.

BORNAY, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra. pp. 188-203.

CANSINOS-ASSENS, Rafael (1919), *Salomé en la literatura. (Flaubert, Wilde, Malarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire)*, Madrid, Editorial América.

CASAL, Julián del (1979), "Joris Karl Huysmans", en *Prosa*, I, ed. de Emilio de Armas, La Habana, Editorial Letras Cubanas, pp. 107-114.

CORTAZAR, Julio (1985), *Salvo el crepúsculo*, Madrid, Alfaguara.

DARIO, Rubén (1941),"En el país de las alegorías", *Cantos de vida y esperanza, Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, p. 598.

. ----------, (1983), "La muerte de Salomé", en *Cuentos completos*, México, FCE, pp. 223-224.

DIJKSTRA, Bram (1994), *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*, Barcelona, Debate.

12) "Salomé ama a su fantasma; a él se ha entregado, no a Juan Bautista. Es éste para ella un instrumento con que dar a aquél corporeidad. El sentimiento de Salomé hacia su hirsuta persona no es de amor, sino más bien el apetito de ser amada por él. La masculinidad de Salomé había de llevarla sin remedio a entrar en la relación erótica con una actitud de varón." (Ortega y Gasset, 1966, p. 363).

DOTTIN-ORSINI, Mireille, ed. (1983), *S comme Salomé. Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, Toulouse, Centre de Promotion de la Recherche scientifique/Université de Toulouse-Le Mirail.

----------, (1993), *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, París, Grasset.

ELIADE, Mircea (1969), *Mefistófeles y el andrógino*, Madrid, Guadarrama.

Evangelios apócrifos (1956), ed. de Aurelio de Santos Otero, Madrid, B. A. C.

FAURIE, Marie-Josèphe (1966), *Le modernisme hispano-américain et ses sources françaises*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, pp. 172-199.

FLAUBERT, Gustave (1964), "Hérodias", en *Trois contes, Oeuvres Complétes*, II, París, Editions du Seuil, pp. 187-199.

GICOVATE, Bernardo (1960), "Tradición y novedad en un poema de Julián del Casal", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV, núms. 1-2, pp. 119-125.

GOMEZ CARRILLO, Enrique (s. a.), *El libro de las mujeres*, París, Garnier Hnos. Editores, pp. 85-95.

----------, (1989), "El triunfo de Salomé", en *Cuentos modernistas hispanoamericanos*, ed. de Enrique Marini-Palmieri, Madrid, Cátedra, pp. 103-114.

GÜIRALDES, Ricardo (1962), "Salomé", en *El cencerro de cristal, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, pp. 75-77.

HUYSMANS, Joris-Karl, 1984, *A contrapelo*, ed. de Juan Herrero, Madrid, Cátedra.

LAFORGUE, Jules (1994), "Salomé", en *Moralidades legendarias,* Madrid, Cátedra, pp. 143-168.

LAURENS, Gilbert (1977), "Salomé et l'agonie romantique", en *Recherches en Sciences des Textes. Hommage à Pierre Albouy*, Grenoble, Presses Universitaires, pp. 77-90.

LITVAK, Lily (1986), El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913), Madrid, Taurus, pp. 230-239.

MARASSO, Arturo (1954), *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz.

MOLINS Patricia (1995),"Salomé. Un mito contemporáneo", en *Salomé. Un mito...*, pp. 17-63.

ORTEGA Y GASSET, José (1966), "Esquema de Salomé", en *El espectador (1916-1933), Obras completas,* 2, Madrid, Revista de Occidente, pp. 360-363.

PALACIO, Jean (1990), Pierrot fin-de-siècle ou les metamorphoses d'un masque, París, Librairie Séguier.

PEARSALL, Priscilla (1984), An Art Alienated from It self. Studies in Spanish American Modernism, Valencia, Romance Monographs.

PEREZ PETIT, Víctor (1965), "Oscar Wilde", en *Los modernistas*, II, Montevideo, Biblioteca Uruguaya, pp. 118-139.

PRAZ, Mario (1969), La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica), Caracas, Monte Avila.

RENAN, Ernesto (1985), *Vida de Jesús*, Madrid, Biblioteca Edaf.

REVERSEAU, Jean-Pierre (1972), "Pour un étude du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du XIXe siècle", *Gazette des Beaux Arts*, (septembre), pp. 173-184.

Salomé. Un mito contemporáneo, 1875-1925, (1995) Madrid, Ministerio de Cultura- t. f. Editores.

SANTIAGO DE LA VORAGINE (1984), *La leyenda dorada*, 2, Madrid, Alianza.
TOLEDANO GARCIA, Juana (1992), "Un mito fin de siglo en Rubén Darío: Salomé", *Angélica. Revista de Literatura,* (Lucena), 3, pp. 113-121.
TURCIOS, Froylán, "Salomé" (1930), en *Cuentos del amor y la muerte*, París, Editorial "Le Livre Libre", pp. 47-52
VARGAS-VILA, José Mª (s. a), *Salomé (Novela-poema)*, Barcelona, Ramón Sopena.
VEDIA Y MITRE, Mariano de (1936), *Las alegorías de Salomé*, Buenos Aires, Viau Editores.
ZAGONA, Helen Grace (1960), *The Legend of Salomé and the Principle of Art for Art's Sake*, Ginebra, Librairie Droz.

CAMINOS DE LA NOVELA HACIA LA MODERNIDAD

DOLORES PHILLIPPS-LÓPEZ
UNIVERSITÉ DE GENÈVE

En el amplio arco de tiempo que, en Hispanoamérica, corresponde a lo que se ha denominado "madurez del orden neocolonial", o sea de 1880 a 1930, la producción novelística se caracteriza por un abrumador sincretismo, una "tumultuosa conjunción de expresiones aparentemente contradictorias" para recoger las palabras de Gutiérrez Girardot.

Aquel contexto global de la modernidad hispanoamericana, al llamar a sí los conceptos de cambio y de transitividad que le son consubstanciales, o sea al dejarse definir sólo en los términos de una esencial ambigüedad, condiciona la producción que lo expresa a manifestarse en esos mismos términos. Y si se contempla el caso singular de la novela, con ello se llega a explicar que no sean uno, sino diversos los *tipos* novelísticos (novela naturalista, modernista, criollista, fantástica, etc.) que se dejan subsumir bajo ese solo contexto global, o, si se insiste en que el tipo, referido a un contexto específico, deba ser único —lo *uno* no es exactamente sinónimo de lo *unívoco*— será necesario entonces admitir su carácter plural, complejo, ambiguo, en la integración de elementos (a primera vista) contradictorios que realiza.[1]

En la naturaleza compleja y ambigua de la expresión literaria del modernismo, en la novela modernista señaladamente, se reconocen los fermentos de complejidad y ambigüedad propiamente modernos, que caracterizaban asimismo las expresiones literarias europeas del fin de siglo (aun teniendo en cuenta las insalvables diferencias).[2]

Es evidente que al hablar aquí de novela modernista, renunciamos a atribuirle un sentido taxonómico estrecho a este término: la novela *modernista* es la novela *del Modernismo*; y con esta tautología se subrayan ante todo los perfiles modernos de las expresiones novelescas del período. La contigüidad de estos códigos novelescos no anula su diferencia, ya que hasta pueden definirse, singularmente, como reacción al código *precedente* (siempre y cuando la

---

1) Pensamos en la producción novelística de autores tan diferentes como Orrego Luco, Reyles, Blanco-Fombona, Cambaceres, Cestero, Dominici, D'Halmar, Gálvez, Díaz Rodríguez, Campos, Hernández-Catá, Larreta, Silva, Nin Frías, Ugarte, Cuervo Márquez, Romero García, Pérez Petit, Zaldumbide, Andreve, Palma, Turcios, Aguirre Morales, Arguedas, etc.

2) A diferencia de lo que ocurrió en Hispanoamérica, en Europa, es un largo proceso de racionalización económica y política el que se halla en el origen de la modernidad, y que se remonta lejanamente hasta la filosofía cartesiana (individualista, racionalista), o, más cerca, hasta la Revolución Industrial que dio asiento al Estado burgués moderno. Simultaneidad y superposición, al contrario, serán los rasgos distintivos de la modernidad en sociedades "periféricas" como las hispánicas —"que llegaron tarde a esa *última cena* de la modernidad" (Gutiérrez Girardot) —, efecto sí de la expansión del capitalismo y de la consiguiente unificación del mundo, pero efecto un tanto forzado, confuso, por la precipitación misma con que estos procesos involucraban a los países hispanoamericanos. Ahora bien, estas superposiciones y estas conjunciones que se dieron muy visiblemente en el ámbito literario no restan representatividad a la modernidad que en este ámbito se expresa: en el mismo carácter cambiante, inseguro, heterogéneo de la expresión literaria modernista hispanoamericana, al contrario, los rasgos distintivos, la problemática y las contradicciones de la modernidad se revelan con mayor fuerza, con mayor exacerbación, porque su impacto histórico y político ha sido ahí más brutal. Comenta Tulio Halperin Donghi que con la afirmación del "nuevo pacto colonial", "el crecimiento será aún más rápido que antes, pero estará acompañado de crisis de intensidad creciente [...]. Este avance por explosiones [...] debe, sin duda, en parte —pero sólo en parte— sus turbulencias a la vinculación creciente con unas metrópolis que viven ellas mismas una coyuntura económica más sacudida". V. Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 309-310.

sucesión de formas así apuntada no se considere cronológicamente, sino bajo el modo de una oposición o tensión dialéctica). Pero son exploraciones estéticas que se desarrollan en un mismo contexto socio-económico, cuyas repercusiones para el intelectual o, más generalmente, para el artista, son precisables, y se proyectan —desde las nuevas funciones que le competen en tal contexto— en los modos de articulación de la realidad; exploraciones que traducen todas, al fin y al cabo, la misma "búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro"[3]. En este sentido, y en resumen, no son sino reflejo, en su manifestación novelesca, de la global problemática surgida con la modernidad, de tensión entre el principio de autonomía del arte —la "nueva mitología"[4]— y la realidad. Detrás de lo diverso, es por lo tanto posible encontrar un sustrato común, una explicación unificadora, como la que formulara Ángel Rama:

El problema fue para todos el mismo (reconozcamos las variaciones determinadas por el grado de desarrollo de sus respectivas áreas o su particular problemática) y la asunción de una conciencia reflexiva, como respuesta a la circunstancia, también fue la misma. A partir de ese sustrato común podían divergir las soluciones propuestas, pero todas debían surgir de una conciencia crítica en que el arte se tornaba reflexión.[5]

Profusamente documentada en la novela del modernismo, existe una tendencia a la *subjetivación*, o sea, muy generalmente, tendencia hacia un *tropismo interior* en la novela. Por su gravitación, esta clave permite la lectura coherente de la diversidad de tipos novelísticos en aparente competición, interpretándolos, todos, como posturas identificadoras. A través de códigos distintos, y con apoyo de determinadas señas de identidad (individual, nacionalista, continental, étnica, etc.), todas se establecen como sistemas de personalización (la escritura es aquí identificación), como compensaciones al mundial fenómeno de la homogeneización.

La historia de la sociedad burguesa moderna es una historia de transformaciones radicales ocurridas en el terreno de la economía, tanto como en el terreno de lo cultural. Las antinomias que separan estos ámbitos —siendo esta condición antinómica la que hace, en definitiva, su compartida modernidad—, al ser generadas por el mismo desarrollo de la sociedad burguesa, se realizan bajo el modo de lo que se halla sí en *oposición formal* (afirmación a través de la negación), pero que se mantiene en *relación fundamental*.

La organización burguesa moderna introduce, de hecho, libertad y autonomía en el ámbito de la economía: el liberalismo, el librecambismo, deshacen las trabas del mundo tradicional e instauran un individualismo sinónimo de libertad para el burgués. Pero, asimismo, libertad y autonomía son patrimonio del artista *independizado* por el mercado, representante de un individualismo moderno que se afirma en la negación de los valores materialistas, utilitaristas de la sociedad burguesa.

A los orígenes comunes de estas contradicciones internas de la nueva sociedad, de estos antagonismos entre artista y burgués de los que se encuentran precisos testimonios en la creación artística finisecular, en una literatura que en gran medida se constituye *a contrapelo*, se referían críticos como Erich Auerbach al subrayar que el arte y la literatura del siglo XIX compartieron o emanaron del mismo "humus" burgués, a pesar de las insistentes identificaciones del artista y del burgués como entes antitéticos. Lo mismo quedaba dicho en Sartre, si bien desde otra postura, pues según él artista burgués y artista "maldito" también se mueven en el mismo plano: las prácticas literarias "blancas" del primero sólo se tornan

---

3) Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983, p. 104.
4) Ibídem, p. 90.
5) Ángel Rama, "Prólogo" a *Poesía* de Rubén Darío, Ernesto Mejía Sánchez (ed.), Caracas, Ayacucho, 1977, p. XIII.

prácticas "negras" en el segundo, cuya escritura estará signada por el mal, siendo las suyas *flores del mal*. Refiriéndose a Baudelaire, precisamente, confirmaría Rama que

> *el primer poeta maldito se retrae del universo creado por la burguesía en el poder, pero en su refluencia queda marcado por los rasgos de la nueva estructura económica y por las relaciones sociales que ella instituye. No hay duda de que su respuesta es negativa, pero ya lo es con los rasgos de la modernidad*[6]

Tales son las tensiones de la modernidad, que se expresarán en las novelas hispanoamericanas del modernismo en un rechazado, pero no menos operativo cientificismo, en un superado pero no menos implicado e insoslayable positivismo, en postulaciones esteticistas, aristocratizantes, de las que no están totalmente ausentes ni cierto didactismo, ni la afirmación de una misión social y política de la literatura, que acaban confiriendo un sentido pragmático e instrumental a esa misma literatura llamada *de evasión*. A estas paradojas y constitutivas tensiones de lo moderno se refería en 1893 el dramaturgo Hugo von Hofmannsthal, quien notaba que ser moderno significaba dos cosas separadas y distintas, reflejo de dos visiones del mundo, mecanicista la primera, más intuitiva la otra, articuladas en la siguiente serie de polaridades: "el análisis de la vida y la huida de la vida", "el instinto experimental y el instinto de la belleza, el instinto de comprender y el de olvidar"[7].

Si en la obra literaria modernista el escritor tal vez se inventa una existencia por encima y al margen de la sociedad burguesa laboriosa, la disposición contraria, en una concepción cívicamente más comprometida, no será menos probada. Así lo ejemplifica la postura del modernista argentino Manuel Ugarte, expresada en su novela-diario *La novela de las horas y de los días* (1903), quien ataca el aristocratismo y el orgullo que reducían —elevaban, según la perspectiva opuesta— el arte a un goce de élite. Por boca de su protagonista Juan Lapeña declara Ugarte que "uno de los sofismas más perniciosos de este comienzo de siglo [es] la pretendida incompatibilidad entre el talento y la democracia"[8], insistiendo en la responsabilidad política, moral, civil de intelectuales y artistas:

> *El intelectual tiene más deberes aún que los demás hombres, porque lejos de ser una excusa, la intelectualidad es una circunstancia que le hace doblemente responsable. Los artistas, los hombres de pensamiento, no pueden ser los niños mimados de la sociedad; tienen que ser los padres.* (p. 83)

Sin embargo, y a la vez, Ugarte matizará el rechazo rotundo que se ha venido formulando contra la literatura de los últimos años, culpada por hallarse alejada "de la acción", aislada "del contacto del mundo", por no consistir sino en una adormecedora "vida de cisnes sobre un lago de palabras muertas"; a lo que replica Ugarte (siempre por boca de Juan Lapeña): "Hoy se ha desencadenado una poderosa reacción contra esa enfermedad bizantina. Pero tampoco hay que exagerar en este sentido. El poeta no puede ser un *commis-voyageur* de la política". (pág. 101)

Así, probablemente a raíz de estas oscilaciones contenidas en la obra, entre los juicios expuestos por Baroja en el propio "Prólogo" a esta novela (en la primera edición parisina de 1903), no extraña que se reconozcan y destaquen las mismas ambivalencias: pérdida de "la fe

---

6) Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas / Barcelona, Alfadil, 1985 (1ª ed. de 1970), p. 25.
7) Citas en Gutiérrez Girardot, ob. cit., (1983), pp. 108-109.
8) Manuel Ugarte, *La novela de las horas y de los días* (notas íntimas de un pintor), París, Garnier Hermanos, 1903, p. 83. Es la edición citada en lo que sigue.

religiosa", pero insatisfacción con "la fe científica", observa el prologuista en Ugarte; simpatía intelectual por "el socialismo" y "la democracia" —agradece Baroja—, pero "egoísmo" natural, instintivo del artista que examina y analiza su espíritu, delectándose "en la contemplación del yo", que hacen que, al fin y al cabo, "*La novela de las horas y de los días* sea sólo para refinados, para determinados lectores"[9], como concluye Baroja.

Hagamos ahora incursión en el campo de las ideas expresas en estudios y ensayos de algunos pensadores hispanoamericanos del modernismo, en busca de las bases epistemológicas primarias —irán apareciendo, conjuntamente, determinados aspectos éticos—, bases que fundamentan a aquellas posturas estéticas registradas en la novelística modernista en su característica y comprobable diversidad.

Para ello, debemos considerar la evolución del positivismo hispanoamericano decimonónico, a lo menos las fases de esa evolución que más directamente interesan a nuestro propósito, a saber: aquéllas que, hacia inicios del siglo XX particularmente, comenzaron a manifestar, desde el interior, *insuficiencias* o *limitaciones* del positivismo; aquéllas que no acababan de acomodarse con el mundo de inmanencia absoluta no sólo postulado, sino mundo experimentado cotidianamente.

Una descripción a grandes rasgos del positivismo hace aparecer entre sus principales motivos la resistencia a proyectar una realidad profunda bajo las apariencias fenoménicas, la voluntad de ajustarse ante todo a la búsqueda de las regularidades o de las leyes que se manifiestan en tales fenómenos. No importan —o no se las concibe— las estructuras subyacentes que justifican dichas leyes; sí, en cambio, interesa —y por principio— mantenerse en la superficie probante de las cosas.

Informa P. Henríquez Ureña al respecto[10] que a principios del siglo XX imperaba el positivismo en la escena intelectual hispanoamericana, haciendo incluso nuevos adeptos (así el sociólogo peruano Mariano H. Cornejo o el sociólogo y psicólogo argentino José Ingenieros), aunque pronto se registraría un desplazamiento de los intereses, desde el eje de lo aparente y objetivamente explicable, hacia el área cambiante e inseguro de lo *espiritual*. Junto a la difusión de las obras de Boutroux[11], Bergson, Croce[12] y William James, promueven una renovación filosófica pensadores como Alejandro Deústua en el Perú, Alejandro Korn y Carlos Vaz Ferreira, en Argentina y en el Uruguay respectivamente. Al lado de estos filósofos, debe figurar el "pensador moralista" —como lo llama Henríquez Ureña— José Enrique Rodó, quien en *Motivos de Proteo* (1919) expondría como deber la doctrina de la renovación espiritual idealista.

Esta filosofía de transición, la llamada filosofía *antipositivista* (deberá matizarse tal negación), puede reconocerse ya en el positivista cubano Enrique José Varona, en los acentos de ponderación que caracterizan a la totalidad de su obra filosófica, y se dejará percibir en su plenitud en aquella "nueva generación intelectual que se llamó a sí misma idealista, desechando expresamente al positivismo. La apremiaban las mismas exigencias espirituales

---

9) Todos los propósitos aquí expuestos se hallan en el "Prólogo" de P. Baroja (Madrid, 8 de abril 1903) a la novela de Ugarte, ed. cit. (1903).

10) Pedro Henríquez Ureña, *Historia de la cultura en la América hispánica*, México, F. C. E., 1947.

11) La temprana pero prudente apertura espiritual de Emile Boutroux se comprueba en su libro *De la contingence des lois de la nature* (1874), donde deja inserta la razón científica en una razón *más general* y un tanto *misteriosa*.

12) Apuntemos que Benedetto Croce llegó a tipificar una escuela crítica persistentemente opuesta al estudio del *género* en literatura, porque, a su entender, tal estudio disolvía la obra *singular*.

que a su correspondiente europea, y sin seguirla, sensatamente, en las aventuras metafísicas, abordó como ella los mismos grandes temas gnoseológicos, éticos y estéticos."[13]

En 1908, el peruano Francisco García Calderón, hermano de Ventura, presentó dos ponencias con ocasión del "Tercer Congreso Internacional de Filosofía", celebrado en Heidelberg del 31 de agosto al 5 de septiembre de 1908. Estas ponencias llevaban por título *Las corrientes filosóficas en América Latina* y *Las condiciones sociológicas de América Latina*. Solamente la primera se publicó en París, ese mismo año de 1908, en la famosa *Revue de Métaphysique et de Morale*[14]. Tras subrayar y documentar con diversos ejemplos la participación del positivismo en la cultura continental, señaladamente En Chile, Brasil y México, García Calderón enlazaba, puntualizando:

> *Pero esa supremacía del positivismo provoca lentamente una reacción idealista; y es esta corriente la que tiende a predominar hoy en toda América Latina. [...] Se observa, incluso en la alta poesía, un gran fondo de idealismo; en la novela, altas preocupaciones psicológicas, religiosas, sociales. Es el caso de la poesía de Silva, de Lugones, de Darío, de Carlos Arturo Torres; es el caso de la novela Redención, cuyo autor es el argentino Estrada.*[15]

Divisando también en el positivismo "la piedra angular de nuestra formación intelectual", Rodó reivindicaba, no obstante, como necesaria, "la sublime terquedad del anhelo que excita a la criatura humana a encararse con lo fundamental del misterio que la envuelve"[16], en otros términos: reivindicaba la necesidad humana de tal ansia espiritual. Más que en las explícitas tendencias "neo-idealistas"[17] del pensamiento de Rodó, queremos insistir en los motivos permanentes que proceden del positivismo, reconocidos por él, como, entre otros: el "potente sentido de la relatividad", el justo examen de las "realidades terrenas", la "vigilancia" del "espíritu crítico", o incluso, "el desdén de la intención ilusa, del arrebato estéril, de la vana anticipación"[18].

Ya con señalar estas ambivalencias en Rodó vamos apuntando la insuficiencia de las fórmulas que compactan o reducen las ideas de los pensadores del modernismo, al designarlos como *antipositivistas*. Hablar de *superación del positivismo*, fórmula también ésta frecuente en las valoraciones críticas de la filosofía hispanoamericana de inicios del siglo XX, viene a ser quizá más adecuado, pero sólo en la medida en que se admita la llamada superación en su función de búsqueda de un más allá de lo positivo, o sea, no con valor de negación, sino con valor de complementariedad.

Cobra representatividad, en este sentido, la postura conciliadora defendida por Alejandro Korn, cuya obra realiza una superación de los términos eminentemente económicos del

---

13) Arturo Ardao, *Espiritualismo y positivismo en el Uruguay* (Filosofías Universitarias de la segunda mitad del siglo XIX), México, F. C. E., 1950, p. 258.

14) Francisco García Calderón, "Les courants philosophiques dans l'Amérique Latine" (Mémoire présenté au Congrès de Philosophie de Heidelberg en 1908), *Revue de Métaphysique et de Morale*, París, Armand Colin, 1908, pp. 674-681.

15) Ibídem, pp. 678 y 680.

16) José Enrique Rodó, "Rumbos nuevos", en *Obras Completas* (José Pedro Segundo y Juan Antonio Zubillaga, ed.), Montevideo, A. Barreiro y Ramos, 1945-1958, tomo IV, pp. 36-37.

17) Ibídem, p. 37.

18) Ibídem

positivismo nacional alberdiano, sin ser antipositivista en sentido estricto[19]. Con lúcida perspectiva sobre su tiempo, Korn seguirá el desarrollo del positivismo argentino, construyendo un sistema filosófico naturalista en lo esencial, pero que proyecta devolverle al hombre su libertad, distintiva respecto de los demás objetos estudiados por la ciencia: *La libertad creadora* (1922) se titula precisamente una de sus obras centrales. "Son los mismos hombres de la investigación positiva —dirá— los que experimentan la necesidad de la generalización abstracta"[20]. Consciente, con todo, de la vanidad de la especulación pura y de "las controversias escolásticas entre el realismo y el idealismo"[21], convencido, con razón, de la imposibilidad de desandar el camino de los progresos alcanzados por el desarrollo de las ciencias positivas, Korn intenta unas renovaciones del positivismo, partiendo de sus bases mismas, por el que éste llegue a dignificarse en una elevada concepción ética:

> *No podemos continuar con el Positivismo, agotado e insuficiente, y tampoco podemos abandonarlo. Es preciso, pues, incorporarlo como un elemento subordinado a una concepción superior que permita afirmar, a la vez, el determinismo del proceso cósmico como lo estatuye la ciencia y la autonomía de la personalidad como lo exige la ética. Porque importa ante todo emancipar al hombre de su servidumbre y devolverle su jerarquía como creador de la cultura, destinada a actualizar su libertad intrínseca: es propio del hombre poner en la vida un valor más alto que el económico.*[22]

La libertad viene a ser un hecho de experiencia interior y cotidiana del hombre, un hecho de su espontaneidad creadora, mantenido, no obstante, dentro de las condiciones del medio.

En el Uruguay vecino, las ideas de Carlos Vaz Ferreira seguían una semejante evolución sin rupturas, en la doble dirección perfilada (de ahí la conjunción de "Ciencia y Metafísica", por ejemplo, que da título a un capítulo de su obra *Conocimiento y acción* de 1908). Deudor del positivismo —"sería difícil —nos dice— encontrar un autor que no mereciera el nombre de positivista entre los que cultivan hoy las ciencias filosóficas"[23]—, Vaz Ferreira defenderá, por su parte, la legitimidad e inevitabilidad de la "Metafísica" (término utilizado por él indistintamente, como equivalente de "Filosofía").

Este sumario recorrido de las ideas predominantes a inicios de siglo confirma, en el marco del pensamiento hispanoamericano del modernismo, el sincretismo atribuido por Korn a todas las épocas de transición, sincretismo configurador, asimismo, de la producción novelística del modernismo.

---

19) Recogemos en ésto la interpretación que propone José María Romero Baró en su estudio: *El positivismo y su valoración en América*, Barcelona, P. P. U. Biblioteca Universitaria de Filosofía, 1989, pp. 72-75 dedicadas a Korn.

20) Alejandro Korn, "De *Corrientes de la filosofía contemporánea*" (1917), en AA. VV., *Antología crítica de la prosa modernista hispanoamericana*, José Olivio Jiménez y Antonio R. de la Campa (selecc., introd. y bibliografía), New-York, Eliseo Torres, 1976, p. 96.

21) Romero Baró, ob. cit., (1989), pp. 72-73. Romero Baró planteará —sin intención de resolverla— la cuestión de las aparentes contradicciones o de las paradojas que alimentan el pensamiento de la época, destacando entre ellas "la *paradoja* de un positivista como Ingenieros proponiendo una metafísica —aunque fuera de la experiencia— y un antipositivista como Korn rechazando toda especulación pura —aunque fuera sobre el idealismo y el realismo—", *id.*, p. 75.

22) Korn, *Influencias filosóficas en la evolución nacional* (1919), citado por Romero Baró, ob. cit., (1989), p. 73. En lo que a la historia del positivismo mexicano concierne, v. Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, F. C. E., 1968 (1943-1944).

23) Citado en Ardao, ob. cit., (1950), p. 267.

Buscando una articulación coherente a la pluralidad de los estilos de la novela (ideales de escritura e ideologías) en la naciente era burguesa moderna, hemos convenido en llamar *subjetivación* lo que define su valor estético común. Desde el lirismo de la novela-poema, la visión solipsista de la novela de artistas, como direcciones egocéntricas de tal subjetivación, hasta el desarrollo de una mística de la tierra, en un movimiento por así llamarlo etnocéntrico (de contornos tanto más borrosos cuanto que en él compiten legítimos reclamos de soberanía y sinceras defensas de minorías, con llamadas nacionalistas o nacional-raciales dudosas), pasando por las proyecciones / reapropiaciones de sí universalistas (menos *literales*) de los cosmopolitas o exotistas: tales son los significados posibles de una noción que desde luego no invalida la esencia heterogénea de la expresión artística —novelística— moderna. A semejante modernidad del modernismo quería aludir, probablemente, Amado Nervo en su ensayo titulado "El Modernismo", de 1907, al usar la imagen de la orientación interior del arte modernista:

"(...) los sentidos de la especie, singularmente los sentidos del poeta, que es el ser representativo, por excelencia, de la humanidad, *se han ido afinando* y hemos empezado a ver *hacia dentro*".[24]

Remitiendo a presupuestos económicos, Rama interpretaba esta orientación como la versión estética correspondiente a la estructura subjetivista de la economía liberal regidora de los nuevos modos de intercambio en el mundo hispanoamericano[25]. Más cultural o psico-sociológica era la descripción, aportada en su momento por Georg Simmel, de una tendencia compensatoria en el hombre ante la despersonalización, el anonimato, provocados por el mismo régimen burgués moderno. Tales efectos los observaba el ficticio Juan Lapeña, en la ya citada novela de Ugarte, entre los hombres de la gran ciudad:

> *A veces me pongo a observar como andan y viven las gentes en la calle. Casi siempre me hacen el efecto de comparsas de teatro que desaparecen por una esquina y reaparecen por la otra, con la misma mueca infeliz, como "hombres-automóviles" que un mecanismo mueve y empuja dentro de un repertorio reducido de gestos combinados por el fabricante. Y estos juguetes que, fuera de sus habilidades de resorte, son de cartón para todo lo que se relaciona con la vida, me causan una angustia indecible.*[26]

Será indispensable mantener activa, por otro lado, la clave de la ambigüedad fundamental de los fenómenos de la modernidad; porque, aun aceptándose, por ser comprobable, la idea de que, en los tiempos modernos de la novela, la búsqueda de lo singular va polarizando en medida creciente el interés de lo novelesco, o sea, aun admitiéndose que la novela sigue una evolución visible hacia el *autobiografismo*, siempre será pertinente preguntar —en una disyunción exclusiva tan sólo en apariencia— si por autobiografismo se entiende vocación lírica u objetivismo naturalista.

En un estudio reciente de gran impacto titulado *La era del individuo: contribución a una historia de la subjetividad*[27], el filósofo francés Alain Renaut traza una historia filosófica de la modernidad, cuyo propósito es, no el establecimiento de una mera *histoire historienne* de la

---

24) Amado Nervo, "El modernismo" (1907), en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1972, tomo II, p. 398. Subrayado nuestro.

25) V. por ejemplo, Rama, ob. cit., (1985), pp. 14-15 y 25-26.

26) Ugarte, *La novela de las horas*..., pp. 13-14.

27) Alain Renaut, *L'ère de l'individu: contribution à une histoire de la subjectivité*, París, NRF Gallimard, 1989. V. en especial: "Dérive individualiste de l'humanisme: l'ère de l'individu" y "La transcendance immanente, problème philosophique de la post-modernité", pp. 57-62.

filosofía moderna, sino el de una empresa de reflexión sobre la lógica de la historia filosófica de la modernidad, en respuesta a la importancia que cobra la problemática de la subjetividad en los debates intelectuales de nuestro tiempo.

Un lugar común en la reflexión en torno a la modernidad —común, precisa Renaut, en el sentido de que reúne posturas filosóficas de las más diversas— asienta que "La modernidad surge culturalmente con la irrupción del humanismo y filosóficamente con el advenimiento de la subjetividad"[28]. En 1927, Ernst Cassirer intentará mostrar, precisamente, que ciertas corrientes del humanismo renacentista prepararon aquel surgimiento cultural; en ellas, en efecto,

> *se perfila ya "la concepción nueva, específicamente moderna, de las relaciones del sujeto y del objeto", según la cual la dignidad del Yo ya no reside en la situación objetiva que le ha sido asignada una vez por todas en el seno del edificio cósmico, sino en su capacidad de oponer al universo objetivo su "valor propio"; y la determinación de este "valor propio", cuya puesta en evidencia arranca al hombre a su estatuto antiguo de simple parte del Todo y deja por primera vez surgir en toda su profundidad la polaridad del sujeto y del objeto (la oposición de la subjetividad y de la substancialidad), pone en primer plano la dimensión de la libertad como creatividad capaz de fundar por sí misma un porvenir no predeterminado [...]*[29].

Las condiciones que requiere el desarrollo del individualismo son, desde luego, las de la modernidad, a saber: la instalación del hombre como "valor propio" en el mundo; de tal modo que el individualismo, concede Renaut, puede entenderse como figura o momento del "humanismo moderno". Cabe la posibilidad de que se trate, no obstante, de una forma tan sólo "evanescente" (*évanouissante*) de ese humanismo: el individualismo afirma el carácter irreductible de las diferencias; el humanismo, por su lado, contiene un "ideal de autonomía" que considera la parte de humanidad compartida o común irreductible, ésta, a la afirmación de la sola singularidad. En tal dinámica, el humanismo se ve, fundamental y paradójicamente, "amenazado", concluye Renaut, por lo que ha surgido de él.[30]

Análogamente, ya desde la segunda mitad del siglo XIX, la sociedad burguesa —su ideología en particular— se verá cuestionada por un arte que pretende molestar, el arte autónomo, procedente de la experiencia misma, concreta, de las formas de vida burguesa-moderna, y cuya autonomía había sido lograda bajo esas mismas condiciones.

Volviendo a las relaciones entre subjetividad y humanismo sin otro proyecto que el de notificar los vínculos existentes entre individualismo y modernidad (o sea fuera de toda intención *acusadora*), formulemos, con Renaut, la siguiente interrogante: "¿Puede establecerse que la deriva individualista de la subjetividad era ineludible e irreprimible, y que el humanismo contenía ya en sí la necesidad de su deriva individualista?"[31]

Por esta reflexión se encamina Renaut hasta la perspectiva contemporánea, y desde nuestros tiempos enfoca, problematizándolos, los fenómenos de la modernización que se hallan hoy hiperbolizados y requieren nuevos proyectos de reflexión. En atención al contexto intelectual del modernismo que examinamos, estos proyectos invierten el orden de los

---

28) Ibídem, p. 57.
29) Ibídem
30) Este párrafo resume: Ibídem, pp. 58-59.
31) Ibídem, p. 60.

elementos implicados en la reflexión, pero no dejan de ser iluminadores al respecto: mientras hacia finales del siglo XIX las formas de la sociedad burguesa moderna dieron motivo para pensar la dificultad de constituir al sujeto fuera de las determinaciones científicas y sociales del positivismo (formas que engendraban despersonalización, nivelación, uniformización), las interrogaciones de la sociedad contemporánea se mueven en torno a la necesidad de *superar* al individuo.

En el fondo, una perspectiva filosófica amplia, como es la perspectiva actual, enriquece nuestra mirada sobre los inicios de la era del individuo, ya que, si bien se enuncia una real problemática post-moderna, no dejarán de perfilarse entre sus presupuestos algunos de los cuestionamientos —no siempre conscientes, ni siempre articulados en términos filosóficos- que movieron con propiedad a los intelectuales modernistas: "[...] el problema esencial de las sociedades modernas, es en el fondo el de saber como conciliar la "libertad de los Modernos", en el sentido de aquella exigencia de independencia [...], con la existencia necesaria de normas [...]. Lo que puede decirse con una fórmula tomada de Husserl: ¿cómo pensar una trascendencia al interior de la inmanencia?"[32]

Hoy más que nunca, "en la época del acabamiento hiperindividualista de la modernidad", con la debida distancia, resultará urgente volver a plantear la cuestión de la trascendencia de los valores con respecto a la individualidad (normas comunes, o normatividad supra-individual, intersubjetividad, espacio público, etc.).[33]

El artista modernista hispanoamericano, en su momento, se preguntó cómo el hombre podía alcanzar existencia en su "valor propio" y por qué caminos iniciar aquella "busca de nuestra expresión". Por eso, las respuestas que aportaron las novelas del modernismo se dejan leer como proyectos de existencia específicamente modernos.[34]

---

32) Ibídem, p. 61.

33) No nos internaremos en las propuestas de Renaut sobre este tema. Notemos solamente que los términos filosófico-políticos de sus ulteriores reflexiones, abiertas sobre la cuestión de la democracia y de la correlación entre desencantamiento del mundo y proceso democrático en las sociedades modernas, dejan entrever posibilidades fecundas de reflexión sobre el modernismo. V. Ibídem, pp. 61-62.

34) El presente trabajo presenta algunas de las conclusiones del estudio que realizamos en D. Phillipp. s-López, *La novela hispanoamericana del modernismo*, Genève, Slatkine, 1996.

LAS *CARTAS AMERICANAS* DE JUAN VALERA: ORÍGENES DE LA CRÍTICA ESPAÑOLA SOBRE LITERATURA HISPANOAMERICANA

MARÍA BENEYTO

El objeto de análisis que me propongo al estudiar la personalidad de Juan Valera y la de sus *Cartas Americanas*[1] no es desentrañar su total contenido, sino lo que en ellas se encuentra de útil para conocer algo más sobre las relaciones literarias entre España e Hispanoamérica durante el último tercio del siglo XIX.

Dichas relaciones distan mucho de estar definitivamente establecidas por los hispanistas, quienes sí han ido mostrando un particular interés por ellas a partir de la irrupción del Modernismo.

Carlos María Rama, en su libro *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina* (1982), ha sido el primero en cotejar ampliamente datos y documentos valiosos para ir desbrozando el terreno de estudio de dichas relaciones[2].

Por su parte el libro de Anne Wayne Ashhurts, *La literatura Hispanoamericana en la crítica española* (1980)[3], es probablemente el trabajo que mejor centra la cuestión, pese a que abarca el dilatado trecho que va desde el siglo XVI hasta los años 70 de nuestro siglo.

Cuando se ocupa del período que aquí nos interesa, la autora recoge nombres de críticos como José Quintana (1772-1857) y José Zorrilla (1817-1893), y algunos otros que denomina "eclécticos", como Mesonero Romanos, Manuel Cañete, Antonio Rubió y Lluch, etc. Ahora bien, en su opinión, será Juan Valera, y cito textualmente, "el más importante de los críticos españoles de la literatura hispanoamericana antes de Menéndez y Pelayo".

Para Anne Wayne Ashhurst, el verdadero valor como crítico de Juan Valera se cifra en sus teorías estéticas, que el propio autor había expuesto en diferentes artículos y conferencias sobre filosofía del arte[4]. Asimismo, entiende que la clave de su concepción estética se halla en el conocido y contemporáneo axioma de "el arte por el arte". Opinión que ya nos había expresado Guillermo de Torre al decir que a Juan Valera le interesa más el camino que la posada y que por esa razón sus textos -los de las cartas, por ejemplo- no serían otra cosa que sus pretextos literarios[5]. Todo esto nos sitúa en una posición muy débil a la hora de defender el valor crítico de las *Cartas Americanas*, máxime, cuando existe el prejuicio -nada infundado- de que la crítica de este período se caracteriza por responder a cierto paternalismo españolista.

Generalmente se admite el tópico de que las relaciones intercontinentales por aquel entonces fueron difíciles, principalmente a causa de los conflictos políticos y coloniales, pero cabe preguntarse de todos modos en qué revistas hubo efectivamente alguna participación e intercambio, cómo se produjeron los contactos, quién enviaba desde Hispanoamérica libros a la Península, etc. Como es sabido, durante la primera mitad del siglo XIX reinó una gran agitación en Hispanoamérica a causa de sus guerras de Independencia. Esta tarea,

---

1) Juan Valera, *Obras Completas*, T. I, 2ªed., Madrid, Aguilar, 1942.
---------- *Correspondencia de Don Juan Valera (1895-1905)*, ed. por Cyrus DeCoster, Madrid, Castalia, 1956. Completan las *Cartas Americanas* publicadas en la edición de la *Obra Completa*, de 1942.
2) Carlos Mª Rama, *Historia de las relaciones culturales entre España y la América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982.
3) Anne Wayne Ashhurst, *La literatura hispanoamericana en la crítica española*, Madrid, Gredos, 1980.
4) Juan Valera, *Obras completas*, T. II, Madrid, ed. Aguilar, 1961, pp. 610-697.
5) Guillermo de Torre, *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 19-34.

esencialmente política, acaparaba la inteligencia de los ideólogos, empeñados en erigir un pensamiento nuevo que avalara y consolidara las Repúblicas recién constituidas. De la prolongada contienda salió robustecida una idea capital: el *americanismo*, idea nacida precisamente por oposición al *españolismo* con que estaban armados los amigos de los colonizadores. Es en este contexto donde deben situarse las opiniones de Juan Valera; quien en más de una ocasión mostró preocupación, diciendo que empezaban a crecer "vertiginosamente" las nuevas tendencias americanistas. Sin embargo, su acendrado amor por el castellano no implica mecánicamente una actitud intransigentemente españolista. Juan Valera fue casi un personaje literario, revestido de una compleja ambigüedad política - con el atuendo del diplomático que vivió entre Madrid, Lisboa, Nápoles, Río de Janeiro, Dresde, Varsovia o San Petersburgo- y de un afán culturalista con un altísimo interés en "quedar bien" con todo el mundo. La distancia le acostumbró al género epistolar, su ingenio y su vasta erudición le convirtieron en un escritor habilísimo en el discurso y la conversación, capaz de colmar a sus amigos con dichosas tardes de tertulias literarias que se hicieron famosas[6]. Y capaz también de escribir cartas vivaces y graciosas que no tenían otro objetivo que mantener las "buenas maneras", y que con el tiempo se han hecho famosas. Uno de sus mejores ejemplos son las cartas que nos ocupan.

La longevidad de Valera le permitió codearse con representantes del Romanticismo más fervoroso, con los más intransigentes partidarios del Realismo y con los adalides del Naturalismo zolaniano, pero además fue testigo de excepción del nacimiento del simbolismo francés y del modernismo hispanoamericano. No obstante, todas estas corrientes no fueron para él más que modas pasajeras, y siempre se definió a sí mismo como mero humanista y hombre que gustaba de lo clásico.

En este sentido, y a pesar de la tirria confesada al didactismo, se inclinaba a ejercer a menudo de moralista, lo cual queda en el estilo de sus cartas, apenas disimulado por un suave sentido del humor y una "elegante" ironía, en ocasiones maliciosa, encaminada a fustigar la generalizada esclerosis y el conformismo que padecía la cultura española.

Algo de todo lo dicho hasta ahora queda manifiesto en la primera *Carta Americana* que poseemos de Valera, dirigida al crítico mexicano Victoriano Agüeros, el día 10 de julio de 1879, en la que dice: "Para todo aquello que pueda contribuir a que se estrechen las relaciones y fraternidad literarias entre España y México, cuente Ud. conmigo, y no me lo agradezca, pues me conviene mucho como español y como autor. Entiendo además que a todo escritor mexicano le conviene lo mismo, así como a ese pueblo en general"

De todos modos, a la vista de la influencia que ejercían los otros países de Europa en los escritores españoles y también en los hispanoamericanos, y a despecho -en parte- de la que otrora ejerciera España, Valera fue haciéndose con la vejez más y más casticista.

En 1887, escribía a su tío José Alcalá Galiano, diciéndole: "En España estamos hoy en un período de transición entre barbarie y cultura, y en tales períodos el mal gusto se entroniza con facilidad y cierta pedantería cursilona prevalece y se enseñorea de todo". Quizás no le faltaba razón si pensamos en algunos escritores que copiaban el estilo modernista, por ejemplo. Sin embargo, esta reacción furiosa se aclara más tarde en una carta a Menéndez Pelayo: "Yo mismo, si no fuera porque con los extranjeros mi orgullo patriótico, más que mi orgullo personal, me hace tímido y arisco, hubiera tratado, en varias veces que he estado en París, de

---

6) Manuel Azaña, *Ensayo sobre Valera*, prólogo de Juan Marichal, Madrid, Alianza ed., *1971*. *Bermejo Marcos*, Manuel, "Las cartas de Valera", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXII, 1986, pp. 137-162. *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968. -Carmen Bravo Villasante, *Vida de Don Juan Valera*, Madrid, ICI, V Centenario, 1989. -

conocer a los literatos de allí; pero la opinión, tal vez exagerada, que tengo de la vanidad y petulancia de los franceses no me lo ha consentido".[7]

Ya he dicho antes, y pese a estos prejuicios, que la generosidad de su carácter le movió a atender delicadamente a todo joven que acudiera a él, leía sus libros y se ocupaba de ellos en las revistas de mayor tirada de su tiempo. Azorín celebró esta prodigalidad de Valera para con la juventud en un artículo publicado en 1907, dos años después de su fallecimiento: "Ha sido el maestro querido y respetado por todos. Su bondad, su escepticismo indulgente, su mucha experiencia de la vida, su amable y elegante desdén por lo vulgar y plebeyo... eran cosas que encantaban y atraían a todos".[8]

Baste para concluir esta semblanza, importantísima para poder entender las *Cartas Americanas,* la opinión de Don Leopoldo Alas, Clarín, quien pensaba sobre Valera que era un sabio que no había perdido el sentido común. A cuya afirmación añadía: "A vueltas de mil alardes de casticismo, de misticismo a veces, Valera es un pagano; tiene toda la gracia y la voluptuosidad de un espíritu del Renacimiento y todo el eclecticismo, un tanto escéptico, de un hombre de mundo. La filosofía de Valera es una filosofía de adorno".[9]

Por coquetería o por sagrada convicción, Valera llevó a cabo una tarea que nadie hasta entonces había emprendido dentro de su ambiente intelectual: mantuvo diligentemente contacto durante años, y hasta el final de su vida, con numerosos escritores hispanoamericanos; actitud abierta y fecunda que, desgraciadamente, no encontró en el futuro la legión de seguidores que hubiera sido deseable.

Pese al unánime reconocimiento del valor documental de las *Cartas Americanas*, el hecho de que Valera no llegara nunca a sistematizarlas constituye un escollo para su estudio. Valera ambicionó contribuir a la confección de una historia completa de la Literatura Hispanoamericana, aunque era consciente de la inmensa complejidad de este empeño. Cuando en 1889, por ejemplo, publicó por primera vez la colección de sus cartas, advirtió que era tan solo una primera aproximación a una materia vastísima a la que pensaba seguir dedicándose.

He releído estas cartas bajo la luz de aquel improbable proyecto, para evaluar en qué medida, pequeña o grande, fue llevado a cabo.

En las cartas aparecen 71 autores hispanoamericanos, todos contemporáneos de Juan Valera, sobre quienes comenta muchas de sus obras a lo largo de 63 cartas. La referencia de estos autores y de sus respectivas obras comentadas, así como la fecha de su recepción - relación con la que pretendo facilitar su búsqueda- aparecen al final de este artículo en los Apéndices I y II.

A pesar de sus limitaciones las *Cartas Americanas* presentan un trabajo crítico que vamos a tratar de sintetizar:

1. - Fue el primer trabajo crítico que se empezó a hacer en España sobre la literatura Hispanoamericana. Los trabajos de Cañete, Revilla, o Valbuena, fueron posteriores y menos ambiciosos.

2. - Los escritos que llegaban podían ser de cualquier tema o calidad, pero supuso el primer intercambio literario, de libros, cartas y revistas culturales.

3. - Valera se ocupa fundamentalmente de autores contemporáneos. Eso permite que:

a) Lleguen a España las novedades editoriales, todo tipo de libros, de lingüística, de historia, de filosofía y de literatura. Se conoce así el tipo de publicaciones que se está haciendo,

---

7) Juan Valera, *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo 1877-1905*, ed. por M. Artigas y P. Saín Rodríguez, Madrid, Espasa Calpe, 1946, p. 112.

8) J. Azorín, "Juan Valera", rev. *Blanco y negro*, año XVII, nº 861, 2 de noviembre de 1907.

9) Leopoldo Alas (Clarín), "Valera", *La opinión*, Madrid, 26 de junio de 1886.

los géneros literarios que más abundan y quién está publicando: autores noveles que la mayoría de las veces Valera desconoce.

b) Estos autores son conocidos por Valera el mismo año que publican, esto es: la inmediatez es absoluta. Valera informa sobre primeras ediciones en el caso de Darío, de Zorrilla de San Martín, de Restrepo, de Ricardo Palma, de la mayoría de los autores.

4. - En la catalogación y en la guía de las obras que presenta este artículo, se puede comprobar fácilmente la presencia de *Antologías* (Rivas, Agüeros), de *Estudios Críticos* (Hunneus Gana), de *Apuntes* o *Esbozos* literarios (Argelich, Cuervo), de *Lecciones* (Ortiz), o de *Misceláneas* (Estrada). Era fácil encontrar este tipo de trabajos conjuntos en Hispanoamérica, no tanto en España. En estos libros, a menudo, se encontraba todo tipo de autores; se trataba de proyectos oficiales que querían mostrar la producción nacional de cada país, a veces, para darse a conocer a las otras repúblicas hispanoamericanas o a Europa. Eran momentos de expansión, y la falta de medios en sus países o las diferentes problemáticas sociales y políticas hacían que muchos escritores quisieran salir al extranjero.

5. - Valera informa sobre algunas revistas literarias, bien porque allí aparecen sus propias publicaciones, bien porque han aparecido otras ajenas que él ha recibido o de las que le han hablado. Son revistas en las que seguramente hoy, todavía, podríamos descubrir mucha información literaria de la época, sobre todo en: *La Nación* de Buenos Aires; *El Correo de España* de Buenos Aires; *La Nación* de Bogotá; *La Miscelánea* de Medellín (Colombia); *El Telegrama* de Bogotá o *La Época* de Chile.

6. - Las cartas, aunque indirectamente, muestran las diferentes propuestas estéticas que ofrecen distintos autores, e incluso distintos países. En esos años algunos escritores están proponiendo nuevas ideas, nuevas formas, nuevos lenguajes muy personales, como es el caso de Ricardo Montalvo, de Rubén Darío, de Carlos Reyles, de Max Soto y Hall o de J. Enrique Rodó. Sobre Darío escribió Valera a Menéndez Pelayo en 1892: "Veo en Rubén Darío lo primero que América da a nuestras letras, donde, además de lo que nosotros dimos, hay no poco de allà. No es como Bello, Heredia, Olmedo, etc. , en quienes todo es nuestro y aun lo imitado de Francia ha pasado por aquí..." "...en R. D. hay, sobre el mestizo de español y de indio, ese extracto, la refinada tintura del parnasianismo, del decadente..."[10]

También observa diferencias entre los países, corroboradas por la crítica posterior: "La República Argentina puede jactarse de tener y haber tenido poetas líricos excelentes, entre los que descuella Mármol, Echeverría, Guido y Spano, Andrade y Obligado;"[11] Colombia es un país de poetas, pero quizás demasiados en opinión de Valera, que en cambio alaba los trabajos y la tradición filológica de este país. De Chile nos explica su tradición dramática y razona su decadencia a causa del clero; lo califica de país de ensayistas. En México destaca los narradores y cuentistas. Y de Uruguay señala su vena intelectual.

El buen tino de Valera se debe, básicamente, a que es un gran lector, con un excelente gusto, un conocimiento riquísimo de la lengua, no sólo de la suya, pues leía perfectamente cinco idiomas, y poseía una cultura vastísima.

7. - Las nuevas tendencias definen nuevos estilos que a Valera no se le escapan:

El romanticismo a lo "victorhugo" que le reprocha a un desconocido y a Rivas Groot. O el "becquerismo" de González Camargo, que juzga como poco comprendido en Colombia, su país, y que según él, "en algún caso supera al propio Bécquer" e incluso a Heine. Sin embargo, Valera siempre criticó a los románticos, porque en su opinión: "La poesía subjetiva, íntima y

---

10) J. Valera, *Cartas Americanas*, ob. cit., p. 1865.
11) Ibídem.

quejumbrosa, va ya cansando y se presta a que los lectores tomen a risa las quejas y lamentos del autor"[12].

Ataca el naturalismo con ambición satírica: "...La novela experimental responde en literatura a la negación de la metafísica en la ciencia. Es crear una literatura negando la literatura..." Así responde al artículo de Emilia Pardo Bazán, *El naturalismo*[13]. Lo critica en el argentino F. Grandmontagne, a quien dice: "La descripción puede y debe entrar en una novela, mas no como fin principal. Zola, por ejemplo, hasta en el mismo título de sus novelas peca ya contra esta regla que yo me impongo: *El vientre de París*, *Roma*, *Lourdes*, etc. , "[14]. Valera no perdona a Zola y al naturalismo la negación de la libertad humana. El determinismo iba en contra del concepto optimista que de la vida tenía nuestro dandi. Sin embargo, dice sentirse algo naturalista cuando lee el poema narrativo de José Zorrilla de San Martín *Tabaré* donde especula sobre la predestinación, el libre albedrío, la psicología, etc.

El modernismo le asusta por lo novedoso, lo lujoso y lo amanerado, aunque encuentra salvedades a pesar suyo: "Rubén Darío, el más ingenioso a mi ver de cuantos han introducido en la poesía castellana ciertos modernismos franceses, adoptándolos con arte y tino tan felices, que hasta el más intransigente los perdona, los aplaude y presume que si no se exageran, pueden infundir, en la rica poesía española, algo de nuevos tonos y colores. "[15]

No lo considera tan correcto en Carlos Reyles ni en el colombiano Guillermo Valencia.

Valera es un clasicista, así se definía en una carta que escribió a Menéndez Pelayo, el 8 de julio de 1878: "Sí amigo, Ud. y yo somos grecolatinos y clasicotes hasta la médula"[16]

8. - Sobre algunos autores dicta algunas influencias literarias que con el tiempo, críticos posteriores, las han corroborado, lo que demuestra una vez más su intuición estética:

Según Valera, la influencia española les llega de Zorrilla y de Quintana (en O. Andrade), de Bécquer (en Zorrilla de San Martín y en Escobar), de Campoamor y de Núñez de Arce. En el argentino, Rafael Obligado los ve a casi todos; según él, es un españolista íntegro.[17]

La influencia francesa es de Chateaubriand y de Victor Hugo en los románticos. A los modernistas, a quienes llama afrancesados, les ve influencias de Verlaine, Sudermann, Tolstoi, Ibsen, D'Annunzio y Bourget.

Alguna influencia portuguesa dice que tiene Sánchez Pesquera, concretamente de Anteo de Quental. Sólo hay un escritor a quien etiqueta de inglés, es Diego Fallón.

9. - El tipo de análisis crítico que hace Valera es muy irregular. Son pocos los casos en los que hace críticas completas, las más de las veces hace comentarios breves y muy libres, escogiendo algún aspecto de la obra que le interesa especialmente.

Para *Tabaré*, el poema narrativo de J. Zorrilla de San Martín, Valera hace uno de los análisis literarios más completos de las *Cartas Americanas*. Escribe sobre su género literario, cuenta el argumento, especula y analiza sobre la acción y la función de los personajes, alaba su lenguaje poético, trata de ver lo que tiene de naturalista y lo que tiene de romántico el poema, y finalmente desarrolla una tesis sobre el ideal femenino que bien pudiera aprovecharse, como paradigma, para ampliar los estudios sobre el tema femenino en Valera.

---

12) J. Valera, *Cartas Americanas*, ob. cit., p. 1941.
13) Carmen Bravo Villasante, *La obra de Juan Valera*, ob. cit., p. 194.
14) J. Valera, *Cartas Americanas*, ob. cit., p. 1952.
15) J. Valera, *Cartas Americanas*, ob. cit., pp. 2027-2028.
16) *Epistolario...*, ob. cit., p. 28.
17) Estudios posteriores sobre estas influencias: *Torres Rioseco*, Arturo, "La huella de Quintana en la lit. Hispanoamericana". *N. N. II, Estudios y Ensayos, 1* México, 1965, pp. 3-14. *Henestrosa*, A. *Zorrilla en México*, prólogo en *Zorrilla*, J., *México y los mexicanos*, Studium, México, 1955.

Otras obras que analiza con bastante detenimiento son *Azul*, de Darío; las *Tradiciones Peruanas*, de Ricardo Palma y la *Atlántida* y *Prometeo* de Olegario Andrade, fundamentalmente.

Por otro lado, Valera demuestra un extraordinario interés sobre la lingüística y la filología en cuyas disciplinas dista mucho de ser incompetente. Muy al contrario, sus comentarios sobre léxico demuestran una especial atención y estudio hacia las lecturas que sobre este tipo de trabajos él ha hecho. Conoce los trabajos filológicos de Daniel Granada, en Uruguay; Pichardo, en Cuba; Cuervo en Colombia; Arona en Perú y Z. Rodríguez En Chile.

Cuando corrige a los miscelanistas lo hace con método. Y en algunos casos corrige el exceso de entusiasmo, por ejemplo, en Santiago Estrada, a quien estimula para que deje de ser antologista, consejo que seguramente surgía de su propia autocrítica, como se puede inferir de sus palabras: "Lo único que yo quiero expresar y que expreso ahora es que, un libro que trata rápida y sumariamente sobre tantos y tan trascendentes asuntos, sería ligereza y osadía, ora que yo en todo lo declarase conforme a la verdad ora que en poco o mucho le calificase de erróneo"..."Lo bondadoso e indulgente de su índole que, más que a señalar defectos le lleva a descubrir y celebrar bellezas...Yo que me precio de ser y soy tan benigno como usted, no soy, ni con mucho, tan entusiasta; y lo confieso, siento cierto temor a lo exaltado y lírico del estilo".[18]

Respecto al estilo que Valera usa en sus comentarios, cabe destacar su variedad: se entusiasma con unos, a menudo es irónico, aburrido en algunos casos y apasionado y polémico en otros. El caso es que si cogemos dos cartas, por ejemplo, una dirigida a Darío y otra a Mera o a Rivas Groot -los dos últimos españolistas y bien relacionados con Valera-, podremos comprobar que el entusiasmo respecto a Darío hace que Valera se esmere en ejercer una crítica sobresaliente, atractiva y profética; por el contrario las críticas a los amigos citados, son más bien expeditivas, correctas y generosas, lo cual revela que pese a su interés su obra no le ha entusiasmado. No engaña la escritura de Valera en las *Cartas Americanas*. Leídas en conjunto constituyen un caleídoscopio donde se distinguen enseguida los tonos rojos de los grises y los blancos de los negros.

Una característica del estilo de Valera homogeneiza y hace posible y grata toda su lectura: la perfección y corrección de su castellano. Gracias a su conocimiento de la lengua crea una sintaxis peculiar y sorprende con un léxico exquisito.

10. - Valera en sus cartas pretende ser didáctico, no lo es en sus novelas ni en la ficción, pero en los escritos personales quiere ser moralizador, hace de padre y eso enfada a muchos escritores hispanoamericanos. Sus provocaciones actuaron como revulsivo para algunos escritores muy destacables como es el caso de Mitre, Darío, Palma, Montalvo o González Prada.

11. - Escribir las *Cartas Americanas* supuso a Valera entrar en el mundo americano, preocuparse por sus problemas y llegar a conocerles lo mejor que pudo y que supo. Este gesto fue prácticamente original y exclusivo entre los españoles y los hispanoamericanos de su época y sólo lo substituyó y lo superó la llegada de Unamuno.

El interés por "lo americano" le llevó a preocuparse por las lenguas indígenas, por los americanismos, por el sentimiento nacional de aquellos pueblos, por la importancia de la naturaleza en toda Sudamérica y la influencia sobre sus gentes: "Empeñarse en buscar un sello

---

18) *Cartas Americanas*, ob. cit., p. 1820.

especial y exclusivo que distinga una obra poética escrita en América, sería absurdo, este sello acude sin que le busquen y en *Tabaré* ha acudido en omnímoda plenitud"[19].

La intención de Valera de encontrar "lo español" en América es omnipresente, pero sospecha que el mismo orgullo europeo por haber creado una civilización superior y dominadora, transplantado al Nuevo Mundo, es lo que constituye el americanismo. Y aunque Europa siga siendo la primera, y por eso la madre, dice Valera, América podrá decir a Europa: "El porvenir es mío". Valera afirma el americanismo y reconoce al indio pero no soporta que afirmar esa realidad tenga que suponer para el americano un declarado misohispanismo.

Las críticas contrarias a Valera siempre han estado movidas por diferencias ideológicas, pero nadie ha hecho una crítica objetiva en contra de la aportación que sobre materia literaria hiciera sobre la literatura hispanoamericana:

M. GONZALEZ PRADA en 1894 ataca con virulencia lo que él llama el deseo de Valera de convertirse en apóstol o emisario de la buena palabra, el desvelo por hacer el bien. Prada piensa que Valera sólo quiere burlarse y rechaza su ironía "lazo gaucho para detener a los audaces o medialuna traidora para desjarretar a los fuertes ", y reprocha su falta de libertad al someterse a la religión y al monarquismo.

J. LEON DE MERA, RAFAEL MERCHAN y V. PALLARES coinciden, entre 1890 y 1891[20], en intentar demostrar lo que ellos llaman errores de Valera, pero en sus artículos sólo hablan sobre temas referidos a la iglesia, la conquista española, los reyes de los períodos de la conquista y de época colonial, los malos gobernadores de Indias, el concepto de esclavitud, etc. , pero no de literatura.

RUFINO CUERVO en su larga polémica con Valera, hace un despliegue de conocimientos y archivos lexicográficos excelentes, y la polémica es positiva para el campo de la lingüística. En términos ideológicos el español quiere pensar que su lengua seguirá siendo siempre el punto de partida y la base del español de América, mientras que Cuervo quiere suponer que el español americano cada vez se va diversificando más y más, y distanciándose por ende del que se habla en España. La polémica se paralizó en 1900 sin haber llegado a ninguna conclusión[21].

BARTOLOME MITRE también se había enfrentado a Valera para debatir la idea de la "unidad literaria entre España e Hispanoamérica", pero fue el mismo Mitre quien acabaría sosteniendo que "no existe una Historia literaria autónoma", e incluso dijo que hasta entonces la lengua de los hispanoamericanos era aún la que pertenecía por tradición cultural a las "más ricas joyas que adornan la literatura castellana".[22]

Todas estas polémicas no afectaron al trabajo estrictamente literario de Valera; sí su fama o su popularidad, y bien pudo alterar el éxito de sus críticas la coyuntura social y política de las dos sociedades, la española y la americana.

---

19) J. Valera, *Cartas Americanas*, ob. cit., p. 1831.

20) Mera y Merchán publicaron varios artículos sobre este tema en *La España Moderna*, algunos de ellos recogidos en R. Merchan, *Estudios críticos*, Bogotá, I. La Luz, 1886.

21) Rufino J. Cuervo, *El castellano en América*, Buenos Aires, el Ateneo, 1947. (Cuervo reunió toda la polémica con Valera, además de otros artículos en este libro).

22) Guillermo de Torre, *Claves de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Taurus, 1959.

APÉNDICE

LISTA CRONOLOGICA DE LAS CARTAS Y RELACION DE LOS AUTORES HISPANOAMERICANOS QUE APARECEN EN ELLAS.

PRIMERAS CARTAS

CARTAS	*AUTORES*
-Carta de 10 de julio de 1879	Victoriano Agüeros (México)
-Carta de 13 de septiembre de 1880	Victoriano Agüeros
-Carta de 22 de junio de 1886	Jorge Huneeus Gana (Chile)
-Carta de 27 de febrero de 1888	Rivas Groot (Colombia)
-Carta de 26 de marzo de 1888	Rafael Obligado (Argentina)
	Calixto Oyuela (Argentina)
-Carta de 16 de abril de 1888	Olegario Andrade (Argentina)
-Carta de 23 de abril de 1888	" "
-Carta de 7 de mayo de 1888	" "
-Carta de 14 de mayo de 1888	" "
-Carta de 4 de junio de 1888	" "
-Carta de 11 de junio de 1888	M. Luis Amunátegui (Chile)
	Sobre José Joaquín Mora
-Carta de 13 de agosto de 1888	Rivas Groot
-Carta de 20 de agosto de 1888	H. Domínguez Camargo (Col.)
	M. Antonio Caro (Colombia)
-Carta de 27 de agosto de 1888	M. Antonio Caro
	Rufino Cuervo (Colombia)
	Manuel M. Madiedo (Colombia)
	J. J. Ortiz (Colombia)
	Agripina Montes (Colombia)
-Carta de 3 de septiembre de 1888	Agripina Montes (Colombia)
	Mercedes Flores (Colombia)
-Carta de 17 de septiembre de 1888	" "
	Bertilda Samper (Colombia)
	Rafael Núñez (Colombia)
	J. M. Samper (Colombia)
	J. Arboleda (Colombia)
	J. M. Marroquín (Colombia)
	G. Gutiérrez González (Col.)
	E. A. Escobar (Colombia)
	Rafael Merchán (Ecuador)
-Carta de 8 de octubre de 1888	Camargo y Escobar (Colombia)
	Rafael Pombo (Colombia)
	Diego Fallón
-Carta de 15 de octubre de 1888	" "
	J. M. Torres Caicedo (Col.)
	M. A. Caro
-Carta de 22 de octubre de 1888	Rubén Darío (Nicaragua)
-Carta de 29 de octubre de 1888	" "

-Carta de 5 de noviembre de 1888	Miguel L. Amunátegui-Mora
-Carta de 3 de diciembre de 1888	" "
-Carta de 17 de diciembrede 1888	Miguel L. Amunátegui-Mora
-Carta de 24 de junio de 1889	J. Huneeus Gana
-Carta de 20 de mayo de 1889	D. Granada (Uruguay-España)
-Carta de 31 de mayo de 1889	J. M. Roa Bárcena (México)
	J. M. Hidalgo (México)
-Carta de 10 de junio de 1889	Daniel Granada
-Carta de 8 de julio de 1889	J. León Mera (Ecuador)
	Juan Montalvo (Ecuador)
-Carta de 14 de julio de 1889	Rafael Merchán
-Carta de 12 de agosto de 1889	J. L. de Mera -Merchán
-Carta de 26 de agosto de 1889	" "
-Carta de 15 de agosto de 1889	Santiago Estrada (Argentina)
-Carta (sin fecha)	Juan Montalvo
-Carta de 30 de septiembre de 1889	J. Zorrilla San Martín (Uru.)
-Carta de 31 de diciembre de 1889	Ricardo Palma (Perú)

CARTAS DIRIGIDAS A LA REVISTA ILUSTRADA DE NUEVA YORK

-Carta de 25 de julio de 1891	Sólo españoles
-Carta de 23 de agosto de 1891	Sólo españoles
-Carta de 6 de octubre de 1891	Alberto del Solar (Chile)
	Calixto Oyuela
-Carta de 24 de octubre de 1891	Fco. Sellén (Cuba)
-Carta de 18 de diciembre de 1891	Fco. Coronado (Cuba)
	J. A. Argerich (Argentina)
-Carta de 15 de enero de 1892	Sólo españoles
-Carta de 30 de enero de 1892	Sólo españoles

CARTAS DIRIGIDAS A EL CORREO DE ESPAÑA

-Carta de 28 de agosto de 1896	Sólo españoles
-Carta de 27 de octubre de 1896	R. Darío
	R. Palma
	J. Montalvo
	E. Cortés
	Blest Gana
-Carta de 1 de diciembre de 1896	Sólo españoles
-Carta de 20 de diciembre de 1896	Rubén Darío
	Carlos Reyles (Uruguay)
-Carta de 19 de febrero de 1897	A. Gómez Restrepo (Colom.)
	M. Sánchez Pesquera (Ven.)
	Victoriano Agüeros
	I. García Icazbalceta (Méx.)
	J. Peón y Contreras (Méx.)
-Carta de 22 de Marzo de 1897	Atenógenes Segale (México)

	Maximo Soto y Hall (C. Rica)
	C. B. Ceballos (México)
	Agustín Mencos (Guatemala)
	Ricardo Palma(Perú)
-Carta de 18 de abril de 1897	Ismael E. Arciniegas (Colombia)
	F. Grandmontagne (Argentina)
-Carta de 20 de septiembre de 1897	Carlos Mª Ocantos (Argentina)
	Daniel Granada
-Carta de 4 de agosto de 1897	Carlos Reyles
	J. M. Manrique(Venezuela)
-Carta de 2 de septiembre de 1897	Dosamantes
-Carta de 20 de octubre de 1897	Sobre Perú

CARTAS DIRIGIDAS A LA NACIÓN

-Carta de 30 de abril de 1899	Sobre lenguas indígenas
-Carta de 1 de enero de 1900	Academias
-Carta de 24 de enero de 1900	Fidelis P. del Solar (Chile)
	J. M. Ocantos
-Carta de 4 de abril de 1900	Guillermo Valencia (Col.)
-Carta de 8 de mayo de 1900	Sólo españoles
-Carta de 27 de mayo de 1900	Sólo españoles
-Carta de 30 de septiembre de 1900	Sólo españoles
-Carta de 10 de octubre de 1900	J. Enrique Rodó (Uruguay)
	Angel de Estrada (Argentina)
	C. Martínez Vigil (Uruguay)
	E. Rodríguez Mendoza (Chile)
-Carta de noviembre de 1900	Soto y Calvo (Argentina)
	Rufino J. Cuervo
	J. de Febles (Yucatán)
	Peón y Contreras
	J. G. del Busto (Uruguay)
	Rubén Darío
	J. M. Heredia (Cuba)

NOTA: Las cartas que sólo contienen escritores españoles se han consignado porque constan igualmente como Cartas Americanas y a efectos de que sirvan de guía para que no se busque en ellas ningún escritor sudamericano.

Del total de las *Cartas Americanas* faltan cuatro dirigidas a Ceballos Dosamantes y seis dirigidas a J. Enrique Lagarrique; en total diez cartas que no se han registrado porque no tocan ningún aspecto literario.

HORIZONTE ORIENTAL: EL EXOTISMO EN EL FINAL DE SIGLO ARGENTINO

VIRGINIA GIL AMATE
UNIVERSIDAD DE OVIEDO

Edward Said al proyectar su contracrítica a las bases políticas y culturales en las que se asentaban las relaciones de oriente y occidente centraba su estudio en Gran Bretaña y Francia como productores de las líneas maestras del pensamiento orientalista, es decir, de la visión común que Occidente vierte sobre todo aquello que considera el Oriente. Geográficamente el significado de Occidente posee unos parámetros bien delimitados, se corresponde inicialmente con las potencias coloniales citadas y por extensión con Europa y Estados Unidos; mientras el de Oriente apunta hacia un ente difuso en lo nacional donde están incluidos el Islam, Asia o, aún más vagamente, el Este. Como manifestación cultural el orientalismo se postula como el conjunto de saberes e interpretaciones que Occidente hace de Oriente. Dicho de otro modo, el centro del mundo "representa", para su propia comprensión, el nebuloso, distinto y exótico (cuando no peligroso) extrarradio.

La lógica asentada por el orientalismo no se disturba mientras el intérprete, el que "usa" el oriente codificado, sea el colonizador pero qué hacer cuando las manifestaciones culturales orientalistas parten de un mundo colonizado política y culturalmente. Este es el caso de la literatura hispanoamericana donde el orientalismo no ha dejado de producir obras[1], centrándose en un Oriente lejano y prometedor de otros mundos posibles, cuyo número aumenta según acaban las centurias.

Contra los condicionamientos sociopolíticos de su época se alzan las palabras liminares de *Prosas profanas* (1896) —"Veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer"[2]— y en reacción a ellos surge lo exótico; no hay rechazo del país porque no hay país concreto, el escritor modernista se siente de una época (el "tiempo" que rechaza) y de cualquier lugar. Al agregar "Buenos Aires: cosmópolis" definirá Rubén el valor supremo de esta ciudad. Desde ese sentimiento supranacional, el orientalismo modernista (como la antigüedad clásica, lo remoto, lo que en definitiva ya no está) sirve a un proyecto estético, provocado no tanto por Oriente como por su codificación cultural. Ser consciente de esta elaboración —"Amo más que la Grecia de los griegos/ la Grecia de la Francia..."[3]—, diferencia a Rubén de las posturas ortodoxas; el del autor hispanoamericano será una opción poética y una fabulación libresca (o artística) personal, frente al orientalismo tradicional donde siempre late la muestra y explicación de lo desconocido haciéndolo pasar por categorías comprensibles. Claro que al optar por la visión oriental que emana desde la cultura europea (francesa en este caso), Rubén no está a salvo de utilizar el mismo filtro que aquellos. Así, al ofrecer su crítica de *Las mil y*

---

1) La incursión en Oriente puede estar fomentada por la atracción (en Octavio Paz, por ejemplo) o centrada en la parodia de eliminar fronteras al jugar con supuestos espacios nacionales (de ello es exponente Servero Sarduy). Antes de estos usos el tema ha podido tener ciertas ínfulas de colonialismo ("Para dominar el país son necesarios muchos hombres y mucho dinero. ¿Vale Marruecos este sacrificio? Este es el problema" apuntaba Amado Nervo en su artículo "La conferencia de Algeciras", *Crónicas de Europa*, en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, t. 1, p. 1184.

2) "Palabras liminares" a *Prosas profanas y otros poemas* (1896-1901), en Rubén Darío, *El modernismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1989, p. 49.

3) Rubén Darío, "Divagación", en *Poesías completas*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 185.

una noches hará de la narración reflejo de un mundo diferente que, siendo legendario, *es*, sin embargo, la misma *realidad* de los árabes:

> *Así, pues... Ellas no ven en eso malicia, las huríes. Y los pueblos primitivos, dice el sabio, llaman a las cosas por su nombre, y no encuentran casi condenable lo que es natural, ni licenciosa la expresión de lo natural. (Entiendo por pueblos primitivos los que aún no tienen ninguna tara en la carne o en el espíritu y nacidos al mundo bajo la sonrisa de la belleza...) Desde luego, es totalmente ignorado de la literatura árabe ese producto odioso de la vejez espiritual: la intención pornográfica. Los árabes ven toda cosa bajo el aspecto hilarante. Su sentido erótico no lleva más que a la alegría...*[4]

A pesar de ello, el exotismo viene a llenar de carga estética la desazón finisecular y, en el caso argentino, la afición por el mismo parece reproducirse con los últimos coletazos del siglo XX.

Si bien es cierto que el panorama argentino ha estado jalonado de relatos donde el orientalismo cubría un amplio espectro de significados —de las dosis de fantasías modernistas que aporta Leopoldo Lugones al humor corrosivo de Arturo Cancela; pasando por el gozo de la aventura intelectual que aporta Borges; o motivado por la experiencia de viajero de Roberto Arlt o, en la más estricta línea del modelo europeo, en las novelas de Manuel Mujica Laínez— no podemos dejar de preguntarnos qué provoca el orientalismo de un nuevo final de siglo nutrido por relatos que buscan en China, Egipto o Malasia su espacio y su definición[5]; y la aparición, finalmente, de un grupo de escritores que decide llamar a su fugaz movimiento (sólo dura unos meses en 1987) *Shanghai* y a su revista de comentarios bibliográficos *Babel*[6], nacida ese mismo año anunciando en su lema, "Todo sobre los libros que nadie puede comprar", el desconcierto que acarrea el fin del siglo XX en Argentina.

De escapista, banal, plagiario, afrancesado o huecamente libresco fue acusado el modernismo y, como si la ley del péndulo quisiera probarse en la literatura, Alan Pauls recuerda los calificativos que hacia 1980 recibían de la crítica algunos jóvenes narradores argentinos:

> *...fuimos escritores formalistas, amanerados por la juventud y por la teoría literaria, indiferentes y amnésicos. Después fuimos dandies de izquierda: progresistas pero no sufrientes, informados pero no melancólicos, públicos pero distantes, de clase media pero vagamente hedonistas: demasiada ironía y, sobre*

---

4) Rubén Darío, "Las mil y una noches", en A. Djbilou, *Diwan modernista. Una visión de Oriente*, Madrid, Taurus, 1986, p. 262.

5) Acompañadas estas, en un viaje cronológico de sentido similar, de obras cuyo argumento busca asentarse en los albores de cristianismo, la Europa de los caballeros andantes o en cortes decadentes del siglo XVIII. De 1984 en adelante se han publicado en Argentina las siguientes obras que de una u otra manera incursionan en el exotismo: César Aira, *Canto castrato* (1984) y *Una novela china* (1987); Martín Caparrós, *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984) y *La noche anterior* (1990); Alberto Laiseca, *Poemas chinos* (1987), *La hija de Keops* (1989) y *La mujer en la muralla* (1990); Daniel Guebel, *La perla del emperador* (1990) y Ana María Shúa, *Casa de geishas* (1992).

6) *Babel, revista de libros* fue editada a lo largo de tres años, de 1989 a 1991. No es nuestra intención analizar los criterios de selección y lectura que utilizaba la revista, para ello remitimos al artículo de W. Bosteels y L. Rodríguez Carranza, "El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971) ", en R. Spiller (editor), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt, Vervuert, 1995, pp. 313-338.

todo, demasiada confianza en la literatura. Más recientemente [...] hemos sido metaficcionales, exóticos, universitarios, desdeñosos del mercado y de los imperativos del realismo juvenilista...[7]

Parte de esta queja parece ser el eco contrario al análisis propuesto por Mª Teresa Gramuglio en 1990 donde se destacaba, entre otras ligazones, el culturalismo y la formación de raíz universitaria, sin dejar de ironizar sobre el poder de estos escritores para moverse "en el interior del ámbito literario con algo más que la prepotencia de trabajo"[8]. En contraste, Pauls utiliza la vía del escritor desajustado con la época ("Somos escritores inadecuados [...] extemporáneos, inapropiados, inoportunos, inactuales"[9]) que marca, primero, su conciencia de grupo, y, segundo, la necesidad de afirmación de su propia originalidad; reafirmarse en no provenir de nada que los relacione con su tiempo o con alguna tradición oficial de la literatura argentina. Así pues, influyen en el mercado editorial, nos avisa Gramuglio, pero se presentan como marginales de la línea que éste pueda marcar. Al igual que el inconformista, pero bien situado, poeta modernista.

Martín Caparrós no oculta, algún tiempo después de la aventura de *Babel*, que había una intencionalidad de promoción, más o menos jocosa, en la creación de la revista y en el manifiesto del grupo:

Babel surgió de un grupo de gente que en un momento decidió juntarse en la parodia de un grupo literario que se llamaba Shanghai y se reunió dos veces, lo suficiente para que apareciera en los medios de comunicación presentado como tal, un par de páginas con fotos de una revista. El grupo literario ahí está muy claro, o mejor dicho, la apariencia de grupo literario; la idea de estas ocho personas que se llaman de tal manera y se reúnen en tal lugar. Ese estado de cosas quedó saldado cuando salieron tres notas en un par de revista y un diario, diciendo: el grupo Shanghai... Hasta ahí quedó saldado ese aspecto de la cuestión. Quiero decir: no es un olvido, no es una distracción el hecho de no habernos reunido seguido, sino una elección con respecto a qué lugar ocupa la política de la literatura dentro de nuestra relación con la literatura. Hemos hecho una revista que no era una revista de literatura, era una revista de libros -siempre hemos marcado muy bien la diferencias-; una revista que estaba ahí, nunca se supo por qué, por eso dejó de estar, lo cual nos bastó para que se supiera, se entendiera, se leyera, que esa revista servía para que alguna de la gente identificada alrededor de este supuesto grupo dijera ciertas cosas. Y es cierto que a veces dijeron, y es cierto que incluso esto producía el efecto público de que ahí había una banda, una unión, un bloque[10]

---

7) A. Pauls, "La retrospectiva intermitente", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 517-519, julio-septiembre 1993, p. 473.
8) Mª T. Gramuglio, "Genealogía de lo nuevo", *Punto de Vista*, año XIII, núm. 39, diciembre 1990, p. 10.
9) A. Pauls, art. cit., p. 473.
10) *Encuentro en el bosque. La Argentina como escenario* (Primera reunión de narradores argentinos en el Hotel del Bosque de Pinamar, 21 al 24 de noviembre de 1991), Buenos Aires, Sudamericana, 1993, p. 106.

Más breve y contundente se muestra Daniel Guebel al explicar los orígenes de estas actividades: "Babel era una revista de libros que trataba de establecer algún pacto con el mercado y a la vez contrabandear..."[11].

La intentona parecía no pasar de un ejercicio de autobombo mientras se estaba sin trabajo a la espera de producir libros que ofrecer a futuros editores, pero duró tres años y mostró los gustos literarios de una generación. En ella no faltaba el apartado dedicado a los libros de aventuras y las historias abiertamente exóticas.

El manifiesto de *Shanghai*, que aglutinaba a Martín Caparrós, Alan Pauls, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich y Jorge Dorio, tiene elementos comunes a una declaración vanguardista en la proclamación y negación de cualquier esperanza para el grupo como tal, y en el abierto chiste que la enmarca:

> *Shanghai, la palabra Shanghai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla... En inglés, to shanghai significa "emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado y embarcarlo, ebrio, dormido, en un navío a punto de levar anclas"*[12]

a lo que une la hondura que imprime, entre líneas, como queriendo disimular la desazón, escribir desde el desencanto:"Shanghai mira hacia el mar porque en el mar no hay tierra ni esperanzas, sólo la inutilidad de un movimiento repetido"[13].

Danubio Torres Fierro incidirá en las circunstancias históricas que rodean a los nuevos escritores argentinos, de la crisis del mercado editorial a la reconstrucción moral del país, señalará la "herencia poco cómoda" recibida aunque no percibe que se sientan rehenes de estas "circunstancias"[14]. Sin embargo, *Shanghai* reivindica lo incomprensible ("Shanghai suena a chino básico"), porque quizás así se acceda a la sorpresa que la cotidianeidad les niega; proclaman la pluralidad, tanto se traduce en la negación del ejercicio del criterio[15] para mayor regocijo del "todo vale", como en la muestra de un mundo donde se han invertido esos mismos criterios:"En Shanghai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla, en platillos donde resultaría veleídoso y grotesco todo intento de llamar al pan, pan y al vino sake", para terminar asomándose a un panorama desde el que también se vislumbra la tragedia cuando postulan "vía libre hacia el anacronismo" porque el tiempo es un exotismo más. *Shanghai*, para terminar es "nostalgia" de nada y "mito innecesario", el vacío de las consecuciones pero no la carencia de deseos.

Cómo "mito vacío" o "nostalgia de la verdadera presencia" ocasionada por la dinamitación del tiempo al desdeñar la actualidad, fue definido el modernismo por Octavio

---

11) Ibídem.

12) La reproducción del manifiesto en M. Caparrós, "Mientras Babel", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 517-519, julio-septiembre 1993, p. 526.

13) Ibídem.

14) "No se olvide que estos jóvenes irrumpen en un momento en que el país está a medio camino entre una crisis profunda, perturbadora, y una restauración moral e institucional que apenas recorre sus primeros tramos. Allí la cultura, tan acosada, tan desnaturalizada en el desarrollo de la historia reciente, busca su lugar. Una herencia poco cómoda. En todo caso, y sin duda para bien, la mayor parte de estos jóvenes no parecen sentirse rehenes de la "circunstancia": se diría que la aceptan con cierta resignación y, a la vez, con esforzado espíritu de sonrisa", D. Torres Fierro, "Presentación", *Vuelta*, núm. 8, "Literatura argentina actual: Un panorama", marzo, 1987, p. 6.

15) Un análisis de esta negación en la vida cultural argentina lo proporciona B. Sarlo, *Escenas de la vida postmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994.

Paz[16]. ¿Leerían *Cuadrivio* estos narradores cultos, de formación universitaria o la genealogía del vacío proviene de los hitos vitales con los que convivían los integrantes de *Shanghai*?.

Alan Pauls al recordar los inicios de ese grupo de "inadecuados", presentará, en la misma estructura de su artículo, los pertrechos literarios y biográficos con los que inician su carrera. Dispone sus recuerdos en seis apartados de los cuales dos son reflexiones literarias; otro está dedicado a Osvaldo Lamborghini, una de las referencias literarias de todos ellos[17]. Del relato "La causa justa" Pauls destaca el espacio en el que se desarrolla: "una inmensa llanura de chistes y de muertos que se llama la Argentina"[18]. No es una alusión ocasional o exclusivamente personal: cuando en 1987 Caparrós presentaba el relato "Patnos" como un anticipo de la novela que preparaba[19] todo giraba en torno a un espacio, Grecia, que interesaba a partir de sus particulares cosmogonías:

> *...ciertas cosmogonías de la antigua Grecia se representaban el infierno como una llanura o Pampa por la que vagan eternamente las almas de los hombres, lastradas de experiencias y voluntad pero sin cuerpo para realizarlas, para encarnarlas. La impotencia mayor, la de saberse perfectamente impotente*[20].

El cuarto apartado de Pauls lo ocupa el documental de Andrés di Tella, *Desaparición forzada de personas*, en él los protagonistas eran "una legión de muertos-vivos que han vuelto para contar el cuento inenarrable"[21]; finalmente dedica un apartado a dos sucesos autobiográficos datados en los tiempos del Proceso militar; uno se relaciona con la Guerra de las Malvinas, otro con la contemplación de un secuestro. "Todo lo que es sólido se disuelve en el aire" titulará esta parte final, no tanto en referencia a Marshall Berman como al puro significado de la frase, anunciando cuál es su perspectiva (quizás la de toda una generación) hacia la permanencia, congruencia, grado de estabilidad o de perversión de cualquier asunto humano.

Contemplar la vida como un caos refractario a las expectativas del artista era patrimonio de los modernistas, aunque también estaba en su horizonte creer en las posibilidades de regeneración de aquella por la acción engrandecedora de las conciencias que propiciaba el arte. En la oscilación entre la literatura como refugio y la creencia en su poder reformador — "Conformar la vida a la belleza es el único asunto serio de la vida"[22]— se instala la lucha y la contradicción interna del escritor modernista. Mientras, los postmodernos narradores argentinos no actúan por oposición a la carencia de esperanza vital, la asumen como condición vital, forma parte de su poética y sacan de ella algún beneficio para las obras literarias:"...algunos de nosotros, pensábamos que en un país en medio del caos, sin mercado para nada y menos para libros, sin expectativas sociales para el discurso de la ficción, la

---

16) O. Paz, "El caracol y la sirena (Rubén Darío) ", en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1976, p. 22.
17) Pauls analiza el relato "La causa justa" (*Novelas y cuentos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1988, pp. 191-229) donde un japonés samurai, dispuesto a dar su vida por el honor y la palabra, trata de comprender la "gran llanura de chistes" rodeada de intolerancia y de violencia que constituye Argentina, narración comienza con un "Buenos Aires, aquí el presente" y reforzará continuamente las alusiones temporales.
18) A. Pauls, art. cit., p. 473.
19) *La noche anterior*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
20) M. Caparrós, "Patmos", *Vuelta*, loc. cit., p. 39.
21) Ibídem, p. 472.
22) J. Martí, Anuario del Centro de Estudios Martianos, núm. 4, 1981, p. 13.

literatura tenía la posibilidad casi inédita de pensarse en sí misma, sin compromisos económicos o políticos. De ser, por innecesaria, más autónoma"[23].

Continúa la idea de arte como manifestación "antiutilitaria"[24] que valga por ella misma[25]. Pero si el refinado espíritu modernista sentía la agresión de los tiempos "de gorja y rapidez" y ante él erigía un dique estético, los narradores que nos ocupan otorgan productos deseosos de ser "anti-estéticos" como reacción a la sociedad de la imagen, la fama y el lucimiento que, sin embargo, ellos mismos engrosan y perfilan[26].

El orientalismo de los modernistas fue una fuga hacia adelante. Deliberadamente se utilizaba el exotismo de tradición libresca porque ofrecía el paraíso necesario de belleza, sin que en ningún momento éste necesitara el aval extraliterario ("Hay un bardo que sueña en las noches ingratas/ el paisaje oriental de una vaga Estambul", confirma Leopoldo Lugones[27]) sino, más bien, la ruptura con cualquier condicionamiento objetivo. El espacio (y por eso mismo el tiempo) se convierte en utópico a fuerza de negarlo como ente geográfico:

Hoy quiero cantante
Raquél Catalá
un cuento de cielo
de tierra y de mar...
que pasó en Basora,
que pasó en Bagdad,
que pasó en un reino
que yo no sé ya[28]

y perfilarlo como espacio imaginario, como potencialidad de la propia literatura:

¡Oh cuánto de pena,
de dicha o de afán,
en verso de oro
de perla y cristal,
cabría en un cuento,
Raquel Catalá![29]

Y esta puede llegar a ser la óptica adecuada, vestida de lejanía, para contemplar la propia nacionalidad.

---

23) M. Caparrós, "Mientras *Babel*", loc. cit., p. 527.
24) El estudio de la concepción del modernismo de la literatura como arte antiutilitario ha sido estudiada por A. Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca y Fundación Ángel Rama, 1985 y J. Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
25) Luis Chitarroni apuesta por la "maravillosa posibilidad de salvación por la literatura", en G. Saavedra, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 118; por su parte, Caparrós, haciéndose eco del sentir que alentó a la revista *Babel*, apunta que la idea central consistía en "la defensa de una literatura leída como valor en sí", art. cit., p. 527.
26) Una visión de esta sociedad argentina obsesionada por la imagen (no tanto en su sentido estético como en el deseo de "ser visto" la ofrece J. P. Feiman, *Ignotos y famosos. Política, posmodernidad y farándula en la nueva Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1994.
27) L. Lugones, "Canción de invierno", en *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1974, p. 1156.
28) Rubén Darío, "En el álbum de Raquel Catalá", *Del viaje a Nicaragua al viaje a México*, en *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1968, p. 1049.
29) Ibídem, p. 1055.

La manifestación orientalista de los nuevos narradores argentinos, al contrario, tiene más de ataque que de defensa. Así el relato "La salud del padre"[30] de Daniel Guebel, perfila un personaje, cuyo retrato no está exento de ironía, aristocrático y atraído por las filosofías orientales que se enfrenta a un padre "tropical" y "moribundo". Se ha abandonado el imán de lo hermoso y llevándose al cenit la provocación. China o Egipto no ocultan su referente argentino pero ya no provienen del decadentismo estético sino de la continuación, en clave extrema, del estilo de Roberto Arlt, Witol Gombrowick o Osvaldo Lamborghini, eso en el supuesto de que el escritor se atreva a transitar la línea rupturista (de ello es un adelantado Alberto Laiseca); de no ser así, la vía menos radical, que no acaba con la literatura en sí aunque la escritura asuma la idea de acabar con el concepto de "escribir bien", traduciéndose esta opción en el desaliño estructural y formal de un César Aira, o en la escritura de corte interminable, que sólo asume para la narración la obligación de contar, de un Daniel Guebel. El elemento más lesionado por estas teorías será la propia estructura de los relatos. Sin embargo, Cristina Piña encuentra que, al carecer de "distanciamiento paródico" *La hija de Keops* y a *Una novela china*, se refuerza el engranaje del relato:"por lo cual prefiero incluirlas en la nueva configuración postmoderna y *light* de los narradores de fines del 80, cultores de un refinamiento que parece gozarse en el puro funcionamientos de la máquina ficcional"[31]

Sin embargo, es el funcionamiento de esas "máquinas" lo que parece haberse obturado. No hay refinamiento o experimentación alguna a la hora de utilizar técnicas literarias: o son derivaciones de modelos ya dados o definitivamente no parecen interesar a los autores. En el caso particular de Alberto Laiseca, si algo funciona, es la parodia que proporcionan sus chistes gruesos con los que envuelve, sin desdibujarlos, los referentes argentinos.

Laiseca (por edad uno de los particulares "raros" reivindicados por los escritores inmediatamente más jóvenes, por fecha de publicación de su obra, coetáneo de ellos) convierte en una provocación jocosa su novela *La hija de Keops*[32] y en un desplante al más laxo de los decoros estéticos a *La mujer en la muralla*[33]. Los temas matrices de ambas se inscriben en el orden de lo social. Sus novelas incursionan en las relaciones que se establecen en un sistema de poder absoluto, muestran el lugar del ejército, de la cultura y sus representantes o de las clases trabajadoras; debaten cuestiones de la vida diaria, donde prima obsesivamente la tortura y el sexo, las tensiones sociales entre un dignatario violento o arbitrario y unos pueblos acomodaticios que no padecen miedo -sentimiento humano-, pero sí se enfurecen, -condición animal-; lugar especial ocupan las mujeres. Alegres y desprejuiciadas, las "egipcias"; misteriosas y retorcidas, las "chinas", pero todas falsas, peligrosas, violentas y lascivas a lo que, particularmente, las "tibetanas" unen la fealdad. Impuestos y divorcio son asuntos que marcan de lleno a estas sociedades "orientales": la recaudación pública provoca la caída de los gobernantes o marcan el destino de personajes relevantes para el curso de la historia. El divorcio, por su parte, afecta tan obsesivamente a los personajes:

> *Las mujeres egipcias han abusado de nosotros. Hacen lo que quieren. Si uno se separa porque no aguanta más, ellas se quedan con todo [...] Mis mujeres me sacaron hasta las bibliotecas (La hija...*, pp. 84-85)

---

30) D. Guebel, "La salud del padre", *Vuelta*, loc. cit., pp. 7-11.
31) C. Piña, "La narrativa argentina de los setenta y los ochenta", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, loc. cit., p. 135.
32) A. Laiseca, *La hija de Keops*, Buenos Aires, Emecé, 1989.
33) A. Laiseca, *La mujer en la muralla*, Buenos Aires, Planeta, 1990.

hasta arrancar la solidaridad más plena del narrador que, con la aparente distancia del que meramente describe, apunta:

> *El divorcio era un suceso fatal para el hombre, en el País de la Tierra Negra (pues quedaba desprovisto de todo, hasta del techo), no así para la mujer. Pese a las dificultades y castigos jurídicos, ningún varón dudaba en divorciarse a fin de seguir buscando la felicidad (La hija...*, p. 122*)*

El Egipto de los Faraones y la remota China parecen surgir de un universo arltiano pasado por el tamiz de lo burdo y lo grosero. Obviamente las alegorías centradas en la tensión social, cuyos polos son la violencia y el sexo y su centro el poder, extraen de Roberto Arlt su raigambre. Los personajes, acciones o elementos secundarios también siguen su estela, aparecen astrólogos, magos-consejeros o sabios que inventan y ofrecen los dibujos de sus artefactos; y sociedades secretas que conquistan parcelas de poder por el enfrentamiento, la delación, la traición o el abierto asesinato. Raíz libresca, por tanto, que no difiere de la concepción borgeana donde la literatura se escribe a partir de lo ya escrito.

Que el resultado no acompañe no indica que *Una novela china*[34] de Aira no haga del texto literario espacio de reflexión de diferentes categorías artísticas. Mientras, Daniel Guebel desecha la vía de la exterioridad teórica primando la novela de aventuras que parte de la lectura de las obras de Emilio Salgari o Jack London. Laiseca, por su parte, no puede retenerse en una sola dirección estructural: sus sectas secretas tienen todos los caracteres del orientalismo colonialista (misterio, malignidad, exotismo codificado, carácter global nunca individual de los sujetos que las conforman) y emplea el común "los chinos son", pero donde los orientalistas se referirían a todos los asiáticos, la literatura de Laiseca apunta a toda la humanidad. A su vez utiliza modelos narrativos, y de ahí da el salto a la parodia cuyo elemento pasivo es la historia argentina. A saber, Ch´in Hsih Hwang Ti, unificador del imperio chino es un curioso Rosas (en la versión de Esteban Echeverría). Constructor de la Gran Muralla con la que se aislará al país de la presencia de los "demonios" extranjeros, tiene la costumbre de dirigirse a los "amados campesinos" en detrimento de los "diablos funcionarios" poniéndose de moda gritos patrios del estilo "Nada de clemencia confuciana. Viva la Escuela de los Adivinos y Realistas. Muera la Escuela de los Tradicionalistas y Letrados" (*La mujer...*, p. 121).

La mezcla deliberada de la historia argentina (no así de la china) continúa en esta geografía oriental remota donde campan por sus fueros los taoistas y sus variadas interpretaciones (tan complejas como el peronismo y su evolución) producto de que "el taoísmo es la gran madre que nos cobija a todos" (*La mujer...*, p. 76), pero si la secta parte de un teórico amor a todas sus facciones, estas no experimentan la misma camaradería entre sí —"Para un taoísta no hay nada peor que otro taoísta" (p. 76)—.

La mezcla dará paso al delirio histórico en *La hija de Keops*. El faraón tendrá dos mujeres, que además son su hijas: Hentsen, bella, disoluta y querida por el pueblo; y Cerekris, perversa y resentida, que obtendrá el poder a la muerte de su marido y mentor, después de jurar odio eterno a "la otra" y jurar venganza en los vivos de aquello que hicieron los muertos. Para sumar más información, los egipcios deben vigilar las tumbas para que no desaparezcan las manos de los cadáveres embalsamados de sus faraones. El peronismo, la historia parodiada, se retrata al completo a través de un único momento histórico en el plano de lo relatado, el Egipto de Keops. El relato, donde se mezcla cualquier técnica narrativa (de la realista torpe del dato como prueba de verdad, a la costumbrista o el surrealismo) puede apelar a la competencia del

34) C. Aira, *Una novela china*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1984.

lector al explicar la situación de la víctima de muerte por el método de las "mil heridas": "lo ataron como haríamos *nosotros* con un matahambre" (*La mujer...*, p. 215). Egipto se está mirando en el espejo deformante que ofrece la historia argentina, el receptor natural de este relato debía de guardar coherencia con ello.

El narrador juega con las estrategias del orientalismo, es decir ejerce de pseudointérprete de la realidad oriental en clave de farsa; o, traduce la propia historia a través del modelo ofrecido por los imperios milenarios, elemento caracterizador del orientalismo finisecular, sólo que aquí el patrón es satirizado.

Subyace también, en la ideología del orientalismo la interpretación global de aquellos que se perciben como incapaces de representarse a sí mismos. Laiseca, que no desconoce los textos orientalistas[35], utiliza dos narradores chinos pertenecientes, uno al pasado de los emperadores (Lai Chu, autor del manuscrito), otro a la China revolucionaria (Kuo Wei, transcriptor al "chino moderno"). La cadena de versiones no se detiene ahí puesto que las notas dan entrada a todos los lectores que hayan querido dejar su particular versión: desde comentaristas "ignotos" de la China imperial al editor actual entrando en conflicto con todos ellos. La disputa se entabla para dilucidar quién posee mayor competencia en cuanto a sus conocimientos y conduce a la completa desorientación sobre la autenticidad o pertinencia de los datos. La narración incursiona en el patrón clásico donde China no difiere de su etiqueta occidental (lejana, extraña, inmutable, enorme, misteriosa y un tanto monstruosa en sus costumbres); el texto se presenta como aglutinador de todos los significados del país, ridiculiza y usurpa así, las funciones del orientalismo cuando la exégesis da paso al insulto —uno de los transcriptores juzgará a "estos chinos" unos "estúpidos" (p. 63)— o la suficiencia del apuntador es suplida por su declaración de incompetencia —puede, por ejemplo, desconocer la denominación que tenían, en "chino corriente", los *gourmet* de la época o el *gulash* húngaro (pp. 274-275)—.

Laiseca opta por lo que él mismo ha denominado un *ars delirandi* con la tradicionalísima intención de poder acercarse e incluso comprender lo real. Delirio en el que no falta la muerte: la identidad de Egipto radica en las pirámides conmemoradoras de la muerte; la Gran Muralla se proyecta con la intención de aislar y en su construcción mueren un millón de hombres. El narrador diserta, sin asomo de sentimentalidad, como mera descripción, sobre esta multiplicación de la muerte. Acercarse a la tragedia a través del chiste era el estilo de Lamborghini (uno de los "raros" para estos narradores que no quieren reconocerse en tradición alguna):

> *El subsuelo de China está lleno de cadáveres, de modo que es prácticamente imposible cavar en un lugar y no encontrar huesos humanos. Compréndase entonces el odio que genera un sendero trazado por ignorancia sobre viejas tumbas, cuando los familiares aún viven (La mujer...*, p. 91)

La escritura se torna esquizofrénica a partir de un narrador que autopostula su capacidad para lanzar hipótesis en pie de igualdad con la propia trama o con la misma Historia —"Es por lo tanto una opinión histórica del autor de esta novela, en la cual difiere de otros estudiosos" (*La mujer...*, pp. 65-66)—, puesto que esta no es mas que el relato de un individuo —"Ahora

35) Cuando Guillermo Saavedra glosa los comentarios del propio Laiseca apunta: "Obsesionado por los egipcios desde los nueve años, el niño Laiseca acosaba a su padre con preguntas, embalsamaba pajaritos con precaria fruición taxidermista y devoraba equívocos libros de historia antigua. Un largo aprendizaje de casi cuarenta años le permitió profundizar en cuestiones tan piramidales y despojarse de muchas ideas erróneas que alimentan aún la vulgata sobre los habitantes del país del río generoso", G. Saavedra, ob. cit., p. 121.

bien, cuenta la historia (en realidad lo cuenta Ssu Ma Chién, el Heródoto de China" (*Ibíd.* , p. 65)—.

Vulgarizando la resolución de los acontecimientos narrados (los imperios pueden desmoronarse por las picaduras de los mosquitos o la falta de cerveza en las canteras) se acaban los misterios sorprendentes aunque razonables de Borges y las maquinaciones sociales, tortuosas y suicidas en su misma locura, de Arlt. La senda seguida, el delirio, acaba endosando la coletilla "como es natural", o su variante "como es lógico", a la mayor aberración, con ello se invierte no sólo cualquier parámetro histórico sino también estético.

Esa particular lógica y el puro azar del caos rigen la historia de la antigüedad y en coherencia con ello el relato, trufado de infinidad de acontecimientos, no avanza sino que se pierde en cualquier detalle aledaño sempiternamente acabado en traición, violación o violencia, variada siempre narrada como ostentosamente feliz. El texto no baja la guardia en su particular cruzada para mostrar la imperfectibilidad del ser humano, cuando parece que algo puede provocar una variación en los hilos que mueven la trama haciendo que el causalismo pueda cobrar entidad, vuelve al escepticismo irónico:"Con la aparición del papel todo continuó siendo un quilombo chino", *La mujer...*, p. 61)

En ningún momento se frivoliza con la historia: simplemente, parecen decirnos estas novelas, la vida es así y el chiste o la brutalidad su reflejo.

La óptica hilarante de Laiseca no es seguida en *Una novela china*, aunque también aquí se indague en las relaciones que rigen la historia. Para Aira prima el hecho marginal susceptible de cambiar, imprevisiblemente, el curso de la historia (por ejemplo, la razón por la cual los rusos no bombardearon Kaliningrado fue la presencia en ella de un hijo natural de Chu En-Lai), en irónico plagio de los argumentos desarrollados en la obra de Ricardo Piglia:"La anécdota [...] le había parecido brillante y sugestiva [...]. Y se preguntaba si habría otro habitante de la inmensa república que pudiera apreciarla como él en su justo valor filosófico," *(Una novela...,* p. 97)

Aira aspira a situarse en el centro de la contradicción, llena su texto de continuas paradojas, de múltiples juegos de contrarios, que van de lo vulgar —"Lu Hsin era un mandarín, salvo que no lo era" (p. 11)—, a lo lingüístico —"El razonamiento era razonable, y a la vez no lo era" (p. 114)— negando el presupuesto de partida —"era una noche fría, pero no demasiado" (p. 155)— y situando el relato en el absurdo de no poder relatar más que la obvia suspensión de cualquier acontecer —"Esta vez se haría de noche inexorablemente antes de que llegara a lo de Fu, adonde no sabía llegar de noche" (p. 38)—. Eso se suma a la negación de la experiencia como fuente de conocimiento y narración (pérdida de la modernidad también apuntada en *Respiración artificial*[36]). Hay elementos del relato que redundan en ello. Por ejemplo, utiliza un guía de la Gran Muralla que, después de muchos años de oficio nada sabe de ella, "yo solamente *estoy* aquí" (135), dirá. La novela china de Aira se escribe para dejar claro que de nada sirve "estar" pero de mucho meditar, sobre todo porque puede pensarse en lo que no existe y ese suspenderse en la nada, en lo hipotético, llena el sentido del acto literario. Algo parecido comparte Sergio Bizzio que, al explicar su método de trabajo deja claro que en su concepción de la literatura, de lo que esta representa, lo imaginado es lo objetivable:"Li Po se ahogó borracho al querer agarrar la luna reflejada en las aguas. Yo tuve una hernia tratando de subirla al bote[37]"

36) R. Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Pomaire, 1980.
37) S. Bizzio, "Un general contento", *Vuelta*, loc. cit., p. 22.

Una novela china recrea los primeros tiempos de la Revolución Cultural, postulada como el cambio y la regeneración más profunda del país gigante e inamovible es, en realidad, para Lu, "una grandiosa comedia de enredos" (p. 125) que persigue lo contrario de lo que aparentemente programa ("la Revolución Cultural había dejado el país más campesino que nunca" (p. 141).

Frente a los galimatías trágicos del devenir, la novela propone contemplar "al modo chino" (p. 27) que conjuga la idea de que el arte siempre es cambio con el deseo de narrar para bloquear la Historia o, en su defecto, olvidarla. Sin embargo, Aira no está oponiéndose o reaccionando frente a unas determinadas vivencias más bien es reflejo de ellas. Se declara enemigo acérrimo de lo que denomina el «bel-letrismo», concibe la literatura como el reino de las intenciones fallidas y se empeña en destruir (no en «deconstruir», según certero aviso de Nora Catelli[1]) los elementos del relato.

Su orientalismo es funcional: la muralla sirve para enfrentar cambio y permanencia; el supuesto erotismo suspendido en el tiempo de los asiáticos se adecua al texto literario entendido como infinito, sin final alguno[2]; o, en un ejercicio metatextual un tanto más complejo, su lucha contra la metáfora (auténtica agente del "bel-letrismo") le lleva por un lado a la burla de la imagen modernista, y, por otro, al descrédito de los elementos que pueblan la información orientalista, lo que queda es el desabrido estilo de Aira:"Un ruiseñor cayó muerto de la rama en la que se encontraba. No como una piedra que cayera sino como, precisamente, un ruiseñor al morir (p. 65)"

En *Una novela china* el texto no conduce a ninguna resolución (ni global ni parcial), los personajes se saludan y se visitan, la Revolución Cultural los condiciona sin angustiarlos y Lu, el protagonista, además piensa y habla de arte. El estilo no va más allá de esta vaguedad argumental que, en la intención de Aira, sin embargo, es notablemente tradicional: se considera un "marxista lucacksiano" y pretende la alegoría orientalista de hablar de Argentina sin nombrarla ni en chistes.

Laiseca, por su parte, escribe desde el anacronismo. Las máximas del tipo «trabajaba de copera, como hoy le diríamos» (*La mujer...*, p. 142) son medio para informar que todo es lo mismo, antes y ahora, la muerte y el poder, el sexo y la violencia. Los continuos cambios del narrador impide que se vislumbre desde qué plano ideológico o temporal habla, precisamente porque este no existe. La técnica es lo movible, el estilo la violación de los presupuestos textuales, ninguna categoría es digna en sí misma, convirtiéndose la Historia en la más ridícula de todas puesto que no hay devenir, ni filosófico eterno retorno, ni mito deslumbrante y mágico sino caos absurdo y limitado, narrado desde el escepticismo más brutal. Entre el jolgorio y la muerte estas novelas tabernarias dilucidarán que "Los hombres no aprenden" (*La mujer...*, p. 21), la historia no avanza (salvo en el curso de su horror y, cuando hay suerte, de su absurdo) y la literatura vuelve a ser contemplada como vía de escape hacia, por ejemplo, un Oriente no precisamente estético.

---

38) N. Catelli, "Los gestos de la postmodernidad", *Punto de Vista*, núm. 22, diciembre 1984, p. 37.

39) Aira, autor de un tratado sobre Copi destaca de este y de Osvaldo Lamborghini su capacidad para escribir textos "que uno puede leer sin detenerse nunca a buscar un sentido, porque éste se desplaza indefinidamente hacia adelante", G. Saavedra, ob. cit., p. 136.

EL BEBER VIVO DE RUBÉN DARÍO

PACO TOVAR
UNIVERSIDAD DE LÉRIDA

Edelberto Torres concluye su biografía de Rubén Darío contando el proceso agónico del poeta, citando la noticia de su muerte y narrando la posterior manipulación de los órganos extraídos al cadáver. Darío era un borracho crónico al que se le diagnosticó una cirrosis atrófica, causada en gran parte por su desmesurada afición a la bebida y agravada por sus múltiples excesos; un difunto extraordinario, merecedor de elogios y homenajes públicos; y poseía un corazón cubierto de grasa, un hígado endurecido y blanquecino, unos riñones extrañamente sanos y un cerebro con una tercera circunvolución frontal izquierda notablemente desarrollada. El mismo Torres añade algunas palabras últimas del escritor, confesando su afición a las bebidas y anunciando su suerte en uno de sus enfermizos delirios:

> *Las cosas que me suceden son consecuencias naturales del alcohol y sus abusos: también de los placeres sin medida. He sido un atormentado, un amargado de las horas. He conocido los alcoholes todos: desde los de la India y los de Europa hasta los americanos, y los rudos y ásperos de Nicaragua, todo dolor, todo veneno, todo muerte. Mi fantasía, a veces hace crisis; sufro la epilepsia del veneno del cual estoy saturado. Me siento entonces agresivo y feroz, con instintos de destruir, de matar. Así me explico los grandes asesinatos cometidos por el licor.*
>
> *... he visto que descuartizaban mi cuerpo y que se disputaban mis vísceras. Sí, sí, así como lo oyen, se disputaban mis vísceras.*[1]

La imagen del dipsómano, con sus crisis y sus momentos de lucidez, se repite en otros registros biográficos rubenianos, convirtiendo al hombre en protagonista de una historia

---

1) Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío*, Mexico, Editorial Grijalbo, Biografías Gandesa, 1956. 2a. edición. pp. 324 y 332.
El mismo biógrafo menciona los acuerdos del gobierno nicaragüense respecto a los actos de celebración de las honras fúnebres del poeta, llegándose a publicar el programa en la prensa antes de su muerte. Darío leyó esa información, manifestando que mejor hubiera sido que lo agasajaran en vida y no tras su definitiva ausencia.
También en su libro, Torres describe puntualmente la descuartización del cadáver, componiendo una escena morbosa, y la aventura de sus vísceras, especialmente el cerebro, confirmando las visiones del dipsómano, atendiendo el registro, y sus referencias, a las formas del relato fantástico. El doctor Debayle, amigo del escritor, extirpará su masa encefálica, recomponiendo el cráneo vacío y sumergiendo los restos en un frasco de formol, que entregará al cuñado de Rubén, Andrés Murillo, reclamándole de inmediato la devolución del recipiente: su contenido debía ser estudiado. Entre ambos, se disputaron la posesión del preciado objeto, que, tras un pleito ante las autoridades, acabó en manos de la policía, pasando unas horas depositado en la cárcel, antes de dárselo a la viuda que, pasados unos días, confió la macabra reliquia al doctor Juan José Martínez, redactando este el correspondiente informe patológico, absolutamente irrelevante y repleto de vaguedades — el texto llegará a publicarse: *Consideraciones sobre el cerebro y la personalidad de Rubén Darío*, Managua, Tipografía Alemana de Carlos Heuberger, 1916, 31 pp. —. Los riñones del escritor se donarán a la Universidad; el corazón fue con Debayle.

que, sin falsear la realidad de los hechos ni olvidar la fiabilidad de ciertas informaciones, transforman al sujeto en personaje de novela[2].

Bernardino de Pantorba enfoca la vida de Darío después de copiarlo. Mi existencia, dirá Rubén, es el resultado de

> *...una juventud de tristezas y desilusión, a pesar de las primaverales sonrisas; la lucha por una existencia desde el comienzo, sin apoyo familiar ni ayuda de mano amiga; la sagrada y terrible fiebre de la lira; el culto del entusiasmo y de la sinceridad contra las añagazas y traiciones del mundo, del demonio y de la carne; el poder dominante e invencible de los sentidos en una idiosincracia calentada al sol del trópico en sangre mezclada de español y chorotega; la simiente del catolicismo contrapuesto a un tempestuoso instinto pagano, complicada con la necesidad psicofisiológica de estimulantes modificadores del pensamiento, peligrosos combustibles, suprimidores de perspectivas afligentes, pero que ponen en riesgo la máquina cerebral y la vibrante túnica de los nervios.*[3]

Está claro que la persona se siente víctima de unas relaciones complicadas; también que sabe localizar los motivos que le llevan a comprenderlas dentro de un discurrir particular, sitiando así al reo de sus propios vicios y al verdugo de los delitos que comete, aceptando plenamente la culpa, la penitencia y la ejecución. Tampoco ignora la violencia de su débil señorío ni la rabia del esclavo, a cuestas ambos con su miserable patetismo. El poder destructivo se manifiesta en los vapores de tantos líquidos como va bebiendo.

El conflicto sigue planteándolo Antonio Oliver Belmás, que no extraña mencionar el alcoholismo rubeniano, usándolo como referencia contínua dentro de un relato que pretende ser testimonial. Oliver se servirá de íntimos juicios autorizados para insistir, mezclando formas veladas y maneras claras, en la conocida imagen del bebedor, reconociendo en ella genialidades de recientes modelos clásicos:

> *Querido poeta y amigo: supongo y casi tengo la seguridad de que ya habrá terminado en su vigorozo (sic) organismo aquel algo terrible de que me habló en su carta urgente. No he podido pasar donde usted porque estoy un poco constipado de los bronquios. A causa de haber permanecido en casa, he tenido ocasión de revisar algunas páginas del libro de Poe que tuvo usted la galantería de obsequiarme, y he pensado, con el amplio criterio idealista de la Clínica Retrospectiva, que el caso de Edgar Allan es el caso de usted... Si no lo es todavía es porque en usted hay fuerzas cerebrales de más intenso vigor acaso; pero cuando menos, ustedes tienen la parentela dipsomáquica, además de pertenecer a la escasa fa-*

2) En el prólogo a la segunda edición de su biografía rubeniana —la consultada para la realización de este trabajo—, el mismo Edelberto Torres reconoce las críticas de ciertos intelectuales, que consideran la tarea del biógrafo excesivamente liviana y poco fiable. Ante estas opiniones contrarias, se defiende el autor señalando que su labor no ha concluido; que no todos los lectores autorizados coinciden en destacar carencias, demostrando su plena conformidad con los resultados; que se ha documentado suficientemente, demostrando esta afirmación con el correspondiente apéndice bibliográfico; y que, a pesar de todo, se niega a utilizar notas documentadas dentro del propio discurso. Estas señales, tan preciosas para el erudito, *hastían al lector, que al par que quiere informarse busca solaz en la lectura* (Nota a la segunda edición, *La dramática vida de Rubén Darío*, ob. cit., p. 9)

milia lírico-intensa. Desearía saber si a usted le disgusta el que tome de ese libro aquello que usted indica en lápiz rojo y lo comenta y a ratos le refiere la complicada psicología de usted. Barrunto que tendría curiosidad el estudio, pues aún no lo he juzgado con el criterio de la clínica. Desde luego que semejantes notas mías no le harían ningún daño.[4]

Contemplando cualquier versión de Darío quizás pueda afirmarse que, bajo la apariencia de héroe romántico o genio modernista, iluminada con sus tópicos fáciles, se revela una tragedia personal y una postura altiva, permitiendo identificar el sentido de las diferentes máscaras. Sea como fuere, el poeta no utiliza el alcohol como instrumento para construir escenarios de cartón piedra, instalándose ahí como simple actor que irrumpe en la escena siguiendo órdenes extrañas y recitando textos ajenos. Tampoco desbarra copiando delirios a pie de página, ejercicio físicamente imposible. Utiliza vinos y licores para salvar crisis, superar lo cotidiano y habitar, desde niño, un universo agradablemente inestable. La bebida sirve a Rubén Darío para llevar a cabo su magnicidio, dejando los restos del desastre como muestra y ofreciendo la imagen de los trozos dispersa en el quehacer literario.

Pedro Salinas afirmará que la búsqueda expresiva de Rubén Darío se traduce en un hecho repleto de vida. Los sucesos y temas que se exponen en su obra, enseñan la realidad y sus misterios, generando con ello todo un mundo. Ahí está el oficio del escritor, destacando la fuerza del sujeto y sus varias formas de embriaguez: *la sensual* y *la alcohólica*, ambas presentes en una labor que no se limita a reproducir aquella primera experiencia, sino que alcanza a crear otra distinta, más "libre en su nuevo ser, en modo alguno esclava de su punto originario. El mundo de las formas es vida, claro. Pero no es la vida ésta, el trabajo multitudinario de ir y venir, de dormir y despertarse, de amar y desamar por el mundo. Es otra vida[5]."

La borrachera, como el erotismo, son parte de un rito que permite al oficiante espiar sus recuerdos, expiar su culpa y salvar a los testigos. La formación católica de Rubén Darío no se conforma con las lecciones aprendidas; transgrede su sentido autoritario, burlando la vigilancia estricta de un dictado tradicional, para atender a la misma voz original: aquella que se pronuncia al margen de rancios principio morales.

El consciente asesinato de Rubén Darío .

Fue un tío abuelo materno, a cuyo cuidado quedó pronto Darío, el que lo inicia en el gusto por el *vino de oro* que tanto se repite en los versos rubenianos. La sombra real del "militar bravo y patriota, de los unionistas de Centro-América, con el famoso general Máximo Jerez, y de quien habla en sus "Memorias" el filibustero yanki William Walker "[6], va

---

3) Bernardino de Pantorba, *La vida y el verbo de Rubén Darío*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española S. A., 1967, p. 15. La cita de Darío está fechada en 1909.

4) Esta carta, fechada en París el 11 de julio, sin refereir el año en que fue redactada (probablemente en 1907), la incluye Antonio Oliver Belmás en su *Este otro Rubén Darío* (Aguilar, Estudios Literarios, Madrid, 1968, pp, 520-521. El escrito lo firma Diego Carbonell, médico venezolano amigo del poeta, quién se interesa más por utilizar las referencias de Darío para elaborar un estudio literario sicológico, llegando a publicar ese trabajo —*Lo morboso en Rubén Darío. Ensayos de interpretación científica*, editorial Cecilio Acosta, Caracas, 1943—, que en darle al poeta los consejos que le había solicitado en una nota suya anterior.

5) Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío,* Barcelona, Seix Barral, Serie Mayor, 1975, p. 10.

6) Rubén Darío, *Autobiografía*, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1915. p. 4.

unida, entre otros recuerdos, al champaña de Francia, y este último engalanará con frecuencia espacios y cuerpos. El vino dorado será proclamado por el escritor monarca pagano de los brebajes: "Damas, cuando bebeis champagne el fauno caprípedo os está haciendo señas bajo el cítiso...La espuma del champagne es hermana de la espuma del mar, ambas han tocado las cándidas piernas de la diosa "[7].

De iniciado a entendido sólo es cuestión de tiempo y de hábitos. No obstante, aún admitiendo Rubén Darío en su *Autobiografía* que, como persona, se habituó temprano a libaciones sin medida, no se reconoce borracho hasta que no necesita evadirse del testimonio doloroso de la muerte de su primera esposa, Rafaela Contreras Cañas, suceso acaecido en diciembre de 1882. El autor confiesa: "pasé ocho días sin saber nada de mí, pues en tal emergencia recurrí a las abrumadoras nepentas de las bebidas alcohólicas[8]."

Empieza a levantarse la figura de Jano, con sus rostros dirigidos a ambos lados del dintel. Una cara mira a los curiosos; la otra contempla su interior; ambas, juntas en su natural proyección, comprenden reflejos contradictorios cuyo patetismo no extraña un rictus amargo de risa irónica, gesto que se irá repitiendo en los espejos del tiempo, que discurre en su espacio, y en los que se construyen con la fantástica realidad de las palabras. Darío aprende rápido a complacer a los fetichistas, dándoles el material que necesitan para alimentar su afición; a ofrecer claves de su tremenda mentira a quienes quieran desvelarla para entenderla; y a descubrir, con ambigua firmeza, el verdadero sentido de su trabajo y de sus pesadilllas, uno y otras rectores de una complicada representación que no extraña identificar en sus figuras la destrucción y la muerte, exigiendo estas sus tributos. En este peligroso juego caben las cosas materiales, las sombras y los delirios obsesivos, las orgías macabras y las danzas místicas; la sensualidad natural y la práctica refinada del sensualismo, todo ello celebrado a solas o junto a la carne femenina, a ser posible adornada esta con gotas de vinos e iluminada con veladas luces de alcoba o resplandores de lámparas de salón cosmopolita. El vapor de un elixir múltiple marca a una clase de elegidos.

Todo vale en relaciones que enseñan vigilias y anuncian verdaderos estados de coma. La esperanza se nota sin exhibir el absoluto secreto de su ser imaginativo. La palabra embruja a Darío y con ella se emborrachará hasta las heces. Silencio y monosílabos pertenecen al hombre público, que pocas veces se permite ser brillante en tratos sociales; el verbo vibra y baila en lo natural de su cópula.

Cabe preguntarse si el espíritu de Rubén no concibe la dipsomanía como un sacrificio purificador y demoníaco. En el altar sólo hay sitio para uno, que reune en sí mismo la imagen del cordero y del oficiante. Enfrente, la asamblea, maravillada, comulga con el milagro. Se cierra el círculo de la herencia religiosa en las figuras que entierran las semillas del cristianismo y dan los frutos de una viña que habrá de estrujar sus racimos en los cálices que gustarán los creyentes y en los paladares paganos. En Rubén Darío, lo anecdótico vendrá a reforzar lo significativo.

Por la pluma del escritor sabremos que en el París de 1893, y de la mano de Alejandro Sawa, fue presentado a Verlaine:

---

7) Se respeta el redactado de Pedro Salinas (ob. cit., p. 13), quién mezcla sus palabras y las del poeta nicaragüense, extrayendo estas últimas de uno de sus escritos, publicado en las páginas de *El Correo de la Tarde*, en Guatemala, el año 1890.

8) *Autobiografía*. ob. cit., p. 105.

...se conocía que había bebido harto. Respondía de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes, golpeando intermitentemente el mármol de la mesa... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: ¡La gloire!... ¡La gloire!... ¡M...M... encore!... Creí prudente retirarme y esperar para verlo de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle, se hallaba más o menos en el mismo estado; y aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco, trágico.[9]

Una escena similar se reproduciría en Madrid algunos años más tarde. El testigo y narrador sería Rafael Cansinos-Assens; el maestro al que se quería conocer, Rubén Darío; el introductor, Villaespesa; el lugar, no el café D'Harcourt, en la capital francesa, sino una cervecería de la calle de las Hileras, en la española. Allí,

...a una mesita, en un rincón, con la copa delante... con la cabeza beethoveniana en las manos, todo rasurado y con las melenas alborozadas" se encontraba el pontífice del modernismo, agarrado a una enorme borrachera taciturna, reconcentrada y decente. La escena se califica de "enormemente triste.[10]

Ambos, Paul Verlaine y Rubén, morirían, víctimas de su *vida pródiga, de su poesía y de su ajenjo*[11]. El primero, que precedió al segundo en su camino al sepulcro, merecerá un responso de su compañero, que, además de admitir paternidades y magisterios, así como su calidad de símbolo, desea al trágico amigo una fiesta contínua en la que

...púberes canéforas te ofrenden el acanto,
que sobre tu sepulcro no se derrame el llanto,
sino rocío, vino, miel;
que el pámpano allí brote, las flores de Citeres,
y que se escuchen vagos suspiros de mujeres
¡bajo un simbólico laurel![12]

Aún en aquella primera época rubeniana del París de finales de siglo, el nicaragüense tiene un amigo de bohemias: Juan Moreas, el griego que ocupará un lugar en *Los raros* y cuyo verdadero apellido era Papadiamantopoulos. Con él, Darío sostuvo *largas conversaciones ante animadores bebedizos*[13], visitando juntos cafés y restaurantes canallas. El retorno a América, como cónsul de Colombia en Buenos Aires, no cambiará sus gustos por los bares y tugurios de mala nota. Rubén Darío será el último en apagar las luces de los rincones festivos, siendo también huésped destacado e íntimo de los duendes de las botellas:

---

9) *Autobiografía*, ob. cit., pp. 113-114.
10) Rafael Cansinos-Assens, *La novela de un literato*, Madrid, Alianza Editorial. 1982. vol 2°. pp. 182-183.
11) Ibídem, p. 160.
12) *"Responso a Verlaine", Poesías Completas*, de Rubén Darío, México, F.C.E., 1952, pp. 222-223. Los versos que se citan del poeta, así como sus poemas íntegros, se extraen de la edición aquí reseñada, haciéndose constar en adelante sólo el título de la pieza, las siglas del volumen utilizado en la consulta y la página en las que se encuentra la referencia.
13) *Autobiografía*, ob. cit., p. 116.

> *...pasaba, pues, mi vida bonaerense escribiendo artículos para La Nación, y versos que fueron más tarde mis Prosas profanas y buscando por la noche el peligroso encanto de los paraisos artificiales.*[14]

En Madrid, a principios de 1899, sigue la fiesta: Teníamos inenarrables tenidas culinarias, de ambrosías y sobre todo de néctares, con el gran D. Ramón María del Valle Inclán, Palomero, Bueno y nuestro querido ministro de Bolivia, Moisés Ascarrunz[15]. Eugenio García Velloso acompañará al escritor en Roma, un año más tarde, disfrutando juntos movidas francachelas:

> *En la urbe romana tuvimos primero saudades de Buenos Aires, y después nos dimos a la alegría y gozo del vivir. Y tras animados paseos nocturnos, nos fuimos una mañana, en unión del periodista Ettore Mosca, al lugar campestre situado en las orillas del Tiber, que se denomina Accua acetosa. Allí, en una rústica trattoría, en donde sonreían rosadas tiberianas, nos dieron un desayuno ideal y primitivo: pollos fritos en clásico aceite, queso de égloga, higos y uvas que cantara Virgilio, vinos de oda horaciana. Y las aguas del río, y la viña frondosa que nos servía de techo, vieron naturales consecuentes locuras*[16]

Las constantes de todos los viajes fueron, como bien nombró el mismo poeta en su novela inconclusa *El oro de Mallorca* y nos recuerda Pedro Salinas en uno de los epígrafes de su estudio sobre los versos de Darío, los bellos cuerpos y los bebedizos diabólicos, un díptico que señala al escritor como a un verdadero degustador de excesos. En esa medida desmesurada, el "mal de alcoholes, parejo a ese mal de amores, que descubrió en la Edad Media la lengua castellana, es un mal crónico"[17]. En cualquier caso, el proceso literario de Rubén Darío corre paralelo a un vivir obsesivo en el que el alcohol actúa como uno de los "estimulantes modificadores del pensamiento". Darío sabe que la bebida mata, pero nunca se decidirá a abandonarla, padeciendo con miedo, siempre aplazado, sus tremendas consecuencias, y, cómo no, gozando sus sitios placenteros, repletos de visiones y ausencias.

A poco menos de tres años de su final, acogido en Mallorca por los Sureda, muy enfermo, Rubén manda una nota a Oswaldo Bazil, por entonces cónsul de Nicaragua en Barcelona, en la que dice: "Explíquele a esta gente —los Sureda, en cuya residencia se albergaba como amigo— que me están matando; que necesito que me den abundante bebida. Me están mezclando el vino con agua. Dile a Pilar que busque ahora mismo en la Biblia el capítulo segundo del Evangelio de San Juan"[18]. El fragmento de los textos sagrados al que hace referencia no es otro que el relativo al episodio que narra las Bodas de Caná.

Las palabras del poeta no hay que tomarlas sólo en su sentido más literal: la solicitud de vino no adulterado para seguir la fiesta, sino en el que reclama la pureza de lo solicitado y señala el papel que representa la mujer en esta escena, además de reclamar la urgencia de medidas terapéuticas, asumiendo de lleno su condición de alcohólico —según dice el mis-

---

14) *Autobiografía,* ob. cit., p 133.
15) Ibídem, p. 173.
16) Ibídem, pp. 183-184.
17) Pedro Salinas, ob. cit., p. 13.
18) Edelberto Torres, ob. cit., p. 306.

mo Bazil, Rubén ya había ingerido, ese día, veinte botellas de caldo mediterráneo—. Lo que el cuerpo le exige al dipsómano es la ingestión de destilados con mayor graduación. Inmediatamente, atendiendo a la demanda, se le sirve *wisky*. La destrucción orgánica es irreversible. Se diría que el sujeto quiere acelerar su encuentro con la muerte, siguiendo las pautas de un instinto violento pero controlado, lo que convierte el impulso desesperado del hombre en un razonable suicidio o, quizás, en una consciente apuesta por la eutanasia.

Había acariciado la visión del paraíso.

Acordamos con Pedro Salinas que no "hay hechuras del hombre que no provengan de su vida. Por eso no existe arte que no sea humano, y que aunque esta o aquella obra pueda parecérsenos tan extrañas que las califiquemos de inhumanas, en el fondo responden a un modo de ser raro, extraño, de lo humano. El arte que se llamó deshumanizado es teoría de un hombre. ¿Cómo puede ser que el artista deshumanice el arte, si fatalmente ha de hacerlo desde su condición inescapable de humano?"[19]. Estas frases nos sirven para entender que Rubén Darío se empeña en la aventura de descubrir un mundo pleno, aún a riesgo de que éste habrá de agotarlo, y que en él se instala el indivíduo con su tremendo ser problemático. Las imágenes con que todo se cuenta también hay que encontrarlas en el fondo de los vasos y dentro de las botellas. Este planteamiento de lectura viene a revelar que no sólo importa el resultado literario, con sus técnicas y asuntos propios, sino que hay que situarlo en su más conveniente relación con aquello que verdaderamente afecta al poeta, siendo uno de los elementos que se registran en los escritos el aire recogido en soledad por el fastuoso alcoholizado. Sea como fuere, el pulso de Darío es seguro y su inteligencia clara. Si bien llega, en instantes cada vez más prolongados, a ser dominado por sus vicios, no deja de controlar los momentos de abandono, esos en los que los licores se imponen como duendes retardadores de la mano y la memoria, dirigiendo con firmeza las visiones de sus sueños en mascaradas vivas de una lúcida, lúdica y hasta trágica vigilia.

La bebida se viste de gala en los versos rubenianos. Saturará los cuerpos desnudos para entregarse a ellos; los vestirá con elegancia, para admirarlos y poseerlos con la vista o con roces furtivos, en los salones que visita; alumbrará y regará las tertulias literarias y las reuniones sociales, antes de que ellas asistan a su ocaso. Colmará Darío la copa de los dioses, de los monstruos y de los genios clásicos, en la orgía de sus versos galantes y borrachos. Transpirará por la piel, los labios y los dedos, un espíritu dulcemente luciferino. Tampoco rechazará la presencia de las sombras y los ecos que llega con la inmersión en líquidos espesos y agrios. Sus registros forman parte de una elegante sutileza que no admite groserías, aunque insinúe perversiones. El escritor siempre exhibe su clara aristocracia báquica, tan

> *...fácil y costosa a la vez, que no exige expediente de nobleza de sangre para pertenecer a ella. Rubén Darío, al inventarla, al bautizarla, literaturizaba su vicio, prestigiado por tristes hermanos a ugustos, como Poe, que acaba en un hospital de Baltimore, y Verlaine, el que fina en un hospital de París. Nueva imbricación, en la que se aúnan dos constantes: la muy impura del alcoholismo, y la muy pura del amor a la poesía. El diablo, experto en disfraces, se revestía las sombras*

19) Pedro Salinas, ob. cit., p. 9.

del espiritual autor de Eureka y del místico autor de los sonetos de Sagesse, para que ellos le tendieran, desde sus tumbas y desde su inmortalidad, el fatal bebedizo. El hombre y su debilidad, al llenar el vaso, se sentían como amparados, excusados, por los poetas y sus grandezas. Y Rubén Darío bebía, como lo hizo casi todo, mitad en este mundo, mitad en el otro.[20]

No obstante, Rubén Darío carece de espíritu mimético. Como buen jinete que es —le enseñó a montar el mismo maestro que le inició en el champagne, su tío abuelo Félix Ramirez—, el escritor cabalgará seguro sin ignorar los riesgos que corre.

El resultado no sólo será convincente, sino que adquiere vuelos extraordinarios. Lo raro y sus misterios se ponen al alcance de las manos, los ojos y los oidos, permitiendo jugar con el mismo juguete que el autor ha creado. Éste no pretende copiar lo perfecto, ni cambiar fórmulas clásicas, sino liberarse de los lastres que le impiden alzarse libremente y deambular por nuestro aire con ropajes propios. El resultado no únicamente se controla, sino que llega a ser absolutamente sorprendente. La pregunta cabe; la duda es necesaria; la segura indecisión, genésica. El terror y el amor se encuentran frente a la página blanca y en ella se habrán de dibujar sus imágenes[21].

Ya estamos dentro de *Prosas profanas y otros poemas*. Aquí estableceremos nuestro límite por considerar este poemario como consecuencia lógica de un sólido quehacer literario que ha tenido suficiente tiempo para madurar, y porque todos sus versos corresponden a una época y unas geografías del Rubén excesivo[22]. El hombre vive plenamente sumergido en su mundo, ahíto de demonio y carne, todos debidamente regados con licores múltiples de distinta graduación y procedencia, siempre bajo el signo rector de Francia:

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de la Francia, porque en Francia
al eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia.
.....
Amor, en fin, que todo diga y cante,
amor que encante y deje sorprendida
a la serpiente de ojos de diamante
que está enroscada en el árbol de la vida.

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas; misteriosa y erudita:
ámame mar y nube, espuma y ola.[23]

---

20) Pedro Salinas, ob. cit., p. 14.
21) Para ilustrar lo que se afirma basta asomarse a "La página blanca", *P. C.* pp. 217-218.
22) Los poemas que se incluyen en *Prosas profanas*... están fechados entre 1981 y 1901, según consta al pie de la mayoría. Unas pocas piezas no están datadas (dieciséis sobre cincuenta y cuatro), si bien cabe comprender su composición dentro de ese periodo.
23) "Divagación", *P. C.* pp. 185-188.

París fue el centro ideal de Rubén, el "boquete por donde él se escapaba de América. Cueva de Montesinos, conejera de Alicia en Wonderland. Y al otro lado disfrutaba —el arte por el arte — de un nuevo mundo de objetos. La Francia de Banville y de Verlaine, la Francia del siglo XVIII. La Francia de la mitología y los orientalismos. Y hasta en las evocaciones del campo argentino y del campo español hay un espejo deformante fabricado en París. En estas evasiones por el boquete de su París, tenía que cargar con mucha literatura, con mucho arte"[24]. Europa se descubre y resume en el espacio del splin. Ha llegado la hora de iluminar el viejo mundo sin aceptar la perspectiva del sumiso, a pesar de las asunciones, sino del natural soberbio que llega a una clásica tierra hostil que tiende a excluirlo y, sin embargo, llega a maravillarlo desde niño. Este espacio ya estaba aquí cuando llegó Rubén, incluso lo había visto en sueños ciertos o en apariciones literarias. Sólo quedaba vivirla, sentirla de cerca, para volver a contarla con sus palabras.

> *Es como si el espíritu de Darío tuviera sus propios órganos de captación. Así como nuestros sentidos, mediante órganos diferentes, perciben luces, sonidos, olores, el espíritu de Darío abre sus órganos ideales y capta entidades que no son las comunes. Y así como la conciencia suele mezclar los estímulos que le llegan por diversos órganos sensoriales —esas sensaciones de la sinestesia que siempre se dieron en la literatura, pero que desde Correspondencias de Baudelaire se convierte en todo un estilo: el impresionismo—, también el poeta Darío, al captar las notas del mundo cultural las armoniza en una unidad lírica.*[25]

Prosas profanas, formalmente, ya expone la medida de una particular experiencia en la expresión rubeniana. En cada fragmento, y en su conjunto, se escucha el sonido armónico de un embriagado sensual, capaz de hacer y de escuchar su música, después de haber ensayado, como dice Enrique Anderson Imbert, toda clase de versos y de ritmos.

El posible grado de experimentación del libro no implica una ruptura absoluta con la versificación regular, pero tampoco se obliga a seguir escribiendo al dictado de estructuras antiguas que, cuando aparecen, se moldean en fórmulas particulares, debidamente arropadas en una musicalidad ajustada y entrañable. *Prosas profanas y otros poemas* muestran la fuerza conveniente de sus "invenciones y restauraciones —combinaciones métricas, cambios de acentuación, rimas interiores, inesperados choques y dislocaciones de sonidos, esquemas libres, asimetrías de estrofas, asonancias, consonancias y disonancias en juegos rápidos, prosa rítmica, audaces quebrantamientos de la unidad sonoro-semántica del verso, etc. —"[26].

La fascinación encierra entre sus brazos a quién con ella se identifica, dejando dentro del estrecho círculo el espacio de un nuevo mundo que mira hacia ambos lados. Paisajes y laberintos se suceden en una continua posesión tan tranquila como alocada. Es la pasión por el equilibrio del exaltado que, borracho de signos, se manifiesta y se mueve, mecido o zarandeado, gracias a un aire suave de pausados cambios o a la violencia de unos giros provocados por el vendaval. Rubén Darío ya no es un niño versificador ni una joven prome-

---

24) Enrique Anderson Imbert, "Rubén Darío, Poeta", prólogo a las *Poesías completas* de Rubén Darío, ob. cit., p. XXIII.
25) Enrique Anderson Imbert, ob. cit., p. XXIII.
26) Ibídem, p. XXIII.

sa literaria, a pesar de su edad —cuenta con 27 años—; es un poeta circunciso, proclamado y adulto, surgido de una realidad que le ha exigido vivir y escribir con urgencia obsesiva. La intuición original y la capacidad de captar lo que de extraordinario tiene el universo, su armonía, ayudan a Darío, con su trabajo, a encontrar el camino de los elegidos. La marcha pudo realizarla en compañía de algunos hombres inteligentes y de más lecturas plenamente sentidas y asimiladas. Era lógico, o al menos nos lo parece, que todo lo anterior, y su entorno, cristalizara en un "poemario de almas, con gesto, con rostro"[27].

Si en *Prosas profanas*... se impone el erotismo, lo hace desde un sujeto que se emborracha con el licor destilado por sus personajillos diabólicos. El alcohol no se exhibe como vicio, se deja notar como una práctica sensual responsable. "Fiestas, vinos, paseos, besos, flirts, contemplación de formas bellas y de movimientos frágiles, todo indica que Darío, en un acto mental deliberado, ha intuido el placer como fin de vida"[28].

El carnaval se cumple y las figuras bailan al son que tocan las musas, hembras capaces de embrujar al individuo y agitarlo en los caldos de sus mismas palabras. La fuerza del verbo penetra en la fiesta y de ella surge:

Musa, la máscara apresta,
ensaya un aire jovial
y goza y ríe en la fiesta
del Carnaval.

Unete a la mascarada,
y mientras muequea un clown
con la faz pintarrajeada como
Frank Brown;

mientras Arlequín revela
que al prisma sus tintes roba
y aparece Pulchinela
con su joroba,

dí a Colombina la bella
lo que de ella pienso yo,
y descorcha una botella
para Pierrot.[29]

Es un rito amoroso el que se agita a cada instante; un asedio y una rendición que admiten engaños y desengaños en su natural representación para así poder continuar buscando el infinito imposible. Cada muerte, como cada poema, es una forma de seducción que cerca el inicio:

27) Enrique Anderson Imbert, ob. cit., p. XXIII.
28) Ibídem, p. XXV.
29) "Canción de carnaval". *P. C.*, ob. cit., p. 193.

Dijo sus secretos el faisán de oro:
"En el gabinete mi blanco tesoro,
de sus claras risas el divino coro,

las bellas figuras de los gobelinos,
los cristales llenos de aromados vinos,
las rosas francesas en los vasos chinos".

.....
La careta negra se quitó la niña,
y tras el preludio de una alegre riña
apuró mi boca su vino de viña.

Vino de la viña de la boca loca,
que hace arder el beso, que el mordisco invoca.
¡Oh los blancos dientes de la loca boca!

En su boca ardiente yo bebí los vinos,
y, pinzas rosadas, sus dedos divinos
me dieron las fresas y los langostinos.

Yo la vestimenta de Pierrot tenía,
y aunque me alegraba y aunque me reía,
moraba en mi alma la melancolía.

.....
Y cuando el champaña me cantó su canto,
por una ventana vi que un negro manto
de nube, de Febo cubría el encanto.

Y dije a la amada de un día: "¿No viste
de pronto ponerse la noche triste?
¿Acaso la Reina de luz ya no existe?"

Ella me miraba. Y el faisán cubierto
de pluma de oro:"¡Pierrot, ten por cierto
que tu fiel amada, que la Luna, ha muerto!"[30]

El mundo, con todo lo que lleva dentro, está hecho para habitarlo y beberlo. Es el hombre quién refleja su cuerpo en la superficie especular que se le enfrenta, permitiéndole recoger de dentro las imágenes que más le plazcan. Hasta Verlaine merece un sentido responso cuando bien vale reconocer los restos de Anacreonte, de Ovidio, de Quevedo, de Banville...

30) "El faisán". *P. C.*, ob. cit., pp. 196-197.

y con vosotros toda la grey hija del día,
a quien habla el amante corazón de la rosa,
abejas que fabrican sobre la humana prosa
en sus Himetos mágicos mieles de poesía:

Prefiero vuestra risa sonora, vuestra musa
risueña, vuestros versos perfumados de vino,
a los versos de sombra y a la canción confusa

que opone el numen bárbaro al esplendor latino;
y ante la fiera máscara de la fatal Medusa,
medrosa huye mi alondra de canto cristalino.[31]

Siempre será el inocente el que se sacrifique en un rito inicial que se repite en su nueva originalidad vitalista:

Sangre del Cristo. El órgano sonoro.
La viña celeste da el celeste vino;
y en el labio sacro del cáliz de oro
las almas se abrevan del vino divino

.....
Sangre que la Ley vierte.
.....
Sangre de los suicidas. Organillo.
Fanfarrias macabras, responsos corales,
con que de Saturno celébrase el brillo
en los manicomios y en los hospitales.[32]

Otras citas cabrían del Rubén Darío que bebe y deja beber en la fuente de su roca y en los cálices que, como sacerdote mágico, llena con los alcoholes de su propia sangre. Lo que suceda después de compartir las bebidas, pertenece a los riesgos del indivíduo:

JOVEN, te ofrezco el don de esta copa de plata
para que un día puedas calmar la sed ardiente,
la sed que con su fuego más que la muerte mata.
Mas debes abrevarte tan sólo en una fuente.

Otra agua que la suya tendrá que serte ingrata;
busca tu oculto origen en la gruta viviente
donde la interna música de su cristal desata,
junto al árbol que llora y la roca que siente.

---

31) "A los poetas risueños". *P. C.*, pp. 242-243.
32) "Canto de la sangre." *P. C.* pp. 223-224.
33) "La fuente", *P. C.*, pp. 240-241.

Guíete el misterioso eco de su murmullo;
asciende por los riscos ásperos del orgullo,
baja por la constancia y desciende al abismo
cuya entrada sombría guardan siete panteras;
son los Siete Pecados, las siete bestias fieras.
Llena la copa y bebe: la fuente está en tí mismo.[33]

Final.

La dipsomanía de Rubén Darío deja de ser una anécdota de borrachos para trascender en la raíz de su principio orgiástico y en la violencia original del coma. Su mezcla de licores sumerge al individuo en sus mismos vasos de vidrio y al oficiante elegido en las preciosas copas de su propia ceremonia. Rubén supo agotar su existencia alcanzando un intenso morir vivo: *no puso freno a sus deseos ni a sus apetencias; se entregó, tenazmente ilusionado, a cuanto le atraía: los viajes, los placeres del amor, las charlas, las copiosas libaciones, los espectáculos, las lecturas... y el gran placer, inmenso, aún con sus espinas dolorosas, de crear; el goce de extraer de su espíritu ese raudal de ideas y palabras que dentro de él se estremecía*[34].

En todo el proceso rubeniano, la bebida no es sino un *peligroso combustible* que pone en movimiento *todo dolor, todo veneno, toda muerte*, para poder seguir viviendo... incluso tras su definitiva ausencia:

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y nustia
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En su siniestra tiene verdes palmas triunfales,
y en su diestra una copa con agua del olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido[35].

34) Bernardino de Pantorba, ob. cit., p. 439.
35) Parlamento de Medón en "Coloquio de los centauros". *P. C.* p. 209

DESEO Y PESADILLAS: LA VIDA DE RUBÉN DARÍO CONTADA POR ÉL MISMO

MATÍAS BARCHINO
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

Pese a que *La vida de Rubén Darío contada por él mismo* -publicada con este título en Buenos Aires en 1912 y llamada en ediciones posteriores con la variante poco adecuada...*escrita por él mismo* y más adelante simplemente como *Autobiografía*- es un escrito muy citado en los estudios sobre Rubén, nunca se ha llegado a considerarlo seriamente como fundamental en su obra sino más bien como un texto secundario ni siquiera demasiado fiable como estricta fuente biográfica, debido seguramente a la cantidad de curiosidades insatisfechas que deja y a la condición intrínsecamente sospechosa de falacidad o de aliño interesado que todos los escritos autobiográficos suelen suscitar. Si como documento no aporta demasiado incluso tergiversa o disimula ciertos hechos conocidos por otras fuentes, como escrito autobiográfico es digna de consideración entre sus otras obras de este tipo, entre los que se han de incluir numerosos poemas que podemos considerar autobiográficos y otros en prosa como la *Historia de mis libros* o la incompleta pero significativa novela *Oro de Mallorca* (cf. Darío 1967 y 1976). Se desconfía también de la sinceridad de un texto dictado a un secretario - y no escrito, de ahí que el primer título, más periodístico, sea el más ajustado a la realidad- por una obligación contractual, frente a la fuerza autorreferencial que puede llegar a tener, por contra, el conjunto de su obra poética (cf. Caballé 1991). El propio Rubén Darío, que se ampara en una cita inicial de la *Vita* de Cellini, intuye el fracaso consustancial del género autobiográfico y la imposibilidad real de atrapar la vida real en un escrito, aunque dicta su *Vida* -así la vamos a llamar aquí- que sabe incompleta y se reserva la posibilidad de escribirla posteriormente e intentarlo de nuevo, quizá por medio de una obra de ficción como la novela *Oro de Mallorca*. Una cualidad de los escritos en primera persona -incluso en el caso no tan raro de que el autor mienta a propósito sobre su vida- es que siempre revela algo íntimo, inevitablemente, la primera persona tiene la virtud de realizar una autointerpretación retrospectiva de la trayectoria vital, aunque sea en negativo.

Creemos, por tanto, que se puede y se debe extraer todo el potencial autobiográfico de la *Vida*, dándole una importancia que por sí misma tiene y también como texto que revela muchas de las claves y constantes de la vida y obra de Rubén. Se ha avanzado en este sentido al mostrarnos esta obra como una interesante especie de la ficción (Alegría 1991) y al considerar la coherencia con el resto de su producción con que plantea los conflictos fundamentales y la cuidadosa selección del material y la presentación, especialmente en relación a sus dos esposas, representantes de la mujer ángel y de la mujer demonio del Modernismo (Salgado 1989). Fernando Alegría ha reconocido dos maneras de narrar en la *Vida*: una primera parte compuesta prácticamente como una obra de ficción y recreación de la memoria -característica que la sitúa junto a otras obras de la novelística hispanoamericana- y una posterior redacción típicamente memorialística que se presenta como una mera acumulación de recuerdos personales sobre personas y acontecimientos de tipo público (Alegría 1991:19). A este cambio real de perspectiva en la narración de la *Vida* conviene añadir algunos matices. Al inicio del texto Rubén Darío escribe -o dicta, insistimos- con bastante desenvoltura y objetividad sobre sus antecedentes familiares y sobre sus recuerdos infantiles y de primera juventud, sin los pudores que serán tan habituales en el resto de la narración, pero cuando Rubén se va convirtiendo en una figura pública, el autor no logra distanciarse tanto de su personaje y empieza a tomar precauciones y a callar cosas, especialmente en todo lo relacionado con su

vida privada. En la primera parte mantiene como narrador una actitud distanciada sobre su vida, una superioridad sobre lo que pueda contar, debido tal vez a la forma dictada del libro, y una falta de prevención que no volverán a darse en el texto, y que hace que los recuerdos salgan francos y sin autocensura. El cambio se produce con cierta consciencia por parte del autor que incluye varias referencias al respecto sobre fallos en la memoria o sobre la necesidad de silencio sobre algún asunto concreto. Una nota al comenzar el capítulo XVII, señala la diferente manera memorialística de ambas partes de la *Vida*: "Al llegar a este punto de mis recuerdos, advierto que bien puedo equivocarme, de cuando en cuando, en asuntos de fecha y anteponer o posponer la prosecución de sucesos. No importa. Quizá ponga algo que aconteció después en momentos que no le corresponde y viceversa. Es fácil, puesto que no cuento con más guía que el esfuerzo de mi memoria" (Darío 1990:37). Después de este capítulo, la *Vida* se convierte en una sucesión de hechos y una relación de personas más o menos conocidas, que si no fuera por el interés intrínseco del autor, se podría calificar de tediosa, donde casi nada se deja traslucir de su vida privada o de sus íntimos conflictos, al menos de forma directa. Rubén Darío tiene interés, por el contrario, por pintarse a sí mismo como un héroe de la renovación poética y de la vida cultural y social española e hispanoamericana de su tiempo, eludiendo conflictos concretos. Esta segunda parte, mayor en extensión, se refiere a hechos conocidos con más o menos detalle por otros escritos propios y por memorias contemporáneas a las que se remite con frecuencia, tiene interés documental pero es menos significativa desde el punto autobiográfico aunque no sea despreciable como mecanismo de autorrevelación personal. En los primeros capítulos de la *Vida*, sin embargo, vamos a ver aparecer en cascada emotiva, sin necesidad de tanta precisión de fechas, los conflictos fundamentales de su personalidad como hombre y como poeta, que él remite tácitamente a la infancia: el abandono de sus padres, los miedos de la infancia en un mundo primitivo y pavoroso, pero también su precoz entusiasmo poético paralelo a su no menos rápido descubrimiento del erotismo y de la pasión por la mujer siempre en contraste con ciertos arrebatos místicos, que produce en él un enfrentamiento íntimo radical, origen de su desarraigo posterior y de sus problemas con la bebida. Después, estos temas, siempre latentes, nunca serán tratados directamente, como si quisiera correr un delicado velo sobre sus íntimos conflictos. En todo el libro de Rubén Darío quiere presentarse en público por medio de un autorretrato que se sostiene sobre tres variables básicas: su condición de poeta y su labor de renovador de las letras hispánicas; su erotismo desbordado y su deseo sexual; y, en tercer lugar, un conflicto secreto que lo mantiene siempre al borde del abismo, planteado en varias formas como desarraigo personal, abandono, soledad o condena, pero expresado muchas veces como un horror al paso del tiempo y a la muerte. De este conflicto básico también se deriva la necesidad de liberación por medio de lo que él gusta llamar, al modo finisecular, los "paraísos artificiales" -el alcohol y la vida bohemia-, otra liberación casi siempre frustrada, la de la fe y la del arte. Esta estructura fundamental es reconocible en toda su obra tanto en verso como en prosa.

Aparte de su precocidad poética -"Fui algo niño prodigio", llega a decir (Darío 1990:5; cito en adelante por esta edición)-, nos sorprende en la *Vida* la continua alusión al despertar del erotismo, al descubrimiento de la mujer y a un deseo sexual nunca satisfecho, que se remite a la infancia. Rubén recuerda con nitidez todas las niñas que aparecen en su niñez con precocidad asombrosa: "La maestra no me castigó sino una vez, en que me encontraba, ¡a esa edad, Dios mío!, en compañía de una precoz chicuela, iniciando, indoctos e imposibles Dafnis y Cloe y según el verso de Góngora, "las bellaquerías detrás de la puerta"" (8); más adelante evoca a "una lejana prima, rubia, bastante bella" de la que dice: "Ella fue quien despertara en mí los primeros deseos sensuales." (9); aparece en su vida otra prima del poeta, hija de su tía Sara, que le descubre los atractivos del cuerpo femenino: "¡oh Eros!, un día, por sorpresa, en

un aposento donde yo entraba descuidado, me dio la ilusión de una Anadiómena" (10); y, ganadas por sus versos, se acuerda de los nombres de sus primeros amores: "¡Fidelia, Rafaela, Julia, Mercedes, Narcisa, María, Victoria, Gertrudis! Recuerdos, recuerdos suaves" (11); en sus viajes al mar donde "era corriente encontrar de súbito, por un recodo, el espectáculo de cien Venus Anadiómenas en las ondas" (11). Luego aparece su primer gran amor, una jovencita artista de circo: "Florida estaba mi adolescencia -continúa- Ya tenía yo escritos muchos versos de amor y ya había sufrido, apasionado, precoz, más de un dolor y una desilusión a causa de nuestra inevitable y divina enemiga; pero nunca había sentido una erótica llama igual a la que despertó en mis sentidos e imaginación de niño una apenas púber saltimbanqui norteamericana, que daba saltos prodigiosos en un circo ambulante. No he olvidado su nombre: Hortensia Buislay" (14). Más adelante dice: "mi imaginación y mi sentido poético, se encantaban en casa con la visión de las turgentes formas de mi prima, que aún usaba traje corto; con la cigarrera Manuela que, manipulando sus tabacos, me contaba los cuentos del príncipe Kamaralzaman" (18). Y confiesa: "Ciertamente, yo sentía como una invisible mano que me empujaba a lo desconocido. Se despertaron los vibrantes, divinos e irresistibles deseos. Brotó en mí el amor triunfante y fui un muchacho con ojeras, con sueños y que se iba a confesar todos los sábados" (19). Hasta que llega a su vida "una adolescente de ojos verdes, de cabello castaño, de tez levemente acanelada, con esa suave palidez que tienen las mujeres de Oriente y de los trópicos. Un cuerpo flexible y delicadamente voluptuoso, que traía al andar ilusiones de canéfora. Era alegre, risueña, llena de frescura y deliciosamente parlera y cantaba con una voz encantadora. Me enamoré, desde luego; fue el "rayo", como dicen los franceses. Nos amamos" (22). Tras una detallada descripción, rememora Rubén "aquellas tardes de las amorosas tierras cálidas. Están llenas como de una dulce angustia. Se diría a veces que no hay aire. [...] La pereza y la sensualidad se unen en la vaguedad de los deseos" (23) y evoca un "Amor sensual, amor de tierra caliente, amor de primera juventud, amor de poeta y de hiperestésico, de imaginativo. Pero es el caso que había en él una estupenda castidad de actos. Todo se iba en ver las garzas del lago, los pájaros de las islas, las nocturnas constelaciones, y en medias palabras, y en profundas miradas, y en deseos contenidos, y en esa profusión de cosas iniciales que constituyen el silabario que todos sabéis deletrear" (24). Debiendo marchar a El Salvador para evitar una temprana boda, prosigue sus tempranas aventuras: "me enamoré ligera y líricamente de una muchacha que se llamaba Refugio" (27) a la que dedicó una cuarteta que obtuvo, reconoce con orgullo, "alguna romántica recompensa". Al regresar a Nicaragua prosigue sus amores con la que llamó, "garza morena", Rosario Murillo, con quien se llena de ilusiones amorosas que se convierten en literatura: "en aquellas mis solitarias horas brotaban prosas y versos y la erótica hoguera iba en aumento" (28). Y de repente por una oscura razón, -"la mayor desilusión que pueda sentir un hombre enamorado" (28)- decide salir del país. Aunque continúan las referencias a su naturaleza sensual y a su irrefrenable deseo, con una consideración negativa de la mujer como enemiga, apenas vuelve a hablar explícitamente de sus amores ni a dar un sólo nombre. Todo lo referente a sus matrimonios y amoríos queda fuera de la autobiografía reducido a un ámbito privado en toda la segunda parte de la *Vida*. Sólo alguna frase elusiva sobre sus mujeres y nada sobre otras amantes o sobre su compañera Francisca Sánchez. La preponderancia del deseo carnal será establecida por la autobiografía como una constante de toda su vida que contrasta y entra en contienda con otros anhelos espirituales nunca satisfechos. La lucha entre mística y sensualidad constituye uno de los conflictos fundamentales de su vida, como evidencian algunos de sus poemas más recordados.

Pero lo que más sorprende en los recuerdos de la niñez y juventud no es tanto la alusión precoz al lógico despertar del deseo o al origen de su vocación poética, sino que junto a éste, el fenómeno más recurrente en esta primera parte de la *Vida* sea la aparición de pesadillas y

vivencias extrañas relacionadas con un miedo cerval a la muerte, que se remonta a sus primeros recuerdos de infancia. La memoria de Rubén se convierte en una galería de espectros, pesadillas y apariciones, que se mezclan tanto con su temprana separación de los padres, como con sus angustias infantiles y la vida primitiva de la ciudad de su infancia. La relación de los primeros capítulos es una sucesión de horrores dominada por el miedo a toda presencia de la muerte y los fenómenos de la oscuridad que dominan la sensibilidad infantil y permanecen frescos en su recuerdo: su tenebrosa casa cuando llega la noche, las historias de aparecidos que cuentan los criados, los ruidos de las tinieblas y algunas experiencias terroríficas personales. Rubén Darío logra inesperadamente en esos primeros recuerdos un ambiente cercano a la novela gótica, que reconocemos muy bien en algunos de sus más celebrados cuentos de terror como "Thanatophia" o "La larva" y muchos otros donde domina ese ambiente obsesionante por lo sobrenatural y de miedo a lo desconocido y a la muerte, típico, por otra parte, de muchos de sus contemporáneos (cf. Jiménez 1976).

Evoca en primer lugar la casa de la infancia: "era para mí temerosa por las noches. Anidaban lechuzas en los aleros. Me contaban cuentos de ánimas en pena y aparecidos los dos únicos sirvientes: La Serapia y el indio Goyo" (6). La anciana madre de su madrastra, que vivía en aquella mansión también le infundía miedos con cuentos de terror: "me hablaba de un fraile sin cabeza, de una mano peluda que perseguía como una araña... Se me mostraba, no lejos de mi casa, la ventana por donde a la Juana Catina, mujer muy pecadora y loca de su cuerpo, se la habían llevado los demonios. Una noche, la mujer gritó desusadamente: los vecinos se asomaron atemorizados y alcanzaron a ver a la Juana Catina por el aire, llevada por los diablos, que hacían un gran ruido y dejaban un hedor a azufre" (6). Inmediatamente, cuenta la aparición de un obispo muerto a su sucesor para mostrarle donde se hallaba un documento perdido. Luego resume: "Y así se me nutría el espíritu con otras cuantas tradiciones y consejas y sucedidos semejantes. De allí mi horror a las tinieblas nocturnas y el tormento de ciertas pesadillas inenarrables" (6). Rubén se deleita en seguir recordando este aspecto de su infancia, como justificando su enfermizo temor de adulto a todo lo fúnebre: "Cuando en el barrio había un moribundo, tocaban las campanas de esa iglesia el pausado toque de agonía, que llenaba mi pueril alma de terrores" (6). El ambiente desagradable se completa con el recuerdo de los bufones que tenía en casa su tía Rita que le inspiran miedo e inquietud, cuyas bromas "oía con gran malestar, como si fuesen cosas de brujos" (11), al igual que pervive el recuerdo de las devociones supersticiosas de su casa para expulsar a Satanás como un martirio insoportable (7). Esta atmósfera casi sepulcral pasa a los sueños del niño Rubén, quien algunas noches sufre horribles visiones y pesadillas, que él, tratando de racionalizarlas, califica de fenómenos congestivos: "Alrededor del lecho mil círculos coloreados y concéntricos, kaleídoscópicos, enlazados y con movimientos centrífugos y centrípetos, como los que forma la linterna mágica, creaban una visión extraña y para mí dolorosa" (7). Al amanecer descubría un espectáculo sangriento, la almohada estaba empapada en la sangre de una hemorragia nasal. Este ambiente se reitera en más detalles hasta hacerse obsesivo. Entre sus primeras lecturas -Cervantes, *Las Mil y una Noches*, la Biblia, Cicerón, Madame Stäel- recuerda perfectamente el título de una novela de terror, *La Caverna de Strozzi*, sobre la que comenta: "Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño". De la misma forma, recuerda sus primeros versos surgidos espontáneamente para la tradicional lluvia de poemas de las procesiones de la Semana Santa de León y, significativamente, los que hacía para otra costumbre del lugar, los epitafios "en los que los deudos lamentan los fallecimientos, en verso por lo general. Los que sabían mi rítmico don, -dice- llegaban a encargarme pusiese su duelo en estrofas" (9). Tenemos así que la primeras composiciones poéticas de Rubén, antes que las motivadas por sus primeros amores infantiles, son de tipo funerario y de esta forma relaciona por primera vez sutilmente su labor

poética con los temas necrológicos y la muerte, que serán una constante con diferentes aspectos en el Darío poeta (cf. Fernández Alonso 1971:359-371). Más adelante, en su época de columnista de *La Nación* de Buenos Aires recuerda, esta vez con gracia, que ejercía en el periódico como *croquemort*, esto es, enterrador de celebridades, pues le encargaban todos artículos necrológicos de los poetas y escritores fallecidos y, a propósito de esto, cuenta una divertida anécdota sobre la falsa muerte de Mark Twain por la que no pudo cobrar su artículo ya redactado. Él mismo fue varias veces dado por muerto en periódicos americanos que le dedicaron anticipadamente una necrología.

El capítulo IX de la *Vida* lo dedica casi completamente a relatar una pesadilla, su primera pesadilla, que no puede olvidar muchos años después cuando escribe este libro. Se trata de la aparición de un espectro informe que se le acerca llenándolo de horror, siente el olor a cadáver y su contacto, que causó en él "algo semejante a una conmoción eléctrica. De súbito, -continúa- para defenderme, mordí "aquello" y sentí exactamente como si hubiera clavado mis dientes en un cirio de cera oleosa. Desperté con sudores de angustia" (16-17). En la parte correspondiente a su juventud y su madurez, la *Vida* de Rubén, centrada en sus actividades públicas, es menos explícita en este tipo de detalles sobre su horror a la muerte y sus extrañas experiencias, aunque de vez en cuando aparecen alusiones a terribles noches en que "sufría tormentosas nerviosidades o invencibles insomnios" (106), o la conmocionante asistencia a una autopsia en compañía de un médico amigo. Son más interesantes, sin embargo, las alusiones a su estudio de las ciencias ocultas y al espiritismo que comenzó en Guatemala en 1890 introducido por su malogrado amigo Jorge Castro Fernández y continuó en Buenos Aires y en París junto a Patricio Piñeiro Sorondo y a Leopoldo Lugones. El estudio de estas disciplinas, que él conocía más intuitivamente que por erudición, fue abandonado por consejo médico para preservar sus salud nerviosa (cf. Marini-Palmieri 1989). Como esta parte de la *Vida* se dedica sobre todo a hacer relación de sus amistades con gente famosa de su época no puede dejar de nombrar al famoso *Papus*, a quien conoció en París junto a Lugones, aunque oculta algunos otros episodios significativos en este aspecto. Lo que sí recuerda hablando de este tema son algunas experiencias anteriores relacionadas con "esas fuerzas misteriosas y extrañas" (94) que había olvidado mencionar, cómo la de la plaza de la catedral de León en la que -dice- "una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio" (94) o el anuncio paranormal que tuvo en Guatemala del fallecimiento de su amigo Castro Fernández en la ciudad de Panamá sobre el que se conoce otro testimonio que habla de una gran crisis nerviosa de Darío e incluso se sugieren extraños pactos y revelaciones desde el más allá en esta experiencia telepática (Marini-Palmieri 1989:71). Sea como fuere, Rubén prosigue refiriendo "la pavorosa visión nocturna que tuvimos en San Salvador el escritor político Tranquilino Chacón, incrédulo y ateo; visión que nos llenó, más que de asombro, de espanto." (94)

Rubén narra con profusión de detalles aquellas primeras dolorosas experiencias de su infancia y las recuerda bien porque ya las había elaborado de forma literaria anteriormente en algunos de sus cuentos y después en su novela autobiográfica. El ambiente de la vieja ciudad colonial, llena de fantasmas y aparecidos es la de Isaac Codomano, el narrador de "La larva", los mismos miedos a la oscuridad y a la muerte de Rubén son los de James Leen, el narrador del cuento "Thanatopia", al igual que visiones parecidas son las que se describen en otros cuentos como "La pesadilla de Honorio" o el alucinado "Cuento de pascuas". Sus pesadillas infantiles y sus experiencias de adulto se han convertido en literatura que alimentan una moda muy de su tiempo por la literatura fantástica. Pero también su novela biográfica, que califica como "fiel relato de mi vida" (129), utiliza sus recuerdos para construir el personaje de Benjamín Itaspes, el músico protagonista de *Oro de Mallorca*, como un ser sometido a

diversos miedos infantiles. En esta novela se resume bien el conflicto entre *Eros*, el poder del deseo, y *Thanatos*, la conciencia de la muerte que fue clave en la personalidad de Rubén Darío, tal como él se veía a sí mismo: "Su gran amor a la vida estaba en contraposición con un inmenso pavor a la muerte. Era ésta para él como una fobia, como una idea fija. Cuando ese clavo de hielo metido en el cerebro le hacía pensar en lo inevitable del fin, si estaba en soledad, sentía que se le erizaba el pelo como a Job al roce de lo nocturno invisible" (Darío 1990:141. Cf. Phillips 1974).

Abandonarse a la vida desordenada de la bohemia es una forma de pasar mejor las noches de pesadilla, el refugio en el alcohol y en los que llama "paraísos artificiales" sirve para olvidar por un momento el sentimiento fatal de la existencia que tiene el poeta. En esas largas noches sumergidas en alcohol en todas las ciudades en donde vive, encontrará Rubén Darío personajes, que de alguna forma también son apariciones fatales, camaradas de este viaje trágico por la vida, como Alejandro Sawa en las noches de París y Madrid o "el poeta centenario y trasnochador" Miguel de los Santos Álvarez, que pasea su propia "reliquia" de más de noventa años hablando con el espectro de su amigo *Pepe* Espronceda por las calles del Madrid de 1892; o el payaso filósofo Frank Brown o Paul Verlaine o Óscar Wilde o Valle Inclán o Jean Moreas. Pero ninguno como el abate Claude, un pobre clérigo adicto al ajenjo que había conocido en Buenos Aires y volvió a ver en París, quien tras abandonar la vida religiosa por una mujer y tener hijos, desaparece por fin en busca de su fe en una cartuja de Niza. Es un alma gemela -alcohol, sensualidad irrefrenable, dudas de fe- cuya historia cuenta con detalle, como un espejo que anticipa el afán de Rubén muchas veces expresado de desaparecer en una cartuja, tal como hizo de broma en Mallorca al vestirse de fraile. Si nos fijamos con atención no todas las personalidades que aparecen en esta segunda parte de la *Vida* hablan del éxito social, en algunos de ellos encuentra seres que también huyen de la muerte con los únicos medios con que cuentan, el alcohol o la fe, ya que la inmortalidad de la fama poética no sirve, como le recuerda un Verlaine decrépito al que encuentra borracho en un café de París. En muchos de los grandes personajes que conoce en España en su primer viaje -Núñez de Arce, Castelar, Valera- solo reconoce espectros de sí mismos tocados por la muerte en su siguiente llegada, como recordaba en su libro *España contemporánea*. Tampoco en la España de 1899 era fácil evadirse del sentimiento de la muerte y de la decrepitud irremediable.

La galería de espectros que se inició en su infancia no le abandona y condiciona toda su vida. Rubén Darío recordó muchas veces, como hemos visto en la novela *Oro de Mallorca*, esa terrible sensación sobre la muerte. Para él se había vuelto una obsesión en los últimos años de su vida, como lo afirman algunos de los que lo trataron en esa época y como lo atestiguan poemas como "Lo fatal", inspirado precisamente sobre un epitafio de Miguel Ángel (Alonso 1955:395-397). En la serie de artículos titulados *Historia de mis libros*, un ejercicio de exégesis que en cierto modo también se puede considerar autobiográfico, va repasando sus obras y subrayando en alguno de los poemas este enfrentamiento con la muerte, como "El coloquio de los centauros" o "La página blanca" de *Prosas profanas*. Al referirse a este poema, comenta: "¡Ay! Nada ha amargado más las horas de meditación de mi vida que la certeza tenebrosa del fin. ¡Y cuántas veces me he refugiado en algún paraíso artificial, poseído por el horror fatídico de la muerte!" (Darío 1991:147). Lo mismo ocurre al comentar *Cantos de vida y esperanza* y al hablar de poemas como "Nocturno" o "Lo fatal", tras lo cual vuelve a señalar esta faceta de su personalidad: "Ciertamente, en mí existe, desde los comienzos de mi vida, la profunda preocupación del fin de la existencia, el terror a lo ignorado, el pavor de la tumba, o, más bien, del instante en que cesa el corazón de ininterrumpida tarea y la vida desaparece de nuestro cuerpo. En mi desolación, me he lanzado a Dios como un refugio; me he asido de la plegaria como de un paracaídas." (Darío 1991:156) Y más adelante, para acabar el libro: "Y el

mérito principal de mi obra, si alguno tiene, es el de una gran sinceridad, el de haber abierto de par en par las puertas y ventanas de mi castillo interior para enseñar a mis hermanos el habitáculo de mis más íntimas ideas y de mis más caros ensueños." (Darío 1991:157). Protesta de sinceridad que recuerda a las primeras palabras de las *Confesiones* de Rousseau.

Pero existe una última aparición casi fantasmal en la *Vida* de Rubén -que quizá debía ser la primera- en la que se reúnen muchos de los conflictos de la vida de Rubén Darío. Se trata de la aparición de la madre, que es el primer recuerdo de la *Vida* de Rubén y que también es la primera toma de conciencia en el escrito de su abandono. Aparece primero en un ensueño de la infancia, vuelve a aparecer algunos años después, vestida de negro -no lo olvida el poeta- y vuelve a presentarse, esta vez con una hermana desconocida, cuando Darío ha pasado una semana postrado por el alcohol tratando de hacer soportable la pérdida de su primera mujer Rafaela Contreras. Todas las apariciones de la madre tienen algo de espectral en la conciencia del poeta, como si vinieran de otro mundo. Tal vez estas visiones inspiraran a Rubén el citado cuento "Thanatopia", en que el niño protagonista, que sufre los mismos miedos que Rubén le es presentada la nueva esposa de su padre que no es sino un cadáver. Igual que la madre, todas la mujeres de su vida serán apariciones ambivalentes, deseadas y repudiadas a la vez; la misma muerte tomará muchas veces en su poesía esta imagen femenina, siguiendo la tópica tradicional de muerte como amada (cf. Fernández Alonso, 1971:363-365).

En la novela *Oro de Mallorca* existe, para terminar, una nueva aparición, la de una atractiva mujer llamada Margarita, que parece que va a redimir al protagonista tras escuchar el relato por extenso de su vida y desdichas. Cuando, movido por el deseo irrefrenable le da un beso, ella se lo niega. No se conserva nada más de esta novela y ésta se interrumpe exactamente cuando su *alter ego* Benjamín Itaspes vuelve a rellenar su frasco de licor y marchar a la Cartuja de Valldemosa. Tal vez el escritor sospechara la naturaleza letal de esta última visita de su personaje, que recuerda el viejo tópico de la muerte como amada. Cualquier alternativa ante ella, amarla o rechazarla, significará la destrucción, pero ella misma con su belleza supone una forma de aniquilamiento. Eros y Thanatos, de nuevo, amor y muerte, deseo y pesadilla como polos vitales que se reflejan en *La Vida de Rubén Darío contada por él mismo* al igual que lo hacen en el resto de su obra poética y en prosa. La autobiografía, lejos de ser un fracaso, como tantas veces se ha comentado, no deja de ser una proyección literaria a nivel conceptual y formal de los conflictos básicos de la vida real o imaginada de Rubén Darío. Es, pues, un escrito sincero a su manera -como proclamaba Rubén sobre toda su obra- donde sabe emplear con igual maestría tanto los ruidos como los silencios del pasado, pero sobre todo coherente con una vida y una obra, donde se enlazan sin solución el deseo vital y la pesadilla de la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegría, Fernando: "Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica: Darío y Neruda", en Antonio Lara Pozuelo, ed. , *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Laussanne, Hispánica Helvética, 1991, pp. 11-26.

-: "La memoria creadora: Autobiografía de Darío", *Signos. Estudios de lengua y literatura*, 1991, pp. 17-22.

Alonso, Amado: "Estilística de las fuentes literarias de Rubén Darío y Miguel Ángel", en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 381-397.

Caballé, Anna: "Formas de la autobiografía en Rubén Darío", *Scriptura*, 6/7, 1991, pp. 115-122.

Darío, Rubén: *Prosas autobiográficas*, Edición de Juan Carlos Ghiano, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

-: *Autobiografías*. Edición de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires, Marymar, 1976.

-: *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Introducción de Antonio Piedra, Madrid, Mondadori, 1990. Todas citas de la *Vida* del presente trabajo se refieren a esta edición.

-: *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

Fernández Alonso, María Rosario: "Rubén Darío y sus visiones de la muerte", en *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 359-371.

Jiménez, José Olivio: Prólogo a Rubén Darío, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Alianza, 1974, pp. 7-23.

Marini-Palmieri, Enrique: *El modernismo literario hispanoamericano. Caracteres esotéricos de las obras de Darío y Lugones*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1989.

Phillips, Allen: "*El oro de Mallorca*: Breve comentario sobre la novela autobiográfica de Darío", en *Temas del modernismo hispánico y otros estudios*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 52.

Salgado, María A.: "Félix Rubén García Sarmiento, Rubén Darío y otros entes de ficción", *Revista Iberoamericana*, 146-147, Enero-Junio 1989, pp. 339-362.

ENIGMA, DESEO Y ESCRITURA EN RUBÉN DARÍO

CARMEN RUIZ BARRIONUEVO
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

El problema de la poesía como conjunción de escritura e incógnita se le planteó por vez primera con todas sus dificultades a Rubén Darío en los años de la composición de *Epístolas y Poemas*[1], es decir hacia 1885, eso al menos resulta perceptible de la lectura de este libro, cuyos versos el poeta estimaba a pesar de su retoricismo y de su exceso verbal. Y la razón hay que buscarla en algunas de las claves que aparecen dispersas en esos textos y que marcan, aunque con vacilaciones al poeta posterior[2].

La misteriosa conjunción de lo vivo y la dificultad del conocimiento del otro se manifiesta en la "Introducción" y en algunas de las "Epístolas" -no tanto en los "Poemas" donde el anclaje con el vario espectro decimonónico, desde Quintana, a Víctor Hugo y Zorrilla culmina en una poética romántica como "El Arte"-; es en ellas, en las epístolas, dónde se advierte una búsqueda poética no manifestada con tanta claridad hasta ahora, un inquieto zigzagueo que intenta liberarse en la concreción de la escritura. Se trata de un incipiente interés metapoético derramado en una doble dirección: en el deseo de manifestar el propio enigma, que se entiende todavía como algo incierto ("¡ay, qué llevaré guardado / dentro de mi corazón" p. 3) y el desconocimiento del entorno y del otro, abismos y distancias que evocan una consustancial herencia romántica. Es entonces cuando se constata la existencia de esa "sombra dentro de uno mismo" (p. 5) y la ignorancia como sino de la creación ("Ignoro de donde vengo/ ni a donde voy a parar" p. 7), para desembocar al final de esta "Introducción", aunque sin demasiada convicción, en el triunfo de la vena amorosa, ("Niña de los negros ojos", [...] para tí ha de cantar / con acento singular/ tu poeta enamorado" p. 8). Pero lo que resulta claro es que el deseo de realización se entiende como voluntad de amar para acatar la voluntad de hacer, de cumplir el deseo en la escritura.

Rasgos parecidos son visibles en las epístolas, como en la titulada "El poeta a las musas" dentro de la vacilación que supone la misma invocación y la pregunta acerca de "cómo cantar en este aciago tiempo" (p. 12); desconcierto frente al enigma y deseo de realización confluyen y se enfrentan en estos versos, aunque ambas tendencias no se resuelven pues tan sólo plantean posibilidades, en su mayoría herencia de ecos clásicos y románticos; sin embargo puede entenderse como un adelanto -y una reflexión- de proyectos posteriores la larga epístola dedicada "A Ricardo Contreras" donde se inserta un tímido esbozo de poética en la que a la vez que expresa sus preferencias literarias, rechaza a partes iguales la fantasía y el sentimiento excesivos para proponer la ligazón de técnica y sentimiento rompiendo el estro romántico: "cabeza y corazón juntos en obra / den una inteligencia sensitiva" (p. 16). No es de extrañar que en el resto de las epístolas se planteen admirativamente, respecto a los autores nombrados, los mismos méritos. En cuanto a los "Poemas" su misma índole los aparta de estas posibilidades, aunque con todo, varios de ellos no están libres de exaltaciones al arte y de

---

1) Fue publicado como *Primeras notas*, Managua, Tip. Nacional, 1888. Ernesto Mejía Sánchez restablece el título y la fecha originales en su edición: Rubén Darío, prol. Ángel Rama, ed. Ernesto Mejía Sánchez, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977. De aquí en adelante citaremos, siempre que sea posible, por esta edición entre paréntesis en el texto.

2) Hemos tratado algunos aspectos de este libro en nuestro trabajo, "En su loco afanar la mente mía": De *Epístolas y Poemas* a *Prosas profanas*" ponencia leída en el Simposio celebrado en la Universidad de Sevilla los días 25 y 26 de enero de 1996, "Rubén Darío, escritor hispánico. Un siglo de *Prosas profanas*".

confesiones que resuelven -o intentan resolver- la dualidad. Un ejemplo tal vez grandilocuente, pero expresivo, reside en "Ecce homo" donde frente a la monotonía del mundo natural y el hastío de lo humano en la conciencia de su faltal desenlace, -"Viendo nuestro sér mismo / miramos el abismo" (p. 72) asevera-, y ante la manipulación del arte, el sujeto poético adopta la postura del aislamiento, de resolver el enigma en una perspectiva más individual como es perceptible en la confesión final del poema, manifestación clara del deseo ("¡Oh Poesía!... / ¡Tuya es el alma mía!"), para sobreponer al mal la relación con la amada, que ya tan sólo es *Ella*, y que encarna todos los elementos del concepto romántico: "consuelo", "visión divina", espejo del cielo, "edén iluminado" (pp. 75-76). En definitiva, *Epístolas y Poemas* debe verse como germen y comienzo, hay un inicial planteamiento del enigma como elemento funcional de lo poético, aunque enfrentado con un deseo o voluntad de hacer que debe mucho a la rémora romántica sin que despunten todavía los rasgos de su propia visión del mundo.

Pero el enigma que rodea al sujeto como impulso para la poesía se va afianzando en su obra, el enigma del mundo, el enigma de todo lo vivo y desde luego el enigma vinculado a la mujer. En *Azul...* (1888) no es muy amplia su presencia porque lo que domina es el erotismo, un erotismo de matices exultantes que tiene como centro a figuras femeninas cuyos elementos comparativos más frecuentes son Venus y las ninfas; es un erotismo sorprendente y apenas encubierto en su avasalladora felicidad, por ello no es raro que en los cuentos de la primera edición no se incluya el tema del enigma vinculado al ser, ni siquiera conectado a la mujer, porque su diseño entra, en su mayor parte, dentro de la *donna angelicata* del prerrafaelismo, conjunción de erotismo subyugante y virginal inocencia. Sin embargo en estos textos la voluntad reductora que intenta resolver el problema de la escritura va acortando su andadura hasta encontrar en definitiva el diálogo único de lo sensual-amoroso. Porque, si por algo destaca también este libro chileno es por centralizar su acción en la certeza de la escritura, a ello no es ajeno que la mayor parte de sus textos presenten de manera directa o indirecta referencias metapoéticas; es algo que ya vio su primer prologuista Eduardo de la Barra -"el protagonista es el Poeta, siempre el Poeta, solo, desconocido, hambriento"[3]-. Y sustentando este pivote, en *Azul...* dejará sentada la vinculación erótica de su poética en la que la mujer es centro, fundamento de diálogo con el arte, pero también de confusa y desconcertante otredad. Va a ser en *Prosas profanas* (1896) donde se estabilice este motivo ofreciendo una concreción y una personalidad propia.

Creemos observar un índice fundamental de la importancia del enigma para Darío en la recurrencia y el vario tratamiento que ofrece en sus textos de la figura de la esfinge. Esa esfinge que sin demasiada trascendencia, al parecer, cita en sus *Epístolas y Poemas* como figura del mal para hacer referencia a la parte negativa del ser: "Qué es esa siniestra esfinge / que no nos deja avanzar?" (p. 5), simbolismo que la voz poética rechaza -y que en el fondo desaprovecha para expresar toda la fuerza expresiva que el motivo conlleva- porque la entiende como anuladora e incluso amenazadora, de cuanto positivo y alentador presenta la vida humana. Sin embargo en el elemento sugerente de la esfinge irá hallando varias posibilidades. La primera vez que aparece empleado de manera explícita es en uno de los cuadritos de "En Chile" en la primera edición de *Azul...* y lo hace para introducir un matiz nuevo en un retrato de mujer. Como sabemos la figura femenina que ocupa la mayor parte de estos cuadritos es un tipo de mujer adolescente y angelical, que aunque es susceptible de algún rasgo enigmático, como la figura que aparece en "El ideal" ("Era una estatua antigua con un alma que se asomaba

3) El prólogo ha sido rescatado por una reciente edición: Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1995, p. 137.

a los ojos, ojos angelicales, todos ternura, todos cielo azul, todos enigma"[4]), no puede exhibir un erotismo exclusivamente carnal como en el que proyecta para "Un retrato de Watteau"; es entonces cuando la descripción de la ninfa blanca e incitante da paso a la esfinge: "Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá un recuerdo de un amor galante"[5], es decir que la esfinge es aquí atributo esencialmente femenino, empleado para sugerir una cierta perversidad y ocultos placeres.

Años después en el mismo libro, dos textos introducidos en la edición guatemalteca de 1890 incluyen sendas referencias al motivo de la esfinge; se trata del cuento "La muerte de la emperatriz de China" y la "Romanza en prosa" titulada "A una estrella". La primera ejemplifica la perspectiva de lo oculto encarnado en la belleza del arte, porque el enigma que entraña la figura de porcelana logra subyugar, -hasta el punto de alcanzar caracteres de ídolo-, la voluntad del artista Recaredo. La descripción del fino busto aparece en un contexto que consigue potenciar la estupefacción y el misterio:

> *una cabellera recogida y apretada, una faz enigmática, ojos bajos y extraños, de princesa celeste, sonrisa de esfinge, cuello erguido sobre los hombros columbinos, cubiertos por una onda de seda bordada de dragones; todo dando magia a la porcelana blanca, con tonos de cera, inmaculada y cándida.*[6]

Se explica que tal estatua se convierta en un fetiche misterioso que atrae hipnóticamente al enamorado Recaredo. Pero el hechizo se resuelve de manera irónica y alegre, -como era propio en un cuento parisién-, con el triunfo de la mujer de carne y hueso, de la vida sobre el arte, y la celosa Susette acabará con enigmática emperatriz. En cambio en "A una estrella" el centro de la pasión es Venus, y la inserción del tema de la esfinge recuerda la intención de su libro primero, porque la introduce para destacar el contraste y la relación que existe entre la alegría de la vida, del amor y de la gloria, y "la terrible y muda esfinge de bronce que está a la entrada de la tumba"[7]. Así, el erotismo y sus connotaciones triunfan en *Azul...*, frente a la desconcertante potencialidad del motivo que no presenta todavía su ambiguo simbolismo. Y sin embargo, evaluando la trayectoria del poeta nicaragüense, el enigma y su vinculación a la esfinge irán cobrando capital importancia hasta el punto de que si tuviéramos que resumir en una figura que concitase el enigma del ser para Darío sería precisamente la figura de la esfinge, pero esos elementos serán aprovechados en los años posteriores.

En efecto, si en la "Introducción" a *Epístolas y Poemas* la esfinge es un motivo más, terrorífico y siniestro, -y nada hace sospechar el carácter que adquirirá muy poco después-, y en *Azul...* es muy leve su presencia, en los poemas de *Prosas profanas* (1896) la esfinge concitará el enigma, cuya clave intentará resolver para realizar el acto de la escritura. En este deseo Darío identificará en un primer momento a la esfinge con la mujer, siguiendo la tendencia literaria e iconográfica de la época, en la que este monstruo mitológico había alcanzado la representación de la mujer fatal, -recuérdese el cuadro de Gustave Moreau *Edipo*

---

4) Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ed. de José María Martínez, Ibídem, p. 234. El mismo autor ha estudiado las varias figuras de mujer en su libro: *Los espacios poéticos de Rubén Darío*, New York, Peter Lang, 1995, pp. 154-176.

5) Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, ob. cit., p. 231. El texto pertenece al "Album santiagués".

6) Ibídem p. 241.

7) Ibídem p. 246.

y la Esfinge (1864)-[8]. Una relación directa con tal tópico finisecular lo proporciona uno de los poemas más hondamente transgresores de Darío, "Ite, missa est" (p. 199) en el que la mujer está descrita con arreglo a esas pautas que la esfinge sugiere: una "sonámbula con alma de Eloísa" que concierta lo virginal y lo erótico en un equilibrio desacralizante que viola el tabú de lo religioso, para describir un rostro que recuerda por un lado a la emperatriz de China de *Azul*... pero cuyo exterior enigmático -no es ociosa la alusión a la Monna Lisa- atrae a ese yo poético hasta la pasión fundida en el pavor y en el amor: "la enamorada esfinge quedará estupefacta; / apagaré la llama de la vestal intacta / ¡y la faunesa antigua me rugirá de amor!". Parecida sugerencia de lo femenino puede hallarse en el soneto octosilábico "Para una cubana" (p. 193) donde la figura de la mujer resulta de la confluencia de la dulzura mística y del misterio cabalístico, virginidad y pureza eucarística, pero a la vez posee un "rostro enigmático" frente a la cual el sujeto poético se abandona a la perdición: "Y al sonreirse vi en ella / el resplandor de una estrella / que fuese alma de una esfinge". Sin embargo este caso difiere del anterior pues sabemos que la referencia directa fue la cubana María Cay y así, el texto escrito en La Habana junto a Julián del Casal adquiere el carácter de un juguete lírico. Si en estos casos se parte de la identificación con la incógnita de lo femenino en poemas del mismo libro el motivo se inserta en un sistema más amplio y complejo alcanzando una mayor trascedencia.

No es extraño que la esfinge se convierta en emblemática de su poesía, forma humana y animal monstruoso, encarna en su misterio insospechadas sutilezas poéticas, desde su origen egipcio como guardián de los umbrales prohibidos, porque velando a la orilla misma de la eternidad expresa su relación con el destino humano que es misterio, enigma y necesidad, pasando por los griegos quienes la conectaron con la mujer para expresar la femenidad pervertida, rasgo que, siguiendo la tendencia del Fin de Siglo, aprovecha Darío, -como hemos visto-, en sus textos. Resulta también indudable que estos antecedentes clásicos, especialmente los vinculados a la historia mitológica de Edipo, llegaron pronto al poeta nicaragüense, pero tal motivo se vio enriquecido con posterioridad con el texto de Edouard Schuré, *Los grandes iniciados* (1889), que fue libro de lectura indispensable durante muchos años. Dice Schuré que la esfinge es

> *imagen de la Naturaleza tranquila y terrible en su misterio. [...] Porque ya aquellos sacerdotes inmemoriales sabían y enseñaban que en la gran evolución, la naturaleza emerge de la naturaleza animal. En ese compuesto del toro, del león, del águila y del hombre [se representan los] cuatro elementos constitutivos del microcosmos y del macrocosmos: el agua, la tierra, el aire y el fuego. [Y ante ella los iniciados] sabrán que la clave del enigma de la esfinge es el hombre, el microcosmos, el agente divino, que reúne en sí todos los elementos y todas las fuerzas de la naturaleza*[9].

Tal explicación conviene entonces recordarla para entender la evolución del símbolo de la esfinge en su poesía y sobre todo a la hora de acercarnos a uno de los poemas largos que incluyó en su libro bonaerense y que ha sido considerado uno de sus mejores hallazgos: el "Coloquio de los centauros" (p. 200). Como es sabido el poema se centra en "el triunfo del

---

8) Véase Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 257-258 donde se analiza el símbolo de la esfinge y su representación en escritores y pintores finiseculares. Sensualidad, enigma y carácter animal son las notas constitutivas de la esfinge en su proyección de lo femenino frente al varón. El cuadro de Moreau analizado por la autora presenta suficientes rasgos para confirmar la idea del carácter femenino de la esfinge.

9) Edouard Schuré, *Los Grandes Iniciados*, Barcelona, Edicomunicación, 1989, p. 128.

terrible misterio de las cosas" que intenta desvelar el sabio centauro Quirón, porque como añade en una intervención posterior: "Las cosas tienen un ser vital; las cosas / tienen raros aspectos, miradas misteriosas; / toda forma es un gesto, una cifra, un enigma", con lo que se define el cosmos, tal y como entendía el esoterismo, como una imagen unificada de todos los reinos de la naturaleza; por eso "Ni es la torcaz benigna, ni es el cuervo protervo:/ son formas del Enigma la paloma y el cuervo", según la sentencia de Quirón, aunque Astilo interviene para marcar la vinculación que existe entre el Enigma y el impulso de lo poético[10]. Y al lado de él Neso lo personaliza: "¡El Enigma es el rostro faltal de Deyanira!", es decir que se proyecta en el misterio encarnado de lo femenino, dando salida a las subsiguientes alabanzas de Quirón en favor de Venus, y de Eurito en relación con Hipodamia; todos ellos se referirán a la parte enigmática pero positiva de la mujer. Sin embargo Hipea introducirá en su canto la faz negativa recurriendo a rasgos que la identifican con la esfinge: "Yo sé de la hembra humana la original infamia", "su cráneo obscuro alberga bestialidad y engaño" y así lanza la idea que en los versos siguientes aproximan los valores del amor con los del dolor y la muerte para ir trazando los elementos que Schuré apunta en el texto ya citado acerca de la esfinge: conjunción del mayor de los misterios, fusión del macrocosmos y del microcosmos. Que el simbolismo de la esfinge subyace en el poema vendrá confirmado a continuación, además, por la enunciación del término que resume en palabras de Quirón el final edénico ambicionado:

Por suma ley un día llegará el himeneo
que el soñador aguarda: Cenis será Ceneo;
claro será el origen del femenino arcano:
la Esfinge tal secreto dirá a su soberano.

Palabras que reúnen los valores de la unión de los sexos y el desvelamiento del mayor de los secretos: el de la vida humana representada en la mujer.

Que tal interpretación del símbolo complacía al poeta se percibe en la sección añadida a *Prosas profanas* en 1901, "Las ánforas de Epicuro", donde comienza a acentuarse esa percepción del misterio de las cosas a través de la sugerencia de la esfinge adosada a matices más sombríos y metafísicos, porque ya no se trata de la mera constatación de lo negativo del ser, sino también de la desolada trascendencia: "Alma mía, perdura en tu idea divina; / todo está bajo el signo de un destino supremo; / por el camino que hacia la Esfinge te encamina" (p. 240). Esfinge que es enigma pero que también es imagen de lo femenino y de la propia trayectoria que asume al unísono la confluencia de la vida y de la muerte. Esa misma sugerencia parece residir en el final del poema de *Cantos de vida y esperanza* (1905) "Salutación a Leonardo" en el que la "esfinge viva" (p. 254) que se custodia en el "jardín de mármol y de piedras preciosas" hace referencia no sólo a la obra de arte aludida, la Gioconda, sino a ese destino del arte y a ese enigma que encarna lo vivo. Otros textos siguen la misma directriz de lo enigmático de la diferentes criaturas de la naturaleza, poemas como "Filosofía" (p. 276), "Ibis" (p. 292), para culminar, sin nombrar esta vez el término esfinge, en el poema metafísico "Lo fatal" (p. 297) que cierra el libro en la apoteosis desolada del no saber.

Sin embargo lo más curioso y significativo de la utilización del motivo la ofrece en el apartado "Los cisnes" donde el animal emblemático se contamina también del enigma del

10) En el pormenorizado estudio de Arturo Marasso se apuntan las posibles procedencias de la relación enigma y poesía; véase *Rubén Darío y su creación poética*, edición aumentada, Buenos Aires, Biblioteca Nueva [1954] p. 82 y ss. Por otra parte Jaime Giordano se ha referido a la "estética del misterio" en relación con este poema pero su interpretación difiere de la nuestra. Véase *La edad del ensueño*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, p. 24.

mundo y su cuello que ha sido objeto de erotismo y sensualidad será también enigma, presentimiento e incógnita[11] ("yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera / con la interrogación de tu cuello divino" p. 263), así la gravedad implícita del monstruo mítico carga de trascendencia a su ave áulica. Arte, belleza, poesía, enigma: Esta confluencia marca además la deriva de la poesía de Darío desde el exultante erotismo de su libro chileno hasta los versos de madurez.

11) No se desprende sin embargo Darío de las restantes sugerencias que el símbolo de la esfinge encarna, así en el poema de esta misma sección "En la muerte de Rafael Núñez" la esfinge se identifica con la muerte que vence la cruz: "y halló al pie de la sacra Vencedora / el helado cadáver de la Esfinge" (p. 264).

PINTURA Y ESCRITURA RUBENDARIANAS EN *AZUL*...

PAUL PATRICK QUINN
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

"It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision" (Virginia Woolf, To the Lighthouse).

En este trabajo analizamos las relaciones entre pintura y escritura[1] en la sección "En Chile" de *Azul*...(1888)[2] de Rubén Darío, para mostrar el modo en que la pintura se vuelve escritura y la escritura pintura. Asimismo, articulamos una reflexión sobre los *marcos*, y la relaciones espacio temporales reflejadas en la dialéctica *opsis-melos,* artes plásticas y música.

Como punto de partida, habría que establecer un marco de referencia, y, en el caso de los "cuadros" que analizamos, lo constituyen precisamente los *marcos*. Un marco, pues, se define como: Cerco que rodea, ciñe o guarnece una cosa [...] Límite en que se encuadra un problema, cuestión, etapa histórica, etc.[3] y son estos dos aspectos-"cerco" de un objeto y "límite" de un problema- los que nos interesan aquí.

Richard Pierce, rastreando el concepto de los *marcos*, se refiere a su relevancia en el pensamiento de Galileo, Leon Battista Alberti y Descartes. Nos informa que Galileo primero construyó un "cuadro ideal", es decir, desde la perspectiva alejada de un observador solitario pero "ideal", enmarcó un objeto en movimiento y lo aisló del desorden y continuidad de su contexto. En segundo término, introdujo de nuevo los obstáculos para reconstruir el cuadro "pleno" o "ideal", sugiriendo una relación entre los obstáculos, o cantidad de elementos visibles, y un sentido de realidad. En tercer lugar, transformó su cuadro tridimensional mental de un objeto en movimiento en un modelo bidimensional y estático: serie de puntos enmarcados por las coordenadas del tiempo y espacio.

A su vez, Alberti inventó un sistema perspectivista. Mirando a través de una apertura minúscula en una caja pequeña, descubrió que podría traducir las proporciones exactas de un objeto tridimensional a un plano bidimensional. Como consecuencia, estableció un arte nuevo al imponer, del mismo modo que Galileo, un *marco* sobre un campo desordenado y continuo, desde la perspectiva alejada de un observador ideal, llenando su marco con una cantidad de

---

1) Según Debicki y Doudroff, no existen todavía los vocabularios y procedimientos críticos satisfactorios para la comparación y el análisis de los textos <pictóricos> o <musicales> en un nivel estilístico. En edición crítica a *Azul... Prosas profanas,* Madrid, Alhambra, 1985, p. 38.

2) Nuestro análisis se basa en la primera versión de *Azul*...de 1888, sin pasar por alto las aportaciones de las ediciones posteriores, concretamente las notas que añade Darío a la segunda edición de *Azul*... de 1889. De este modo, mantenemos la división de la sección "En Chile" en dos "álbumes": "Album porteño" y "Album santiagués", división que como se indica más adelante, no deja de tener una importancia estructural. Aquél apareció por primera vez en la *Revista de Arte y Letras* de Santiago, el 15 de agosto de 1887 (vol. X, pp. 98-105); éste, en la misma revista el 15 de octubre del mismo año (José María Martínez, *Azul...Cantos de Vida y Esperanza*, pp. 221 y 228).

Por otra parte, la crítica ha percibido la presencia intertextual de los cuadros literarios contenidos en *Las folies amoreuses* (1877) de Catulle Mendès (ibídem, p. 221) y de las reflexiones sobre el arte de Gautier (Marasso, p. 365). Paralelamente, el propio Rubén describe estas composiciones en términos de "[...] ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa" (citado por Ernesto Mejía Sánchez en *Cuentos completos de Rubén Darío*, p. 40).

3) *Diccionario Manual e Ilustrado de la Lengua Española,* p. 996.

detalles "realistas" y reduciendo la perspectiva tridimensional y dinámica a una forma bidimensional. Proceso análogo en Descartes.

Al poner en tela de juicio las lecciones de la costumbre, hábito y autoridad, Descartes impuso un *marco* sobre la confusión y continuidad de la historia desde la perspectiva de un observador ideal, solitario y alejado; su cuadro ideal, liberado de todo salvo los elementos necesarios, consiste en el fenómeno de la duda, y, por tanto, de la experiencia. Mediante la lógica deductiva, llega a su visión del mundo. En otras palabras, redujo y tradujo un campo dinámico en el lenguaje estático de la geometría -sistema de puntos cuya relación, según Pierce, podría entenderse como algo que susbsiste entre líneas rectas[4].

Realidad y manifestación artística; cosmovisión y expresión. Todo queda *enmarcado.*

Frente a la naciente sociedad burguesa, mercantil, positivista y, sobre todo, utilitaria, el creador literario *modernista* va construyendo una Poética autónoma[5], autorreferente e intertextual, en la que los marcos sirven para aislar el *texto* y, en virtud de la sinestesia, abarcar las presencias de otras fuentes artísticas, tales como la música, la pintura o la escultura, movilizando el llamado "contrabando genérico"[6]. En este sentido, *Azul...* y, en particular la sección "En Chile", representa un caso emblemático.

El cuadro en su marco. Aun la narración entera suele presentarse, en Darío, engastada también en su marco que la aísla y la destaca[7].

De este modo Raimundo Lida caracteriza la producción cuentística global de nuestro autor, y, tomando como ejemplo *Azul...*, podemos observar: los *subtítulos* de varios cuentos: "Cuento alegre" ("El rey burgués"), "Cuento griego" ("El sátiro sordo"), "Cuento parisiense" ("La ninfa"); los *metarrelatos:* "La ninfa", "El rubí", "El rey burgués", "El velo de la reina de

---

4) Pierce, (1975, pp. 49-50). La función e importancia de los *marcos literarios o narrativos*, desde Boccaccio, Chaucer, *Las mil y una noches* hasta Borges y la llamada *metaficción* actual, está ampliamente documentada: ver por ejemplo, Robert Alter, *Parcial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Londres y Berkley, California University Press, 1975; Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990; Mario Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989; Michael Boyd, *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*, Lewisberg, Buckwell, University Press, 1983 (1975); Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction*, Oslo y Tromso Bergen, 1981; Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1992 (1977); Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*, Gijón, Ensayos Júcar, 1994; Carlos Javier García, *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*, Gijón, Ensayos Júcar, 1994; Gerard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989 (1972); Douglas Hofstadter R. *Godel, Escher y Bach, un eterno y grácil bucle*, Barcelona, Tusquets, 1992 (1979); Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Londres y Nueva York, Methuen, 1984 (1980), Larry McCaffery, *The Metafictional Muse*, Pittsburg, Pittsburg University Press, 1982; Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londres y Nueva York, Methuen, 1987; Priscilla Melendez, *La dramaturgia hispanoamericana: teatralidad y autoconsciencia*, Madrid, Pliegos, 1990; Wenche Ommundsen, *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*, Melbourne, Melbourne, University Press, 1993; Shlomith Rimmon-Kennan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres, Methuen, 1983; Margaret Rose, *Parody/Metafiction*, Londres, Croom Helm, 1979; Ester Sánchez Pardo González, *Metaficción y Postmodernismo*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1990; Robert Spires, *Beyond the Metafictional Mode, Directions in the Modern Spanish Novel*, Lexington, Kentucky University Press, 1984; Brian Stonehill, *The Novel as a Self-Conscious Genre*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1988; Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres y Nueva York, 1985 (1984) y, por supuesto el texto clave de Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*, Londres y Nueva York, Harper Colophon Books, 1974.

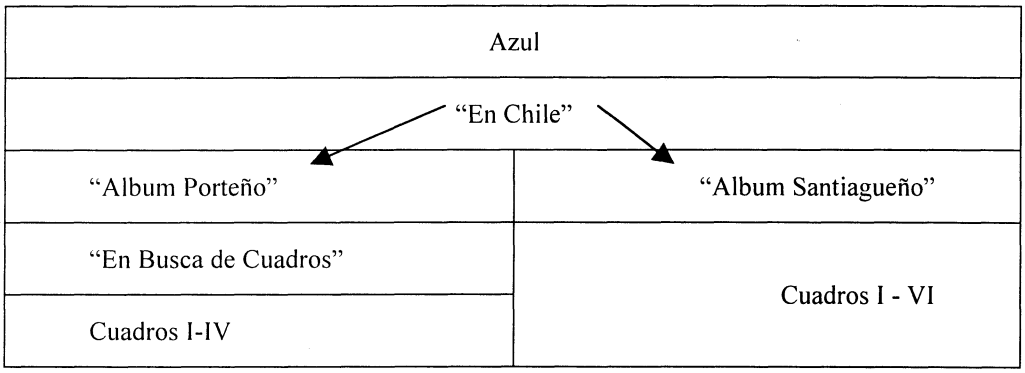
5) Rama (1985, p. 48).

6) Dällenbach, (1992, p. 89).

7) Los *Cuentos Completos* de Rubén Darío (p. xix).

Mab" y "El pájaro azul"; la *presencia de un narrador* -reflejo del autor implícito[8]-, y las palabras dirigidas directamente al *receptor*. Sin embargo, es en los "cuadros" rubendarianos donde los marcos cobran una presencia tangible y, de esta forma, un protagonismo decisivo.

"En Chile", como es sabido, está compuesto de doce secuencias narrativas, divididas en la edición original en dos álbumes-"Album porteño" y "Album santiagueño"- que pueden leerse en orden cronológico o individualmente, aunque -como veremos a continuación- sí hay una *evolución* narrativa, temporal. Tenemos, pues, varios marcos:



Significativamente, con la excepción del quinto y sexto del primer álbum ("La virgen de la paloma" y "La cabeza") y el último del segundo ("El ideal"), todos los cuadros remiten directamente a la pintura[9]. Además, en el prólogo a las trasposiciones aparece el observador aislado del que habla Pierce:

> *Sin pinceles, sin paleta, sin papel, sin lapiz, Ricardo, poeta lírico incorregible, huyendo de las agotaciones y turbulencias [...] en busca de impresiones y cuadros [...]*

Mise en abyme, enunciado reflectante, representante textual del autor implícito y, en última instancia, *alter ego* del autor de carne y hueso[10], Rubén Darío, el protagonista emprende un paseo por las calles y arrabales porteños y santiagueños, y los géneros pictóricos, enmarcando su experiencia -su *visión*- en una serie de cuadros imaginarios. Aunque el lector se deje arrastar hacia el torbellino impresionista de las escenas, Ricardo rompe la suspensión de la incredulidad, saliendo del marco:

> *Decididamente, una excursión feliz al país del arte ("Aguafuerte").*

Esta *salida del marco* alcance su apogeo en la última transposición del "Album porteño", "La Cabeza". Vemos a Ricardo, ya de vuelta a su mesa de trabajo, recordando sus experiencias:

> *La cabeza del poeta lírico era una orgía de colores y de sonidos ("La Cabeza").*

---

8) Ver Dällenbach, (1992, pp. 95-100).

9) Estos nombres ya implican en cierto modo una sucesión o una serie de impresiones pictóricas e instantáneas. (véase Kohler, "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío" en Mejías Sánchez (1968, p. 505).

10) Ver Dällenbach, ibídem.

Lo que nos acaba de describir Rubén Darío no es sino el propio proceso creativo. Curiosamente, la novedad radica en una paradoja en la cual la experiencia inmediata se aísla, se enmarca, mientras que, a posteriori, a la hora de traducir las sensaciones e impresiones en manifestación artística plástico-textual, éstas brotan en la llamada "orgía de colores y de sonidos":

> *Resonaban en las concavidades de aquel cerebro martilleos de cíclopes, himnos al son de tímpanos sonoros, fanfarrias bárbaras, risas cristalinas, gorjeos de pájaros, batir de alas y estellar de besos, todo como en ritmos locos y revueltos.*

Al abrir el "Album santiagués", descubrimos que Ricardo ha desaparecido de la escena. En cambio, la voz procede del autor implícito que, mediante sus comentarios, objetiviza, pero a la vez desautomatiza la construcción textual:

> *He aquí el cuadro ("Acuarela")*
>
> *Y héla aquí, vanidosa y gentil, a esta aristocrática santiaguesa que se dirge a un baile de fantasía de manera que el gran Watteau le dedicaría sus pinceles. (II Un Retrato De Watteau")*
>
> *¡Naturaleza muerta! ("Naturaleza Muerta")*
>
> *Y aquél pálido rostro de virgen, envuelta ella en el manto y en la noche, en aquel rincón de la sombra, habría sido un tema admirable para un estudio al carbón. ("Al Carbon")*

Estos comentarios que rompen el marco y señalan la presencia del autor implícito, encuentran su correlativo en las alusiones directas al lector implícito en "Un Retrato De Watteau":

> *Estáis en los misterios de un tocador. Estáis viendo ese brazo de ninfa, esas manos diminutas que empolvan el haz de rizos rubios de la caballera espléndida [...] Mirad las pupilas azules y húmedas, la boca de dibujo maravilloso, con una sonrisa enigmática de esfinge, quizá el recuerdo de un amor galante...*

El marco, como recurso clave para la organización del caos de la experiencia[11], no deja de constituir una imagen visual y espacial y es precisamente la espacialidad, o la *forma espacial*, lo que brindará a Darío sus posibilidades impresionistas.

Comentando *La tierra baldía* (1922) de T. S. Elliot, Patricia Waugh hace hincapié en la llamada *forma espacial*:

> *El lector cobra conciencia de que el <significado> se construye principalmente mediante las relaciones internas verbales, y de este modo el poema parece lograr una autonomía verbal: <forma espacial>.*[12]

Junto con la autonomía textual, una de las características destacadas de la forma espacial se encuentra en la *simultaneidad*. Según Brian McHale, la lectura, o recuperación[13] de textos

---

11) Goffman (1974).
12) P. 23.

tales como *Ulises* (1922) de Joyce o *En busca del tiempo perdido* (1954) de Proust, consiste en la reconstrucción, por parte del lector, de un diseño en el espacio, en lugar de un proceso en el tiempo[14]. Si pasamos del *modernism* al *modernismo*, podemos hallar un proyecto común: el de inmovilizar el tiempo, colocando en su lugar la forma espacial.

En la sección "En Chile", los espacios se dividen entre los interiores -la forja en "Aguafuerte" ("Album porteño"); la mesa de trabajo en "La Cabeza"; el tocador en "Un Retrato De Watteau"; la ventana en "Naturaleza Muerta" y la iglesia en "Al Carbon" ("Album santiagués")- y exteriores -el cerro Alegre y el Camino de la Cintura en "En Busca De Cuadros"[15]; el jardín en "Acuarela" ("Album porteño"); el campo en "Paisaje" ("Album porteño"), "La Virgen De La Paloma" y "Paisaje" ("Album santiagués") y la oposición campo-ciudad en "Acuarela" ("Album santiagués"). Lo que todos estos espacios o lugares tienen en común es su carácter idealizado y enmarcado, y dentro de estos lugares aparecen de un modo armónico seres humanos, animales y objetos que en su conjunto forman el cuadro. Pero Ricardo no solamente va en busca de cuadros sino, también y simultáneamente, de "impresiones" y quizás es el *impresionismo* el estilo pictórico que predomina en los cuadros literarios de Rubén y el que rige su estructura y, en última instancia, su cosmovisión[16].

Rudolf Kohler, en su artículo "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", nos ofrece un resumen sucinto de la presencia de dicha corriente artística en los cuentos de Darío, en los cuales se destacan:

> *su observación sintetizadora de impresiones llenas de visiones fragmentarias, sensoriales y fugitivas; [...] el relajamiemto determinado de su sintaxis [...] la sinestesia, el simbolismo [y] la matización cromática del adjetivo[...]*[17].

Según Kohler, mediante la "forma acumulativa"[18] de impresiones, Darío llega a la eternización del momento fugaz, sensorial y colorista, manifestación de la visión subjetiva del observador[19]. Como ejemplos de la actitud impresionista rubendariana, Kholer nos remite a: "“En Busca De Cuadros”" -con la acumulación de fragmentos y la "observacion impresionista, de mirar panorámicamente una ciudad o un paisaje desde lo alto de una torre o de un mirador" (técnica, según el crítico, presente en Azorín, Clarín o Zola); “Acuarela” ("Album santiagués")[20] (que se asemeja a un cuadro de Degas)- primero vemos los coches, caballos, cocheros, después se asoman un rostro, una mano, un pie; en segundo término -"Más allá"

---

13) Culler (1989)
14) Pp. 190-191.
15) El alejamiento del poeta del bullicio de la ciudad podría simbolizar, en cierto sentido, el alejamiento del escritor modernista de la sociedad. Por otra parte, abundan alusiones a lugares concretos de Chile -referencias extra-textuales- todas ellas bien documentadas en las ediciones anotadas de *Azul...* (tales como las de Debicki y Doudroff y José María Martínez); sin embargo, es muy importante tener en cuenta que "En Chile" no es una composición periodística, y por tanto, hay que distinguir entre, por ejemplo, "La Alameda" ficticia y La Alameda que el propio Rubén describe como "[...] uno de los lugares de paseo más concurridos de la capital de Chile. " (Notas a la segunda edición de *Azul...*, recogidas en la edición de José María Martínez, p. 317).
16) Kohler "La actitud impresionista en los cuentos de Rubén Darío", en Mejías Sánchez, (1968, pp. 503-521)
17) Ibídem, p. 503
18) Lida (p. xv).
19) Kohler., art. cit., p. 504
20) Pp. 505-506.

(*Azul...*, pág. 229)- percibimos el "oleaje de los que van y vienen" (íb.)[21], las parejas, los "caballeritos" produciendo una confusión de rostros, miradas, colores y vestidos. El cuadro se completa con la descripción del fondo:

> *En el fondo, los palacios elevan al azul la soberbia de sus fachadas, en las que los álamos erguidos rayan columnas hijosas entre el abajeo trémulo y desfalleciente de la tarde fugitiva (p. 230).*

El tiempo se detiene *enmarcado* en la confusión cuidadosamente articulada del lienzo literario. No obstante, se nos presenta de nuevo una situación paradójica, evidente precisamente en el último fragmento citado. Darío evoca e invoca lo estable y estático - palacios, cielo, árboles- en términos de movimiento[22]. La forma espacial no logra imponerse del todo[23], el *diseño* convive con el *ritmo*[24], *opsis* -elemento de la estructura verbal asociado con el ojo y las artes plásticas- convive con *melos* -elemento análogo al oído y la música[25].

Consideremos ahora la cuestión de la temporalidad. En primer lugar, la narrativa, el movimiento en el tiempo, se manifiesta en el "Album porteño" mediante la búsqueda emprendida por Ricardo: sale de su casa, pasea por las calles y los alrededores de la ciudad, parándose de vez en cuando para presenciar una escena digna de un cuadro, sigue su camino para volver finalmente al hogar. Paralelamente, aunque Ricardo desaparece en el "Album santiagués", el autor implícito se convierte en testigo de primera mano. Entra dentro del marco, participa en la acción:

> *Y yo, el pobre pintor de la naturaleza y de Psyquis, hacedor de ritmos y de castillos aéreos, vi el vestido luminoso de la hada, la estrella de su diadema, y pensé en la promesa ansiada del amor hermoso ("El Ideal, p. 235).*
>
> *De pronto, volví la vista cerca de mí, al lado de un ángulo de sombra. Había una mujer que oraba ("Al Carbon";"Album santiagués", p. 232).*

El movimiento del ojo del observador constituye el segundo ejemplo de la expresión de la temporalidad en "En Chile"[26]. En "Acuarela" ("Album porteño"), la mirada se desplaza desde el jardín hacia la pila, pasando por la casa para luego volver a fijarse en el jardín con la llegada de Mary. De una manera parecida, en "Un Retrato De Watteau", notamos el deslizamiento visual desde los cabellos al cuello-seno-manos-mangas-talle-faldellín-pie-zapato-ojos-boca. Por tanto, mediante la sintaxis y la estructura, Darío logra aquí, de forma autorreferente, un efecto de sinestesia deslumbrante: la observación del cuadro reproduce perfectamente la lectura del propio texto[27].

---

21) Cfr. esta frase con la descripción que ofrece Azorín de Madrid en su novela *La voluntad* (1902): "[...] el flujo y reflujo de gentes que tropiezan [...]", Madrid, Castalia, 1989, p. 231.
22) Kohler, art. cit., p. 514.
23) Según Mchale (1987), puesto que la simultaneidad absoluta es imposible en un medio verbal, los *modernists* europeos y anglosajones no intentaron alcanzarla sino aproximarse lo más posible a ella.
24) E. M. Forster (1966).
25) Frye, (1990, p. 267). El crítico canadiense señala, además, que aunque la literatura se dirige al oído, esto es posible solamente a través del ojo (p. 278), es decir, de la página y la tipografía.
26) Genette señala que, en el nivel de la *duración* del discurso o enunciación, la *pausa* propiamente dicha nunca se produce, puesto que corresponde inevitablemente a una parada contemplativa del observador (pp. 155-157).
27) Ver Goffman, (1974, p. 212).

En tercer lugar, no podemos pasar por alto el hecho de que, además de los desplazamientos del narrador y de su mirada que reflejan la recepción textual fuera de los marcos, dentro de los mismos hay muchísimo movimiento: la llegada de Mary en "Acuarela" ("Album porteño"); el buey pastando y el campesino o "huaso" que trae los caballos en "Paisaje" ("Album porteño"); el martilleo en la forja de "Aguafuerte" ("Album porteño"); el niño que intenta asir la paloma en "La Virgen De La Paloma"; la "orgía" de recuerdos del poeta en "La Cabeza"; el "oleaje" humano de "Acuarela" ("Album santiagués"); la hermosa chilena que abandona su tocador para dirigirse a un baile en "Un Retrato De Watteau"; las caricias de los amantes en "Paisaje" ("Album santiagués").

Por último, la musicalidad de la prosa y la estructura de "En Chile" -en forma de tema con variaciones[28]- no dejan de remitirnos al *ritmo* y al *melos.*

Al fondo de esta innegable presencia de la temporalidad en las transposiciones de arte rubendarianas, y la correspondiente imposibilidad de inmovilizar por completo el tiempo, se hallan las restricciones impuestas por la propia naturaleza del signo verbal, restricciones que necesariamente distinguen literatura de pintura. Al ser un arte verbal -a diferencia de la pintura que se sirve de elementos plásticos- cuya materia prima son las palabras, la literatura no puede escapar de su condición de ser una expresíon conceptual[29]. Como afirma un personaje de John Barth:

> *[...] creo que la literatura nunca podrá manejar con éxito la abstracción, como la escultura por ejemplo, eso es un hecho [...] porque la madera y el hierro tienen una atracción nativa y una realidad de primer orden, mientras que las palabras son artificiales para empezar, inventadas específicamente para representar*[30].

Sin embargo, a pesar de las limitaciones inherentes al intento de traducir la pintura en escritura, y la escritura en pintura, Rubén Darío parece superar estos obstáculos materiales y conceptuales mediante el juego de la sinestesia -eje de toda su obra[31]- en el cual se mantienen en equilibrio tenso *logos* y *grafema*[32], palabra e imagen, voz y silencio.

---

28) Kohler art. cit., p. 507. Respecto a la musicalidad en *Azul...*, ver Debicki y Doudroff, pp. 39-47.
29) García-Berrio (1989, p. 441); Valera {carta-prólogo}, p. 110 de la edición de J. M. Martínez; McHale, (1987, pp. 187-190).
30) John Barth, "Título", *Perdido en la casa encantada*, Peneninsula, Barcelona, 1988, (p. 129).
31) J. M. Martínez (1995).
32) Derrida (1971).

BIBLIOGRAFÍA

Darío, Rubén, *Cuentos completos de Rubén Darío*, Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida, México y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950.

--, *Azul...*, Madrid, Colección Austral, 1980.

--, *Azul...*, *Prosas profanas*, edición de Andrew P. Debicki y Michael J. Doudroff, Madrid, Alhambra, 1985.

--, *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Madrid, Cátedra, 1995.

Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge, 1989 (1975).

Dällenbach, Lucien, *El relato especular*, Madrid, Visor, 1992 (1977).

Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971 (1967).

Forster, E. M. , *Aspects of the Novel*, Harmondsworth, Penguin, 1966 (1922).

Frye, Northop, *Anatomy of Criticism*, Londres, Penguin, 1990 (1957).

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

--, "Paintings and Poems: A Synthesis of Methodological Reflections on the Work of Luis Feito", en Janos S. Petöfi y Terry Olivi (eds.), *Approaches to Poetry*, Berlin y Nueva York, Walter de Gruyter, 1994, pp. 265-293.

Goffman, Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Nueva York y Londres, Harper Colophon Books, 1974.

Marasso, Arturo, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Biblioteca Nueva, 1934.

Mchale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres y Nueva York, Methuen, 1987.

Mejía Sánchez, Ernesto, *Estudios sobre Rubén Darío*, México, 1968.

Pierce, Richard, "Enter the Frame", en Raymond Federman (ed.), *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow*, Chicago, The Swallow Press, 1975, pp. 47-59.

Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil, 1985.

Romera, Antonio R. , "La pintura en Rubén Darío", Ediciones Revista Atenea, 19**

Sanchez Castañer, Francisco, "Lo maravilloso y fantástico en los cuentos de *Azul...*, en *Estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Universidad Complutense, 1971, pp. 25-31.

Waugh, Patricia, Metafiction:*The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres y Nueva York, 1985 (1984)

EN TORNO A *LOS RAROS*

MARINA GÁLVEZ ACERO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE. MADRID

Dentro de unos pocos días -exactamente el 12 del próximo mes de octubre- se cumplirán cien años de la salida de imprenta de *Los Raros,*[1] el segundo de los libros decididamente renovadores de Darío y el primero de su etapa argentina. Dado el escaso interés que la crítica ha otorgado a este texto hasta la fecha parece obligado aprovechar las efemérides para una relectura de la que tal vez surja alguna reflexión que comience a darle la consideración que sin duda se merece. Recogiendo algunos indicios anteriores, y con las salvedades que indicaré, Giovanni Allegra parece haber comenzado a poner las cosas en su sitio cuando escribe: "Por su papel de balance estilístico e ideológico (...) podemos considerar a *Los Raros* (1896) como uno de los textos claves, como una especie de manifiesto razonado del modernismo en los países de lengua española".[2] Sin embargo, para comenzar, sería más exacto no hablar de *modernismo* en términos generales, sino del que en esos momentos profesaba Darío, es decir, el de su primera etapa, la más marcadamente esteticista de su trayectoria. Añadiré además algunas otras precisiones cuando sea pertinente en el desarrollo de mi trabajo.

Paralelamente a los poemas de *Prosas profanas,*[3] libro que saldrá unos meses más tarde y al hilo de sus lecturas, Darío va escribiendo para diferentes periódicos y revistas de Buenos

---

1) En su página final o colofón reza lo siguiente: "Terminado el día XII de Octubre / MDCCCXCVI / Talleres de "La Vasconia"/ Buenos Aires. ("La Vasconia" estaba en Avenida de Mayo 781). El volumen, de 237 páginas, mide 13 por 22 centímetros.
Toda la obra, menos los epígrafes, fue impresa en letra cursiva, una "typographie precieuse", según uno de sus recensores contemporáneos, que connotaba la condición del exquisito y selecto contenido. En portada un retrato de Darío hecho a carboncillo por su amigo el pintor bonaerense Alberto Schiaffino. Y en la dedicatoria se lee: "*A ÁNGEL ESTRADA Y MIGUEL ESCALADA. Vuestros nombres, queridos y fieles amigos, deben aparecer en este libro.* LOS RAROS *van al mundo por vuestro esfuerzo: los habéis ido a sacar del bosque espeso de* La Nación. *Me habéis animado y me habéis acompañado en la labor".* Una labor que continúa los "Propósitos" que ya expusiera al iniciar la *Revista de América* fundada por él y Jaimes Freyre, y que transcribe a continuación, tras los cuales continúa: "*La esencia de ese programa nos anima siempre a todos los buenos trabajadores de entonces, y a los que han aumentado las filas.* ARTE: *esa es la única y principal insignia. / Somos ya algunos y estamos unidos a nuestros compañeros de Europa. / Que nuestros esfuerzos no son vanos, lo demuestran los aplausos de los pensadores independientes; los ataques nobles de los contrarios que saben y comprenden la Obra y sus principios, y el aleteo y gritería de espanto furioso que se produce entre las ocas normales. / En cuanto a mi, pláceme el repetir la frase de Ruisbroek el admirable que Huysmans colocó al comienzo de su* A Rebours *y Rops, ese "raro" de la pintura, en una de sus creaciones".*
Prácticamente inencontrable hoy esta primera edición, agradezco al doctor Arellano la gentileza de haberme enviado una fotocopia del volumen que existe en la Biblioteca Nacional de Nicaragua. Nueve años más tarde, en 1905, Darío publica en Barcelona, bajo el sello editorial hispanoargentino *Maucci*, una segunda edición de la obra en la que reestructura el contenido y añade los trabajos sobre Mauclair y Adam, dos autores que imprimirán un nuevo tono al libro. Suprime además algunas citas que aparecían como epígrafes en distintos trabajos y los títulos quedan reducidos a la mención del nombre del autor al que van dirigidos (con la excepción del primero, que en lugar de Camille Mauclair lleva el del libro, "El arte en silencio", que Darío comenta en el ensayo a él dedicado).

2) *El reino interior. Premisas y semblanzas del modernismo en España* (1982). Cito por la primera edición en español, Ediciones Encuentro, Madrid, 1985, p. 167.

3) *Prosas Profanas* sale a finales del mismo 1896, aunque no se distribuye hasta enero de año siguiente.

Aires, donde se encuentra en estos años,[4] unas notas críticas sobre los autores (especialmente franceses, pero también de otros ámbitos europeos y americanos) que van llamando su atención.[5]

Los primeros datos objetivos de este texto deben ser recordados: según escribe el propio Darío en el prólogo de la primera edición (que en la segunda cambiará por otro más breve) dos de sus jóvenes discípulos argentinos, Miguel Escalada y Ángel de Estrada (hijo), a quienes en gratitud dedicará sus *raros,* sacaron "del espeso bosque de La Nación" y otros periódicos bonaerenses un ramillete de sus colaboraciones, para que fuesen editadas en un libro (que también costearon ellos). Darío escoge para la primera edición un total de diecinueve trabajos, que en la segunda pasarán a veintiuno. En aquellos meses del año ochenta y seis en los que prepara la primera edición de sus *raros*, el poeta atraviesa uno de esos períodos habituales en su vida en los que sentía deteriorada su salud física y espiritual, situación que en ocasiones le obligaba a recluirse en lugares más o menos apartados para reponerse. Por indicación de su amigo Carlos Vega Belgrano descansa en Cruz de Eje en el mes de febrero, donde se lleva el material que han recogido los mencionados amigos para seleccionar y ordenar el corpus que definitivamente publicaría con el título de *Los Raros*, y cuya dedicatoria y propósitos firmará luego en Capilla del Monte (en la sierra de Córdoba), el 3 de octubre de 1886.

Sin embargo, aunque sus biógrafos no lo admiten, estas tareas previas podrían haberse hecho con anterioridad, ya que bastantes meses antes y en diferentes ocasiones Darío menciona que el libro se encontraba en prensa. En septiembre de 1894 -es decir, dos años antes- la *Revue Ilustrée du Río de La Plata* publica una galería del cuerpo consular argentino, entre los que se encuentra Darío como cónsul general de Colombia, y en la breve noticia bibliográfica que le acompaña ya se puede leer que "tiene en prensa *Los Raros*, primera serie".[6] Prácticamente un año más tarde, en una de las cartas a su amigo Luis Berisso, de uno de diciembre de 1895 (es decir todavía once meses antes de que el libro saliese de imprenta) el nicaragüense escribe: "*Los Raros* están por fin en prensa y los recibirá dentro de algunos días. Dos amigos entusiastas dirigen la edición".[7] Incluso un mes antes de la fecha de esa carta había escrito y publicado en la citada revista bilingüe (exactamente en noviembre de 1895) un "Frontispicio del Libro de *Los Raros*", que luego no incluiría en el libro.[8] Lo cierto es que la edición fue

---

4) La etapa argentina de Darío se extiende desde agosto de 1893 al 8 de diciembre de 1898. Existen numerosos trabajos que se han ocupado de ella con amplitud, el último de los cuales tal vez sea el de Pedro Luis Barcia: "Estudio preliminar" de *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos de periódicos de Buenos Aires),* Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, v. I, 1968 - v. II, 1977. Le precedieron los trabajos conocidos de Arrieta, Carilla o Imbert, entre otros.

5) La primera colaboración que Darío le envía a *La Nación* lleva la fecha 3 de febrero de 1889 y se publica el 15 del mismo mes y año.
El 7 de abril de 1894 Darío abre en *La Nación,* una sección en la que periódicamente comienza a publicar unos trabajos bajo el nombre común de *Los raros*, serie de la cual serán extraídos la mayor parte de los que luego rescataría para publicar en el libro del mismo nombre.
En el citado trabajo de Barcia se da cuenta detallada de las escasas variantes que aparecen entre los artículos de prensa y los mismos trabajos una vez recogidos en el libro, p. 50.

6) Cinquienne année, nº 56 nov. -sep. de 1894, pp. 147-148. Citado por P. L. Barcia, ob. cit., p. 49.

7) E. Torres "Cartas de Rubén Darío a Luis Berisso, *Cuadernos Universitarios de la UNAN*, 1967, León, Nicaragua.

8) En E. K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, University of Iowa, Instituto de Las Españas en Estados Unidos, Nueva York, 1938. Este trabajo es un cuadro simbólico en el que Darío alegoriza la situación en que se encuentra la poesía y los peligros y penurias que aguardan al joven poeta que quiere adentrarse en ese mundo desolado.

retrasada por causas desconocidas, lo que permitió a Darío incluir otros tres *raros* entre los previamente seleccionados, tres nuevos trabajos -los de Verlaine, Ibsen y Eugenio de Castro- escritos en 1896. De esta forma el libro recoge trabajos publicados durante cuatro años, el primero de los cuales había sido fechado el 22 de agosto de 1893 y el último el 26 y 29 de septiembre de 1896.

Ya en vísperas del 12 de octubre en que definitivamente saliera publicado, nuevas notas de prensa que auguraban la polémica que provocaría aumentaron la expectación que se fue creando con esta demora, lo cual, unido al gran reconocimiento que ya contaba Darío en aquellos años, contribuyó sin duda a la excelente acogida que se dio a esta obra, cuya edición se agotó en dos semanas.

Desde su llegada a Buenos Aires Darío escribe y publica muchos textos sobre libros y autores, unos a pedido de la redacción correspondiente, otros por propia iniciativa. De entre ellos escoge los diecinueve que reunirá en el libro con la intención de que este primer volumen inaugure una colección del mismo nombre, aunque como se sabe nunca llegará a salir la segunda serie de *raros*. Darío escribe en esta época otros muchos textos similares a los antologados que no fueron seleccionados, incluso alguno (como el dedicado a Nietzsche)[9] perteneciente a la serie que también llamó *Los raros* que dio nombre al volumen.[10] Hasta tal punto que sorprende tanta producción literaria en una vida tan desordenada como la suya, sólo explicable por la gran facilidad de expresión y concentración que le reconocen todos sus biógrafos.[11] Debe por tanto seleccionar, y escoge para el volumen los que creyó más convenientes a los fines que se había propuesto. Su objetivo, es evidente, no fue escribir un panorama histórico de la literatura finisecular (y de algún otro autor afín recuperado del pasado) teniendo en cuenta que entre los autores seleccionados no se encuentran muchos de obligada presencia, como Baudelaire, Rossetti, D'Anuncio, Rimbaud, Swinburne, Mallarmé, etc.[12] Lo que a primera vista parece pretender con esta selección (previamente determinada, ya que se trata de trabajos publicados) fue dar a conocer algunos autores y libros que, como indica el denominador común con que los nombra, le han parecido especialmente raros entre los autores que ha ido conociendo en aquellos años.

Sin embargo, el adjetivo *raro* resulta un tanto ambiguo teniendo en cuenta las diferencias que existen entre algunos de los autores seleccionados. En ocasiones, un suceso puntual como el fallecimiento de un escritor, una traducción, una conferencia, etc., había sido el motivo de la publicación (a veces solicitada por el propio periódico, como en el caso de las necrológicas), sin que necesariamente el autor sobre el que escribe en esa circunstancia sea una figura a quien en rigor pueda aplicarse el calificativo de raro, al menos en el mismo sentido que puede ser atribuido a otros. Ese podría ser el caso de autores como Martí, Eugenio de Castro, o el mismo Leconte de Lisle, cuyas *rarezas* poco tienen que ver, por ejemplo, con la de *Rachilde*. Este proceder de Darío a la hora de la selección, es decir, la decisión de antologar trabajos de diferente factura y motivación bajo el común denominador de *raros*, es un factor que viene confundiendo a la crítica, que no saben cómo argumentar la unidad que sin embargo casi todos atribuyen al libro, dada la diferencia de escuela, tipo, significación o cometido que existe entre

---

9) En E. K. Mapes, *Escritos inéditos de Rubén Darío*, p. 54.

10) V. Mapes, ob. cit., (II. *Juicios literarios y artísticos)* pp. 43-137. En su documentada biografía de Darío, Edelberto Torres comenta la decepción de Lugones por no aparecer entre los *raros,* lo que le reprocha en una carta (v. ob. cit., p 378). Por alguna razón Lugones debió creer que el trabajo: "Un poeta socialista: leopoldo Lugones" (en Mapes, p. 102) iba a ser seleccionado por Darío.

11) Además de su labor de creación poética y narrativa, Darío fue traductor, cronista y crítico literario y social.

12) Sobre este último Darío escribió un trabajo que no seleccionó. Ver en Mapes, ob. cit.

los diferentes autores antologados. La mayoría de los críticos elude comentar las diferencias ostensibles (por ejemplo, la inclusión de un crítico como Nordau) y prefiere considerar decadentes a todos los autores en conjunto, identificando decadente con raro. Sin embargo, en *Los colores del estandarte* Darío dejó bien claro que "no son *raros* todos los decadentes ni son decadentes todos los *raros*".[13]

No exento de ironía, este interesante artículo del nicaragüense es imprescindible para conocer no sólo su opinión sobre el concepto *raro* sino algunos otros datos de la personalidad e intereses de Darío en aquellos años, y especialmente el método de trabajo con el que inicia la renovación literaria, y su propósito, ligado a *Los Raros* y a la *Revista de América,* de que esa renovación tuviera el mayor alcance posible, incluso a la totalidad del ámbito americano.

Un autor puede ser raro - escribe Darío en el citado trabajo- a causa "de su aislamiento y de su augusta aristocracia" (se refiere a Leconte de Lisle), por ser "únicos en la historia del pensamiento universal (o) muy tentadores para el psicólogo y para el poeta" (como Rachilde o Lautreámont, por ejemplo). "Los raros son -dice en otra ocasión- representaciones de diversos tipos, inconfundibles, anormales; un hierofante olímpico, o un endemoniado, o un monstruo, o simplemente un escritor que, como D'Esparbés, da una nota sobresaliente u original". Es decir, de todos menos del último, cuya selección le reprochara Groussac, Darío destaca lo *raro* de su pensamiento o personalidad más que de su obra. Es evidente su admiración por los textos de algunos como Leconte de Lisle, Verlaine, Poe o Martí entre otros, pero en los ensayos de *Los Raros*, a medio camino entre la reseña y la semblanza, le interesa más presentar a los autores desde el punto de vista de un lector interesado en la "libertad mental", que en definitiva ellos representan, que desde el punto de vista del joven poeta que, como explica en *Los colores del estandarte*, estaba aprendiendo en sus obras los recursos innovadores que introducía en español. Según dice expresamente "No son los raros presentados como modelos" literarios: "...porque los cánones del arte moderno no nos enseñan más derroteros que el amor absoluto a la belleza (...) y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo. Esa es la regla" para ser verdaderamente original, porque, según explica, si de todos escoges lo que te gusta no imitas a nadie.

Aunque admite que todos los *raros* no son decadentes, el propio Darío acaba aceptando el término (que utiliza indistintamente con el de simbolista) para designar al conjunto de autores renovadores, seguramente porque por encima de la diferencia que existe entre sus textos a todos los unió una actitud de enfrentamiento y ruptura con el presente: "no tienen marca especial que los singularice como miembros de una escuela señalada -escribe Darío-. Unos parecen clásicos, como Moréas... otros románticos depurados; otros salidos del naturalismo, ...se hacen lengua propia y se aíslan en un procedimiento inconfundible. Unos son insignes helenistas, o latinistas..., otros... hacen a Francia el servicio de revelarle los secretos de la literatura del norte, y otros (dice finalmente con ironía) se oficializan",

13) Publicado en *La Nación* el 27 de noviembre, aproximadamente un mes después de que saliera la primera edición de *Los Raros. En* este artículo, contra su costumbre, Darío contesta a la crítica que el intelectual franco argentino Paul Groussac le había hecho desde las páginas de *La Biblioteca,* la prestigiosa revista que dirigía.
Muchos fueron los comentarios y reseñas que el libro mereció de inmediato. Entre las primeras y más destacadas se encuentran las de Luis Berisso (*La Nación,* jueves, 16 de octubre de 1896), Leopoldo Lugones (*El Tiempo,* 25 de octubre de 1896), Miguel Escalada (*La Nación,* 29 de octubre de 1896), Paul Groussac (*La Biblioteca*, año, I, tomo II, pp. 474-480, noviembre de 1896) y Juan Valera (fechada en Madrid, el 9 de diciembre de 1896 y publicada por Darío en *La Nación* el 22 de febrero de 1897).

vendiéndose a la Academia. Pero a todos los que en definitiva "se han salido de la senda vulgar y común" se les conocía entonces (incluso en la misma Francia) como decadentes.

Como sabemos, el objetivo central del poeta en aquellos años fue conseguir en español la anhelada renovación que esos y otros *raros* creadores estaban introduciendo en su respectiva tradición literaria.

Pero estrechamente ligado a este cometido, también en aquellos años bonaerenses Darío estuvo empeñado en otro objetivo, que aunque subordinado al anterior, no fue por ello menos prioritario para el poeta. Me refiero a una actividad complementaria que comparte con alguno de sus admirados *raros,* y que Darío aprecia sobremanera: "Ese grupo de artistas (se refiere a los propiamente simbolistas o *decadentes*) ha sido quien ha dado al mundo en estos últimos años el conocimiento de grandes almas geniales: Ibsen, Nietzsche, Max Stirner, y sobre todo el soberano Wagner y el prodigioso Poe. Entre ellos anónimos o desconocidos, han traducido y comentado, editado y propagado" a todo aquel que desde su marginalidad estaba trabajando para renovar las mentes y las artes.[14]

Toda obra de renovación, surgida habitualmente de la marginalidad, necesita una labor difusora complementaria para ser conocida y aceptada tanto en el propio mundo intelectual consagrado como en el de los simples o comunes lectores, quienes deben ajustar su gusto a las innovaciones. París fue a partir de aquellos años finiseculares una formidable plataforma de lanzamiento (potenciada durante la *vanguardia* como exigía la mayor ruptura que los distintos grupos fueron introduciendo) desde la cual, como reconoce Darío, se fueron "promocionando" a los autores que representaban por una u otra causa una ruptura con lo establecido o consagrado. Pero su eco apenas llegaba a Buenos Aires y menos aún al resto de América. Desde la doble marginalidad de Buenos Aires (desde el punto de vista espacial y desde el punto de vista de la eurocéntrica *modernidad* cultural, iniciada aproximadamente un siglo antes en otros ámbitos, y comenzando ahora en los hispanos),[15] Darío se empeña en convertirse en la necesaria caja de resonancia de estos autores y los por ellos promocionados. Esa es la más obvia finalidad de *Los Raros.* Ahora bien, entre las razones que pudieran haberle movido a esta actividad una destaca de inmediato: *el sabía que era imprescindible para que su propia obra no cayera en tierra baldía.*

Efectivamente parece que Darío culmina con *Los Raros* la eficaz campaña difusora que estaba llevando a cabo en los periódicos sobre la literatura francesa finisecular. En ella, según le dice a Groussac, estaba aprendiendo lo que luego convertiría en sus propios recursos renovadores y en consecuencia a ella le unían muchos puntos de contacto, sobre todo la compartida inquietud por un Arte que bajo las consignas de libertad y originalidad debería iniciar en América la *modernidad cultural.* Pero su reto no fue pequeño ni en cuanto al primero de sus objetivos (una tan profunda renovación que debía atañer al lenguaje poético en su conjunto -no sólo a sus temas como al de los románticos- y que por involucrar a la lengua afectaba al conjunto de la literatura hispánica) ni en cuanto al segundo. Darío debía promocionar a estos escritores para promocionarse a sí mismo. Para lograrlo no sólo era preciso que le siguiera admirativa e incondicionalmente un reducido grupo de jóvenes

---

14) La misma idea la repetirá años más tarde en el artículo "Al dr. Max Nordau" (*La Nación,* Suplemento ilustrado, año 1, nº 37, 14 de mayo de 1903, p. 15.): "Por ellos, por los simbolistas, surgieron en plena luz europea y mundial los Emerson, los Carlyle, los Ibsen, los grandes eslavos, Swinburne, y luego Nietzsche. Proclamaron la gloria de los grandes espíritus ignorados o desdeñados del periodismo y de la gloria oficial, los Verlaine, los Mallarmé, los Villiers de l'Isle Adam, los Hello; defendieron la nobleza y excelsitud del Arte eterno, de la Belleza sin reglamento".

15) V. Octavio Paz, *Los hijos del limo,* Seix Barral, Barcelona, 1974.

creadores, sino contar con un "público lector" que aceptase lo primero. Para ello tuvo que librar una batalla mayor que la de los *decadentes* en su medio, ya que debería preparar a ese lector americano para que pudiera aceptar entre otras cosas la novedad y la rareza como valores artísticos, lo que en Francia, desde Baudelaire, ya contaba con una cierta tradición. Sin embargo, algo contaba a su favor, ya que esa sociedad de burgueses enriquecidos desde la que escribe parecía proclive a las modas de París. Y si por venir de allí aceptaban las *rarezas* que él les presentaba en su libro, bien podrían aceptar las de su poesía. Pero para que no fuese un fenómeno pasajero y superficial como el de todas las modas, era preciso *despertar en el lector el gusto por la nueva sensibilidad.* Es decir, para que le aceptaran su poesía, y para que tuviera cumplimiento la predicción que Lautreamont hiciese en *Los cantos de Maldoror* (que Darío recoge como epígrafe en su contestación a Groussac) según la cual el (gran) poeta finisecular había de nacer en la región de La Plata; era preciso conseguir crear un ambiente propicio a la nueva estética.

Buenos Aires y Montevideo (sobre todo la primera por su mayor entidad económica y social) eran efectivamente las ciudades americanas más óptimas para el desarrollo del nuevo fenómeno cultural.[16] Cuando ya con el prestigio que le dio *Azul...* Darío llega a Buenos Aires, se da cuenta de inmediato que esa cosmopolita y rica ciudad era el ámbito perfecto para consolidar y difundir sus propuestas artísticas en el conjunto de América. A pesar de eso, como todos los poetas modernistas Darío se queja de que la sociedad mercantilista y positivista de aquellos años finiseculares no valoraba la poesía. Antes de las "*Palabras liminares*" de sus *Prosas Profanas*, ya había escrito cosas como "Por desgracia entre nosotros el pensador, el literato, el artista, no tienen escena propicia: lo mata la indiferencia pública y el ambiente burgués", apoyándose en un artículo de Luis Berisso, (del que también transcribe otras palabras de las que tal vez, en 1895, extrajese la idea que le mueve a publicar sus *raros* en un volumen: "No basta poseer un ateneo y una academia; es indispensable un *público,* por así decir, *artista*, un público que ame la ciencia, la poesía, el arte, las cosas bellas del espíritu, un público que lea

16) Aquí tal vez habría que recordar la certera relación que Henriquez Ureña (*Las corrientes literarias de la América hispánica*, México, 1949) estableció entre el primer modernismo y el gusto por el lujo y los ambientes suntuosos de la nueva y enriquecida burguesía de estos países del Cono Sur. Que Darío tuvo pronto conciencia de lo favorable de ese ambiente desarrollista para el logro de sus inquietudes puede comprobarse en lo que escribe desde Chile a Francisco Contreras: si "en vez de ir a Centroamérica, hubiese venido a Chile o a la Argentina, estaría colocado en el primer rango de los escritores del continente". ("*La literatura en Centroamérica*", en Raúl Silva Castro, *Obras desconocidas de Rubén Darío En Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros*, Santiago, Universidad de Chile, 1934, pp. 200-201. Sin embargo también es sabido la relación conflictiva de la modernidad cultural con la burguesía y sus valores positivistas. Las críticas respuestas a este sistema de valores (al que se incorporan en esta época determinadas zonas marginales como Hispanoamérica) constituye precisamente la trayectoria de la modernidad cultural, en una línea de pensamiento que inicia Kant y continúan entre otros Frederich Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nieztsche y Heidegger y en el terreno literario desde Poe, Flaubert y Baudelaire (ya que la protesta romántica en conjunto fue despreciable por su poca entidad) en cuyas obras se observa por primera vez el enfrentamiento del creador con la burguesía. Aunque como ocurrirá en todos los autores y obras de la *Modernidad* también quedarán marcados por los rasgos del sistema económico social al que se oponen: el liberalismo se traduce en subjetivismo, primera de las marcas del Arte Moderno, así como la positiva consideración de lo "nuevo" y del "cambio" como obligada trayectoria para lograrlo. (Para la relación entre liberalismo y modernismo v. Julio Savedra Molina *Obras escogidas de Rubén Darío publicadas En Chile,* (edición crítica y notas de Julio Savedra Molina y Erwin K. Mapes) Santiago, 1939, pp. 140-41).

las estrofas de nuestros bardos inspirados...")[17]. También otros intelectuales como Roberto J. Payró hablan del "apático público de aquellos días".[18] Aunque es evidente la razón que les asiste y el hecho de que sólo una parte de la sociedad tenía acceso a la cultura, lo cierto es que en Buenos Aires también existía un cierto ambiente favorable, al menos en relación con el resto de América. Anderson Imbert refiere la inquietud literaria manifiesta en las traducciones que se habían venido haciendo desde 1880, como Gautier, Banbille, Mendés, Coppée, Sully Prudhome, Leconte de Lisle, o Armand Silvestre,[19] que coincide con los gustos manifiestamente parnasianos del Darío de aquellos años. Los intelectuales se reunían asiduamente en sociedades literarias o plásticas. Eran frecuentes y habituales los corrillos literarios en torno a bares, restaurantes, revistas o periódicos (de gran tirada algunos como *La Prensa o La Nación* y desde luego muy numerosos: "diarios políticos, diarios de caricatura, católicos, oficiales, comerciales, masónicos, ...revistas ilustradas, revistas técnicas, anales, diarios de izquierdas -con nombres tan directos como *El Mecánico, El Obrero, El Pintor*- y diarios alemanes italianos, españoles, ingleses. "[20] Numerosas fueron también las revistas literarias, y los "diarios, álbumes, anuarios, almanaques, volúmenes celebratorios y colectores" que recogieron escritos modernistas, de los cuales da cumplida cuenta Pedro Luis Barcia.[21]

También eran habituales las tertulias en casas como la de Rafael Obligado o en los salones académicos del Ateneo.

Pronto muchos de unos y otros fueron frecuentados por la presencia y/o la pluma del nicaragüense recién llegado hasta hacerse indispensable en ese mundo cultural, pero también con polémica asegurada entre defensores y críticos. Versos y prosas que primero desgrana en publicaciones periódicas para ir educando el paladar a los manjares nuevos y exquisitos, para ir acostumbrando al lector al gusto de lo extraño, para que se vaya aceptando poco a poco la nueva estética que introducen antes de recogerlos en libros. Aunque muy próximos en el tiempo, en el primer volumen publicado recoge las prosas dedicadas a sus *raros*, como si temiese no haber trabajado lo suficiente en esta labor de paciente y periódica preparación, y quisiese saturar de una vez el ambiente con las *rarezas* que informaban la nueva sensibilidad artística básicamente radicada en el ámbito francés, pero que ya contaba también con grandes individualidades conversas a lo largo de todo el mundo, como viene a demostrar su trabajo. *Rarezas* que él y otros poetas americanos intentaban introducir en su propio ámbito.

Ese fue por tanto el segundo de los grandes objetivos de Darío durante el período bonaerense, en el que desde su posición privilegiada por el reconocimiento que había tenido

---

17) Muy significativa al respecto es la serie "La vida literaria", (en *Escritos inéditos de Rubén Darío*), a la que pertenecen las citas.

18) *Evocaciones de un porteño viejo*, Buenos Aires, Quetzal, 1952, p. 68.

19) *Crítica interna*, Madrid, Taurus, 1952, p. 172.

20) V. "Buenos Aires en 1890", p. 92 y ss., en *Rubén Darío. (Estudios reunidos en conmemoración del centenario) 1867-1967*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. La Plata, 1968.

21) Pedro Luis Barcia, *Escritos dispersos de Rubén Darío*... En su imprescindible estudio el investigador argentino refiere con detalle el contenido de aquellos que hasta la fecha no han sido debidamente evaluados. Entre los citados: *El Almanaque Peuser, La Ilustración Americana, Atlántida, Artes y Letras, La Quincena, La Montaña, Instantáneas Argentinas, Iris, La Vasconoia, El Sol, de los Domingos, El Sol, Argentina, Revista Moderna, La Nueva Revista, Almanaque Sudamericano, Revista de Letras y Ciencias Sociales, Caras y Caretas, Buenos Aires, La Biblioteca, Revista de América, Mercurio de América, La Revie Ilustrée du Rio de la Plata, El Búcaro Americano, La Revista Literaria, Pallas, La Nota, Ideas y Figuras.* Además de *La Revista de América*, el *Mercurio de América* fue asimismo explícitamente *modernista.*

con *Azul* y su enorme talento, se empeñó en consolidar y difundir la renovación *modernista.* De ahí que gran parte de su energía Darío la gastara durante esos años en las labores citadas, a las que se entregó con igual ímpetu y dedicación que a la creación. Tarea que a juzgarpor el esfuerzo desplegado, el poeta consideraba imprescindible para que fuera aceptada su propia obra. De ahí que años más tarde lo recordara: "Yo hacía todo el daño que me era posible al dogmatismo hispano, al anquilosamiento académico, a la tradición hermosillesca, a lo seudo clásico, a lo seudo romántico, a lo seudo realista y naturalista, y ponía a mis raros de Francia de Italia, de Inglaterra, de Rusia, de Escandinavia, de Bélgica y aún de Portugal, sobre mi cabeza. Mis compañeros me seguían y me secundaban con denuedo. Exagerábamos, como era natural...".[22]

En la dedicatoria a Miguel Escalada y Ángel Estrada que abre la primera edición como dijimos, dirigiéndose a los dos amigos mencionados les dice: "me habéis animado y me habéis acompañado en la labor". "¿Cual es esa labor?" se pregunta retóricamente. La respuesta viene dada en el texto *Nuestros propósitos* que íntegramente transcribe de los de la ya desaparecida *Revista de América*,[23] pero que ahora, aunque no corrija el texto refiere a su propia actividad de líder y maestro, es decir, al segundo de los objetivos que se ha impuesto en Buenos Aires para lo cual la *Revista* y *los Raros* fueron dos de los principales instrumentos[24]: "Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y busca la perfección ideal; ser el vínculo... en la universal comunión artística. Combatir contra los fetichistas y los iconoclastas. Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética... a los santos lugares del Arte... Luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias. Servir en el nuevo mundo... a la aristocracia intelectual...". Es decir, trabajar por el triunfo de su revolución artística no sólo desde la creación, sino desde su difusión. Propagar su doctrina, vincular a los nuevos, combatir los prejuicios de los opositores, luchar por que se imponga la belleza como única verdad.

Todo ello no sólo en Argentina sino en todo el ámbito americano: "*Laeder* no soy ni quiero serlo -escribe Darío por aquellas fechas en una carta dirigida a Leopoldo Díaz- sino como representante del esfuerzo americano común, en el cual mi nombre y mi obra no son sino el blanco de un sinnúmero de flechas y cuyos golpes acrecen el número de mis compañeros y

---

22) *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Editorial Maucci, Barcelona, 1915.

23) Primera publicación periódica modernista que el nicaragüense había fundado con Ricardo Jaimes Freire. El primer número -que se abre con el texto "Nuestros propósitos"- sale en Buenos Aires el 19 de agosto de 1894. Proyectada como publicación quincenal, sólo salieron tres números. En su *Autobiografía* Darío refiere las causas de su corta trayectoria: " (El) órgano de nuestra naciente revolución intelectual... tuvo, como era de esperarse, vida precaria por la escasez de nuestros fondos, la falta de suscriptores y, sobre todo, porque a los pocos números, un administrador italiano, de cuerpo bajito, de redonda calva y maneras untuosas, se escapó llevándose los pocos dineros que habíamos podido recoger. Y así acabó nuestra entusiasta tentativa".

24) Otros serían la prensa y su propio magisterio personal. Es verdad que Darío colabora en la prensa por imperativo de su economía, pero no es menos cierto que aprovecha esta necesidad y todo aquello que le favorece -incluso la vida bohemia- para hacer proselitismo de su doctrina artística. Siempre me ha llamado la atención el fuerte contraste existente entre el carácter naturalmente tímido, callado e incluso triste que todos sus contemporáneos le reconocen, y la frenética vida bohemia a la que se entregó, como queriendo a toda costa vencer aquello que más dificultaba su actividad de líder. Tal vez la raíz de su afición a las "francachelas potatorias", como diría Salinas, pudiera encontrarse en la necesidad de afrontar con la ayuda del alcohol la misión divulgadora que él mismo se impuso como autoproclamado maestro.

soldados, para organizar definitivamente la resistencia en una guerra tan alegre como una vendimia y tan gloriosa como una cosecha".[25]

Visto en este contexto, los trabajos recogidos en *Los Raros,* que al ser reunidos en un volumen aumentan la eficacia del impacto en el lector, cumplieron con la función belicista que parece haberles impuesto su autor. Ya Luis Berisso en la citada primera reseña que se le hiciera, advierte que el libro será "campo de lucha para tirios y troyanos". Y el propio Darío reconoce la ayuda que en este magisterio le brindaron sus *raros* cuando en la carta citada dirigida a Leopoldo Díaz le dice: "Desde el momento en que Ud. , después de la enseñanza de Hugo, Bambille, Verlaine, D'Anunzio, Swinburne, Eugenio de Castro, se adelanta a la quizá por siempre petrificada métrica española e inaugura un movimiento poético en su país, con las bases que han estado en mi pensamiento, alentadas en la Argentina por los escasísimos intelectuales italianos y franceses que me han ayudado, no tendré sino clarines y brazos y palmas y grandes voces de mi lengua, y grandes versos de mi lira y todo el corazón y toda el alma, para el encumbramiento de esa verdad, y la correspondencia de ese entusiasmo"[26].

Pero como puede comprobarse por los análisis que ofrece en el libro, las rarezas que Darío quiso destacar en los autores reseñados no fueron tanto los hallazgos técnicos o estilísticos que admirara y ensayara en su propia obra, sino la singularidad de unas personalidades que implicaban o reflejaban un profundo cambio de sensibilidad, a consecuencia de la cual eran *raros* frente a la norma de su tiempo o la peculiaridad de su ambiente. Para Darío la obra de estos autores (alguna de las cuales aún no conocía, como se ha demostrado respecto a la de Lautreamont)[27] es un exponente indisolublemente unido a la persona, de cuya actitud y cosmovisión deriva. No admite la inautenticidad. Y si la poesía de Leconte de Lisle por ejemplo le remite a la antigua Grecia o al oriente lejano y exótico, la huida hacia esos mundos es vista como una exigencia de la exquisitez y soledad aristocrática que caracterizó el estilo de vida de este autor. Darío los leería como poeta, aprendiendo de cada uno lo que le interesaba,[28] pero cuando escribe sobre ellos los rasgos que destaca no son los estilísticos (más numerosos incluso en un trabajo como el citado "Los colores del estandarte") sino sus gustos o inclinaciones, el ambiente en que se movieron o el que le sugieren su textos, el rechazo o la incomprensión que despiertan, la lucha que sostuvieron para imponer y difundir la nueva sensibilidad artística. Desde esa perspectiva va comentando sus *raros*, cuya vida se revela ante el lector aureolada de heroísmo. Casi todos son escritores militantes (o críticos) de las diferentes escuelas de la segunda mitad del siglo XIX, con excepción de Edgard Allan Poe y Domenico Cavalca, muy admirados por prerrafaelistas y simbolistas. Desde el punto de vista

---

25) Leída por Berisso en el Ateneo de Buenos Aires con motivo de la presentación de su obra "La leyenda blanca", v. Barcia, ob. cit., pp. 33-34. Y por lo mismo se congratula cuando las cosas comienzan a irle bien, como escribe en una carta a Escalada que éste transcribe en la reseña que dedica a *Los Raros:*"Somos ya legión y contamos con treinta y cinco revistas en el continente. Bueno y malo, de todo *eso* va a salir la idea de América, que Europa va a *descubrir* dentro de poco".

26) A pesar de lo expresado en la cita, como reconoce Barcia (ob. cit., p. 34) Darío no parece muy satisfecho con la obra de Díaz, a quien le retacea los méritos en esta y otras ocasiones.

27) V. C. Taupin, "¿Había leído Darío a Lautrèamont cuando lo incluyó en *Los Raros*?, CL, II, 1959, pp. 165-171.

28) "En Europa conocí a algunos de los llamados decadentes en obra y en persona -escribe Darío en otro momento del mismo trabajo-. Conocí a los buenos y a los extravagantes. Elegí los que me gustaban para el alambique" en el que destilaba su propia obra. ¿A quién podré imitar para ser original? se preguntaba (...) "Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; " elementos que constituían después un medio de expresión individual y personalísimo ("Los colores del estandarte").

técnico fueron parnasianos, decadentes, simbolistas, de la escuela romana, etc., o muy influyentes en los de estas tendencias; también sus críticos, extravagantes como Max Nordau o el propio Bloy (o serios y reveladores como Mauclair y Adam incluidos en la segunda edición). En aquellos años todo ese mundo le tuvo fascinado, y Darío lo siente próximo a su sensibilidad de esteta por el rechazo a los valores positivistas y realistas que conlleva. Como dice en el ensayo que dedica a Eugenio de Castro, todos son "pertenecientes al grupo de pensadores o de hombres de arte que en distintos climas van guiando un impulso único hacia un ideal común".

Pero como acabo de decir, lo que le interesa no es tanto señalar aquellos rasgos técnicos innovadores que él juntaría a la de los otros en el revoltijo singular y quintaesenciado que ya Valera identificara en *Azul* como el procedimiento *dariano* por excelencia, sino las peculiaridades de unas obras de personalidades poseídas por el alcohol, la sensualidad, la furia divina o el demonio; todas ellas apartadas en su olimpo particular, atormentadas, incomprendidas, desencantadas y sufrientes. Siempre de forma auténtica, con sinceridad, lo que en consecuencia condujo a unos hacia posturas destructivas o provocadoras y a otros hacia la soledad o la huida.[29]

Si ya la obra de alguno de ellos se había "visto recompensada en el reconocimiento de la sociedad de los aristos", en los otros, los menos afortunados tal vez por su extremado malditismo, Darío se esfuerza por encontrar la nota redentora. Hasta en los más endemoniados, como Rachilde, encuentra lo que cree que ha de salvarla por amor a Dios o a los hombres, aunque sea por un destello de ese amor. Para él estos espíritus exquisitos que vienen tratando honestamente de buscar su verdad a través del rechazo o de la huida, tienen necesariamente que salvarse porque en ellos se cifra para Darío el progreso de la cultura, que debe correr paralelo al progreso científico y técnico. Si "el humo de las fábricas ya oscurece el aire", es esa nueva sociedad de los aristos la que evitará que en breve dejemos "de ver el cielo",[30] según escribe también en el ensayo dedicado a Eugenio de Castro.

Algunos de los pertenecientes a esa naciente "aristocracia del pensamiento" (que se caracteriza entre otras cosas por el amor a lo *raro,* ya que la extrañeza desde Baudelaire fue sinónimo de belleza) eran además poderosos creadores, y a la fascinación que le produce su personalidad se suma la profunda admiración por unas obras en las que el nicaragüense sabe leer, las sugerencias y sutilezas que va haciendo accesible al lector. Con esta selección de rarezas, "buenas o extravagantes" Darío quiere también sorprender al burgués, no cabe duda, e incluso rendir tributo a ese mundo de iniciados dando a conocer a sus lectores las singularidades de su vida y de su obra. Pero lo que pretendió en definitiva por encima de cualquier otro propósito fue conseguir lectores que entendiesen el profundo significado de estos "malditos", para que con ese bagaje pudieran acceder a las obras que él mismo estaba gestando en parecido caldo de cultivo.

Es decir lo importante para Darío no fue tanto dar a conocer a unos determinados autores rindiéndoles un tributo que pensaba merecido -lo que sin duda también debió considerar- sino conseguir que el público aceptara la nueva sensibilidad que ellos introducían y mostrar *cómo había que leer* su poesía.

Los cambios que introducía la poesía moderna impusieron grandes exigencias al lector. En primer lugar fue necesario que se originara una "simpatía" o compenetración con el nuevo mundo sensible, y en segundo lugar un somero conocimiento de las novedades formales para

---

29) Es interesante constatar cómo los críticos más aventajados de hoy coinciden con esta visión de Darío en relación a la actitud falsamente evasiva de decadentes y modernistas. Incluso en los más esteticistas Darío la considera estrechamente vinculada al rechazo que manifestaron hacia los valores del presente.

30) En el ensayo sobre E. de Castro.

poder "traducir" los símbolos y apreciar las desacostumbradas sonoridades. Para todo ello Darío publica las reseñas o ensayos de crítica literaria sobre *Los Raros*. Sólo una vez lograda esa nueva disposición, y conseguido el conocimiento necesario, los que fueran poetas podrían encontrar su propio y auténtico camino sin "azulear" superficialmente, ni imitar a los decadentes por "lo que han oído".[31] Sólo de esta forma podrán conocer el valor evocativo de lo exótico, el "imperio musical", el matiz simbolista, o profesar el desdén por los valores del realismo y la barbarie burguesa. Y los simples lectores, perdida su sordera, disfrutar de la belleza de unas obras que se les habrán hecho accesibles. Enseñar a los jóvenes poetas y a los lectores en general a "sintonizar" con la visión subjetiva y sensible del verdadero aunque huidizo mundo poético moderno es el principal objetivo que Darío persiguió escribiendo *Los Raros*. He ahí la importancia de estos textos.

31) Según la denuncia de Roberto J. Payró sobre lo que fue común entre los jóvenes en un artículo que firma con el seudónimo de "Tomasito Buenafé" en *La Nueva Revista*, Buenos Aires, II, nº 15, 14 de abril de 1894, pp. 193-94. Cit. por Barcia, ob. cit., p. 29.
En *Los colores del estandarte*, Darío también viene a indicar que la manera de llegar a ser auténticos poetas es la lectura constante y consciente, hasta conseguir la sintonía sensible e imaginativa: "Para ser decadente como los verdadermente decadentes de Francia, hay que saber mucho, que estudiar mucho, que volar mucho".

EL "FRONTISPICIO" DE *LOS RAROS* DE RUBÉN DARÍO: UNA FUENTE GRÁFICA DESCONOCIDA Y UNA EXPLICACIÓN

ALFONSO GARCÍA MORALES
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

En noviembre de 1895 Rubén Darío adelantó en la *Revue Illustrée du Rio de la Plata* una página titulada "Frontispicio del libro de 'Los raros'", que sin embargo no incluyó en este libro al publicarlo un año más tarde, por lo que, como tantas de sus prosas dispersas, terminó siendo olvidada hasta que Erwin K. Mapes la recuperó y editó en 1938[1]. Desde entonces ha llamado la atención de varios críticos darianos, intrigados por el texto en sí, pero sobre todo por su papel en la génesis de *Los raros* y más aún por su relación con el famoso y en algunos aspectos siempre enigmático poema "Responso a Verlaine", que Darío escribió en enero de 1896 y que figura en lugar destacado en *Prosas profanas*. El "Frontispicio" y el "Responso", tan cercanos cronológicamente, pueden conectarse por sus imágenes comunes: la figura mitológica de Pan, que Darío empleó con frecuencia, y sobre todo el escenario "La Montaña de las Visiones", que no parece tener claros antecedentes literarios o artísticos, y que no vuelve a aparecer como tal en su obra[2]. En todo momento se ha supuesto que "La Montaña de las Visiones" es un escenario imaginario original del escritor. Voy a tratar de demostrar que el "Frontispicio" es en realidad y antes que nada una "écfrasis", esto es, la descripción de una obra de arte, en este caso de un grabado concreto y poco conocido: "Pan Mountain", del pintor y escritor inglés Sturge Moore, publicado en la revista ilustrada *The Dial* en 1893 (ver imagen); y que a partir de esta consideración puede intentarse una nueva lectura.

The Dial es un buen ejemplo del desarrollo de las artes gráficas en la Inglaterra de la segunda mitad del XIX. Fue publicada por los dibujantes y editores Charles Ricketts y Charles H. Shannon en la "Vale Press", de Chelsea, una imprenta dedicada al fomento de la ilustración y el libro exquisito, en cuya labor confluían la tradición prerrafaelista, el movimiento "Arts and Crafts" de William Morris y el esteticismo inglés de la década de los noventa. De ella salieron sólo cinco números entre 1889 y 1897, de tiradas muy cortas, que no alcanzaron la difusión internacional de otras revistas contemporáneas como *The Yellow Book* (1894-97) o *The Savoy* (1896), promovidas por Aubrey Beardsley, el mayor de los ilustradores ingleses de los noventa, el más vinculado a Oscar Wilde y el preferido de Darío. En *The Dial* se dió a conocer, entre otros, el joven Sturge Moore (1870-1944), ejemplo menor de escritor artista, en la tradición inglesa de William Blake o Dante Gabriel Rosetti, iniciado en el esteticismo victoriano y cuyos primeros grabados y poemas presentan ya los temas mitológicos que dominaron, de manera cada vez más personal, toda su producción. Aunque *The Dial* era fundamentalmente una revista de arte, no faltaban en ella las colaboraciones literarias. Los artistas del círculo de Vale

---

1) Erwin. K. Mapes, (ed.): *Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos de periódicos de Buenos Aires* New York, Instituto de las Españas, 1938, pp. 79-80. Aparece también en Rubén Darío: *Obras completas*, Tomo IV, Madrid, Afrodisio Aguado, 1955, pp. 777-779 (en adelante *OC*).

2) Entre la extensa bibliografía específica en torno al "Responso a Verlaine" hay que citar, al menos, los trabajos de Alan S. Trueblood ("El 'Responso' a Verlaine y la elegía pastoral tradicional", en Carlos H. Magis, ed.: *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, 1970, p. 861-870) y Teodosio Fernández ("Rubén Darío y su lectura de Verlaine: para una poética de los años de Buenos Aires", en *La poesía hispanoamericana, hasta el final del Modernismo,* Madrid, Taurus, 1989, pp. 115-127), los que más han profundizado en el sentido de sus dos últimas estrofas y en sus relaciones con el "Frontispicio".

-Sturge Moore, Reginald Savage, John Gray, Lucien Pisarro, etc.- publicaban allí sus grabados y dibujos, pero también notas críticas sobre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau o el japonés Outamaro, sus propios poemas y cuentos, traducciones del simbolista belga Emile Verhaeren o de los himnos de San Francisco de Asís. Darío se interesó mucho por este tipo de publicaciones avanzadas, por lo que entonces llamó "revistas independientes, producidas por el movimiento moderno, por las últimas ideas de arte y filosofía, y de las que no hay país civilizado que no cuente hoy con una, o con varias"[3]. Y sobre las que ya en 1911 advirtió: "Esas revistas excepcionales, para un público restricto, no podían tener larga vida. Hoy se las disputan los coleccionistas"[4]. *The Dial* pudo conocerla, al menos su número de 1893, bien durante su visita a París a mediados de ese año, bien en la próspera, cosmolita y culta Buenos Aires de fin de siglo, adonde llegó en agosto del mismo 1893 y donde permaneció cinco años importantísimos de toma de conciencia y militancia literaria modernista, de estudio y realizaciones, de profundización de su cosmovisión, depuración técnica y ampliación de su mundo de imágenes. En cualquier caso es evidente que el abundante material sobre las nuevas tendencias literarias y artísticas que debió reunir en París fue realmente asimilado, aprovechado y ampliado a partir de su llegada a la Argentina, en donde se escribe y a cuyo espíritu responde el "Frontispicio"[5].

La palabra "Frontispicio" además de significar la fachada de un templo, forma parte del vocabulario técnico de las artes gráficas y designa, según un diccionario de términos artísticos publicado en la época, "una composición dibujada o pintada, destinada a reproducirse por medio del grabado con el fin de adornar el título o la primera página de un volumen"[6]. En nuestro caso hay, pues, que ponerla en relación con otros títulos metafóricos que Darío empleó tanto para referirse a sus prólogos a libros que de esta manera quedaban prestigiados, incluso sacralizados ("Atrio" o "Pórtico"), como para señalar el carácter pictórico de algunos de sus escritos ("Acuarela", "Paisaje", "Aguafuerte", "Retrato"...). Al afirmar que el "Frontispicio del libro de *Los raros*" se trata de una "écfrasis" me baso en la evidencia, en el simple cotejo con el grabado "Pan Mountain"; ahora bien, enseguida hay que añadir que esta o cualquier otra écfrasis es algo más complejo que una mera descripción: es también elección, afinidad o adecuación de la imagen visual con los intereses del escritor, interpretación, imaginación y escritura; y lo que realmente importa explicar es por qué en un momento dado Darío eligió el grabado de Sturge Moore, qué manera tuvo de verlo, de integrarlo en su mundo imaginario, de "trasponerlo" en fin, de llevarlo a otro medio, el literario, en el que adquirió una vida y un sentido propio. Por lo pronto, cabe decir que él partió de una imagen visual para ir progresivamente alejándose, dándole un tratamiendo literario cada vez más libre y personal, como puede observarse en la misma estructura externa del texto.

---

3) "La cuestión de la revista. La caricatura", en *La España moderna*, 1899, *OC* III, 199.

4) "Arthur Symons. 'Retratos ingleses'", en *Letras*, 1911, *OC* I, p. 530.

5) Sobre la ilustración inglesa, las revistas y concretamente *The Dial*, cfr., entre otros, Colin Franklin: *The Private Presses*, Chester Springs, Pennsylvania, Dufour, 1969, pp. 81-102; y Simon Houffe: *Fin de Siécle. The Illustrators of the Nineties*, London, Barrie and Jenkins, 1992, pp. 14-19. Entre la escasa bibliografía sobre Sturge Moore cfr. Frederick L. Gwynn, *Sturge Moore and the Life of Art*, Lawrence, University of Kansas Press, 1951 (especialmente su capítulo II "Aprenticeship in Art:1885-1895", pp. 14-27, donde se dan muchos detalles sobre su colaboración con Ricketts y Shannon); y la introducción de Ursula Bridge (ed.): *W. B. Yeats and T. Sturge Moore. Their correspondence 1901-1937*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd, 1953, pp. X-XVII.

6) J. Adeline: *Vocabulario de términos artísticos*, ed. José R. Mélida, Madrid, La Ilustración Española y Americana, 1887, p. 270.

El "Frontispicio", que puede calificarse genéricamente de "poema en prosa", consta de cuatro partes -Raimundo Lida las llamaría "estrofas"- separadas tipográficamente[7]. Las transiciones entre estas partes están claramente marcadas por el comienzo de cada una de ellas: *Pan-La Montaña de las visiones-la luna-yo.* La primera parte sobre todo y algo menos la segunda constituyen la "écfrasis" o descripción propiamente dicha, en la que se va representando verbalmente la "Montaña de Pan" del grabado con fidelidad, apoyándose casi gestualmente en marcas deícticas ("Pan, el divino Pan antiguo se alza en primer término", "ese Pan que se alza en medio de la noche") y en imperativos ("Mirad sus brazos de momia..., mirad su cabeza sin ojos... Mirad, mirad en lo más negro de la montaña, y veréis..."), que aquí no son sólo las apelaciones al lector que animan tan frecuentemente las prosas de Darío, sino auténticas mostraciones, invitaciones a ver con los ojos o con la imaginación. La tercera parte y sobre todo la cuarta, que empieza con el pronombre personal y una visión propia: "Yo veo venir al caminante joven con la alforja y la lira...", continúan la descripción, pero introduciendo figuras no presentes en el grabado, e incluso inician una narración, de acuerdo a la tendencia del imaginario, tan fecunda literariamente, de inventar historias a partir de un cuadro. En todo caso esta división no compromete el sentido unitario del texto, un sentido que nace del vínculo que Darío establece entre el tema del misterio y el del arte, entre la Montaña de Pan y la figura del poeta.

En su etapa argentina, y muy concretamente en los dos años largos anteriores a la publicación del "Frontispicio", Darío vivió el misterio como una intensa experiencia, que, como todas las suyas, fue al mismo tiempo vital y literaria: participó en círculos ocultistas, teosóficos y espiritistas, continuando su "iniciación" emprendida hacia 1890 en Centroamérica; estudió y difundió la obra de investigadores y artistas de lo oculto y llevó esos temas a su propia literatura. Entre los escritores incluidos en *Los raros*, escritores que él consideraba "diferentes" de la sociedad y la literatura de su tiempo por razones de excelencia o de novedad o de simple marginalidad, hay muchos que fueron escogidos por la razón principal y a veces única de haber explorado temas tabú referentes al sexo, las anormalidades psíquicas, los sueños, la muerte o el más allá. Este parece ser precisamente el caso de aquellos a los que dedicó artículos durante 1894, cuando comenzó a utilizar el título "Los raros" y a anunciar la próxima publicación del libro: Edgard Allan Poe, El conde de Lautréamont, Léon Bloy, Jean Richepin, Rachilde y El conde Matías Felipe Augusto de Villiers de L'Isle Adam[8]. No se suele advertir que en estos artículos Darío hizo continuas interrelaciones artísticas, comparando a los escritores con artistas plásticos igualmente "raros", dejando observaciones sobre las ilustraciones de sus libros, introduciendo incluso alguna "écfrasis": del libro *Sueur de sang*, de Léon Bloy, informa que "fue ilustrado con tres dibujos de Henry de Groux, macabros, horribles, vampirizados"[9]; al hablar de *Las rimas de gozo, de* Théodore Hannon, cita el "abracadabrante aguafuerte" de Félicien Rops que le sirvió de frontispicio[10], un pintor

---

7) Cfr. Raimundo Lida: "Los cuentos de Rubén Darío. Estudio preliminar", en Darío, Rubén *Cuentos completos*, ed. y notas de E. Mejía Sánchez, Adiciones y cronología de J. Valle-Castillo, Managua, Nueva Nicaragua, 1994, pp. 27-29.

8) Sobre el orden de publicación de los artículos de *Los raros*, ver las informaciones, no siempre claras y coincidentes, de Pedro L. Barcia: "Introducción" a *Escritos dispersos de Rubén Darío (recogidos de periódicos de Buenos Aires),* Tomo I, La Plata, Universidad Nacional, 1968, pp. 51-52; y de Edelberto Torres: *La dramática vida de Rubén Darío*, San José de Costa Rica, Editorial Universitaria Centroamericana, 1982, pp. 392-393.

9) *Los raros*, *OC* II, 329.

10) Ibídem, 428.

difundido gracias a la crítica artística de Jorys Karl Huysmans, que a Darío le recordaba, a su vez, la poesía de Jean Richepin y al que consideró como el único artista equivalente a la perversa Rachilde: "un compañero tiene, sin embargo, Rachilde, pero es un pintor, un aguafuertista, no un escritor: Félicien Rops. Los que conozcan la obra secreta de Rops, tan bien estudiada por Huysmans, verán que es justa la afirmación"[11]; y hablando del drama *Madame la Mort*, de la misma Rachilde, describe "el dibujo macabro" del "visionario" Paul Gauguin que lo ilustra en términos comparables al Pan espectral del "Frontispicio": "Un fantasma espectral en un fondo oscuro de tinieblas. Se advierte la anatomía de la figura; un gran cráneo; el espectro tiene una mano llevada a la frente, una mano larga, desproporcionada, delgada, de esqueleto; se miran claramente los huesos de las mandíbulas; los ojos están hundidos en las cuencas..."[12]. Paralelamente y desde su misma llegada a Buenos Aires, Darío empezó a publicar en la prensa su más importante serie de cuentos de misterio, que interrumpió bruscamente en 1895, año en que -según los datos de que disponemos hasta hoy- apenas publicó un solo cuento[13]. Esta disminución, tras una década de labor narrativa regular, puede explicarse por su dedicación cada vez más exclusiva a la preparación de *Los raros* y de *Prosas profanas*. En cuanto a su abandono temporal de los temas de misterio, probablemente tuvieron bastante que ver en ella los graves trastornos que el trato con lo oculto le estaba ocasionando: terrores nocturnos e insomnios, que unidos a su mucho trabajo, a sus conocidos "excesos", especialmente con el alcohol, al deterioro de su salud y de sus nervios, le llevaron ya entre 1894 y 1895 a necesitar periodos de descanso y reclusiones en hospitales de Buenos Aires o de la Isla de Martín García, convalecencias reales, por supuesto, pero al mismo tiempo muy literarias, que le hacían identificarse aún más con figuras como la de su admirado Verlaine, el "pauvre Lelian", tan asiduo de los hospitales. Años después, en su *Autobiografía* (1912), se referió a su dedicación a las ciencias ocultas en la Argentina: "Me había dado desde hacía largo tiempo a esta clase de estudios, y los abandoné a causa de mi extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos (...), no he seguido en esa clase de investigaciones por temor a alguna perturbación cerebral"[14]. Todos los que se han ocupado del asunto han señalado que en Darío se da al mismo tiempo una profunda atracción y un profundo temor por el mundo del misterio, y que su espíritu naturalmente supersticioso entró en contradicción continua tanto con las creencias tradicionales de la Iglesia católica, a las que trataba de alguna manera de mantenerse fiel, como con su propia razón y con la autoridad de la ciencia, que lo inclinaban al escepticismo.

---

11) Ibídem, 368.
12) Ibídem, 370.
13) Cfr. las notas de Mejía Sánchez y, sobre todo, las adiciones de Valle-Castillo a la citada edición de *Cuentos* de Darío. Enrique Anderson Imbert, en el capítulo "El cuento fantástico" de su libro *La originalidad de Rubén Darío*, observó que "en los años 1893-94 no sólo Darío escribió el mayor número de cuentos, sino que entre ellos aparecieron los temas de más novedad: misterios, magias, milagros, espectros de muerte, anomalías psíquicas y experimentos con el tiempo" (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967, p. 226), y elaboró una larga lista de investigadores y escritores de lo oculto que influyeron en tales cuentos, junto a estos pocos dibujantes y pintores: "A. Beardsley, W. Blake, J. Bosco, Brueguel el Viejo, P. Gauguin, J. I. Grandville, H. de Groux, V. Hugo (sus dibujos), E. Munch, G. B. Piranesi, O. Redon, F. Rops, J. L. W. Turner" (p. 227, nota 6). Aunque reconoce que la nómina es "incompleta y desordenada", son casi todos nombres significativos para la literatura, no sólo narrativa, de Darío, a los que cabría añadir, entre otros y con una influencia muy específica, a Sturge Moore. Para todo este tema resulta también fundamental la edición de Angel Rama de Rubén Darío: *El mundo de los sueños*, Barcelona, Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1973.
14) *OC* I, pp. 133-134. Cf. Torres: OB. CIT., p. 355-361 y 371; y Teodosio Fernandez: *Rubén Darío*, Madrid, Historia 16-Quorum-Quinto Centenario, 1987, pp. 55-58.

En el grabado de Moore la representación del misterio va unida al mundo de la mitología, parte imprescindible del culturalismo de Darío, y más en concreto al dios Pan, figura de la que nos interesa recordar aquí sólo tres aspectos conocidos: su visión pastoril, como dios de incansable actividad sexual y aficionado a la música, perseguidor de ninfas y tocador de flauta, dos actividades que se identifican en la historia de Syrinx o Siringa, la ninfa perseguida, convertida en caña y transformada en flauta; la etimología popular que relaciona su nombre con la palabra griega *pan*, "todo", y que fue aprovechada por distintas filosofías panteístas para hacer de él un símbolo del carácter sagrado de la naturaleza; y sobre todo la leyenda de su muerte contada por Plutarco en el diálogo "De defectu oraculorum", según la cual, en tiempos del emperador Tiberio se extendió por las islas del Egeo el grito "el gran Pan ha muerto"[15]. Este relato provocó, a su vez, una larga serie de interpretaciones desde que en el siglo IV Eusebio de Cesarea, aprovechando la coincidencia cronológica, pusiera en relación el anuncio de la muerte de Pan, síntesis del paganismo, con el nacimiento de Cristo y el comienzo de una nueva era. Por su parte, los pensadores y escritores decimonónicos hicieron uso constante de Pan y de su oponente arquetípico Apolo, o de la relación entre Pan y Cristo, así como de la doble leyenda "Pan ha muerto" y "Pan vive todavía" para expresar los conflictos que ellos sentían tan agudamente: materia y espíritu, paganismo y cristianismo, naturaleza y arte, ciencia y mito, civilización o vuelta a la Arcadia[16]. Darío tuvo que conformar su conocimiento de esta figura por muy diversos medios, y aunque en su empleo del mito pueden rastrearse todas las dualidades citadas, el Pan que predomina básicamente en él es el habitante del bosque, "ninfomaniaco" y musical, como símbolo de la vitalidad de la Naturaleza y como afirmación de su propio paganismo vital y de su personalidad de poeta; el Pan siempre vivo, que desmiente la leyenda de Plutarco. "Pan vive; nunca ha muerto. Las selvas primitivas/ dan cañas a sus manos velludas, siempre activas, / siempre llenas de ardor", dice en el "Salmo de la Pluma" (1889)[17]; y en "Revelación" (1907) vuelve a repetir: "Pan, el gran Pan de lo inmortal, no ha muerto!"[18].

Sin abandonar esta significación básica, a partir de Buenos Aires, paralelamente a la profundización tanto de su poética y de su cosmovisión como de su helenismo, Pan y sobre todo el bosque adquirieron una mayor complejidad y se insertaron en un sistema de imágenes más amplio. Es entonces cuando Darío hizo definitivamente suya la concepción analógica que está en la base de gran parte del romanticismo-simbolismo; comprendió, como él mismo dijo del joven Leopoldo Lugones, "lo que el Bosque es"[19]. Y el Bosque o la selva sagrada es un símbolo de la armonía de la naturaleza y también de la poesía; representa el corazón rítmico del universo y, como tal, entra en relación con la"mecánica celeste", el Sol-Helios y el Zodiaco de

---

15) Plutarco: "La desaparición de los oráculos", Diálogos píticos, en Obras morales y de costumbres (Moralia), vol. VI, ed. F. Pordomingo y J. Antonio Fernández, Madrid, Gredos, 1995, p. 385.

16) Sobre el tratamiento literario de Pan desde la antiguedad hasta este siglo, cfr. W. R. Irwin: "The Survival of Pan", PMLA, vol. LXXVI, nº 3, June 1961, pp. 159-167; y sobre todo Patricia Merivale: Pan the Goat-God. His Myth in Modern Times, Cambridge, Harvard University Press, 1969, que, aunque está referido fundamentalmente a la literatura en inglés, contiene frecuentes alusiones a otras literaturas y algunos datos iconográficos, entre ellos el "Pan Mountain" de Moore.

17) Rubén Darío: Poesías completas Tomo II, Madrid, Aguilar, 1967, p. 911 (en adelante PC).

18) El canto errante, en PC II, p. 713. Para un tratamiento general de la figura de Pan en Darío cfr., además de Arturo Marasso: Rubén Darío y su creación poética, Buenos Aires, Kapelusz, 1954; Alejandro Hurtado Chamorro: La mitología griega en Rubén Darío, Madrid, La Muralla, 1967, pp. 132-144; y Dolores A. Fiore,: Rubén Darío in Search of Inspiration (Greco-Roman Mythology in his Stories and Poetry), New York, Las Americas Publishing Co., 1963, pp. 116-129.

19) "Lo que encontré en 'Las Montañas del oro'" (*El Tiempo*, 26 de noviembre 1897), *OC* IV, p. 901.

las constelaciones, con el Océano, la "vital Thalassa", y con "La Isla de Oro" en que se desarrolla el "Coloquio de los Centauros", la expresión más ambiciosa de esta cosmovisión, acaso el poema central de su etapa argentina: "el sátiro es la selva sagrada y la lujuria, / une sexuales ímpetus a la harmoniosa furia;/ Pan junta la soberbia de la montaña agreste/ al ritmo de la inmensa mecánica celeste"[20].

Sobre este fondo del Pan vivo y de la selva sagrada se proyecta, como una contrafigura, el grabado de Moore, de ahí que Darío comience el "Frontispicio" aludiendo a la leyenda de Plutarco, reconociendo esta vez que "las voces que un día anunciaron su muerte, no mentían". En su descripción del Pan muerto, brazos, ojos y boca, todos los sentidos vitales e instrumentos del placer, tan presentes en su literatura erótica, tan importantes en sus figuraciones del Pan vivo y de otros seres mitológicos representativos de las fuerzas sensuales, como sátiros y Centauros, están invertidos: los "brazos de momia" han sustituido a los brazos aptos "para portar las ninfas rosadas en los raptos"; "la cabeza sin ojos", a los "ojos chispeantes" que miran las ninfas desnudas o los actos amorosos de los afortunados dioses que poseen a Leda; "las secas mandíbulas", "la boca sin labios", "su boca que tanto supo de risa, de beso y de mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento". No hay duda de que Darío vió en el Pan dibujado por Moore una representación de la muerte, aun de la propia muerte física, de la cesación de los placeres de los sentidos y especialmente del sexo, que le hacían sentirse vivo, pues como dijo en *El Oro de Mallorca* (1913): "Tengo esos ojos ansiosos de bellos espectáculos, esta boca sedienta de los gratos gustos, estas narices que buscan aspirar delitosos perfumes, estas orejas que tienden a todos los armoniosos sonidos, este cuerpo que se va hacia los contactos agradables a más del sentido del sexo, que me une más que ninguno a la palpitación atrayente y creadora que perpetúa la vitalidad del universo"[21]. No puede dejar de observarse, además, que Darío se detiene a describir especialmente la boca del Pan muerto, que propicia otras asociaciones literarias o puramente arquetípicas: cuando dice que del soplo en la siringa también muerta "brotan desconocidos sones, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos" y enseguida repite la frase "lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral", parece estar haciéndose eco del famoso título de Victor Hugo "Ce que dit la bouche d'ombre"; y no es difícil relacionar a su vez esta boca de Pan o de sombra con la entrada al mundo del misterio o con la puerta del infierno.

Si el Pan vivo habita o es la montaña-selva sagrada, el Pan espectral habita o, más exactamente y de acuerdo con el grabado de Moore, *es* la Montaña de las visiones. Estas dos figuras y estos dos paisajes culturales resultan inseparables, pues en último extremo no son sino representaciones del dualismo vida-muerte, que en Darío casi siempre remite a la imagen de la luz y la oscuridad. En el bosque sagrado, bajo la luz del Sol-Helios, el son de la flauta de Pan hace danzar a las ninfas y a los sátiros y su soplo es, como dice el verso de "Estival", "el que todo enciende, anima, exalta"; en la Montaña de las visiones, al helado soplo de la siringa muerta y bajo la pálida luz de la Luna suelen verse danzar "a la Locura que deshoja margaritas y a la Muerte, coronada de rosas". La personificación de abstracciones en figuras femeninas y la asociación de éstas con flores es muy antigua; el que Darío presente, además, a la Locura y la Muerte danzando no es casual. La danza suele ser en él una expresión más de la exaltación pánica, de la alegría del sexo y del ritmo analógico, una celebración o invitación a la vida, a

---

20) "Coloquio de los Centauros", *Prosas profanas*, *PC* I, p. 577.

21) *El Oro de Mallorca*, en Rubén Darío: *La isla de oro/ El Oro de Mallorca*, ed. Luis Maristany, Barcelona, J. R. S., 1978, p. 110.

sumarse al coro de las gracias (las ninfas) y de los sentidos (los sátiros), y un medio de conectar con la armonía cósmica. Por el contrario, en el "Frontispicio" habla de una "danza de muerte", de una "danza macabra", en la que el misterio (y el sexo como una parte más de él) invita a la perdición y al dolor. Esto puede explicar que termine la tercera parte con una alusión a las ninfas, identificadas, como en otros textos suyos, por los precisos detalles de "la cadera" y "la risa" que atraen a los ojos y a los oídos a través del boscaje; pero estas ninfas no son simplemente mujeres tentadoras, sino verdaderamente fatales, ménades enloquecidas o enloquecedoras, el componente sexual de ese "temible, misterioso, peligroso recinto" que es la Montaña de Pan.

¿Temible, peligroso y al mismo tiempo fascinante para quién?, ¿hay alguien al que atraen con especial fuerza las profundidades del misterio y del sexo, y al que amenazan concretamente la Locura y la Muerte? Sin duda Darío está señalando al joven poeta que hace su aparición en la última parte, ya completamente fuera de la escena del grabado; de esta manera termina conectando definitivamente la misteriosa Montaña de Pan con el tema del arte y del artista, que puede considerarse como su tema central, pues constituyó la manera que él tuvo de entender y de dignificar su propia vida y una fuente constante de imágenes para su literatura. Es dentro de su mitificación del artista, de su concepción del arte como religión y de su sacralización de la Belleza, donde la imagen del Bosque cobra todo su sentido: representa la Belleza y el camino espiritual seguido por el artista, el templo vivo donde habitan los dioses y al que peregrinan los poetas. Y en su dos variantes de selva sagrada y de Montaña de las Visiones puede entenderse como la doble cara de la iniciación artística: lugar de belleza y misterio, de revelación y búsqueda, de ensueño y pesadilla, de salvación y perdición.

En el momento en que escribe el "Frontispicio", su experiencia y prestigio le permitían a Darío presentarse como un poeta iniciado en los secretos de la Belleza o el Misterio, como alguien que ha estado ya en la Montaña de las Visiones, que se cuenta entre los saben "las voces sin palabras de las visiones, los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral", y que por ello "ve venir" al joven poeta, prevé lo que le espera y puede aconsejarle. Un iniciado, esto es, un visionario, un profeta y un maestro, imágenes de poeta que empleó con especial frecuencia a partir de entonces, y de las que se sirvió en el "Frontispicio" para hacer una advertencia a los escritores jóvenes, pero no una advertencia más sobre las exigencias y consecuencias siempre duras de la dedicación a la literatura, sino una advertencia sobre los peligros concretos de cierto tipo de literatura: la nueva, la generalmente identificada como "decadente", la representada por algunos de esos escritores que él calificó de "raros". Esto es lo que explica que un momento dado pensase ponerlo al frente del libro. El proyectado "Frontispicio de *Los raros*" no se puede acabar de entender sin relacionarlo con la polémica sobre la literatura decadente y con la posición que Darío adoptó en ella; una posición matizada, incluso ambivalente, como puede comprobarse en sus artículos de entonces, empezando por los incluidos en *Los raros.* Si por una parte mitificó y hasta se identificó con los decadentes que luchaban por el arte nuevo y que se enfrentaban con los valores, las creencias y la moral burguesa; al mismo tiempo y cada vez con mayor insistencia, trató de distanciarse de sus aspectos más audaces y transgresores, los más atacados por los representantes tanto de la tradición como del progreso. Puede que no se entienda la personalidad de Darío si no se tiene en cuenta que su entusiasmo por la novedad estuvo acompañado de un profundo temor a romper con la autoridad y lo establecido, las jerarquías y los límites; si se olvida esa "naturaleza contemporizadora y pactista" que, como dijo Angel Rama, lo caracterizó, y que acabó determinando no sólo sus opciones artísticas, sino su actitud

general ante la sociedad y el mundo[22]. Algo más. En la polémica sobre el decadentismo, como en todos los debates culturales decimonónicos, los jóvenes fueron una referencia imprescindible: se discutían las relaciones entre la decadencia y la juventud, dos ideas aparentemente contradictorias, en cierto sentido como las de decadencia y regeneración, y desde distintas posiciones ideológicas se condenaban muy especialmente las consecuencias que la lectura y la práctica de este tipo de literatura y actitudes podían tener entre los jóvenes. Darío, que era ya reconocido como el máximo representante y difusor de la nueva literatura en Hispanoamérica, el más influyente entre los escritores jóvenes, también tuvo que ser sensible a ello. Lo que explica que, aparte de su defensa del individualismo artístico, aclare continuamente su responsabilidad: "Yo no soy jefe de escuela -responde a Leopoldo Alas, 'Clarín'- ni aconsejo a los jóvenes que me imiten; y el 'ejército de Jerjes' puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismos ni a aplaudir extravagancias ni dislocaciones"[23]. Ya vimos que cuando estaba escribiendo sus primeros artículos para *Los raros*, antes del "Frontispicio", uno de los aspectos que más le interesaba de los decadentes era todo lo relacionado con el mundo de lo misterioso, lo sobrenatural y diabólico, lo patológico y perverso, un mundo que le atraía y horrorizaba profundamente, que vivió, sufrió y utilizó como tema de sus cuentos, para enseguida apartarse bruscamente de él. Y es aquí donde su identificación y al mismo tiempo su distancia respecto a los decadentes se hace más evidente. Cuando comenta irónicamente el célebre libro de Max Nordeau, *Entartung*, en el que todos los artistas modernos son indiscriminadamente condenados como "degenerados", hay algo en lo que, sin embargo, se muestra de acuerdo:

> *Pláceme la dureza del clínico para con el grupo de falsos místicos que trastuecan con extravagantes parodias los vuelos de la fe y las obras de religión pura.*
> *Así también a los que sin ver el gran peligro de las posesiones satánicas -que en el vocabulario de la ciencia atea tienen también su nombre-, penetran en las oscuridades escabrosas del ocultismo y la magia, cuando no en las abominables farsas de la misa negra. No hay duda de que muchos magos, teósofos y hermetistas están predestinados para una verdadera alienación*[24]

Y él mismo va introduciendo advertencias y hasta tímidas condenas al referirse a aquellos "raros" que han ido demasiado lejos. Reconoce, por ejemplo, que, efectivamente, *Las Blasfemias* de Richepin "sería motivo para dar la razón al iconoclasta Max Nordau en sus diagnósticos y afirmaciones"[25]. De Rachilde dice, con una ironía que no deja de revelar cierta inquietud profunda: "La virgen tentada o poseída por el Maligno escribe las visiones de sus sueños. De ahí esos libros que deberían leer tan solamente los sacerdotes, los médicos y los psicólogos"[26]; "Entrar en detalles no podría, a menos que lo hiciese en latín, y mejor en griego, pues en latín habría demasiada trasparencia, y los misterios eleusíacos no eran, por cierto, para ser expuestos a la luz del sol"[27]; "¿Cómo dar una muestra de lo que escribe Rachilde sin grave

22) ob. cit., p. 12.
23) "Pro domo mea" (*La Nación* 30 de enero 1894), *OC* IV, p. 701-702.
24) "Max Nordau", *Los raros*, *OC* II, pp. 459-460.
25) "Jean Richepin", Ibídem, p. 337.
26) "Rachilde", Ibídem, p. 367.
27) Ibídem, p. 369.

riesgo...?"[28]. Al referirse al tratamiento transgresor que tanto ella como Sar Peladán y Barbey realizan del erotismo y, más concretamente de la homosexualidad, avisa: "penetramos en un terreno dificilísimo y desconocido, antinatural, prohibido, peligroso"[29], frase que puede recordar "el temible, misterioso, peligroso recinto" de la Montaña de las Visiones. Igualmente sobre la ilustración de Felicién Rops a Théodore Hannon: "no aconsejo ver a ninguna persona nerviosa propensa a las pesadillas macabras"[30]. Y antes de dar a conocer los *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, "un libro en que se oyen a un mismo tiempo los gemidos del Dolor y los siniestros cascabeles de la Locura"[31], cree necesario prevenir a los jóvenes:

> *No aconsejaré yo a la juventud que se abreve en esas negras aguas, por más que en ellas se refleje la maravilla de las constelaciones. 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 Kábala: 'No hay que jugar al espectro, porque se llega a serlo'. Y si existe autor peligroso a este respecto es el conde de Lautréamont*[32].

Todas estas advertencias se resumen en el "Frontispicio", cuando poniéndose tácitamente él mismo como ejemplo, previene al poeta joven que la ruptura de los límites y el ingreso en lo prohibido pueden convertir en pesadillas sus sueños de amor y de gloria, conducirle no al paraíso, sino al infierno de la Locura y la Muerte: "Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado: este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las visiones". Es significativa, además, la transformación que le anuncia: él "viene con la hermosa cabellera húmeda todavía, porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor; los brazos fuertes, para apretar los torsos de carne"; pero por el camino que va "tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos cansados". Senectud, enfermedad y agotamiento eran síntomas generalmente asociados a la decadencia. Por entonces puede que Darío pensase, con un convencimiento, ya dije, tan real como literario, que los primeros quebrantos serios de su salud, los primeros anuncios de su tan temida pérdida de la juventud, eran en gran medida un castigo real a su experiencia en la Montaña de las Visiones. Pero en todo caso también era consciente de que tales advertencias, que sin duda él mismo había recibido antes, servían de poco, incluso de que podían actuar como verdaderas incitaciones. Y, efectivamente, el joven del "Frontispicio" no escucha; llevado por la curiosidad, la inconciencia o el entusiasmo propio de su edad, o por una atracción más poderosa que el temor a cualquier castigo, continúa la marcha y termina perdiéndose en la Montaña. Comprendemos, en fin, que esta escena en el umbral entre el joven que avanza y la voz que trata de disuadirlo es una escenificación de los propios sentimientos de Darío, de su desdoblamiento entre la fascinación y el terror por el misterio, entre la adhesión y la distancia por el decadentismo; incluso entre el riesgo y la prudencia, la confianza y la duda, la esperanza y el desaliento con que siempre asumió la

28) Ibídem, p. 374.
29) Ibídem, p. 371.
30) "Teodoro Hannon", Ibídem, p. 428.
31) "El conde de Lautréamont", Ibídem, p. 435.
32) Ibídem, p. 435-6.

literatura y la vida. Y que el "Frontispicio" es como esas "Advertencias" que, al frente de libros de contenido escabroso, previenen tanto como invitan a los lectores[33].

Sería imposible decir con exactitud qué es lo que llevó a Darío a acabar no incluyendo el "Frontispicio" en *Los raros*. Lo único cierto es que éste se quedó al fin y al cabo en un "anuncio", el más importante e inquietante de los varios que hizo para preparar la expectación del público bonaerense, que iba a responder agotando rápidamente la edición[34]; y que el libro salió con una dedicatoria-prefacio en la que reprodujo y se reafirmó en los "Propósitos" con los que había abierto la *Revista de América*, fundada por él y Ricardo Jaimes Freyre dos años antes: "Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal; Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística..."[35]. Darío, que era muy cuidadoso a la hora de preparar los prólogos de sus libros, especialmente los de sus libros de poesía, terminó optando por uno mucho más directo, entusiasta y militante que "El Frontispicio", un verdadero "prólogo-manifiesto" del modernismo, como hizo en cierto sentido en *Prosas profanas*; algo que respondía mejor a sus proyectos generales de esos años y al resultado final del libro, en el que habían entrado autores como Leconte de Lisle, José Martí y, por supuesto, Fra Doménico Cavalca, que no cabía calificar como decadentes o asiduos a la Montaña de las Visiones. "No son *raros* todos los decadentes ni son decadentes todos los *raros*", contestó poco después a Paul Groussac[36], insistiendo en su distancia o al menos en su no identificación exclusiva con ellos. Por lo demás, si alguna vez manejó la idea de reproducir el grabado de Moore junto al "Frontispicio" pudieron haber razones técnicas, legales o de otro tipo que lo impidieron; y la primera edición de *Los raros* terminó llevando en la portada un retrato suyo, obra de su amigo el pintor argentino Eduardo Schiaffino, a quien parece que se debió el diseño general del libro[37]. Entre los cambios introducidos en la segunda edición, estuvo precisamente la sustitución del "prólogo-manifiesto" por otro más templado y justificativo, en el que, como es habitual en las declaraciones de ese momento, 1905, el año de *Cantos de vida y esperanza*, Darío expuso "la evolución natural" de su pensamiento, mostró su apartamiento definitivo de ciertos entusiasmos juveniles, tales como su devoción por algunos decadentes que eran ya parte del pasado, pero se reafirmó en lo esencial de siempre: "Restan la misma pasión de arte, el

---

33) Las advertencias de Darío sobre los límites y peligros del mundo del misterio seguirán repitiéndose en sus crónicas europeas. En ellas, por ejemplo, habla con desagrado sobre la moda Parísina de divertirse en espectáculos macabros: "La verdad es que no hay que jugar con la muerte, y París está jugando (...) se puede despertar la Muerte y ponerse a bailar como en la Edad Media" (La caravana pasa, 1902, OC III, p. 627- 633). Al final del artículo "La labor de Vittorio Pica" (1907), dedicado a los "artistas macabros" de fin de siglo, dice: "la producción del espanto, del miedo misterioso e inexplicable, se advierte en todos ellos (...); son para pocos; son de los que nunca y en ningún caso, pueden ser populares. Y no se puede negar que nada tienen que ver con la salud y la frescura de lo que se califica de sano y normal" (OC I, p. 784-785). Y en varios lugares recuerda a De Groux o a Grandville como ejemplos de artistas que han terminado pagando con la locura su incursión en lo prohibido. Sobre todo ello véase Enrique Anderson Invert: ob. cit., pp. 197-213.

34) Barcia, basándose en informaciones periodísticas de la época, dice que "la edición de Los Raros se agotó en quince días, plazo insólito para las prensas argentinas de fin de siglo" (ob. cit., p. 55)

35) La dedicatoria-prefacio a sus compañeros de La Nación Angel Estrada y Miguel Escalada, aparece íntegra en Barcia: ob. cit.,. vol. I, p. 48, de donde la tomo, ya que Darío la suprimió en la edición de 1905, en la que se suelen basar las ediciones posteriores. Ver también "Nuestros propósitos", Revista de América, nº 1, 19 de agosto 1894, p. 1, en La 'Revista de América' de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre, ed. facsimilar de Boyd G. Carter, Managua, Ediciones del Centenario de Rubén Darío, 1967, p. III.

36) "Los colores del estandarte" (1896), OC IV, p. 875.

37) Cfr. Pedro Luis Barcia: ob. cit., Tomo I, p. 47.

mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén por lo vulgar y la misma religión de belleza"[38].

FRONTISPICIO DEL LIBRO DE "LOS RAROS"

Pan, el divino Pan antiguo, se alza en primer término. Mas como las voces que un día anunciaron su muerte, no mentían, ese Pan que se alza en medio de la noche, en la negra montaña hechizada de luna, es el dios-aparecido. Mirad sus brazos de momia, cómo sostienen los siete carrizos de Siringa; mirad su cabeza sin ojos, sus secas mandíbulas en donde algún resto de las barbas salvajes queda adherido, semejante a vegetación sepulcral; su boca que tanto supo de risa, de beso y mordisco sensuales, y que sopló tan soberanamente los más bellos

38) "Prólogo a la segunda edición", Los raros, OC II 247.

cantos de la flauta, lanza hoy un aliento frío en el muerto instrumento, del cual brotan desconocidos sones, extrañas músicas de sueños, melodías de misterios profundos.

* * *

La Montaña de las visiones, impregnada del aliento de la noche, alza sus torres de oscuros árboles poblados de espíritus errantes y sollozantes. Mirad, mirad en lo más negro de la montaña, y veréis brillar a veces ojos de fuego. La vasta y arcana montaña guarda sus hondos secretos, y tan sólo pueden saber las voces sin palabras de las visiones, los que han oído, perdidos, ay, en la peregrinación, lo que brota de la boca sin labios de Pan espectral.

* * *

La luna hechiza con su pálido riego de luz, el temible, misterioso, peligroso recinto, en donde suele verse danzar, al fulgor enfermizo, a la Locura que deshoja margaritas, y a la Muerte, coronada de rosas.

La Luna deja ver, de cuando en cuando, en medio de los boscajes silenciosos, la redondez de una cadera de nieve, y si se pone atenta la oreja, se cree oír como que vibra un risa de ninfa.

Yo veo venir al caminante joven, con la alforja y la lira. Viene al ocultarse el sanguinoso astro; viene con la hermosa cabellera húmeda todavía, porque ha sabido guardar en ella el rocío de la aurora; las mejillas rosadas de besos, porque es el tiempo del Amor; los brazos fuertes, para apretar los torsos de carne; y así viene, camino de la negra montaña!

Corro, corro hacia él, antes de que llegue al lugar en donde se alza, en el imperio de la noche, la cabeza del dios-aparecido, con cuernos y sin ojos: "Oh, joven caminante, vuelve; vas equivocado: este camino, tenlo por cierto, no te lleva a la península de las gracias desnudas, de los frescos amores, de las puras y dulces estrellas; vas equivocado: éste es el camino de la Montaña de las visiones, en donde tu hermosa cabellera se tornará blanca, y tus mejillas marchitas, y tus brazos cansados; porque allí está el Pan espectral, al son de cuya siringa temblarás delante de los enigmas vislumbrados, delante de los misterios entrevistos..."

El caminante joven, con la alforja y la lira, cual si no escuchara mi voz, no detiene su paso, y a poco se pierde en la Montaña, impregnada del aliento de la noche y hechizada por la Luna. "

(*Revue Illustrée du Rio de la Plata*, noviembre de 1895. E. K. Mapes (ed.): *Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos de periódicos de Buenos Aires* New York: Instituto de las Españas, 1938, pp. 79-80.)

EL RUBÉN DARÍO DE SUS ANTOLOGÍAS

EDUARDO BECERRA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Rubén Darío es, junto a seis o siete nombres más, el poeta más estudiado de la literatura hispanoamericana. Las características y el alcance de su obra se encuentran pues sobradamente perfilados, a estas alturas, desde los enfoques más diversos. La valoración de su poesía ha pasado por varias etapas; desde una perspectiva muy general, y dejando aparte los juicios negativos, la recepción de Darío parte, ya en fechas muy tempranas, del reconocimiento de su papel de gran renovador de la expresión poética en español gracias a su estudio del ritmo y de las estructuras métricas y asimismo a su capacidad para asimilar las más variadas influencias y recrearlas en una poesía de acento original. A esta consideración jamás negada, el paso de los años y de los libros sobre su obra han ido revelando un Darío más denso y complejo que ofrece, junto a las *sonatinas* y *claros clarines* de parte de su producción, tonos más graves y ambiciosas búsquedas llenas de significados trascendentes.

En el campo de la crítica, todo juicio sobre una obra literaria supone una forma de leerla. En esta clase de lectura, generalmente el gusto personal, debido sobre todo a la contingencia histórica a la que está sometido, trata de permanecer oculto tras actitudes y perspectivas desde las que se pretende *leer* los textos de la forma más *objetiva posible,* para así formular juicios más perdurables. En este sentido, sería posible hablar de ciertas diferencias entre las antologías y otros tipos de trabajos críticos. Una antología conlleva también una lectura en la que se intenta aunar lo que se considera lo mejor con lo más representativo de la obra de un escritor. A la hora de establecer los poemas de mayor calidad para una selección antológica, el gusto del antólogo aflora con mayor nitidez que en otros casos; así, si, por ejemplo, se quiere reflejar la importancia del mundo mitológico clásico en la obra poética de Darío, se podrá optar por poemas como "Coloquio de los centauros", "Palimpsesto", "Dafne" o "Leda"... Ante esta situación, y como afirmara Jaime Torres Bodet -uno de los antólogos de la poesía del nicaragüense-, "escoger impone una obligación, a veces muy dolorosa: la de preferir". En cuanto al otro caso -al de la elección de un poema por su representatividad-, puede suponerse que es posible hablar de un criterio más objetivo a la hora de la selección; mas en ocasiones ello no deja de ser una mera apariencia. Benedetti, otro de los antólogos de Darío, señaló que "Marcha triunfal" le parecía un poema retórico e hinchado que, no obstante, se incluía en su selección por su fama. Desde esta consideración, cabe preguntarse si la representatividad de un poema no viene dada en muchos casos por los gustos repetidos de críticos, antólogos y lectores, es decir, por una convención, antes que por una reflexión meditada sobre sus valores y logros. Me pregunto también si es posible separar ambos parámetros. Tal vez la condición emblemática de una obra dentro de la trayectoria de un autor no sea otra cosa que el alto número de gustos personales que a lo largo del tiempo así la fueron indicando; por lo que las condiciones específicas que atesora toda antología como lectura pueden facilitar un acercamiento diferente a la obra de un escritor. En este sentido, el repaso a las selecciones de la poesía de Rubén Darío me ha servido para preguntarme si, en un gran número de casos, estas antologías no dejan asomar inercias y automatismos no superados que han podido ir sedimentando un perfil poético de Darío no demasiado preciso.

La intuición de la que surgieron estas páginas ha resultado, he de reconocerlo, en parte fallida. Me habría gustado toparme con un Darío oculto, escamoteado una y otra vez en las sucesivas antologías mediante la ausencia prolongada de poemas que yo juzgo magníficos, pero no ha sido así del todo. Por un lado, debido a que hay selecciones excelentes y, por otro,

debido a que las antologías de su obra poética son ciertamente numerosas; y así, es difícil que no aparezcan representados con bastante frecuencia la mayor parte de los poemas de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* (los dos poemarios elegidos por mí a la hora de analizar las selecciones poéticas). De su poesía se han hecho selecciones para niños y escolares, y también para su edición discográfica; poetas de gran renombre -el propio Rubén incluido- e importantes críticos han sido antólogos de su obra; se han publicado antologías suyas en los más diversos idiomas y en el prólogo de una de ellas se ha llegado a incluir una traducción al latín de uno de sus poemas más famosos; hasta es posible encontrar "un volumen que recoge los mejores trinos y gorjeos del ruiseñor de Nicaragua, mediante el sufragio popular". Ante tal abundancia y diversidad, las lagunas y apariciones discutibles que haya podido percibir no serán demasiado numerosas, pero espero que sí bastante significativas.

La presencia, o mejor su menor ocultamiento, de la subjetividad de un antólogo no sólo se manifiesta en los materiales poéticos escogidos. Las características de este tipo de trabajos facilitan la declaración explícita del gusto personal como justificación de la elección emprendida. A veces, tales declaraciones subjetivas llegan a ser ciertamente osadas, como cuando Andrés González Blanco, en el prólogo a su antología de 1910 y refiriéndose a la "Oda a Roosevelt", se pregunta si las frecuentes aliteraciones y la rima oscura y brumosa en *"o"* del poema no serían más convenientes, antes que para este himno casi bélico, para un canto de amor decadente que dijera "los requintes de un *spleen post coitum*".

Sin llegar a estos tonos extremos, la expresión de las preferencias del antólogo resulta, como ya he dicho, muy común; Guillermo de Torre, en 1966, se queja precisamente de que las antologías de Darío anteriores a esa fecha eran meras agrupaciones dictadas por el gusto personal o la simple inserción de sus poemas más popularizados; la novedad que presenta su selección está en su clasificación temática, lo que para él la convierte en la primera antología sistemática de su obra. Lo que no explica Guillermo de Torre es por qué una organización de ese tipo evita la aplicación del gusto personal y la tentación de la inclusión de sus composiciones más populares: desde luego en su trabajo no falta prácticamente ninguno de los poemas más afamados de Darío. No obstante, he de reconocer que comparto hasta cierto punto la opinión de Guillermo de Torre sobre la posible inclusión mecánica de ciertos poemas en las antologías del poeta nicaragüense. Una selección poética supone en parte una reflexión sobre cuáles son las parcelas de la obra de un autor aún vigentes, lo que finalmente podría trazar en parte la historia de la recepción de, en este caso, la poesía de Rubén Darío. Juan Carlos Garrot, ya en 1983, se pregunta sobre la vigencia de su obra lírica y se plantea nuestra posible incapacidad actual para apreciar los hallazgos rítmicos de poemas como "Sonatina", "Era un aire suave" y el "Responso"; todos ellos le parecen, a estas alturas, cursis. Estemos de acuerdo o no con esta apreciación, creo que es interesante afrontar, como lo hace Garrot, de forma directa este problema de la actualidad de Darío. Mi opinión es que las antologías poéticas de Rubén Darío suelen mostrar, a la hora de escoger, ciertas dependencias a gustos, famas y prestigios pasados, lo que lleva a convertir en casi omnipresentes a poemas que no recogen las esencias de los poemarios a los que pertenecen, en detrimento de otros que reflejarían mucho mejor los tonos y significados definitorios del libro de origen.

Por supuesto, no pretendo ofrecer aquí una exhaustiva lista de éxitos de los poemas de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza* más escogidos por los antólogos, señalaré tan sólo orientaciones generales basándome en las más de sesenta antologías consultadas. En el primero de ambos poemarios son "Sonatina", el "Responso" a Verlaine y "Era un aire suave", por este orden, las composiciones más frecuentes (aparecen en tres cuartas partes del conjunto de las selecciones), mientras que "Margarita", "Coloquio de los centauros", "Sinfonía en gris mayor", "El reino interior", "Cosas del Cid" y "Yo persigo una forma" se encuentran en,

aproximadamente, la mitad de las antologías. Se puede discutir el acierto o no del hecho de que poemas como el "Coloquio..." o "Yo persigo una forma" tengan una menor presencia que "Sonatina" o "Era un aire suave", pero no parece que los desequilibrios sean en este caso exagerados. Creo, por el contrario, que estos nueve poemas, dejando de lado la actualidad o no de sus valores estéticos, dibujan con gran nitidez el momento poético representado por *Prosas profanas* dentro de la trayectoria de Rubén Darío. Ahora bien, no dejan de ser llamativas las reiteradas ausencias de otras composiciones que, además de su alta calidad, representan importantes parcelas de un libro de sentidos tan plurales como es *Prosas profanas.* "Ama tu ritmo" es un poema emblemático que no aparece en más de un tercio de las antologías, "Alma mía" aparece no más de nueve veces, a pesar de ser, pienso, un soneto de valores no desdeñables que constituye además el anverso perfecto del poema que lo continúa y que cierra *Prosas:* "Yo persigo una forma". "La fuente" es otro poema con muy escasa presencia; sin embargo, lo juzgo un soneto muy revelador del diferente sesgo estético que encarna la sección de *Las ánforas de Epicuro* con respecto al resto del poemario. "La fuente" supone la otra cara del reino interior de Darío representado por el poema del mismo título; aquí, el alma de Darío ya no es un escenario de fantasía que acoge brillantes imágenes simbólicas sino un campo de batalla que empieza a dejar asomar las complejidades, dudas y obstáculos que lo pueblan. No quiero dejar *Prosas profanas* sin referirme a dos poemas más. En el primer caso, me resulta verdaderamente sorprendente que un soneto como "Dafne" se encuentre escamoteado casi por completo de las selecciones poéticas de Rubén Darío. En mi opinión, constituye uno de los mejores ejemplos de la habilidad, inteligencia y lucidez del autor a la hora de aproximarse al mundo de la mitología clásica. La imagen del poeta pretendiendo fabricar su flauta con la caña del laurel que corresponda a los labios de Dafne, para así cantar y besar a la ninfa a un tiempo, me parece un recreación muy sugerente del mito, una interpretación que plasma y reúne con extraordinaria economía de recursos expresivos elementos tan capitales de la poética de Darío como el mito, la armonía y misterio cósmicos, la música y el erotismo. Además, un poema como "Dafne" se acerca, en su originalidad, a algunos de los mejores ejemplos de la poesía barroca española (pienso ahora en el soneto de Quevedo *En crespa tempestad del oro undoso*), creaciones en las que el mito no es el pilar básico del poema sino que se somete a una reinvención poética que lo regirá de principio a fin. La última composición a la que quiero referirme es "La espiga", para mí una de las mejores de *Prosas profanas.* Este soneto constituye, junto con el "Coloquio de los centauros", el mejor ejemplo de la cosmovisión analógica de Darío. Sin duda el "Coloquio..." es un poema más ambicioso y complejo, pero el ritmo analógico que lo articula emana de una estructura yo diría que más narrativa que estrictamente poética. En "La espiga", en cambio, la metáfora inicial nos introduce ya en un discurso vertebrado por la lógica de los símbolos y por una música que se acompasa perfectamente con la cadencia de las imágenes. Gracias a la maestría de Darío, vamos descubriendo toda una misa cósmica oculta tras la estampa del campo de trigo que abre el poema. A pesar de todo ello, no llega a aparecer ni siquiera en un tercio de las antologías que he manejado.

Las selecciones poéticas de *Cantos de vida y esperanza,* aún más que en el caso de *Prosas profanas*, me parecen más susceptibles de ser matizadas. No obstante, debido a la falta de espacio me ceñiré tan sólo a dos casos especialmente ilustrativos. Si hubiera que definir en una sola frase qué supone *Cantos de vida y esperanza* para la poesía de Darío, yo diría que encarna, ante todo, la irrupción de la temporalidad, bien como historia bien como toma de conciencia del paso del tiempo, lo que provoca que la afirmación de Quirón en el "Coloquio de los centauros": "La Muerte es la victoria de la progenie humana", pase en este libro a convertirse en el vislumbre del dolor y de la amenaza del acabamiento y de la caída en la nada.

Esta doble faz de lo temporal que muestra y define *Cantos...* explica el que sean los poemas *Yo soy aquel que ayer no más decía,* "Salutación del optimista", "Oda a Roosevelt", "Canción de otoño en primavera" y "Lo fatal" los más escogidos para ilustrar el libro. Lo que no explica tan bien es la idéntica presencia abrumadora de un poema como "Marcha triunfal", en número similar a los anteriores e incluso con mayor presencia que algunos de ellos. No creo exagerar si digo que "Marcha triunfal" es uno de los poemas menos representativos de *Cantos de vida y esperanza.* Su tono enfático y grandilocuente se justifica si pensamos en la fecha de su composición, 1895, momento en el que el poeta nicaragüense está escribiendo muchos de los poemas que, al año siguiente, se recogerán en *Prosas profanas.* Más difícil de entender es la persistencia de los antólogos en incluirlo hasta convertirlo prácticamente en omnipresente. "Marcha triunfal" no es más que un espéctaculo de luz y sonido que muestra el virtuosismo y la destreza de su autor, pero no el alcance y la hondura de su poesía, tan a menudo plasmada en tantos y tantos magníficos poemas de este libro.

Antes de lanzarme a una explicación del éxito de este poema, añadiré otro ejemplo más. Es evidente que una composición como "Canción de otoño en primavera" refleja esa conciencia del paso del tiempo tan presente en *Cantos...* a la que ya me he referido. Sin embargo, no creo que, al contrario de como lo reflejan la mayor parte de las antologías, constituya la mejor ilustración de tal asunto. Cierto es que un poema como "Lo fatal", que expresa con mayor hondura ese conflicto existencial, aparece tan a menudo como "Canción de otoño en primavera"; no obstante, hay en *Cantos de vida y esperanza* un ramillete de excelentes poemas que aportan nuevos acentos al tema y que en muchos casos ni siquiera se acercan levemente a la frecuencia de aparición de aquel en el que el poeta se lamenta de la pérdida del *divino tesoro* de la juventud. El tono melancólico y la ingenuidad de los símiles utilizados en "Canción de otoño en primavera" nada tiene que ver con el acento doloroso y grave y la profundidad de las imágenes de otras composiciones. Es el caso de los dos "Nocturnos", que, si bien, sobre todo en el caso del segundo (el que comienza: *Los que auscultasteis el corazón de la noche*), no puede decirse que sean dos poemas ignorados, sí se encuentran a bastante distancia de aquél. Además, sólo en dos casos, a la hora de ilustrar este asunto de los estragos de la temporalidad, se utiliza un "Nocturno" sin que aparezca "Canción de otoño en primavera", lo que deja muy claro las jerarquías que por lo común quedan establecidas. Más notoria resulta la escasa presencia de otro poema magnífico que expresa asimismo la angustia del drama del vivir: "A Phocás el campesino", excelente soneto que aparece en menos de un tercio de las antologías y que, además, desaparece por completo en las de los últimos quince años. Por último, he notado también que las escasas apariciones de dos poemas muy interesantes: "Ay triste del que un día" y "Filosofía", provocan el que resulte minimizado en las selecciones poéticas de Rubén Darío un tema fundamental de *Cantos de vida y esperanza* que aparece muy ligado al existencialismo doloroso que predomina en buena parte del poemario: el del drama del conocimiento imposible frente a la condición enigmática del mundo, lo cual imposibilita los acentos exultantes, frente a esta cosmovisión, que Darío expresara en un poema como el "Coloquio de los centauros"; ahora son otros los vislumbres que prevalecen.

Volviendo al éxito de poemas como "Marcha triunfal" y "Canción de otoño en primavera", la motivación principal de su celebridad no parece difícil de desentrañar. Señalaba anteriormente que tenía la impresión de que las antologías de Rubén Darío mostraban, por parte de sus responsables, ciertos automatismos e inercias en la inclusión de determinados poemas. Tanto "Marcha triunfal" como "Canción de otoño en primavera" suponen los mejores ejemplos de este proceso; y la frase de Benedetti citada también anteriormente (y referida a la inclusión de "Marcha triunfal" a causa exclusivamente de su fama) lo ilustraría a la perfección.

Ambas fueron dos de las composiciones que más fama otorgaron a Darío; él mismo, en *Historia de mis libros,* señala que "Canción de otoño primavera" "es de todas mis poesías la que más suaves y fraternos corazones ha conquistado". En idéntico sentido, Andrés González Blanco la señala en 1910 como la cima de su obra poética; es reivindicada también por Joaquín Entrambasaguas en 1927, y por María Isabel Syracusa en 1973, e incluso por Francisco Díez Revenga ya en 1994. Respecto a "Marcha triunfal", Marcelino Menéndez Pelayo dijo de él que era un poema no igualado en el presente y el pasado de la lengua castellana. Por las bellezas del idioma que encierra; juicio parecido al de Entrambasaguas. Arturo Torres Rioseco, responsable de una antología publicada en 1948, señaló asimismo, al tiempo que mostraba su disconformidad, que la fama de Darío se hizo alrededor de unos cuantos poemas, entre ellos "Marcha triunfal"; Antonio Papell, antólogo de Darío en 1958, señala este poema como emblemático de *Cantos de vida y esperanza.* Estoy seguro de que si rastreáramos más juicios, sobre todo de los contemporáneos de Darío, los elogios a ambas composiciones quedarían reforzados. A pesar de que en algunos casos tales apreciaciones se producen en fechas bastante recientes, me cuesta creer que no sean en buena parte producto de una inercia acrítica que, en este caso, habría ayudado a consagrar cierta lectura inmovilista de la poesía de Rubén Darío.

No quisiera que alguien pensara que, en mi opinión, los antólogos del poeta nicaragüense no han dado ni una; muy al contrario, sobran ejemplos ("Responso a Verlaine", "Yo persigo una forma", "Coloquio de los centauros", "Salutación del optimista", "Oda a Roosevelt", "Lo fatal" y un larguísimo etcétera) de elecciones absolutamente indiscutibles. Pero tal vez lo dicho sirva para alertar sobre cómo las antologías, que son además un material constantemente utilizado para la enseñanza, pueden llegar a ser más permeables a posturas acomodaticias a la hora de abordar la lectura de un escritor o todo un periodo literario. Personalmente, Rubén Darío ha sido un poeta al que comencé a disfrutar muy tarde. No dudo que ello se debió en gran medida a que en mis textos escolares una y otra vez lo que aparecía de su obra eran siempre las mismas princesas tristes, las juventudes idas y los mismos cantos sonoros y cálidos coros de los claros clarines; músicas que, sinceramente, siempre me parecieron muy chillonas y ruidosas. Aunque luego descubrí otros Daríos para mí mucho más interesantes, el camino pudo ser más corto.

LA MUJER EN LA POESÍA DE RUBÉN DARÍO: ABISMO Y CIMA

MARÍA JOSÉ BAS ALBERTOS
UNIVERSIDAD DE ALICANTE.

"Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar"

La poesía de Rubén Darío, a cuyo estudio se han dedicado eminentes investigadores y críticos, va a ser el tema de esta comunicación. Pero sólo he elegido un aspecto de la misma que me ha interesado porque en el fin de siglo la mujer cobró una relevancia social y cultural que hasta entonces no había tenido. No en vano, los movimientos feministas[1] viven un auge espectacular en algunos países europeos y la mujer comienza a participar activamente en la sociedad, incluso en la política. La utopía humanista de Felipe Trigo venía así a dar respuesta a los cambios que se avecinaban, puesto que sólo con el amor y el respeto entre los sexos se conseguiría una sociedad alejada de la hipocresía y de las injusticias. Sin embargo, como decía a este respecto Ángel Rama, la mujer, receptáculo de la energía masculina, apareció también en la época "como un ser resguardado de las nuevas circunstancias sociales, voluntariamente segregado de sus imposiciones alienantes, situada en una suerte de hornacina bella donde subjetividad y sensualidad podían desplegarse".[2]

En la poesía, la mujer, si bien fue una omnipresente obsesión para los poetas, estuvo ligada a una tópica tradicional que, de algún modo, anticiparía lo que después se considerará como metapoesía.[3] Recluida en el poema como símbolo, en tanto que encarnación de la inspiración del creador, la mujer podía ser concebida desde diferentes puntos de vista. Para unos era una diosa angelical, etérea, y alejada de todo lo carnal. Para otros, no obstante, aun siendo considerada como musa, parte del reino mental del poeta, era un ser de carne y hueso capaz de suscitar pasiones.

Así, si en el fin de siglo se deja sentir en la pintura y en la literatura la influencia de Ruskin y de los prerrafaelistas ingleses, no es menos importante la presencia de otros cánones de belleza que surgen como reacción en contra del materialismo científico y conducen a las artes al ocultismo y a las perversiones del sexo. Por un lado, se percibe un esfuerzo por espiritualizar la materia que enlaza con la tradición platónica y neoplatónica y que propone como modelo de belleza la pureza inmaculada de las vírgenes, cuyo lejano modelo era la Beatriz de Dante. Por otro lado, aparece el mito de la mujer serpiente, encarnación de la cual

---

1) A este respecto, es interesante el manifiesto firmado por Ernesto Bark y publicado en *El Radical*, Madrid, el 10 de marzo de 1913. En la constitución formal de la "Santa Bohemia", grupo que representa "la inteligencia, el sentimiento y la fantasía", no sólo los hombres sino también las mujeres, en tanto que asumen una reivindicativa postura feminista, deberán reflejar "el pensamiento de la humanidad moderna". *Ver.* José Fernando Dicenta, *La santa bohemia (Alejandro Sawa, Manuel Paso, Pedro Barrantes, Pedro Luis de Gálvez, Alfonso Vidal y Planas...)*, Madrid, Ediciones del Centro, 1976, p. 18.

2) Ángel Rama, "prólogo", a Rubén Darío, *Poesía*, edición de Ernesto Mejía Sánchez, cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2ª ed., 1985, p. XXXVIII.

3) En este sentido, según decía Octavio Paz, ("El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1991, p. 28), es clarificador el primer verso del poema que cierra las *Prosas profanas*. Por eso, la forma que persigue y que su estilo no encuentra es "una hermosura que está más allá de la belleza, algo que las palabras pueden evocar pero no decir. Todo el romanticismo, aspiración al infinito, está en ese verso; y todo el simbolismo: la belleza ideal, indefinible, que sólo puede ser sugerida. Más ritmo que cuerpo, esa forma es femenina. Es la naturaleza y es la mujer", es la palabra que huye cuando por fin se anuncia, dice Darío, "con un beso que en mis labios se posa/ al brazo imposible de la Venus de Milo".

fue la Monna Lisa de Walter Pater. Esta mujer fatal representa "la crueldad, la sensualidad perversa, la posesión del espíritu por el cuerpo"[4] y simboliza el placer, la caída, pero también el triunfo de la vida. En el fondo se debate entre sexualidad y pureza ideal; pero la tradicional tensión entre sensorialidad y espiritualidad, que había defendido toda la filosofía idealista, queda ahora enmarcada en la estética nihilista del fin de siglo. El eros no sólo produce placer, "también soledad, desolación, desesperación, melancolía"[5]. De ahí arranca, por otra parte, no sólo la creación de universos artificiales, y, por tanto, de una poesía que no tiene muchas veces un referente real, sino también el coqueteo con los temas de la muerte, e incluso su erotización.

En sus primeros libros Darío se ve a sí mismo como un hombre alegre y en plenitud. Por eso, el tema amoroso fue en ellos una constante, si bien hay quienes piensan que nunca fue un poeta amoroso en sentido estricto, puesto que es la voluptuosidad la nota dominante en muchos de sus poemas.[6] El erotismo de Darío es un erotismo sin amor. Pone su mira en la mujer genérica, en lo femenino elemental, y, como dice Pedro Salinas en su magistral ensayo sobre la poesía del vate nicaragüense, "intensifica el significado de deseo físico y su cumplimiento en el amor carnal",[7] que es lo único que para Darío hace la vida soportable. En los *Cantos de vida y esperanza,* lo carnal y lo espiritual se entremezclan y aparece, junto a una veta hedonista, una veta ascética, de modo que la referencia a lo carnal y sensorial va unida a una catarsis de tipo espiritual. Y es que en su poesía, la búsqueda de absolutos se manifiesta a través de los recursos más exteriores.

En este sentido, la mujer en la poesía de Darío, a pesar de que es una mujer idealizada, puesto que la búsqueda de un arquetipo de lo femenino es una de las constantes a lo largo de su obra, además de ser alma, es sobre todo cuerpo. La "Balada en honor de las musas de carne y hueso" es un buen ejemplo de esa reducción de lo espiritual a lo carnal-mortal en la poesía de Darío, que implica, asimismo, una exaltación frenética de la carne de la mujer. Así, si bien es becqueriano[8] en la concepción de la poesía, no lo es en el modelo de mujer que preconizan sus versos,[9] pues él mismo dice en ese poema que abre los *Cantos de vida y esperanza*, y es una especie de autobiografía poética, que la estatua bella que se veía en el jardín de su poesía no era de mármol sino de carne viva, "un alma joven habitaba en ella, / sentimental, sensible, sensitiva". De este modo, frente a la mujer pura e inalcanzable, que es sólo alma, se alza la mujer que es maldad, cuerpo. Pero no sólo se solaza entonces el poeta en las descripciones eróticas del cuerpo femenino, sino que es a través de la carne y de los sentidos como puede evadirse, paradójicamente, de las ataduras mortales y de los límites temporales.

Una tensión climática se percibe, por tanto, en todos sus libros. Entre la ascensión y el descenso circula la poesía de Darío, y en esa zona intermedia, el presente o tiempo ucrónico

---

4) Lily Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979, p. 3.
5) Ibídem, p. 6.
6) Cf. Sonja A. Ingwersen, *Light and longing: Silva and Darío. Modernism and religious heterodoxy*, New York, Peter Lang Publishing, 1986, p. 212.
7) Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 57.
8) En las "Dilucidaciones" que sirven de pórtico a *El canto errante* (1907), decía Darío que la poesía, como sostenía Bécquer, existiría siempre, puesto que su existencia depende del eterno problema entre la vida y la muerte. *Vid.* Rubén Darío, ob. cit., p. 306.
9) Sólo en el poema de *Prosas profanas* titulado "Heraldos", en el que Ángel Rama, en ibídem, p. XLII, encuentra un "movimiento incesante que renueva las imágenes a través del valor encantatorio del nombre femenino como en Mallarmé", se percibe la ilusión becqueriana de la belleza ideal e inalcanzable. Más tarde, en la "Canción de otoño en primavera" de los *Cantos de vida y esperanza*, el poeta es consciente de que la mujer ideal no existe, si bien, como él mismo dice, su "sed de amor no tiene fin".

que ha creado a partir del artificio que es el arte, el poeta se halla herido de melancolía. Porque en ese himno a Eros, guía permanente de sus versos, el desengaño merma la ilusión y lo conduce a la angustia existencial una vez que ha despertado de la sensualidad, de los sentidos, porque éstos son una trampa para el hombre. Lo único que perdura es el afán erótico; como dirá en el poema que titula "Las constelaciones", sabe que su alma es abismo y huracán su deseo. Si bien el erotismo, después de la fase hedonista y exótica, es un erotismo angustiado que lo conduce a la insatisfacción, de cuyo cerco saldrá a través de la poesía social, porque en el encuentro con los demás hombres vislumbrará una salvación duradera.

La mujer lo fascina, dice Paz. La hembra tiene todas las formas naturales. Es "colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez misma es vestidura".[10] Pero, si el erotismo de Darío es pasional, no hay que olvidar que el eros, como única potencia capaz de conciliar los contrarios, le sirve para configurar una visión rítmica del universo. En el panerotismo de Darío quedan identificados mundo y afán erótico, puesto que a través de lo carnal pretende llegar a la unión con el principio del mundo. Así, la búsqueda de la panmujer conlleva una erotización del universo. De este modo, si las cosas y las palabras tienen un alma, el universo es sagrado y su orden es el de la música y la danza: "un concierto hecho de los acordes, reuniones y separaciones, de una cosa con la otra, de un ánima con la otra", y el "lenguaje es un doble mágico del cosmos".[11] La unión perfecta de los dos principios que rigen el universo, el masculino y el femenino, quedó así fielmente representada por el hermafrodita, otra de las figuras emblemáticas de la simbólica del fin de siglo.

Al margen de este sentido trascendente del erotismo de Darío, quiero ahora centrarme en el análisis de algunos de los tópicos descriptivos de la mujer en su poesía. La sensualidad, expresada a través de adjetivos que inciden en la sensorialidad, es la nota que mejor define la mujer en todos sus libros. Así, la mujer de Darío en sus primeros libros tiene los ojos negros, que parecen brasas tras un cristal, lánguidos y húmedos, purísimos y propicios a la tristeza; los labios rojos, de miel como una ninfa; la frente de virgen; la garganta de nieve y de coral; una cándida tez; las espaldas de nieve; los rizos oscuros, de negro luto; las trenzas oscuras, gruesas y sedosas; y la carne rosada y fresca. Atributos todos ellos de una mujer que, sin embargo, es un enigma para el poeta que la contempla extasiado y una trampa mortal para el hombre que se enamora de ella. Lo maléfico femenino, aunque aparece también lo masculino representado por el sátiro, es la nota dominante en *Epístolas y poemas* (1885), y sólo en "La nube de verano" se produce la unión de los amantes corazones de los recién casados, que es, como dice Darío, "la única dicha de este mundo". También en un poema de *Rimas* (1887), titulado "Allí está la cumbre", se anticipa la dialéctica que será central en el erotismo de Darío. El ansia de vuelo, que representa, según afirma Gaston Bachelard[12], los deseos voluptuosos del hombre, determina una ascensión y una caída. En la cumbre, el ámbito celeste se erige en espacio del amor, cuyo centro es el sol, uno de los elementos que, como fuentes de la vida, poetizó el fin de siglo. El olvido, un profundo abismo, se cierne como amenaza sobre los enamorados. Sin embargo, todavía no ha llegado el momento de la frustración; por eso, en la última estrofa escribe Darío: "Pero no tiembles ni temas:/ bajo el sacro cielo azul, / para el que ama, no hay abismos, / porque tiene alas de luz".

En *Azul* (1888), si exceptuamos el soneto titulado "Venus", sobre el que hablaré al final porque lo he considerado como poema central en el erotismo de Darío, el amor expande sus

---

10) Octavio Paz, *loc. cit.*, p. 27.
11) Ibídem, p. 25.
12) *Ver.* Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Traducción de Ernestina de Champourcin, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 30.

efluvios por la selva y el bosque en los cuatro poemas que componen el año lírico. Todos ellos representan, por tanto, cuatro grados de amor. Se empieza, afirma Pedro Salinas, "por la más simple expresión biológica, la pareja de hermosas bestias feroces, se pasa por reminiscencias helénicas, y se acaba por una cierta idealización, la del otoño, más descargada de sensualismo que ninguna, paréntesis vagamente idealizante".[13]

La mujer, en el primer poema titulado "Primaveral", también aparece descrita según los tópicos heredados de la tradición petrarquista, pero, eso sí, sazonados con las notas coloristas y, en cierto modo, expresionistas del Barroco. De frente rosada y bella, como un alba de luz; cabellos dorados con una luz salvaje y espléndida; las manos de rosa y seda; y labios de púrpura húmeda y fresca, la mujer es para Darío la fuente del amor. Por eso, si bien en el mundo griego descubrirá un clima erótico y erotógeno, y gracias a lo mitológico su erotismo perderá vulgaridad, en este poema prefiere la "boca bermeja" de una mujer como símbolo del amor, y rechaza como tales: el vino de Naxos, la desnudez divina de Diana y la arrogancia de Adonis que a Venus desprecia.

En "Autumnal" e "Invernal" es otra la mujer que aparece en los poemas de Darío. Y, sin embargo, sigue siendo su presencia una obsesión para el poeta. En el primer poema citado, el ansia de sed infinita del poeta sólo se sacia con la contemplación de un rostro de mujer, si bien pronto la inquietud y el desasosiego vuelven a su espíritu. En el segundo, la ausencia de la amada propicia la evocación del poeta, que, usando el hipérbaton al modo becqueriano, pinta un cuadro idílico de la estación invernal. La mujer en dicho cuadro es carne ideal, forjada como el mármol, pero nerviosa y sensitiva; con grandes pupilas y blanca luz de estrella; de cuello gentil y delicado, lustrosa cabellera en la nuca encrespada y recogida y tersos brazos de ninfa; con bellos gestos de diosa y ojeras que denuncian "ansias profundas y pasiones vivas".

Ya en *Prosas profanas*, es la marquesa Eulalia, de ojos lindos, boca roja y risa perversa, la que encarna lo maléfico femenino que aparecerá también en el poema titulado "Ite, missa est", en el que Darío llegará a profanar el léxico de la religión católica[14] en la descripción del erotismo salvaje de esta mujer que representa la pasión desenfrenada. La crueldad de su risa queda plasmada en una imagen que la inmortaliza: ella destroza, simbólicamente, una flor entre sus manos; y es que la seducción es para ella una diversión. Y es que en la fiesta galante, hecha música, "la divina Eulalia" es la "corporeización encantadora, por un rato, de las fuerzas de lo femenino para el amor y el desamor, del imperio absoluto de lo erótico sobre el hombre".[15]

En "Divagación", por el contrario, el poeta busca lo exquisito y lo aristocrático en lo exótico, en los paisajes culturales a través de los que el artista logra evadirse de un presente que no le gusta. Entre ellos, el Renacimiento y la Edad Media, el Oriente, Grecia y, en este libro, fundamentalmente, el siglo XVIII francés. El vocativo con el que se abre el poema, y a través del que se dirige a una incógnita sombra de mujer, es una incitación al amor errante y una invitación al viaje que se transforma en un curso de geografía erótica y que culmina en unos versos en los que la esencia de la mujer es la desmaterialización. Así, dice Darío: "Ámame así, fatal cosmopolita, / universal, inmensa, única, sola/ y todas; misteriosa y erudita:/ ámame mar y nube, espuma y ola". En este sentido puede leerse también el poema que titula "El poeta pregunta por Stella". La mujer es, entonces, una visión que no invita a ser poseída por sus

---

13) Pedro Salinas, ob. cit., p. 54.

14) Según Francisco López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida sobre la vida y la obra del escritor*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971, p. 49, esta profanación provenía de una corriente medieval de la poesía goliardesca.

15) Pedro Salinas, ob. cit., p. 127.

gracias físicas. Es, como dice Pedro Salinas, "una guiadora, una conductora del alma hacia la claridad, un signo de salvación".[16]

En la "Sonatina", que para Francisco López Estrada[17] es la ilustración poética de una estampa prerrafaelista con un fondo medieval, representa a una princesa ensimismada, a la mujer que espera el momento del amor, al que se refiere el poeta en el último verso, y que está presa en el oro, en los tules, en el mármol y en el marfil. Su boca es de fresa, de rosa, sin risa ni color. Tiene ojos azules, está pálida y quiere volar. Quiere ser mariposa para dejar la crisálida, y acceder al reino de lo espiritual, al de la perfección, que se identifica con el del amor.

En otros poemas, la mujer es descrita como Eva con ojos negros de fuego, labios rojos de púrpura maldita y dedos divinos. En "El cisne", la blanca Helena, eterna y pura, encarna el ideal, la poesía cuya aspiración fundamental es la belleza. Pero es, sin duda, en el poema titulado "Palabras de la satiresa", en el que Darío aprovecha con más acierto la fuerza evocadora de los colores intensos. De ahí que de lo verde surja una sensualidad salvaje: dos manzanas lozanas que son los senos erectos de la satiresa que tiene, además, los labios manchados por la moras tempranas. Y ésta, furiosa y sonriente, hace brotar el clavel o la rosa cuando besa. Al final, el poeta, que en "El reino interior" se debate entre el vicio y la virtud, descubre que el secreto de la vida está "en unir carne y alma a la esfera que gira". En "Syrinx" dirá, además, que la armonía, entendida en el amplio sentido al que anteriormente me he referido, nace del beso de una boca de mujer. Y en el poema titulado "Mía" llegará a la sublimación de la pasión erótica, que halla su cima en la posesión.

Sin embargo, en este libro la muerte es sentida ya como amenaza constante. Ella es la reina invencible, la bella inviolada. Es también una mujer. En un poema titulado "La anciana", Darío retoma el tema de la crueldad. En este caso no es la mujer el agente de la misma; es el tiempo que destruye la belleza y anticipa el encuentro entre Chronos y Eros que se producirá en los *Cantos de vida y esperanza* en el poema titulado "Canción de otoño en primavera", y después en el "Poema del otoño", en el que lo erótico entra de lleno en la danza general de la muerte. Así, si ya en las "Palabras de la satiresa" era la boca de la mujer un *árbol de la vida* para el poeta, y su carne roce, mordisco, beso, pan divino, lira, rosa y ciencia armoniosa, en "Lo fatal" será ella la única que represente la vida y se oponga a la muerte, que aguarda pacientemente su victoria.

En otros de los poemas que se publicaron junto a los *Cantos de vida y esperanza*, aparece la fusión de lo erótico y de lo religioso. Por ejemplo, el poema que dedica a la blanca abadesa, Sor María, que murió quemada en la hoguera por cometer un sacrilegio. La fresa de su boca solemniza el púrpura que destaca en esa faz rosada y misteriosa. La frente la tiene de ángel, pero los ojos de bruja; y sus palabras son a la vez miel y veneno. En otro poema incide más propiamente en el dilema que subyace en todo su erotismo. Y es que Darío llega a lo espiritual a través de lo carnal, puesto que es la única vía que le permite acercarse a la divinidad. Por eso, escribe: "Pues la rosa sexual/ al entreabrirse/ conmueve todo lo que existe, / con su efluvio carnal/ y con su enigma espiritual". Y en "Amo, amas" se escucha de nuevo esa voz confiada del que cree que el amor es la fuerza que sostiene el mundo y nos salva del abismo. Así, dice: "Y cuando la montaña de la vida/ nos sea dura y larga y alta y llena de abismos, / amar la inmensidad que es de amor encendida/ ¡y arder en la fusión de nuestros pechos mismos!"

En *El canto errante* (1907) Darío insiste en la fatalidad de lo erótico y del tiempo. En el poema titulado "Metempsicosis", la belleza letal de Cleopatra es descrita con los atributos de la

16) Ibídem, p. 201.
17) Ver Francisco López Estrada, ob. cit., pp. 130-131.

muerte, que será en este libro la reina de los espantos, la mujer que ahora lo obsesiona. Pero frente a la blancura, la mirada astral y omnipotente y la rosa marmórea de lo femenino mortal, descubre de nuevo a otra mujer, la que encarna el supremo amor y surge ceñida de azahares y de rosas blanquísimas en sus versos. Estela, la Beatriz a la que ya había cantado en *Prosas profanas*, viene a consolarlo y a mostrarle un camino ascensional que lo llevará definitivamente a la plenitud espiritual.

La mujer, por tanto, es para Darío una dualidad. Por un lado, representa la belleza sensual, lo exquisito, y, al mismo tiempo, la crueldad. Por ella anhela y siente, por ella sufre y muere. Por otro lado, la mujer es un espíritu puro, alma inmortal e inmarcesible que puede otorgarle un goce que no es perecedero. Entre estas dos mujeres se halla el poeta: entre el ansia que lo lleva a lo carnal y la búsqueda de lo espiritual. Venus, la diosa griega del amor y lucero de la mañana, encarnará esa dualidad en la poesía de Darío merced a la ambigüedad que proviene de su simbólica naturaleza. Y es que ella, como diosa del amor, dirá Pedro Salinas, "purifica su ser cuando se la mira en lo alto del cielo, vuelta estrella. Pero a su vez la estrella, con lo que tiene de celeste e ideal, se carga, por su solo nombre venusino, de la posible y deseable accesibilidad que tiene lo que puede ser alcanzado por los sentidos".[18]

Así, el soneto que en *Azul* titula "Venus", en el que se encuentran el ámbito terrestre y el celeste y en cuyo centro, dirá Paz, "se abre la gran flor sexual",[19] es un poema profético: el poeta nunca accederá a la posesión, que representa, como he dicho anteriormente, la culminación de su anhelo erótico. En la noche, el ámbito de los místicos, el poeta baja al jardín. Desde allí levanta sus ojos hacia el cielo. Venus brilla y despierta sus ansias eróticas. El poeta enamorado describe a su amada y se dirige a ella en un tono interjectivo y coordinativo dominado por un éxtasis amoroso. Sabe que debe emprender el camino hacia lo aéreo dejando atrás lo terrestre, todo lo que le impide amar. Se trata, por tanto, de un viaje del alma en el que se funde lo erótico con la búsqueda de una espiritualidad trascendente; porque, si bien quiere dejar la crisálida -el cuerpo, los sentidos-, al mismo tiempo desea la unión carnal con la mujer. Sin embargo, Venus no es la mujer de carne y hueso que describe con frecuencia en sus versos, es un símbolo de lo femenino en virtud de un endiosamiento de la mujer como vehículo de goces carnales que propició la estética del fin de siglo.

Aspira a la plenitud extática de la mística sensorial; y para ello ha de superar diferentes fases explícitas en el poema. Así, el verbo "querer" se identifica con la *purgatio*; el verbo "volar" con la *iluminatio*; y el verbo "flotar" con la *unio*, siempre el ámbito de lo elidido, por otra parte. Sin embargo, la unión no se consuma. De modo que la imposibilidad a la que se ve abocada su anhelo queda perfectamente dibujada en el último verso del poema, uno de los más punzantes de la poesía española, dirá Paz. En él "la altura se vuelve abismo y desde allá nos mira, vértigo fijo, la mujer".[20]

Por eso, la carnalidad, si bien está mellada de espiritualidad en la poesía de Darío, no pierde nunca las huellas de lo humano. La reivindicación del cuerpo y de los goces placenteros, aunque acabara en la melancolía, abriría nuevos derroteros a la poesía del fin de siglo, y sería la encargada de propiciar lo que Lily Litvak[21] llamó una resurrección de la carne a través de la cual el hombre se acercaba a la divinidad e intuía el orden y el sentido del universo. De ahí que la musa con ojeras que pliega sus alas, porque "primero que intentar subir la cumbre/ abajo se

18) Pedro Salinas, ob. cit., p. 54.
19) Octavio Paz, ob. cit., p. 23.
20) Ibídem, p. 23.
21) Lily Litvak, ob. cit., p. 227.

solaza, ríe y juega", hubiera sido inconcebible para los románticos. Y es que la sinceridad salva a Darío de los tópicos, y le otorga una grandeza a la que muy pocos acceden.

BIBLIOGRAFÍA

Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, Traducción de Ernestina de Champourcin, México, D. F. , Fondo de Cultura Económica, 1986.

Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 7ª ed. , 1988.

Rubén Darío, *Poesía,* Introducción y selección de Jorge Campos, Madrid, Alianza Editorial, 5ª ed. , 1984.

----------, *Poesía,* Prólogo de Ángel Rama, Edición de Ernesto Mejía Sánchez, Cronología de Julio Valle-Castillo, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2ª ed. , 1985.

Manuel Díaz Rodríguez, "Paréntesis modernista o ligero ensayo sobre el modernismo", en Lily Litvak, *El Modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986, pp. 145-155.

José Fernando Dicenta, *La santa bohemia (Alejandro Sawa, Manuel Paso, Pedro Barrantes, Pedro Luis de Gálvez, Alfonso Vidal y Planas...),* Madrid, Ediciones del Centro, 1976.

Rafael Ferreres, "La mujer y la melancolía en los modernistas", en Lily Litvak, *El modernismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1986, pp. 171-183.

Hans Hinterhäuser, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, versión castellana de María Teresa Martínez, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

Sonja A. Ingwersen, *Light and longing: Silva and Darío. Modernism and religious heterodoxy,* New York, Peter Lang Publishing, 1986.

Lily Litvak, *Erotismo y fin de siglo*, Barcelona, Bosch, 1979.

Francisco López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media. Una perspectiva poco conocida sobre la vida y la obra del escritor*, Barcelona, Editorial Planeta, 1971.

Octavio Paz, "El caracol y la sirena", en *Cuadrivio*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1991, pp. 7-44.

Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta,* Barcelona, Seix Barral, 1975.

Ivan A. Schulman y Manuel Pedro González, *Martí, Darío y el modernismo*, Prólogo de Cintio Vitier, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

DARÍO Y ESPAÑA

ROCÍO OVIEDO
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Constante ha sido en la literatura hispanoamericana su relación con la historia de sus respectivos países,[1] lo que señala la imbricación entre mímesis y realidad y el surgimiento de estilos literarios peculiares como el realismo mágico o la singular conformación de la literatura fantástica.

Formas y estilos se originan en el obligado contenido social de la literatura hispanoamericana y a su vez aparecen relacionados con el ya conocido tema de la identidad. Una identidad que se fragua en contacto con la literatura europea y que busca en el cosmopolitismo, especialmente a partir de la independencia, el acceso a la modernidad. Iris Zavala recordaba hace pocos años que este acceso a la modernidad se ve modificado por sucesos que tienen como punto de referencia a España: la resistencia cubana de 1895 que culmina en el incidente del Maine, la recolonización americana de Puerto Rico y Filipinas y la intervención norteamericana en Cuba; sucesos históricos que inauguran el dialógico y polémico discurso de la modernidad en el Mundo Hispánico.[2] De este modo podríamos hablar de una relación interna entre el metadiscurso literario y el metadiscurso histórico.

Respecto a la relación entre Modernismo y Modernidad existe una cronológica progresión entre ambas. Un movimiento pasará la antorcha de la renovación al otro, al tiempo que coinciden en el uso de recursos peculiares, señalaba Zavala: Martí, Darío o Casal, además de leer a Schopenhauer y Nietzsche son contemporáneos de los simbolistas, y en el plano histórico este hecho viene a significar que tras las guerras de liberación se produzca la destrucción del signo. Iconoclasia que coincide con determinados caracteres relacionados con la modernidad: la ironía y la polémica dialógica que destruye los mitos y los símbolos coloniales, una estética anarquista, una carnavalesca desfamiliarización que se entendió como la búsqueda del enigma del misterio y del ideal a través de una reforma del lenguaje.[3] De este modo la obra de Martí y la de Darío se situaría en el contexto de una narrativa post y anticolonial,[4] que busca en la expresión hablada o escrita su primera manifestación puesto que,

---

1) Rocío Oviedo, "Modernismo y visión histórica. Una relación", IV Encuentro de Latinoamericanistas, eds. Manuel Alcántara y Antonia Martínez, Salamanca, Biblotronic, Eds. Universidad de Salamanca, 1994.

2) Iris M. Zavala: *Colonialism and Culture. Hispanic modernisms and the social imaginary.* Bloomington, Indiana University Press. 1992, p. 2. Más adelante añade: "My aim is to reinford and re-accentuate the relation between modernism, modernity, and modernization in Latin America -and partly the Hispanic experience- with the subjective transformation of individual life and human collective parctice at the turn of the century", (p. 5) .

3) *Prosas profanas* deviene así para Zavala una mascarada que se sitúa en paralelo al carnavalismo de Valle Inclán. El lector ha de descodificar un mensaje inconexo en el que hay que descubrir el motivo de la risa de la marquesa Eulalia, una estética que se deriva de la Comedia del Arte. Los poemas carnavalescos de *Prosas profanas* se pueden leer "as humoristic and ironic parodies of the well-known code whose purpose is to generate deconstruction of or deviation from a stratified and normative world in the specific event of modernity" (p. 64). En *Cantos*, Darío elabora un discurso de distintas gradaciones que lleva implícita una crítica a la cultura capitalista. "He exploits the semantic potential preserved in myths and tradition, activated by a driving force: life and death, virtue and sin, external and internal, inner self and nature,. Culture and nature are modernized and become the center and measure of actuality", (p. 67) .

4) Si la modernidad de Martí se caracteriza por la concepción de un presente como cambio y movimiento, además de su consideración del arte como una ética dialógica: "What this modernist poetics demonstrates is that art was energized with the power of negation opp. osing the functional division of commodity and

no en vano, la filosofía del siglo XX tiene como uno de sus factores fundacionales el lenguaje.[5] En este sentido Darío se inscribe en el ámbito de lo que, siguiendo a Zavala, podríamos titular como la teoría regeneracionista de la expresión que se enfrenta al retoricismo en que había caído lo romántico.

Este afán de novedad y de regeneración en el lenguaje nos lo manifiesta Darío en su artículo dedicado a Mariano de Cavia destacando su figura ya no como cultor de la literatura, sino como periodista: "ha hecho y hace más por el idioma desde las columnas de su periódico que lo que hacer podría entre los conservadores oficiales".[6] Del mismo modo de El Conde de las Navas destaca su eficiciente labor en torno al libro, base a su vez de la cultura. Por tanto el regeneracionismo se trata de elaborar desde la base, esto es, desde lo que fundamenta la cultura: el lenguaje y la escritura. En este afán por una regeneración cultural -en lo que no deja de coincidir con los noventayochistas- es donde podemos encontrar una explicación al peso que tienen en *España Contemporánea* los artículos dedicados al periodismo, al teatro o a los escritores, frente a los que escasean los que podrían haber sido para él más exóticos, y tal vez más atractivos en cuanto a sus posibilidades creativas, como los gitanos, los toros, el flamenco o los bandidos, como es habitual en los sucesivos visitantes de España como Ford o Chapman. Sin embargo esto no impide que en otros momentos como en *Tierras solares* sea la descripción de la tierra, la belleza que se admira desde la diferencia la que aparezca en sus páginas. En la visión del otro característica del viaje, Darío llega a sentirse parte integrada de las obras que contempla y, de este modo, en la descripción que elabora de Granada no deja de llamar la atención que, a pesar de su aparente distancia, el tono remede en cierto sentido al que había utilizado Ganivet para describir a su ciudad nativa en su libro *Granada la bella.*

Desde el comienzo de su segunda estancia en España el poeta se centrará en los aspectos culturales, en definitiva en lo que diferencia al hispanismo. La salvación, por tanto, se encuentra en la educación, idea que desde sus orígenes krauso-institucionistas[7] afecta a toda la generación del 98, más aun en España donde en palabras de Darío "el número de analfabetos es colosal, comparado con cualquier estadística. En ninguna parte de Europa está más descuidada la enseñanza"[8]. Darío señala la falta de vocación de los maestros, y la situación irregular en los

---

exploitation, and could stimulate an opp. ositional stand, that tropes and words had the potential of a critical and utopian content to establish a cultural and moral struggle (what we have been calling 'organic hegemony'). But such historical poetics could not be dtached from style, if 'style' is understood as the reaccentuation of speech genres to redefine identity and constitute subjectivity·" (p. 57).

5) Actitud finisecular coincidente en todos los movimientos filosóficos y culturales de la época, a partir de la importancia otorgada por Nietzsche al lenguaje: "Y lo más grave es que, en esa situación'después de Babel' -trasladando en el tiempo la idea de Steiner-, empieza a extenderse una nueva manera de ser mental que pone en cuestión el sentido de toda idea posible; la conciencia de que el pensamiento sólo existe en cuanto es lenguaje, en cuanto se concreta en ese material articulado ", José María Valverde, *Vida y muerte de las idea,*. Barcelona, Planeta, 1980, p. 243.

6) Ruben Darío, *Obras Completas, Viajes y crónicas*, Madrid, Afrodisio Aguado, 1950, p. 605.

7) Como tal titula Jongh-Rossell el sistema pedagógico que forma parte de los ideales krausistas, a los que añade el antidogmatismo y la europeización, *El krausismo y la generaciónd de 1898,* Valencia, eds. Albatros Hispanofila, 1985.

8) Ob. cit., p. 282. Respecto a la mujer española su asistencia a los salones es mínima, tan solo Dª Emilia Pardo Bazán o la infanta Isabel "amiga de los artistas (...) aficionada a cazar, a cabalgar, valiente sportman, generosa, caritativa, melómana, muy madrileña (...) tienen un teatro en que hace trabajar a los actores que son de su preferencia y amistad, y allí mismo representan comedias aficionados pertenecientes a la aristocracia. A estas representaciones no asisten más que la familia real y la servidumbre de Palacio". También la Duquesa de Denia invita a comer a artistas y otras damas viajan y se instruyen "pero son perlas negras o rosas azules las que sobresalen. La duquesa de Alba se interesa en trabajos de erudición y de

estudios. Opinión que confirma Unamuno desde una actitud aún más crítica hacia la sociedad: "la triste verdad es que se menosprecia a los maestros. Cuidar caballos produce más que desasnar niños"[9].

La idea de renovar el lenguaje y el sistema cultural que lo sustenta corre pareja a la oposición manifestada hacia Estados Unidos, garra bajo la que se ve peligrar la reciente libertad para incluirse en otro tipo de sistema colonial, en su caso económico. Ante la imposibilidad de enfrentarse en términos mercantilistas a Estados Unidos, Darío escogerá la cultura como fuerza de oposición frente al posible colonialismo, partiendo de la base del reconocimiento y valoración de la diferencia. Al igual que ocurre con Unamuno el modelo se sitúa en Europa y en esta necesidad de volverse hacia Europa -frente a Ganivet que pedía una mayor atención hacia Africa- coinciden ambos.

Si la sociedad mercantilista representada por el progreso fabril en Estados Unidos y que había tenido sus detractores en la versión positivista de signo social de Ruskin y Morris, suponía la homogeneización bajo el signo así mismo igualitario, el Modernismo en cierto modo se inscribiría en una línea de liberalismo en el sentido de que se encuentra marcado no por lo que iguala (capitalismo y marxismo), sino por lo que diferencia, esto es, una formulación de individualismo que encuentra en la recreación del pasado[10] la preservación de la cultura originaria y la valoración de otras culturas. Esta recreación del pasado es uno de los factores coincidentes con el 98, ya que en el 98 la regeneración parte de la base de un estudio de las raíces, de una pregunta en torno a las causas que han conducido al desastre. En realidad esta formulación de lo característico de los pueblos se cohesiona con uno de los temas más peculiares del Modernismo, aunque eso sí al nivel del poeta: su búsqueda de la armonía en el gran Todo, en el que "se integren así mismo las diferencias a través no de su igualdad, sino de su analogía interna: la sintonización armónica de la diversidad".[11] Teoría del individuo que encontrará su manifestación social en la teoría de las razas llevada a cabo por la filosofía precedente que tenía su origen en Hegel y que desarrollará Spencer (1820-1903) desde la historia[12] dando ocasión al liberalismo económico, así como Schopenhauer y después Nietzsche habían desarrollado la idea del genio. Partiendo de estos supuestos Max Nordau elabora una obra de crítica sociológica, psicológica y fisiológica, *Degeneración,* así como otra obra cuya versión española aparecerá en Madrid en 1901: *Psicopatología del genio y del talento*, en la que señalaba dos tendencias, la ley vital y la ley de la herencia. Esta última que se expresa por la emoción, lleva al individuo a repetir -eterno retorno- los modelos precedentes. Aplicado a las razas, los pueblos débiles se dejarían arrastrar por la ley de la herencia. Ambos aspectos el liberalismo y la división de los individuos según las razas dan origen al nacionalismo que se desarrolla sobre todo a partir de 1900, como recuperación de las teorías de Hegel sobre la historia.

---

historia y ofrece el inagotable archivo de su casa, la duquesa de Mandas es muy entendida en ciencias y la duquesa de Medinaceli y Benavente son aficionadas a las letras, así como la condesa de Pino Hermoso y la marquesa de la Laguna" Darío, *Obras Completas*, tomo v, Madrid, Afrodisio Aguado, p. 361.

9) Miguel de Unamuno, *El porvenir de España y los españoles*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 75.

10) Cfr. Rocío Oviedo, "Recreación del pasado y representación en la obra de Rubén Darío", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº18, 1989 y "Recreación e iniciación la imagen como consecuencia dariana" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid nº18, 1989 y nº24, 1995.

11) "Modernismo y visión histórica", ob. cit.

12) La historia como proceso en el que se evoluciona desde las hordas primitivas a la sociedad militar y disciplinada, pasa desde aquí a la edad industrial, donde lo importante ya no es la disciplina, sino la iniciativa libre de los individuos más capacitados

Participantes en la filosofía de la época, deudores del krausismo, la generación del 98, como señala Zuleta, se propone modificar el país "centrado en España y concretamente en Castilla",[13] cuyo símbolo regeneracionista se consolidará en Don Quijote.[14] Pero si los modernistas encontraban en la vieja Europa las consignas de la nueva cultura, los noventayochistas lo rechazaban a favor de una adecuación a lo nuevo, del mismo modo que los modernistas lo hicieron respecto a la gastada retórica romántica de sus predecesores.[15]

Darío se presenta como un punto intermedio entre el quijotismo de Ganivet y su rechazo por Unamuno.[16] El profesor salmantino, además, había observado una actitud de "internamiento" en el pensamiento español,[17] a la que no escapa Darío. La pérdida de las colonias, había provocado un volcarse hacia "el estudio de la psicología de nuestro pueblo o de nuestros pueblos" (p. 105). Ganivet, por su parte, resume en su *Idearium español* el símbolo de lo hispano en Don Quijote, puesto que "España es una nación absurda y metafísicamente imposible, y el absurdo es su nervio y su principal sostén"[18] tal vez esta importancia otorgada a la imaginación que subyace en el símbolo provoque la preferencia de Darío por el mito tanto en el cuento como en la poesía. De hecho para Antonio Vilanova[19] el optimismo dariano respecto a España se funda en una decidida defensa de Don Quijote y de los valores caballerescos simbolizados en su figura, pues en palabras de Darío: "Don Quijote es el espíritu cabalgante, el Ideal caballero. Otros hay que pudiéranse nombrar a su respecto: el ya dicho Perseo, San Jorge, Santiago, Astolfo -y todo Poeta que monta en Pegaso".[20] Tal vez por este motivo sea "D. Q", el poeta, el nuevo Quijote quien definitivamente en el cuento homónimo de Darío, a través de un milagro apenas creíble logre salvar a los soldados y a manera de nuevo Santiago poner en fuga al enemigo.

Pero en Darío no era una novedad participar o dejarse influir activamente por los hechos históricos que le rodean, previamente, los sucesos que había contemplado en El Salvador, como señalaba Máximo Soto Hall, le había obsedido de manera singular "el crimen de traición

---

13) Ignacio Zuleta, *La polémica modernista. El modernismo de mar a mar* (1898-1907), Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1988, p. 97.

14) Teodosio Fernández señalaba que Darío idealizaba el pasado y que "en la recuperación de ese pasado basaba sus esperanzas en la regeneración", lo que conjugó con su ideario de renovación modernista: "la difusión del arte nuevo y la regeneración del país se convirtieron en un único programa. Don Quijote se transformaba así, en símbolo de la España que había de nacer, y a la vez en el héroe modernista por excelencia", "Sobre Rubén Darío y el regeneracionismo modernista", *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid nº500, febrero, 1992, p. 206.

15) Se ha repetido las diferencias entre la actitud ética (98) y la actitud estética (modernismo), al tiempo que Gullón indicaba la percepción del Modernismo como una época marcada por la voluntad de estilo (individualismo), *Direcciones del modernismo,* Madrid, Alianza Universidad, 1990.

16) Ganivet fundamenta su quijotismo en el hecho de que España "es una nación absurda y metafísicamente imposible, y el absurdo es su principal nervio y sostén. Su cordura será la señal de su acabamiento". Unamuno por el contrario, llama a la cordura de D. Quijote quien ha de regresar a su aldea "y desechando ensueños hacerse pastorcico y de convertir a España en una Arcadia, prepararse a bien morir, renaciendo en el reposado hidalgo Alonso el Bueno" (p. 19).

17) El desastre colonial ha supuesto que los escritores se preocupen"por el estudio de la psicología de nuestro pueblo o de nuestros pueblos" (p. 105).

18) "De Angel Ganivet a Miguel de Unamuno", en Miguel de Unamuno, *El porvenir de España y de los españoles,* ob. cit., p. 33

19) Antonio Vilanova: "Prólogo" a Rubén Darío *España Contemporánea,* Barcelona, Lumen, 1993. Vilanova añadía que la declarada oposición de Clarín provocó que Darío se encontrase en Madrid en una situación bastante inestable.

20) Darío, O*bras completas, crítica y ensayo*, ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1950, p. 557.-

y los hechos de sangre, sobre todo, lo obsesionaban con un delirio trágico",[21] hasta el punto que, precisamente, en este hecho histórico se puede marcar la evolución de Darío desde los cuentos de *Azul* a los llamados "Cuentos Nuevos". Con España se torna realidad la búsqueda de un modelo hispano que se enfrentará al "triunfo de Calibán" como señala en un artículo escrito a raíz de la derrota española. Frente a la materia del positivismo surge la necesidad de un reino del espíritu que cobra su más pleno sentido en las raíces antiguas marcadas por las figuras del Cid y Don Quijote. Darío no sería tal vez un caso único, pues como señalaba Fogelquist[22] la importancia que tuvo París para los hispanoamericanos corre pareja a la huella que en ellos dejó su contacto con España.

Pero si existe una cierta evolución en las orientaciones del pensamiento dariano relativo a la historia, de igual manera, como señala Zuleta, existe una evolución no sólo temática en la poesía, sino metapoética: a partir de "*Cantos de Vida y Esperanza* se anuncia en Darío la escisión de lo semántico y lo conceptual, al modo de un adelanto de lo que sería propiamente moderno en las letras hispánicas del siglo XX"[23].

A pesar de su idealismo Darío se acerca a España con una visión lúcidamente crítica, que recuerda la amargura de Unamuno. La situación del país provoca un profundo pesimismo debido una vivencia en la "superficie" que en cierto modo retrata Clarín en su regreso a Madrid: "La mañana estaba triste; la lluvia flotaba en el aire (...) todo era gris (...) el palacio real parecíame una elegía verdadera, no de las que escriben los poetas falsos cuando mueren los reyes".[24] La falta de profundidad refleja ideas parecidas, deseos similares "tan pulcros, tan semejantes, tan fáciles de olvidar, querían ser diputados (...) Y sorbían el café sin saber lo que hacían (...)¡Y pensar que aquel espectáculo era diario, y se venía repitiendo años y años!" (pp. 96-97). Este desánimo que afecta al pueblo es de igual modo reseñado por Darío de modo indirecto, el pueblo ya sólo aspira a divertirse y olvidado de las angustias inmediatas, se pierde en la fiesta, como ocurre en su descripción del "Carnaval": "Se ha divertido el pueblo con igual humor al que hubiese tenido sin Cavite y sin Santiago de Cuba (...) El luto español no se advierte al paso del cortejo de la Locura, y aquí, más que en ninguna parte, los duelos con pan - y toros- son menos".[25]

Darío se asombra ante la decadencia, en sus páginas late el tono desesperanzado que caracteriza a los pensadores españoles contemporáneos: al igual que Maeztu solicita ir "Hacia otra España", un necesario cambio, sobre todo frente a la actitud de Estados Unidos. Tan sólo en este sentido se insinúa el optimismo dariano, una llamada a la acción que se funda en los

---

21) Cfr. en Mejía Sanchez, notas a Rubén Darío, Cuentos completos, Prólogo de Raimundo Lida, ed. y notas E. Mejía Sánchez, México, F. C. E., 1983, p. 206.

22) Donald F. Fogelquist, Españoles de América y Americanos de España, Madrid, Gredos, 1968. Uno de los primeros en adoptar esta visión había sido Max Henríquez Ureña, El retorno de los galeones, Madrid, CIAP., 1930.

23) Ob. cit., p. 101.

24) Leopoldo Alas, *Un viaje a Madrid.* Intr. Joaquín Verdú de Gregorio, Madrid, Caja de Madrid, 1995, p. 95-96.

25) Añade más adelante que un periódico se ha encargado de enviar una carroza macabra con el entierro de Meco, "ese típico personaje que representa a la España de hoy". La mascarada va a casa de Sagasta con elementos alusivos a la guerra de Cuba, en el estandarte "podían leerse los nombre: Cavite, Santiago, San Juan de Puerto Rico. Seguían luego (...) unos cuantos jóvenes que parecían viejos, cojos unos, mancos otros, con el traje de rayadillo hecho jirones (...) Estos ofrecieron al señor Sagasta una caja de guyaba fina. Tan grotesca era la catadura de las susodichas máscaras y tan oportuno le pareció el susodicho regalo al presidente, que el buen señor prorrumpió en ruidosas carcajadas. También le hicieron desternillar de risa los prisioneros de Filipinas" (p. 86).

valores hispanos considerados por el nicaragüense más válidos y permanentes que los propiamente mercantilistas, propios de la cultura anglosajona. Frente a este optimismo ideológico se transparenta[26] subrepticiamente un tono que se asimila por la amargura, la inutilidad de la acción y el pesimismo irónico al de Unamuno y Clarín: "las intrigas son las mismas con diferencia de personajes y de las alturas mentales. ¡España va a cambiar! Se grita en el instante en que la injusta y fuerte obra del yanqui se consuma. Y lo que cambia es el ministerio" (p. 116). Del mismo modo y en forma subrepticia se refiere a la pérdida de valores de lo español, especialmente del espíritu caballeresco y el romanticismo, prostituidos por "las ventosas cartaginesas", aspecto que se relaciona con uno de los temas más constantes en Unamuno y Ganivet, la inadecuación de sistemas adoptados en otros países que se tratan de trasplantar a España de modo imitativo y sin la obligada adaptación[27].

En cierto modo la dialogía en la que se mueve Darío en su "Oda a Roosevelt" se origina en un sentido claramente práctico de la situación, si hay que mirar hacia Europa, insertarse en ella como decía Unamuno, no sería vano aprovechar la cultura propia, imitar pero con una verdadera consciencia: "pero estamos en el tiempo de ser prácticos. Hay que ser como los ingleses. El esfuerzo y la gloria son un valor que se cotiza". (p. 606)

La decadencia de la que venimos hablando, centrada en un cambio de valores, tiene un claro paradigma en la subasta de las riquezas de la casa de Osuna, llevada al teatro por Benavente *(La comida de las fieras)*.[28] La única salvación afirma Darío se encuentra en el pueblo "guiado por su instinto propio, de la parte laboriosa que representa las energías que quedan del espíritu español, libre de políticos logreros y de pastores lobos" (p. 342). De este modo la situación española adquiere una dimensión claramente social, evolucionando desde la actitud más acusadamente política en la que se habían iniciado sus crónicas enviadas a *La Nación.*

El sentido de la decadencia española se vive sobre todo en contacto con la realidad y supone la evolución del pensamiento dariano en torno a España y el cambio a favor de una actitud social. La pregunta se transforma en crítica: "¿y la miseria? ¿y los innumerables mendigos que andan por la Corte y por toda España crujiendo de hambre? ¿Y los martirios de Montjuich? ¿Y el anarquismo flor de los parias? ¿Y la prostitución infantil?" (p. 129).[29] A estos problemas Clarín añade la pasividad: "todo progresa menos el hombre, menos el español, menos el madrileño (...) El mundo marcha, es indudable; pero en los cafés hay más ociosos cada día; mas ociosos y más candidatos" (p. 99).

En resumen Darío evoluciona ante el panorama español: el artificio, el camino iniciático se transforma en un viaje interior centrado en el hombre y la sociedad. En su estancia madrileña Darío se aleja de la "torre de marfil", para analizar la raíz de los valores permanentes que como creador y como modernista encontrará en el arte y en su más clara manifestación: la cultura. Esta situación hace posible su cercanía con el pensamiento español, e incluso la clara y

---

26) En un paseo con Nuñez de Arce el poeta señala que el fracaso lo llena todo, la nacionalidad es un sueño.

27) Dirá Ganivet que la reforma de los estudios acometida por la Restauración fue un error al fundarse tan sólo en lo imitativo"por ser también nuestro sistema de gobierno una pobre imitación" (p. 49). Del mismo modo Unamuno critica este afán de paralelismo que ha llevado a redactar el "Código civil sin haber tenido en cuenta sus costumbres jurídicas y su derecho consuetudinario" (p. 87).

28) En el teatro Benavente señala que si en América el hombre en sí mismo significa algo, en esta sociedad ancestral lo que importa es la posición.

29) Palabras semejantes había utilizado en páginas anteriores: los mendigos proliferan en las calles, así como la prostitución "comprendida la de la infancia y causada por el gran hambre de ese buen pueblo, se instala a nuestros ojos a cada instante, mientras los atracos o robos en plena calle hacen protestar a la prensa todos los días" (p. 89).

decidida aceptación y reconocimiento por parte de la generación española. De este modo si Darío asume en su último y definitivo viaje a América "una alta misión de mensajero de esperanza",[30] podemos afirmar que esta esperanza ha madurado en la España del 98, donde percibe la importancia de la acción humana sobre la naturaleza, el tiempo pasado o el lugar éxotico.

Frente al esteticismo de que goza su libro anterior de ensayos *Los raros (1896)* se centra en una actitud claramente crítica que opta por un análisis social y que refleja un cambio en el pensamiento dariano. Un ejemplo claro de esta evolución lo podemos percibir en su concepto de la mujer, al olvidar su función poética como musa de carne y hueso y valorar a aquellas que como Dª Emilia Pardo Bazán trabajan por la cultura y participan activamente en el periodismo o la tertulia.[31] De este modo Rubén Darío hace realidad las palabras de Rodó: "Para el espíritu inventor del artista" los viajes no sólo educan su sentido plástico y su fantasía, "sino que obran en lo más espiritual e inefable de tu sentimiento y te revelan cosas hondas de tí y del alma humana, en cuya profundidad está sumergida tu alma individual". (p. 211)

España pasa definitivamente el testigo de su cultura a América y con cierto orgullo Darío lega las palabras de Núñez de Arce, para quien es a América a quien corresponde la nueva antorcha de la poesía, la gran poesía repite Darío "de nuestra maravillosa naturaleza" porque "Nosotros, los peninsulares, no tenemos aquí sino los gloriosos recuerdos del pasado, los monumentos de piedra, la historia. Vosotros sois el porvenir". (p. 665)

30) Luis Sáinz de Medrano, ob. cit., p. 94.

31) Incluso adopta una actitud moralizante que parece en cierto modo contradictoria con la sensualidad previa de su obra: "No sé qué motivo haya, como no sea el eterno de la atracción del desnudo, para anunciar una máquina de coser, unas píldoras o unas lámparas con señoritas en cueros, como hace la mayor parte de los cartelistas franceses" (p. 323).

EL ROSTRO DE RUBÉN DARÍO A TRAVÉS DE SU OBRA MALLORQUINA

CARLOS MENESES
PALMA DE MALLORCA

La presencia de Rubén Darío en Mallorca está rodeada de anécdotas que muchas veces son como hierbajos en jardines descuidados que cubren joyas arquitectónicas. Por ejemplo la anécdota del hábito de cartujo o la de su ebriedad hallándose alejado en el "Grand hotel" de Palma, absorben la atención porque resultan impactantes y, además, hay variedad de versiones sobre ellas, con lo que lo único que se consigue es una gran desorientación del lector. Y una peligrosa visión de la personalidad del poeta.

En realidad lo importante de esas dos visitas a la isla balear no son estos pasajes curiosos más que simpáticos, sino su obra. La poética, por una parte. La narrativa por otra. Ese es el gran mensaje que deja a la humanidad, y a través del cual se puede explorar mucho del pensamiento, la sensibilidad y la vida de Rubén.

Darío visitó Mallorca dos veces. La primera fue en 1906, aproximadamente a partir del 15 de noviembre y su estancia se prolongó hasta casi mediar el mes de marzo de 1907. La segunda visita tuvo lugar en 1913, entre septiembre y diciembre del mismo año. En ambas trabajó bastante, a pesar de su mala salud y de su pésimo estado emocional, sobre todo en 1913. Fueron muchos los poemas de la primera vez que se incorporaron a *"Canto Errante"* y a libros posteriores. Y de su segunda visita, la producción resultó más abundante, porque a poemas sumamente conocidos por la gran difusión, que alcanzaron, se sumó la novela inconclusa *"El oro de Mallorca"*, que es una verdadera confesión del autor, como no la había hecho anteriormente -ni en sus memorias-, y como ya no podrá volver a intentarla, porque le restan pocos años de vida.

La enumeración sólo de los poemas escritos durante las estancias en la isla balear, sorprende por la cantidad, puesto que se sabe que en ambas ocasiones Darío vino a descansar. La primera vez por el exceso de viajes entre Europa y América. La segunda, porque su ánimo estaba destrozado, y los médicos que lo atendían le había aconsejado que huyera de París en busca de un paraje que lo cobijara.

Tampoco se trata de buscar a Darío en cada uno de esos poemas escritos en Mallorca. No todos están conectados con su intimidad. Como no todos tienen conexión con el lugar donde han sido escritos. La lista de los poemas de la primera estancia es la siguiente: "Vesper", "Hondas", "A Remy de Gourmint", "La canción de los pinos", "La epístola de la señora de Lugones", "La bailarina de los pies desnudos" y "Revelación", hay quienes añaden otros poemas más como: "La caridad", "Pájaros de las islas", "Eheu", "Tant mieux". El hecho de que alguno de estos últimos tenga relación con Mallorca no significa que necesariamente haya sido escrito durante el tiempo que permaneció en la isla balear.

En la segunda estancia produjo los siguientes: "Valldemosa", "La Cartuja", "Danzas gymnesianas", "Los motivos del lobo", "Los olivos", "Sueños", "Estrofas de Mallorca" y una cuarteta que escribió apresuradamente en el barco que le llevaría a Barcelona, y que sirvió de despedida de sus amigos mallorquines. Tal como sucede en el caso anterior, hay otros poemas que también se consideran en esta época, y son: "Canción de la noche en el mar", "Visión", "Mater Pulchra", "Líricas", "Canción de los osos" y "Poemas de otoño".

Entre la producción de una estancia y la otra se pueden establecer algunas diferencias, la principal podría ser que mientras en 1906-07, Darío demuestra una gran curiosidad por el ambiente que lo rodea y escribe sobre Mallorca y las costumbres de sus habitantes, en la

segunda visita sus poemas son verdaderos clamores pidiendo ayuda, ¿a quién? posiblemente ni él mismo lo sabe. Más que tranquilidad Rubén vino a Mallorca en busca de comprensión, de cariño. Buscaba que lo quisieran para poder paliar su soledad anímica. Lo que escribió, sobre todo, en dos de sus poemas: "La Cartuja" y "Los motivos del lobo", simbolizan su angustia en esos días. Su miedo a la muerte y su desesperación por la ignorancia del hombre al atravesar la línea que nos separa de la vida. En la novela "*El oro de Mallorca*", lo que pretende es justificar su comportamiento sentimental. Aunque es fácil descubrir esa otra desazón que lo conmueve continuamente y lo conduce a la dipsomanía.

Si tomamos, y no al azar, dos de los poemas de la primera estancia y otros dos de la segunda, y aparte de esos cuatro poemas incluimos la novela inconclusa, será posible ver a través de ellos el rostro que el poeta tenía por esas fechas. Es sabido que el poema "Epístola a la señora de Lugones", fue iniciado en París y siguió escribiéndolo a lo largo de su divagar por el mundo, poniendo el punto final cuando arribó a Mallorca. Esta larguísima carta en forma de verso dirigida a la esposa de otro gran modernista como Leopoldo Lugones, contiene algo más que una observación ligera de lo que sus ojos ven en la isla. Hay versos que definen costumbres y folklore, y que sobre todo, delatan al magnífico observador que es Darío. La última parte de la larga "Epístola..." está prácticamente dedicada a contar a la señora de Lugones cómo es este lugar que está visitando y se halla situado en el Mediterráneo. Son una sucesión de instantáneas logradas por magnífico fotógrafo, que aún ahora, transcurridos noventa años siguen siendo referencia obligada no sólo para los foráneos sino para propios mallorquines. Aclaran colores, precisan formas, indican estados de ánimo. Son luminosas fotografías que puede apreciar cualquiera, pero especialmente quienes conocen Mallorca.

Con "Revelación", poema que Juan Sureda Bimet, gran amigo de Rubén y su anfitrión de la segunda estancia del poeta en la isla, no sucede exactamente lo mismo que con el poema anterior. No se trata de la visión cotidiana y a través de ella la captación del espíritu del lugar. Es más bien la interpretación del paisaje. La emoción que causa en el poeta el color de una tarde mallorquina cuando el sol empieza a declinar. El ser humano no tiene el protagonismo que sí se comprueba en la "Epístola". Pero los dos poemas sirven para demostrar que aún Darío no está al borde del abismo como ocurriría siete años más tarde. Que sus versos de 1906 y 1907 no son gritos pidiendo auxilio como sí sucederá en 1913. Parecería que el poeta agradeciera a la isla toda la belleza que le ha proporcionado a sus sentidos, y en compensación escribiera estos versos que traducen un delirio de colores, y un abigarramiento de conductas simples y cotidianas.

Nunca ningún poeta ha cantado con tanto sentimiento, con tanto fervor a Mallorca, como lo hizo Darío en su "Epístola...", basta repasar cualquier estrofa de la V, VI o VII parte de este largo poema y se podrá comprobar no solamente su atención a los mallorquines. Su mirada sobre la forma de vestir de las mujeres, o sobre la sencillez obligatoria del mercado, sino también, su emoción ante el paisaje. Su excelsitud motivada por la tranquilidad que contagia el ambiente y se suma al pintoresquismo que el poeta va descubriendo y va gustando continuamente. Se trata de un acercamiento lleno de ternura. Son los ojos y la sensibilidad de Rubén, el zoom que se aproxima a la cotidianeidad mallorquina. Que penetra en los sentimientos de la gente del lugar, y luego mira hacia el cielo, hacia el Mediterráneo, hacia la vegetación, y parece prosternarse alucinado ante esa maravilla.

En versos como: "Ah, señora, si fuese posible a algunos el / dejar su Babilonia, su Tiro, su Babel, / para poder venir a hacer su vida entera / en esta luminosa y espléndida ribera !", se está refiriendo a la bahía de Palma, pero en general transmite el encanto que le produce toda la isla. Pero no todo lo que contempla, no todo lo que le llega al alma, es naturaleza. Estampas de la vida diaria. Color y sabor de un ambiente. Hay pasión por personajes como Ramón Llull.

Por la obra de este "Limonero de Hesperia" como él le llama. Y confiesa: "Más mi pasión por Ramón Llull es pasión vieja / perfumada de siglos, de verso y de conseja".

Continuamente muestra instantáneas tomadas desde la azotea de su casa situada en la zona llamada El Terreno, que en esos días parecía distante del centro de Palma, y llegar a ella constituía toda una excursión, y ahora se halla incorporada a la ciudad. Hay otras que muestran al poeta caminando por calles y plazas, no sólo de la ciudad de Palma, también de otros pueblos de la isla. Sin tomar en cuenta que menciona haber estado en la casa en que nació Ramón Llull. Y que hace referencia a otras celebridades, como Chopin y George Sand.

En el mismo poema nos encontraremos con una confesión que despierta ternura y compasión, es cuando dice: "¿Por qué mi vida errante no me trajo a estas sanas / costas antes de que las prematuras canas / de alma y cabeza hicieran de mí la mezcolanza / formada de tristeza, de vida y esperanza". En esa primera visita, cuando todavía sus sentidos estaban despejados y discurría sin inconvenientes en todo momento, Mallorca se erigió ante él como una nueva maravilla. Todo cuanto iba conociendo le parecía espléndido y exclamaba dominado por la emoción, a través de los versos de la "Epístola..." su admiración y su agradecimiento por ese lugar que era un verdadero bálsamo.

En "Revelación", además de una visión apasionada del paisaje, hay evidentes toques místicos. Una anticipación de lo que se produciría en gran escala en años posteriores. Respecto a este poema, Sureda Bimet, a quien ya hemos citado, dice lo siguiente: " Quiso la suerte que llegáramos en tarde roja, con mar enfurecido, lleno de sal el viento y tronante el caracol. Y fue la inspiración de "Revelación". Se está refiriendo a una de las varias excursiones que hizo con Rubén y otros amigos mallorquines por diversos parajes de la isla. Y hace hincapié solamente en el aspecto externo del poema. En la piel que reviste los versos de "Revelación". No se detiene en esa actitud dolorosa del poeta, en la que mira constantemente hacia la muerte, y ya busca refugio en un Dios, sin llegar a determinar con exactitud a qué Dios se está refiriendo.

Es innegable que lentamente va asomando del espíritu de Darío esa necesidad de compañía, de cariño, de comprensión que tanto lo afligió, y que a medida que transcurrieron los años lo fue sumiendo en la desesperación. Poco a poco Darío se va automortificando con su propia visión de pecador, que en los poemas de su primera visita a Mallorca casi no se nota, pero que aparecerán muy claramente, con tono patéticos en los poemas escritos en 1913, de los que posiblemente los más representativos en ese sentido sean "La Cartuja" y "Los motivos del lobo".

El que "La Cartuja" fuera escrita con el hábito de cartujo puesto sobre sus ropas normales, o que cuando empezara a recitar esos versos le colocaran los hábitos, resulta irrelevante ante el contenido del propio poema. Cada uno de sus versos va mostrando la angustia, el terror del poeta ante el más allá. El arrepentimiento que siente por su vida disipada y, por lo tanto, el miedo al castigo de ese Dios imperturbable, inflexible, lo conturba. Pide a gritos ser otro, no haber sido el que fue. El gran pecado de su vida es el sexo. Su pasión por los placeres de la carne. Y lo menciona continuamente. Los hijos de San Bruno, esos monjes del monasterio, son para este hombre herido por la truculencia de la vida dominada por el premio y el castigo, verdaderos ejemplos, quisiera imitarlos, pero sabe que ya es tarde para ello.

Hemos de aceptar lo que se cuenta de esta su segunda estancia en la isla, que transcurrió en el palacio de Juan Sureda, situado en el poblado de Valldemosa. De acuerdo a las diferentes voces que relatan lo que ocurrió, hemos de tomar más que la pluralidad la unanimidad, que señala no las noches sino la continuidad de largos días etílicos en esas vacaciones de Rubén. Su desesperación lo conducía al alcohol. El miedo de dimensiones fabulosas destrozaba todas sus defensas y lo convertía en un niño asustado que corre despavorido huyendo del demonio. Que jura, que promete en todas las tonalidades del que se siente deudor, que no volverá a pecar en

su vida. Clamando que se le perdone por todo lo que ha hecho. Que no se le aplique un castigo feroz cuando abandone la Tierra.

Mientras que en los poemas de 1906 y 1907, cuando aparece una brizna de ese terror, no asoma para nada el clamor a Dios. Más bien se dirige a Pan, como ocurre en "Revelación", o deambula por el Olimpo buscando el Dios más a su gusto. En los poemas de 1913, no se permite esas concesiones. Todo está estrictamente dirigido al Dios adorado por los cristianos, y él lo es. Aparece en esos momentos o en esos poemas el arrepentimiento del cristiano por los pecados cometidos. Aunque el pavor con que se confiesa un ser ruin por sus tendencias al sexo y al vino, supera con creces lo que normalmente se conoce. Lo de Darío resulta comparable a las autoflagelaciones de los pecadores en las procesiones de Semana Santa. Él mismo en unos versos de "La Cartuja", señala: "Darme otras manos de disciplinante / que me dejen el lomo ensangrentado". Quiere sufrir lo equivalente a todo el placer vivido.

Es evidente que lo que el poeta precisaba en esos tiempos, más que curaciones a través de la serenidad de la isla, que en esos tiempos lo era y por eso se le llama la isla de la calma, era un tratamiento científico y severo. Primero para intentar alejar de su mente los temores infantiles de una vida de castigos. Luego, para conseguir que se apartara de la bebida. En París, cuando se sentía muy mal recurría a un médico amigo, el Dr. Carbonell. Pero no parece que el tratamiento haya sido riguroso. Posiblemente pretendía salvar el momento y nada más.

La actitud del poeta en su fábula en verso: "Los motivos del lobo", no es la misma que muestra en el poema anterior. Ya no es el hombre desguarnecido, el pobre ser abandonado de todos. El que tiene miedo a morir por lo que pueda pasarle después. Ahora es un ser más o menos sereno, pero imbuído de fe cristiana. Contrito creyente de Dios. Que asiste al diálogo entre San Francisco de Asís y el lobo sanguinario. Que consigue dominar a la bestia. Pero que también cede ante la realidad, que a ese lobo ya sin violencias, le empuja nuevamente a la ferocidad. El lobo cuenta que durante el tiempo que ha vivido en la ciudad, ha visto la podredumbre de los hombres. Ha conocido su perversidad. Ha sabido que es odio, y muchos otros males más. Y que ante eso, su comportamiento sanguinario es mucho menor. El santo termina aceptando las explicaciones del lobo. Darío parece estar metido bajo la piel de Francisco. O, a veces, en ese animal domado que lame las sandalias del santo.

La unción con que se deja conducir el lobo, es la mansedumbre que quiere alcanzar Rubén en la vida. La explicación que el mismo animal da a Francisco cuando ha vuelto a destrozar ovejas y corderos, y que resulta apabullante para el religioso, equivale a ese candor que el poeta hubiese deseado tener durante toda su vida.

La novela "*El oro de Mallorca*", escrita en la isla del mismo nombre en ese 1913, está en relación directa con los dos poemas citados, "Los motivos del lobo" y "La Cartuja". Darío busca la forma de contar buena parte de sus secretos sin comprometerse, para ello tiene al protagonista de la novela, Benjamín Itaspes, que es quien se encargará de vaciar su conciencia ante el lector. En los seis capítulos que se conocen -se asegura que escribió más, pero nadie ha podido señalar qué pasó con esos otros capítulos desconocidos-, muestra similares pesares a los ya enseñados en "La Cartuja", con la diferencia de que no debe sintetizar como corresponde a un poema, sino que amplía, da referencias, es minucioso con respecto a lo que le ha ocurrido y que es el motivo central de su aflicción.

Se tiene la sensación de que ese Itaspes, que es un músico, y que está representando a Darío en la historia, pretende curar sus males de conciencia abriendo la compuerta de sus secretos. Algo así como una recompensa, no por el arrepentimiento, sino simplemente por la confesión. En la novela y en el capítulo V, surge una mujer de la que el músico se enamora. Este nuevo personaje modifica el ritmo lento de los capítulos anteriores. Revigoriza la narración. No sólo porque obliga a un cambio de comportamiento en Itaspes, sino porque ella

está significando la solución al problema. Esa mujer es algo así como un talismán, como algo irreal, mágico, pero que el músico sabe que tiene la fórmula para eliminar todo cuanto lo está torturando. Y sin embargo, Rubén no permite que ese brote idílico avance, prefiere cercenarlo a tiempo. Como si ya supiera que la solución para él es inalcanzable.

Sirve también la presencia de este personaje femenino para descubrir algún cambio en el comportamiento del músico. A sus cuarenta y tantos años encuentra una mujer divorciada de la que se prenda con pasión y no vacilaría en unir su vida a la de ella. Veinte años antes, su tragedia fue amar a una mujer que había sido amada, anteriormente, por otro. En la conversación que el músico tiene con esa mujer que representa el ideal, asoma parte de su gran drama:

> *"Había acariciado la visión de un paraíso. Su inocencia sentimental aumentaba con su concepción mística de la vida, se encontró de pronto con la más formidable de las desilusiones. El claro de luna, la romanza, el poema de sus logros, se convertía en algo que le dejaban el espíritu frío, y un desencanto incomparable ante la realidad de las cosas le deshizo sus castillos de impalpable cristal. Ello fue el encontrar el vaso de sus deseos poluto... ah, no quería entrar en suposiciones vergonzosas, en satisfacciones que le darían una explicación científica..., el obstáculo para su felicidad surgía".*

La novela, aunque ya sabemos que es inconclusa, aunque se especula con que la terminó en París -la había iniciado en Valldemosa, Mallorca- no alcanza los niveles de la obra poética de Rubén, como tampoco los de otras narraciones cortas o sus artículos de viaje. Es en realidad su única novela, y el poeta pretendió convertirla en un cúmulo de confesiones que de ninguna manera habría hecho, por ejemplo, en su autobiografía o en sus memorias, de haberlas escrito posteriormente a "*El oro de Mallorca*".

Las cuitas y los sufrimientos de Rubén no precisaban únicamente de la calma mallorquina, de los momentos de absoluta tranquilidad, o de la comunión del espíritu del vate con la belleza del lugar. Necesitaba indudablemente eso y el serio tratamiento científico que le hubiese alejado del alcohol y hubiese podido borrar, si no todo, buena parte de los motivos que lo condujeron a sentirse ruin y despreciable por pecador. Si el rostro del poeta en 1906 había sido hasta jovial en muchas ocasiones, y sus días mallorquines habían transcurrido tachonados de acontecimientos sociales y de actividad literaria, siete años después, todo fue fúnebre, dramático. Rubén era un ente pesaroso, descontrolado, sin voluntad ni fuerzas para guiar su propia vida. Sus poemas escritos en esas dos visitas a la isla balear acusan claramente esos estados de ánimo y las diferencias que van del ánimo normal al desasosiego permanente.

VER, OÍR Y CALLAR: LAS INTERLOCUTORAS DE RUBÉN DARÍO EN SUS CUENTOS

JUANA MARTÍNEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Toda la producción cuentística de Darío está vinculada a la prensa periódica. Los que componen el *corpus* que hoy conocemos como sus "cuentos completos"[1] fueron recogidos de las distintas publicaciones donde aparecieron a lo largo del tiempo y de los diversos países en cuyas prensas colaboró el poeta.

Desde Nicaragua hasta París van publicándose de forma progresiva un conjunto de textos heterogéneos, no concebidos como cuentos algunos de ellos, con la particularidad de ser escritos por un poeta que ejerce de periodista en un medio como el de la prensa periódica que le impone ciertas exigencias; y entre ellas, las de un público lector muy determinado -en el que me detendré ahora con exclusividad-, el de las mujeres lectoras, a las que Darío se dirige como destinatario explícito y muy concreto en algunos de sus cuentos.

En tales cuentos funciona un narratario femenino que -aunque no es muy frecuente en número- puede prefigurar el perfil de las lectoras reales de Darío, al tiempo que permite vislumbrar el interés que la mujer como interlocutora despertaba en el poeta: como interlocutora, es decir, como la otra parte en un diálogo que se mantiene de igual a igual, y no como expresión simbólica de sus distintos anhelos poéticos.

Los cuentos que Darío dirige a mujeres sólo se encuentran entre los publicados en Nicaragua, Chile y Argentina, cuando muchos otros países acogen en sus publicaciones cuentos suyos. Es fácil advertir que Chile y Argentina son países claves en su producción cuentística no sólo por lo que respecta a su evolución y madurez sino también por el número de publicaciones, y no se puede restar importancia a los pocos publicados en Nicaragua por ser germen y anuncio de lo porvenir. También hay que tener en cuenta que estos cuentos se agrupan en torno a dos momentos relacionados con la publicación de dos libros muy importantes: *Azul... y Prosas Profanas*.[2] Los dos tipos de narratarios femeninos que encontramos parecen guardar relación con estos dos grandes momentos creativos del poeta nicaragüense.

Darío se dirige, en sus comienzos, a una lectora singular, individualizada por su nombre o su tratamiento. Una es, por ejemplo, la Adela de "A las orillas del Rhin", es decir, Adela Elizalde, hija del Ministro de Guerra de Nicaragua, a la que el narrador quiere agradar contándole un cuento "de los que a ella le gustan". Otra es Stella a la que llama "amiga mía", nombre con el que después identificará a su mujer Rafaela Contreras, a quien un docto narrador alecciona en materia de flores en "Bouquet". Otra es una "amable señorita" a quien cuenta convincentemente la increíble "historia de un picaflor"; todas ellas adolescentes "graciosas", "pícaras", "risueñas", un prototipo femenino que también explota como personaje en muchos de sus cuentos pero que como destinatario coincide con una clase de lectora-admiradora que

1) Existen dos ediciones de los *Cuentos Completos*. La segunda, de Julio Valle-Castillo, fechada en 1990 por la ed. Nueva Nicaragua de Managua, amplía en nueve cuentos la primera de Ernesto Mejía Sánchez, publicada en México por el FCE en 1950.

2) Entre 1885 y 1888 se publican: "A las orillas del Rhin", "La historia de un picaflor", "Bouquet", "El palacio del sol" y "El año que viene siempre es azul". Y entre 1893 y 1897 se publican"Esta era una reina...", "El linchamiento de Puck" y "Un cuento para Jeannette".

Darío conocía bien desde muy joven y que él forja poéticamente con bastante frecuencia desde sus primeros versos para los "álbumes" y "abanicos" de quienes se los reclamaban. No hay más que acercarse a su obra poética para comprender la gran dedicación de Darío a este tipo de poesía tributaria. En su *Autobiografía* reconoce su concesión a estas formas -digamos menores- de su producción poética cuando el ya famoso "poeta niño" de León se traslada a Managua:

> *Mi renombre departamental se generalizó muy pronto, y al poco tiempo yo era señalado como un ser raro. De más decir que era buscado para la incontenible manía de versos para álbumes y abanicos.*[3]

La "incontenible manía" de los "álbumes" y "abanicos" era una cualidad exclusivamente femenina que Darío no tenía ningún impedimento en abonar, quizás porque las implicadas eran, en gran parte, esposas, hijas o hermanas de hombres de gran significación política en su tiempo, aunque también se contaran entre ellas familiares de sus amigos.

En los cuentos dirigidos a mujeres escritos en Nicaragua y Chile viene a reproducir el mismo esquema de los poemas para los "álbumes" de las damas según la costumbre adquirida en Nicaragua: el yo hablante, muy consciente de su condición poética que lo distingue y eleva del resto de los mortales, puede identificarse (¿rebajarse?), sin embargo, con un ser muy particular: la joven risueña, pícara y linda que nombrábamos antes, con la que puede mantener un diálogo en un tono cercano, íntimo, confesional, sólo posible por la gran sensibilidad con la que ella está dotada, ya que su condición *sine qua non* es la ignoracia. A estas interlocutoras, que, aunque ignorantes, pueden llegar a ser despiertas, curiosas, desconfiadas, el poeta-narrador las destaca por su gran capacidad para sentir como él, pero en ese diálogo de sensibles el papel del destinatario femenino es el de ver, oír y callar en manos del sabio creador. Ambos dialogantes son amigos de las estrellas, los pájaros y las flores, pero la mujer, que fácilmente puede ser identificada con ellos por el poeta, no puede, sin embargo, acceder intelectualmente a sus más secretos significados. El único y verdadero "sabidor" de su lenguaje es el poeta a quien le complace saberse el intermediario, el traductor de lenguajes imposibles para otros.

Entre estas mujeres Darío se siente señor de sus habilidades poéticas. Es el ser poderoso que prodiga sus riquezas y se enaltece de sus inmensos recursos. Aquí muestra el placer del poeta en el esplendor de la gloria como contrapartida a la situación marginal y a las penurias económicas y sociales que sufre el artista, que son objeto de tratamiento en otros cuentos; en estos es un dominador absoluto de un bien no compartido: es el dueño de la palabra. Si sus destinatarias e interlocutoras participan de otro poder -social o económico- al que Darío no tiene acceso, él se reserva el poder de la imaginación y la expresión poética a la que, por el contrario, son ellas las que no tienen posiblidades de acceder.

Dentro de este mismo momento relacionado con *Azul...* hay una variante, en lo que respecta al narratario femenino, que encontramos en " El palacio del sol" donde el narrador se dirige a las madres de las jóvenes. Es el único de los cuentos dirigidos a mujeres que publica en *Azul...*;lo que puede significar que lo valorara especialmente sobre los otros y, además, que no quisiera dirigirse a un público personalizado y restrictivo, que pudiera limitar las posibilidades de la recepción del libro. En este cuento el narrador prefiere hablar con las madres de las muchachas y el prototipo femenino de interlocutora se convierte aquí en personaje con la cualidad añadida de la melancolía y la palidez anémica. El poeta - sin dejar de ser el conocedor de ciencias y habilidades espirituales desconocidas para sus interlocutoras- pontifica aquí en materia de salud y, contraponiendo el poder de la imaginación fantástica al de la ciencia

---

3) Rubén Darío, *Obras Completas,* tomo I, Madrid, Afrodisio Aguado, p. 38.

experimental, aconseja a las "sanas y respetables señoras" remedios contra la atonía y el mal de amores, inéditos hasta entonces en la medicina al uso.

Darío empezaba a ser consciente de que contaba con un público lector femenino que le admiraba y que su obra podía llegar más allá de los "álbumes" y "abanicos" a través de los periódicos: el primer tanteo lo había hecho en *El Porvenir de Nicaragua* con uno de sus primeros cuentos para una mujer y después en *La Época* de Santiago, cuyo modelo era *Le Figaro* y Darío lo consideraba el mejor diario político y literario. Su redacción, según el propio Darío, acogía a la "*élite* juvenil santiaguina" y en ella conoció a lo más granado de la intelectualidad chilena y a los más altos representantes de la política de entonces. No cabe duda de que las mujeres de las familias y de la clase social de estos hombres también podrían ser lectoras del periódico y que Darío comenzaba a encontrarse con la posibilidad de unas interlocutoras desconocidas hasta ahora.

Una vez situado en un mercado que ampliaba y modificaba las posibilidades de la seducción personal y directa Darío transforma el carácter de sus destinatarias allí mismo, En Chile. En *El Heraldo* de Valparaíso, de categoría muy distinta al anterior pues "era un diario completamente comercial y político",[4] publica "El año que viene siempre es azul" en el que el narrador dialoga por primera vez de forma genérica con "las lectoras". Son las lectoras de *El Heraldo*, sus "asiduas amigas" que le seguían en su crónica semanal sobre temas de actualidad, para las que decide escribir una crónica diferente de las habituales que suscitara su particular interés y que después fue incluida entre sus cuentos. Suprimida la relación individualizada los cuentos que escribe a partir de ahora inauguran una nueva interlocutora plural y anónima.

Con este segundo tipo de narratario comienza a acercarse a las lectoras en los cuentos aparecidos ya en periódicos argentinos en fechas próximas a los poemas de *Prosas Profanas*. Frente al prototipo de la niña a quien le gusta escuchar cuentos éste responde al de la lectora culta y elegante, amante de la buena literatura y también de la prensa periódica.

En *La Tribuna* de Buenos Aires Darío publicaba una sección fija titulada "Mensajes de la Tarde" que firmaba con el seudónimo de *Des Esseintes*; pese a estar concebidos como crónicas sobre temas de actualidad, muchos de esos "mensajes" fueron incluidos como cuentos por los recopiladores posteriores y entre ellos se encuentran varios de los escritos para mujeres. El primero, "Esta era una reina", lo acompaña de la siguiente dedicatoria:

> *Este mensaje es para las damas. Mientras la tempestad se agita, ¿Por qué Des Esseintes no ha de ser para vosotras, elegantes lectoras de La Tribuna, algo así como uno de aquellos narradores que en los castillos medieovales distraían la atención de las castellanas, al amor de la lumbre, después de la oración por el ausente y generoso señor?*

Aunque el papel de periodista se le impone en Argentina -por razones, sobre todo, de índole económica- parece que Darío se resiste a renunciar a esa función nuclear y omnipotente que había desempeñado hasta entonces en sus cuentos para damas. El plan que propone a las señoras de este cuento -quizás a ellas por considerarlas sus pares en sensibilidad e influyentes en los hombres que ejercen el poder y manejan la prensa- es que como lectoras contribuyan a

---

4) Sobre *El Heraldo* explica Darío: "Había sido nombrado redactor por influencia de D. Eduardo de la Barra, noble poeta y excelente amigo mío...se me encargó una crónica semanal. Escribí la primera sobre *sports*. A la cuarta me llamó el director y me dijo: <usted escribe muy bien...Nuestro periódico necesita otra cosa...así que le ruego no pertenecer más a nuestra redacción>. Y por escribir muy bien, me quedé sin puesto". (*"Autobiografía"*, ob. cit., p. 58)

que el medio periodístico no anule la libertad de ejercitar su faceta poética, de creador de estados del espíritu, en lugar de reducirlo a la fría tarea de periodista informador.

Sus conflictos entre la tarea de periodista y la de poeta queda manifiesta en un artículo de 1890 donde Darío se quejaba de los rumbos que tomaba el nuevo periodismo.[5] En él lamentaba los fines puramente informativos y hasta escandalosos que empezaban a dominar en el periodismo de su época que se apartaban de la verdadera tarea del escritor y maltrataban la literatura. Pero él no quiso transigir con este tipo de artículos llevando a los periódicos incluso las historias que consideraba del gusto de las mujeres, que eran las que él mismo llamaba cuentos que "refrescan el espíritu": los de hadas y princesas, los cuentos vagos, nebulosos y exóticos, las historias melancólicas y confidenciales. Es decir historias que no tienen nada que ver con la noticia informativa y que cuando lo son, trata de que no lo parezcan como en el cuento que mencionábamos antes: "Esta era una reina" que es una crónica de actualidad sobre una visita de la reina Amelia de Portugal a Madrid con motivo de las fiestas del IV Centenario de 1892. Darío quedó tan impresionado por la belleza y el porte de la reina portuguesa que le pareció "una reina de cuento azul, propia para prometida de príncipe de Trebizonda, o del príncipe de Camaralzamán" y entonces la anécdota que cuenta adquiere tal aire de irrealidad que acaba contaminando la noticia con tintes de cuento de princesas.

Es decir, como escritor, Darío quiere llevar al periódico el tono confesional y poético que impregna su diálogo con mujeres como contraposición a las formas periodísticas que se estaban imponiendo. Frente al frío reportaje o la noticia fresca él prefiere la historia increíble narrada en la intimidad con una emoción que requiere la cercanía y la predisposición de las interlocutoras.

Pero a ese objetivo parece renunciar en seguida, pues en los cuentos que continúa escribiendo en Argentina prescinde pronto de las que hemos llamado "lectoras" en sentido amplio; hay que reconocer que su propósito de ensanchar sus cuentos al público femenino es un objetivo de corto alcance: las concesiones de Darío a ese público van a ser muy poco duraderas. Y antes de acabar con tales concesiones va a buscar de nuevo la privaticidad del principio para volver a la interlocutora individualizada y personal como en un círculo cerrado que terminara igual que empezó

Es especialmente significativo el último cuento para mujeres donde, desde el título, incorpora el nombre de la destinataria con un sentido excluyente. "Un cuento para Jeannette" es una vuelta atrás en su relación dialógica con las mujeres, en el que intensifica el sesgo privado y confidencial que veíamos en sus primeros cuentos y en el que recupera la situación y los requisitos propios de aquel prototipo de interlocutora: cercanía, intimismo, pasividad, inocencia, ausencia de reflexión y confianza ciega en el poder creador del narrador:

---

5) "El periodista actual se basa en el reportaje, en las novedades. Hay que llamar la atención, hay que hacer grande la tirada del Diario, que poner en vistosas letras, con llamativos títulos, noticias frescas, aunque ellas tengan por base el dolo y la mentira. Pasaron aquellos hermosos tiempos de la gran Prensa pensadora. [...] El artículo de fondo, el artículo meditado, pensado, de otro tiempo;[...] está reemplazado por la crónica más o menos escandalosa, con la descripción y el detalle inútiles, con el trabajo exclusivo de los reporteros, y así política, ciencias, literatura, artes, son tratados *au jour le jour,* a la diabla": "La prensa y la libertad", ob. cit., tomo II, pp. 121-122.

Jeannette [...] haz que tu respirar mueva mis cabellos, y tu perfume me de ayuda de ensueños y tu voz, de cuando en cuando, despedace ingenuamente el cristal sutil de mis meditaciones. Y cuando callas, que es muchas veces, posees el adorable don del silencio, mi fantasía tiene a bien regalarte un traje de corte que oculta tus percales [...] Yo te contaré ahora un cuento crepuscular, con la condición de que no has de querer comprenderlo: pués si intentas abrir los labios, volarán todos los papemores del cuento. Oye, nada más: mira nada más..."

No sabemos quién era esta Jeannette a la que Darío impone de nuevo los requisitos de ver, oír y callar pero claramente la antepone al conjunto de sus asiduas lectoras y significa el final de su diálogo con ellas. Cabe suponer que fuera la misma "Mademoiselle J..." a la que dedica su cuento titulado "Este es el cuento de la sonrisa de la princesa Diamantina" que había publicado unos años antes (1893) también en Buenos Aires y que fuera una admiradora muy especial para Darío. Fuera quien fuera, el hecho es que después de este cuento Darío se olvida de sus interlocutoras en la prensa periódica.

Quizás el Darío del éxito de *Prosas Profanas* ya no necesitase a las damas como reafirmación de su fuerte personalidad creadora. O quizás comprendiese que sus admiradoras fueran ya más lectoras de su poesía que de su prosa, según parece desprenderse de testimonios, como el de su amigo Vargas Vila, que nos ofrece en varias ocasiones la imagen de estas lectoras apasionadas por los versos del poeta, que se confabulaban para conocerlo en persona; refiriéndose a una de ellas que conoció en París la describe como una "bella y espiritual dama", "espejo de todas las elegancias y de todas las exquisiteces mentales". Y afirma:

Esta dama, como todas las mujeres inteligentes y cultas, de nuestra raza, amaba los versos de Darío y deseaba conocer al poeta; lo deseaban sus amigas, un grupo de bellezas espirituales, que musitaban estrofas de la "Sonatina" y deshojaban como Margarita, la misteriosa flor del porvenir.[6]

Estas mujeres exquisitas que aprendían sus poemas de memoria, claramente preferían el verso a la prosa, y ese podría ser un motivo por el cual Darío abandonase la prosa para ellas y las buscase sólo a través del verso. Porque Darío que había desistido -salvo muy raras excepciones- de la poesía inicial para los "álbumes" de las señoras en sus estancias en Argentina, Madrid y París, vuelve a ellos de nuevo a partir de su vuelta a Nicaragua en 1909, y de la misma forma también vuelve a recuperar el tipo de cuentos que a él le parecían más del gusto de las mujeres que conocía pero esta vez escritos en verso. Me refiero al famoso cuento dirigido a Margarita Debayle la hija de su amigo el doctor Debayle que apareció en "El Poema del Otoño" en 1910 y comienza así:

Margarita, está linda la mar,
y el viento
lleva esencia de azahar;
yo siento
en el alma una alondra cantar:
tu acento.
Margarita, te voy a contar
un cuento.

---

6) José María Vargas Vila: *"Rubén Darío". Obras completas,* Ramón Sopena, Barna, 1918, p. 44.

Ese mismo año también como resultado de su viaje a Nicaragua de paso por Cuba escribe un poema recogido significativamente con el genérico título con que había escrito tantos otros: "En el álbum de Raquel Catalá", hija de un ministro cubano, a la que en realidad cuenta un cuento cuyo comienzo es:

Hoy quiero contarte,
Raquel Catalá,
un cuento de cielo,
de tierra y de mar...
que pasó en Bassora,
que pasó en Bagdag,
que pasó en un reino
que yo no sé ya.

Darío vuelve con estos cuentos en verso a su adolescencia, veinticinco años atrás, cuando en 1885 (en *Epístolas y Poemas. Primeras Notas)* publica, entre otros, "La cabeza del Rawí" que, dedicado a su novia Rosario Murillo, "Emelina", se inicia de esta manera:

¿Cuentos quieres, niña bella?
tengo muchos de contar:
de una sirena del mar,
de un ruiseñor y una estrella;
de una cándida doncella
que robó un encantador;
de un gallardo trovador
y de una odalisca mora,
con sus perlas de Bassora
y sus chales de Lahor.

Cuentos dulces, cuentos bravos,
de damas y caballeros,
de cantores y guerreros,
de señores de esclavos,
de bosques escandinavos
y alcázares de cristal;
cuentos de dicha inmortal,
divinos cuentos de amores
que reviste de colores
la fantasía oriental

Dime tú: ¿de cuáles quieres?
Dicen gentes muy formales
que los cuentos orientales
les gustan a las mujeres.

Así pues, si ésos prefieres,
verás colmado tu afán,
pues sé un cuento musulmán
que sobre un amante versa,
y me lo ha contado un persa
que ha venido de Hispahán".

Darío comienza, pues, en 1885 y termina en 1910 un ciclo de cuentos para señoras que oscila desde la versión poemática a la crónica. Sólo muy pocos de ellos fueron incorporados a libros por el propio poeta y quedaron o en manos de sus directas destinatarias o diseminados en la prensa periódica hasta que se hicieron las primeras recopilaciones de sus obras completas. Parece resultar evidente que a Darío no le interesaba o le interesaba muy poco lo que llamamos un público lector femenino porque la mayoría de esos cuentos estan dirigidos a una interlocutora real con nombre y apellidos conocida por él.

Salvo los pequeños escarceos comenzados en Chile y continuados en Argentina con las lectoras de diarios, quizás animado por el empuje de una sociedad con una burguesía culta cuyas mujeres podían tener un significado social por sí mismas, Darío agota su filón de historias para mujeres entre sus conocidas, relacionadas, eso sí, con hombres más o menos influyentes. Él consideraba que la mujer, aunque podía estar dotada de gran sensibilidad artística, era por lo general - salvo honrosas y escasas excepciones- inculta e ignorante. Fueron varias las ocasiones en que Darío refieriéndose a las damas, especialmente a la aristocracia y a la burguesía - es decir la clases sociales de donde podrían salir sus lectoras-, destacó su falta de interés por la literatura, estimando que, en general, eran "poco amiga[s] de cosas que hicieran pensar":[7]

> *La nobleza femenina, en todas partes, se dedica hoy con preferencia al sport, se interesa mucho por el cuerpo, descuida bastante el espíritu. Este rumbo siguen las jóvenes bien de nuestras democracias y la adinerada burguesía universal.*[8]

Y en otro momento insiste en que las principales preocupaciones de "la alta dama de hoy" son fundamentalmente "mundanas y sportivas".[9] Dos términos que parecen ser claves en su idea sobre la imagen femenina de su tiempo.

Convencido entonces de que la mujer estaba excluida de la esfera de la cultura y, sobre todo, de la del poder, Darío la considera un objetivo innecesario en unos cuentos en los que, claramente, el tributo personal y, a veces, la amistad son el móvil primordial. Para estos, prefiere un prototipo de interlocutora con el que se sentía más a gusto, al que se atiene hasta la propia Francisca Sánchez, la mujer más importante de su vida, inculta -y analfabeta cuando él la conoció- incondicional, paciente y comprensiva con el poeta. Las que no responden a ese modelo terminan por no interesar a Darío; como las mujeres pensantes y críticas con capacidad de decisión, las que después de ver y oír quieren hablar y no callar, las mujeres que, entonces, reclamaban sus derechos y querían intervenir en política. A todas esas mujeres, las primeras feministas que conoció y que podían haber sido también sus lectoras, Darío las despreciaba. En contraste con la idea que tenemos de sus dulces interlocutoras, es muy elocuente la apabullante imagen que nos ofrece de estas otras: "Todas son feas; y la mayor parte más que jamonas".

---

7) Rubén Darío., *"España comtemporánea"*, ob. cit., tomo III, p. 80.
8) Rubén Darío, *"La caravana para"*, ob. cit., tomo III, p. 728.
9) Rubén Darío, *"Letras"*, ob. cit., tomo I, p. 521

Frente a las damas bellas, graciosas y sumisas que deben escuchar en un silencio admirativo sus cuentos, estas son unas "alborotadoras" llamadas por él "viragos" o "marivarones - suavicemos la palabra-" que "merecen el escarmiento". Darío las excluye de sus cuentos seguramente porque advertía que eran una "minoría sin futuro" cuya pretensión era la de trastocar las limitadas funciones sociales de la mujer, y estas funciones eran consideradas por el poeta como inalterables leyes naturales.[10]

10) "Las propagandistas son solamente unas cuantas, viejas y feas. Las pocas jóvenes y algunas guapas, si lo hacen, lo hacen por divertirse. Las demás mujeres, de belleza o de gracia, seguirán ejerciendo el único ministerio que la ley de la vida ha señalado para ellas: el amor en el hogar o el amor en la libertad", "*Todo al vuelo*", 1912, ob. cit., tomo II, p. 552.

LA "BIBLIOTECA" ESPAÑOLA DE DARÍO (SIGLO DE ORO Y MODERNISMO)

JOAQUÍN ROSES
UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Decía Pedro Henríquez Ureña que la escritura de Rubén Darío había transformado de tal modo la poesía escrita en español que, a la vista de cualquier poema, era posible determinar si era anterior o posterior a Darío. Que su práctica poética influyó notablemente en la escritura de otros es algo tan obvio que no requiere solemnidad crítica alguna. Lo que no es tan obvio y, por tanto, menos explorado por los estudiosos, es el hecho de que Darío no sólo transformó el modo de escritura de muchos españoles sino que propuso un nuevo canon de lecturas de la literatura española. De ese modo, el viaje intelectual de Darío es dual y de doble sentido: hacia el futuro por el desarrollo creativo de sus logros en toda la poesía del siglo XX; hacia una revisión del pasado mediante sus incursiones en la tradición literaria y la consiguiente actualización y proyección de sus propias lecturas. En suma, Darío lector de su selección, mutilación o simplificación de los clásicos: en ese sentido empleo el término "biblioteca", repertorio personal de lecturas que nutre la escritura.

Y como apartado inexcusable de dicha biblioteca conviene recalar en el Siglo de Oro. Las preguntas son innumerables y diversos los procedimientos de análisis para su resolución. La cuestión resulta tan dilatada que me limitaré a plantear alguna de esas preguntas, a sugerir determinadas vías de indagación y a exponer de modo descriptivo algunas pruebas; todo lo cual debe tomarse como el anticipo de un proyecto de trabajo a medio plazo sobre la recepción de la literatura española del Siglo de Oro en el Modernismo.

El tema tampoco es original. Ya sabemos que el Modernismo fue un nuevo Renacimiento, por cuanto su actualización temática y formal de determinadas épocas literarias suponía una renovada apuesta por el ideal humanista basado en la recuperación de textos anteriores. El rescate poético de los textos medievales ensayado por Darío fue objeto de investigación en un clásico libro de López Estrada[1]; mientras que para la presencia concreta de la cultura y literatura españolas en la obra de Darío es imposible olvidar el estudio sistemático de Andrés R. Quintián[2]. Pese a ello, no sólo quedan preguntas que hacer sino que conviene —a fin de cuentas ésa es la labor histórica del crítico— reformular algunas ya hechas.

La primera, qué leían los poetas españoles e hispanoamericanos del siglo XIX y si en verdad introdujo Darío algunas variaciones sobre esos hábitos. Después, cómo se leía a determinados autores y con qué nueva lupa los observó el poeta nicaragüense. A falta de datos positivos concretos, conviene determinar con claridad en qué ediciones leyó Darío a Góngora, a Quevedo o a Cervantes y hasta qué punto esas ediciones determinaron sus preferencias. Aunque el estudio de la recepción del Siglo de Oro en Rubén Darío debe comenzar por un repaso descriptivo de su poesía, no debe limitarse a ese género. Ese rastreo debe ampliarse a otras facetas de su producción y, de una manera especial, a sus crónicas periodísticas, a sus declaraciones poéticas y a su *Autobiografía*. Ya sabemos que uno de los rasgos de la prosa de Darío es, como en su poesía, la mención culturalista, con lo que sus páginas están repletas de referencias a otros autores y otros libros.

---

1) Francisco López Estrada, *Rubén Darío y la Edad Media*: una perspectiva poco conocida sobre la vida y obra del escritor, Barcelona, Planeta, 1971.
2) Andrés R. Quintián, *Cultura y literatura españolas en Rubén Darío*, Madrid, Gredos, 1974.

Más allá de las filiaciones declaradas en prosa o las menciones explícitas en poemas, me parece absolutamente necesario reflexionar sobre concomitancias estéticas y socioliterarias entre determinados fenómenos de renovación que tuvieron lugar en el Siglo de Oro y otros similares del Modernismo. Pese a la virtual improductividad del cotejo, no hay duda de que Góngora y Darío inician una sustancial metamorfosis de los parámetros creativos y son severamente censurados por ello, para ser poco después furibundamente imitados. Hubo un antimodernismo como hubo un antigongorismo, momentos socioliterarios similares que ofrecen pábulo a la comparación; recordemos al respecto la conocida definición del antimodernista Emilio Ferrari, para quien el modernismo era: "esa jerga soberana / que es Góngora vestido a la francesa / y pringado en compota americana". De este tipo existen varias y, evidentemente, no se apoyan en el vacío.

A finales de los sesenta, José Antonio Balseiro y Ricardo Gullón, entre otros, reivindicaron un acercamiento crítico a las fuentes españolas de Darío, una vez cubiertas las investigaciones sobre la influencia francesa por el antiguo trabajo de Erwin K. Mapes[3]. La propuesta es recogida en el libro de Andrés R. Quintián citado anteriormente, en algunas de cuyas páginas se explora la presencia de autores clásicos españoles en la obra de Darío. Dichos ecos ya habían sido puestos de relieve por críticos de principios de siglo. Así, en un ensayo de 1905, Pedro Henríquez Ureña afirma que Darío "[e]s realmente un maestro del idioma, y sería, entre los poetas contemporáneos, el más genuino evocador del estilo de los siglos de oro". Mucho después, en 1932, el mismo autor, al hilo de la polémica con José María de Cossío para demostrar su prioridad en el descubrimiento de la fuente para los "Dezires, layes y canciones", rebate la idea de un Darío limitado lector de literatura francesa y afirma que en su adolescencia frecuentó a los autores del Siglo de Oro[4]. En la misma línea parece situarse Unamuno en 1924, una vez entonada la palinodia por su inicial rechazo a la poesía de nuestro autor, cuando asegura que "Rubén Darío no ha hecho sino volver a Góngora" y "escribir como los clásicos del siglo de oro"[5]. La equiparación con Góngora tiene ya, a estas alturas, su explicación sociológica: ocho años después de muerto Darío, el ambiente era propicio para la recuperación definitiva del poeta cordobés. El camino estaba trazado, por lo que no debe extrañarnos que la aceptación y el panegírico de ambos autores penetrara hasta los cimientos de la rancia Academia: el uno de diciembre de 1935, Enrique Díez-Canedo lee su discurso de ingreso en la docta corporación, donde compara a Darío con Boscán, Garcilaso y Góngora[6].

Cuando se trata de rastrear el universo de lecturas de un autor, y a falta siempre de datos estrictamente positivos, caben dos caminos complementarios pero de diverso alcance: realizar un análisis minucioso de las huellas de esas lecturas en los textos creativos y atender a las declaraciones del propio autor. En el caso de Darío, toda indagación sobre el particular debe comenzar con algunos párrafos mil veces citados de su *Autobiografía* relativos a sus lecturas infantiles y juveniles:

---

3) Erwin K. Mapes, *L'influence française dans l'œuvre de Rubén Darío*, París, Champion, 1925; facsímil más reciente editado en Ginebra, Slatkine Reprints, 1977. José Antonio Balseiro, "Rubén Darío y España", en sus *Seis estudios sobre Rubén Darío,* Madrid, Gredos, 1967, pp. 17-55. Ricardo Gullón, "Rubén Darío, España y los españoles", en su *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 20-32.
4) Quintián, pp. 11, 137-138.
5) Quintián, p. 12.
6) Balseiro, pp. 18-19.

En un viejo armario encontré los primeros libros que leyera. Eran un Quijote, las obras de Moratín, Las Mil y una Noches, la Biblia; los Oficios, de Cicerón; la Corina, de Madame Stäel; un tomo de comedias clásicas españolas y una novela terrorífica, de ya no recuerdo qué autor, La Caverna de Strozzi. Extraña y ardua mezcla de cosas para la cabeza de un niño[7].

No resulta difícil creer a Darío en este caso, pues las dos lecturas áureas citadas lo acompañarán permanentemente en su vida y en sus escritos. Una evocación posterior de su *Autobiografía* nos aclara algunas dudas sobre las ediciones utilizadas para la lectura de los clásicos españoles:

Así pues, mis frecuentaciones en la capital de mi patria eran con gente de intelecto, de saber y de experiencia, y por ellos conseguí que se me diese empleo en la Biblioteca Nacional. Allí pasé largos meses leyendo todo lo posible y, entre todas las cosas que leí, ¡horrendo referens!, fueron todas las introducciones de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra y las principales obras de casi todos los clásicos de nuestra lengua. De allí viene que, cosa que sorprendiera a muchos de los que conscientemente me han atacado, el que yo sea en verdad un buen conocedor de letras castizas, como cualquiera puede verlo en mis primeras producciones publicadas, en un tomo de poesías, hoy inencontrable, que se titula Primeras notas, como ya lo hizo notar don Juan Valera cuando escribió sobre el libro Azul. Ha sido deliberadamente después cuando, con el deseo de rejuvenecer, flexibilizar el idioma, he empleado maneras y construcciones de otras lenguas, giros y vocablos exóticos y no puramente españoles[8] *[Aut. X, 21].*

Ciertamente, parece exagerado que el poeta-niño leyera todas las plomizas introducciones de la BAE; de cualquier modo, esta confesión de voracidad intelectual nos ofrece la posibilidad de afirmar que Darío comenzó a conocer a los poetas del Siglo de Oro a través de la *Primera parte* de la colección de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, que fue editada por Rivadeneyra en 1854. Allí se encontraba una amplia selección de Garcilaso, Fray Luis y Góngora, entre otros. Y efectivamente, como bien dice el poeta y comprobaremos pronto, muchas de esas lecturas pasarían a *Primeras notas*, tomo de poesías que conocemos con el título de *Epístolas y poemas*.

En esa fase inicial de formación, las lecturas de Darío obedecen a un canon determinado por el prestigio de la literatura áurea: los grandes poetas y dramaturgos. Es el momento de conocer las predilecciones establecidas sobre dicho "corpus". Para ello, nada resulta más útil que las propias declaraciones de Darío al frente de sus grandes poemarios. En las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* es ya el lector consumado quien acepta una tradición pero concede relevancia a determinados autores; el párrafo es muy conocido:

---

7) Rubén Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, int. Antonio Piedra, Madrid, Mondadori, 1990, cap. IV, p. 8.

8) *Autobiografía*, cap. X, p. 21.

> *El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Éste —me dice—, es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Garcilaso, éste Quintana". Y yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas*[9].

Junto a los autorizados nombres de Garcilaso, Cervantes y Lope, Darío muestra una clara predilección por Santa Teresa, Góngora y Gracián, y sitúa en un primer plano a Quevedo. Esta selección de 1896 podría ser tildada de caprichosa, e incluso podríamos dudar de su coherencia con el universo de lecturas acaparado hasta ese momento por el autor. Pero debemos tomar en serio la declaración, al hallar en otro texto una similitud notable:

> *Pocos se preocupan de la forma artística, del refinamiento; pocos dan —para producir la chispa— con el acero del estilo en esa piedra de la vieja lengua, enterrada en el tesoro escondido de los clásicos; pocos toman de Santa Teresa, la doctora, que retorcía y laminaba y trenzaba la frase; de Cervantes, que la desenvolvía armoniosamente; de Quevedo, que la fundía y vaciaba en caprichoso molde, de raras combinaciones gramaticales*[10].

Resulta indudable el interés de esta reiteración estética. Junto al omnipresente Cervantes, Darío destaca las virtudes estilísticas de Santa Teresa y Quevedo. En ambos casos adquiere relevancia la noción de refinamiento y exquisitez formal que, como sabemos, determinarán perennemente la poética del fin de siglo.

Es hora de comprobar las secuelas de todas estas lecturas en la producción creativa de Darío. La utilización de los poetas españoles áureos adopta en su primera etapa una plasmación peculiar: junto a las menciones explícitas a estos autores, los poemas del nicaragüense acogen abiertamente imitaciones de sus estilos. Dichas imitaciones poseen un carácter paródico y revelan, principalmente, la extraordinaria capacidad imitativa del poeta en ciernes. El ejemplo más relevante de estos procedimientos es el conjunto de composiciones que bajo el título "La poesía castellana", se publicó en *La Ilustración centroamericana* el 15 de octubre de 1882. Allí, un Darío de quince años despliega su técnica imitativa en el remedo poético de Garcilaso, Fray Luis, Herrera, Lope, Góngora, Quevedo, Espinel y Calderón (composiciones VI a XIII) y otros autores anteriores y posteriores a éstos[11]. Comprobamos aquí la primera aparición de Góngora en la poesía de Darío, muy anterior a la mención en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas*, que Dámaso Alonso —erróneamente— consideraba la primera referencia de

---

9) Rubén Darío, *Prosas profanas*, ed. José Olivio Jiménez, Madrid, Alianza, 1992, p. 37. Años más tarde, en *Historia de mis libros* (1913), comentará: "En cuanto a la cuestión ideológica y verbal, proclamé ante glorias españolas más sonoras, la del gran don Francisco de Quevedo, de Santa Teresa, de Gracián, opinión que más tarde aprobarían y sostendrían en la Península egregios ingenios" (p. 169). Resulta interesante en esta reflexión posterior la omisión de Góngora, que sí aparecía en las "Palabras liminares".

10) Rubén Darío, "De Catulle Mendès. Parnasianos y decadentes (1888) ", *en Obras desconocidas de Rubén Darío*, ed. R. Silva Castro, Santiago, Universidad de Chile, 1934; apud Rubén Darío, *El modernismo y otros ensayos*, sel., pról. y notas Iris M. Zavala, Madrid, Alianza, 1989, p. 32.

11) Rubén Darío, "La poesía castellana", en La iniciación melódica, en *Poesías completas*, ed., int. y notas Alfonso Méndez Plancarte, aum. y ad. Antonio Oliver Belmás, tomo I, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 258-267. Este poema juvenil de Darío fue estudiado parcialmente por Raimundo Lida en "Notas al casticismo de Rubén", *Revista Iberoamericana*, XXXIII, 64 (1967); recogido en Raimundo Lida, *Rubén Darío. Modernismo*, pról. Guillermo Sucre, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984, pp. 93-127.

Darío al poeta cordobés. Similar técnica de imitación, del castellano medieval en este caso, es utilizada un año antes en la décima titulada "El centenario de Calderón"[12].

En la colección *Epístolas y poemas* es posible hallar numerosas reminiscencias de los autores españoles del Siglo de Oro. En la epístola "A Ricardo Contreras"[13] aparecen, entre los versos de Darío, algunos de conocida autoría idénticos al original: "los pocos sabios que en el mundo han sido", o con ligeras variantes: "el dulce lamentar de los pastores". No faltan en el mismo poema imitaciones acertadas de Garcilaso: "el manso suspirar en la arboleda / de los suaves alisios nemorosos", o menciones explícitas a Fray Luis, Garcilaso y Quevedo[14].

Pero, si existe un autor del Siglo de Oro predilecto para Darío, es sin duda Cervantes. En *Cantos de vida y esperanza*, el poemario más español del poeta nicaragüense[15], éste le dedica íntegramente dos composiciones de diverso carácter: "Letanía de Nuestro Señor don Quijote", y "Un soneto a Cervantes". Aunque el primer poema está ligado a una circunstancia concreta —la celebración del tricentenerario de la primera parte del *Quijote*—, la devoción de Darío por Cervantes y su obra es muy anterior a esa fecha y será constante durante toda su vida. Buena prueba de ello es el soneto mencionado y escrito en 1903, verdadero manual de consuelo espiritual que erige a la escritura de Cervantes en bálsamo poderoso contra la pesadumbre, la tristeza y la soledad. Ya en la segunda edición de *Prosas profanas*, se había recogido un poema de 1899, "La gitanilla", que tiene a Cervantes como personaje de fondo. El apego era muy antiguo: Aún no había cumplido Darío quince años cuando escribe su poema "El libro", donde aparece ya mencionado Cervantes. Algo después, en su epístola "A Juan Montalvo", establece una larga comparación del ensayista ecuatoriano con Cervantes, determinada en cierto modo por la afición cervantina del primero. En "Víctor Hugo y la tumba", también recogido en *Epístolas y poemas*, menciona una vez más a Cervantes. Los ejemplos serían innumerables y las referencias menudean en las distintas etapas creativas de Darío. Baste mencionar la consagración de todo un cuento, "D. Q.", al personaje ficticio más importante del gran manco.

La fidelidad del *Quijote*, su lectura, acompaña al poeta en distintos lugares y momentos. No está ausente de su *Autobiografía* cuando habla de sus médicos y dice que fue a pasar una temporada a la isla de Martín García con uno de ellos, Prudencio Plaza, y que allí, entre otras actividades, "leíamos el *Quijote*"[16]. A este respecto, resulta muy sugerente la anécdota relatada por Juan Ramón Jiménez sobre una visita a casa de Darío en 1905, cuando vivía en la calle de las Veneras, en Madrid: "En el fondo de la alcoba estaba la cama y en la parte del balcón un escritorio, una mesa "ministro" sin más que un ejemplar del *Quijote*, que en aquel momento leía con gran entusiasmo, quizás por primera vez"[17]. Probablemente preparaba Darío sus "Letanías" en conmemoración del tricentenario; el comentario de Juan Ramón Jiménez, por mucho que admirara al poeta americano, no deja de ser brutalmente malicioso.

---

12) Rubén Darío, "El centenario de Calderón", en "La iniciación melódica", en *Poesías completas*, p. 167.

13) Rubén Darío, "A Ricardo Contreras", en "Epístolas y poemas" (Primeras notas), en *Poesías completas*, pp. 333-347.

14) Sobre la capacidad imitativa de Darío, es ilustrativa la anécdota sobre el poeta y Menéndez Pelayo en casa de Valera, referida por Máximo Soto Hall, *Revelaciones íntimas de Rubén Darío*, Buenos Aires, El Ateneo, 1925, p. 193; dato recogido por Quintián, p. 55.

15) Composiciones como "Al rey Óscar", "Cyrano en España" o "Los cisnes (I) " son ejemplos muy obvios de esta vertiente, y en ellos aparecen citados autores del Siglo de Oro (Garcilaso, Cervantes, Quevedo, Calderón), pintores (Velázquez, Murillo) y personajes ficiticios (Dulcinea, Segismundo).

16) *Autobiografía*, cap. XLIX, p. 92.

17) Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío (1900-1956),* reconstrucción, est. y notas críticas de Antonio Sánchez Romeralo, Moguer, Fundación JRJ, 1990, pp. 138.

La comparación entre Góngora y Darío ha tentado a numerosos críticos: la bibliografía es, sorprendentemente, muy abundante, por lo que me limitaré a exponer un resumen del problema y a plantear algunas cuestiones adicionales. En las páginas precédentes he citado varias veces el nombre de Góngora; el homenaje de Darío al poeta de Córdoba es muy temprano, de ahí su interés. El 15 de junio de 1899, aparecieron en *La Ilustración Española y Americana*, agrupados bajo el vocablo "Trébol", tres sonetos de Rubén Darío que serían recopilados en la sección "Otros poemas" de *Cantos de vida y esperanza*. En el primero de ellos, titulado "De don Luis de Góngora y Argote a don Diego de Silva Velázquez", el poeta nicaragüense prestaba su voz al cordobés; en el segundo, "De don Diego de Silva Velázquez a don Luis de Góngora y Argote", Darío donaba su pincel de palabras al pintor sevillano. El tercer soneto pertenecía —si admitimos ese mundo ficticio— al propio Rubén Darío: estaba escrito en versos alejandrinos y era un homenaje a los dos artistas del Siglo de Oro que, por mor de la fantasía, se habían convertido en inspirados interlocutores. Hacia 1927, Petriconi y Dámaso Alonso[18] se detienen básicamente en los tres poemas de "Trébol", elegidos por Gerardo Diego para cerrar su *Antología poética en honor de Góngora*[19].

Alonso pretende demostrar que la temprana simpatía de Darío por Góngora, tiene su origen en Francia, en la actitud superficial de algunos autores franceses y especialmente los simbolistas, que saludaban a Darío con el grito "¡Viva don Luis de Góngora y Argote!"; como sabemos, la anécdota es recogida por el propio Darío en su *Autobiografía*[20]. El crítico duda de que Darío hubiera leído los poemas difíciles de Góngora en la edición de Rivadeneyra, y apoya su opinión en el análisis de "Trébol", tríptico poético que en opinión de Alonso revela una errónea capacidad imitativa de Darío, lo que demuestra su desconocimiento del estilo gongorino. Por mi parte, sugiero una interpretación de estas composiciones que tenga en cuenta tanto el soneto recogido en "La poesía castellana", donde Darío imita el estilo más manierista

18) Helmut Petriconi, "Góngora und Darío", Die Neueren Sprachen, XXXV, 4 (junio 1927), pp. 261-272; traducido en *Estudios sobre Rubén Darío*, ed. Ernesto Mejía Sánchez, México, FCE, 1968, pp. 309-320. Dámaso Alonso, "Góngora y la literatura contemporánea", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, nº extraordinario en homenaje a don Miguel Artigas, tomo II (1932), pp. 246-284. Otras referencias esporádicas en Dámaso Alonso, "Góngora y Rubén Darío", *Poetas españoles contemporáneos*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1965, p. 170. D. Alonso, "El gongorismo 'snob' de Verlaine y Rubén Darío: sus enormes consecuencias", *Cuatro poetas españoles (Garcilaso-Góngora-Maragall-Antonio Machado)*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 56-57; recogido en *Obras completas*, VIII: Comentarios de textos, Madrid, Gredos, 1985, pp. 689-691. Las observaciones de Alonso sobre el ambiente francés progongorino deben ser completadas ahora con los nuevos datos de Antonio Cruz Casado, "La evocación de Góngora en Rubén Darío", *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, 123 (1992), pp. 225-228.

19) Gerardo Diego, *Antología poética en honor de Góngora, desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Revista de Occidente, 1927.

20) "Me habían dicho que Moréas sabía español. No sabía ni una sola palabra. Ni él ni Verlaine, aunque anunciaron ambos, en los primeros tiempos de la revista La Plume, que publicarían una traducción de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Siendo así como Verlaine solía pronunciar, con marcadísimo acento, estos versos de Góngora: "A batallas de amor campo de plumas"; Moréas, con su gran voz sonora, exclamaba: "No hay mal que por bien venga..." O bien, en cuanto me veía: "¡Viva don Luis de Góngora y Argote!", y con el mismo tono, cuando divisaba a Carrillo, gritaba: "¡Don Diego Hurtado de Mendoza!" (*Autobiografía*, cap. XXXIII, p. 72). En uno de los primeros capítulos aparece otra mención a Góngora: "La maestra no me castigó sino una vez, en que me encontraba, ¡a esa edad, Dios mío!, en compañía de una precoz chicuela, iniciando, indoctos e imposibles Dafnis y Cloe y según el verso de Góngora, "las bellaquerías detrás de la puerta" (cap. III, p. 8).

de Góngora, como la crónica enviada a *La Nación* titulada "La fiesta de Velázquez", y recogida en *España contemporánea*[21].

El mejor análisis de la cuestión Góngora-Darío y su extensión a otros poetas modernistas es el publicado por Emilio Carilla en 1961[22], cuyos datos e informaciones permanecen hoy vigentes en su mayor parte, lo cual me exime de exponerlos aquí. En ese mismo año de 1961 aparece un artículo de Joaquín Entrambasaguas[23], escaso de documentación y repleto de inexactitudes, donde ataca con saña y más o menos veladamente a Alonso. Por su parte, Sánchez Castañer[24] analiza en un artículo de 1967, las coincidencias, muy generales y no debidas a influjo directo, entre el romance de Góngora, "Que se nos va la Pascua, mozas" y la "Canción de otoño en primavera" de Darío. Por último, en su monografía de 1974, Quintián dedica tres páginas a sistematizar el cotejo entre Góngora y Darío[25].

Las menciones de éste último al poeta barroco han sido comentadas en la bibliografía previa, pero aún quedan algunas no señaladas. Dos de ellas aparecen en *Tierras solares*. En "La tristeza andaluza", publicado inicialmente en el número XIII de la revista *Helios* (1904), como reseña al libro de Juan Ramón *Arias tristes*, Darío compara un romance con la musicalidad de los de Góngora: "Ese romance suena a la música del divino Góngora"[26]. Por último, en el capítulo sobre Córdoba, cita a Ambrosio de Morales, y a don Luis como "el gran Góngora". Pero, sin duda, lo más llamativo es la cita de un personaje poco conocido, Pedro Díaz de Ribas, humanista cordobés amigo de Góngora y defensor suyo, cuyas obras relativas a la polémica gongorina se hallaban manuscritas en época de Darío[27]. Esta mención es, claramente, una nota de erudición de nuestro poeta que contradice las palabras malévolas de Borges, para quien Darío tenía una cultura propia del "Petit Larousse". Otro genial malévolo lo vio de modo distinto. Por estar en La Rábida, tan cerca de Moguer, no me parece tosco concluir con sus palabras: Juan Ramón pensaba que la forma poética de Rubén Darío venía

---

21) Rubén Darío, "La fiesta de Velázquez", en *La Nación* (15 de junio de 1899), recogido en *España contemporánea*, pról. Antonio Vilanova, Barcelona, Lumen, 1987, pp. 144-151.

22) "Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica", *Revista de Filología Española*, XLIV (1961), 237-282, cuyo apartado sobre las relaciones entre Góngora y Darío, "Rubén Darío y Góngora", fue recogido en *Estudios sobre Rubén Darío*, México, FCE, 1968, pp. 320-331.

23) Joaquín de Entrambasaguas, "Góngora y Velázquez en Rubén Darío", *Seminario Archivo Rubén Darío*, 5 (1961), pp. 7-12; recogido en su *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975, pp. 187-194.

24) Francisco Sánchez Castañer, "El tema del tiempo. Coincidencia poética de Góngora y Rubén Darío", *Cuadernos Hispanoamericanos* (1967), pp. 212-213; recogido en *Estudios sobre Rubén Darío*, Madrid, Cátedra Rubén Darío-Universidad Complutense, 1976, pp. 31-47.

25) En las pp. 56-59. Quintián afirma que sabemos que Darío leyó a Góngora por su artículo "Dineros son calidad", aparecido en *El diario nicaragüense* (24 de octubre de 1884). Según él, la letrilla con el estribillo "libradnos, Señor", que aparece en *El Porvenir de Nicaragua* (25 de noviembre de 1884) revela el influjo de la letrilla con el estribillo "Dios me libre", de Góngora; señala como otras concomitancias el aristocraticismo léxico y las metáforas de color; indica que, al comentar en Historia de mis libros el poema Primaveral, remite a Góngora para la procedencia del cultismo "hiblea".

26) Rubén Darío, "La tristeza andaluza. Un poeta", en *Helios*, XIII (1904); recogido en *Tierras solares*, ed., int. y notas Noel Rivas Bravo, Sevilla, Editorial Don Quijote, 1991, pp. 81-91 (88).

27) Rubén Darío, "Córdoba", Tierras solares, pp. 121-131.

del corazón, la cabeza y la boca. Pero qué música de forma y qué verbo. Más que Francia estaba España en él, estaba el romancero, Góngora y los cancioneros, Quevedo [...] Rubén Darío superó en realidad a sus modelos franceses, porque aunque era un parnasiano, era un indio y un español jenial y su Azul es ya un libro de un dueño de sí mismo[28].

28) Juan Ramón Jiménez, *Mi Rubén Darío (1900-1956), p. 216.*

LA ELABORACIÓN ESTÉTICA EN LA NOVELA MODERNISTA. *DE SOBREMESA*, DE J. A. SILVA

EVA VALCÁRCEL
UNIVERSIDAD DE LA CORUÑA

Durante el siglo XIX los pintores se inspiraron en la literatura y los escritores trataron de imitar a los pintores. Por lo tanto, existe una relación estrecha entre las artes, motivada por la reacción decidida contra el realismo que propició la vuelta a algunos modos románticos. Se produce una síntesis entre la literatura, la pintura y la música; y la arquitectura, la pintura y la escultura.

La novela del escritor colombiano José Asunción Silva, que se publicó por primera vez en 1925, bajo el título de *De Sobremesa*, 1887-1896, (50 ejemplares) se revela como un texto crítico que constituye un espacio para la reflexión del intelectual modernista sobre algunos aspectos del arte, la filosofía y, en definitiva la estética de fin de siglo. El vehículo de esa reflexión en la novela es José Fernández de Andrade, un personaje contradictorio y atormentado, desgarrado por sus conflictos internos y que ejecuta la duda a cada instante. Fernández, protagonista de la obra, lo es también de un discurso sobre el arte y el artista finisecular. Esa visión que nos transmite el personaje, vivida como experiencia propia, tiene un parentesco real con la que Charles Baudelaire, obsesionado desde muy joven por la misión de la poesía y del poeta y por el proceso de la búsqueda de la armonía y un ideal, nos transmite en sus *meditaciones estéticas*. Baudelaire era uno de los poetas verdaderos que Fernández reconocía y admiraba, como se desprende de sus palabras: "... una tentativa mediocre (se refiere a sus *Cantos del más allá*) para decir en nuestro idioma las sensaciones enfermizas y los sentimientos complicados que en formas perfectas expresaron en los suyos Baudelaire y Rossetti, Verlaine y Swinburne ?"[1]. En su *Salón de 1846*, Baudelaire afirmaba que el primer objetivo de un artista es el de poner al hombre en lugar de la naturaleza y reaccionar frente a ella. Para el poeta francés la labor del artista verdadero parte de una percepción supranatural del dinamismo secreto de la vida. En su estudio *L'art philosophique* se opone al didactismo como fin de las obras de arte abogando por un arte puro y definiéndolo como una manera de crear una magia sugestiva que contenga al mismo tiempo al objeto y al sujeto. Mundo, arte y artista se funden.

Para Baudelaire el elemento formal de la obra de arte no tiene un sólo sentido ni depende de un único factor sino que la obra artística debe sugerir algo que va más allá de lo formal y llega a revelar la belleza eterna que envuelve a los seres y a las cosas. Bajo este principio formuló su teoría de la dualidad del arte, cuya esencia contiene una parte individual y circunstancial y una parte eterna e ideal, en su obra *Le peintre et la vie moderne* (1863). En el año 1859, el poeta ya se opone abiertamente al arte realista y al tipo de artista que lo produce y que empezaba a triunfar en esos momentos; Baudelaire por el contrario, defiende al artista imaginativo que intenta seguir el dictado de su propia intuición a través de su imaginación creadora, emparentada con el infinito. Por ello, el arte no puede ser didáctico, sino que ha de estar centrado en su propia esencia artística. El intelectual tiene un papel definido en su mundo

---

1) Utilizamos la edición de la novela *De Sobremesa* incluida en el volumen *Obra completa* de José Asunción Silva, coordinada por Héctor H. Orjuela, publicada en la Colección Archivos, 1ª edición, C. S. I. C., Madrid 1990.
D. S., p. 232.

y ese papel es el que busca deseperadamente José Fernández y que Baudelaire también explicitó. Su creencia es que el artista tiene que revelar por medio del lenguaje especial de la obra el encanto, las contradicciones y los valores del mundo en el que está inmerso[2].

Cuando se refería al artista y a su relación con el mundo; Baudelaire situaba al artista frente a la *modernidad*, concepto que busca y obtiene de la moda y de la historia por el procedimiento de extraer lo eterno de lo transitorio. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno, lo inmutable: "Lo bello está hecho de un elemento eterno, invariable, cuya cantidad muy difícil de determinar, y de un elemento relativo, circunstancial, que será, si se quiere, respectivamente o conjuntamente, la época, la moda, la pasión (...) La dualidad del arte es una consecuencia de la dualidad del hombre. "[3] José Fernández, el protagonista de Silva, es un poeta inmaduro que suscribiría estas ideas *baudelerianas* por lo que tienen de románticas y a la vez de modernas. Fernández siente la sed del ideal y una constante y desazonadora insatisfacción que le conduce a la necesidad de experimentar el exotismo y la voluptuosidad para poder soportar la insostenible monotonía, lo que le convierte en un dandi refinado y rebelde como actitud existencial frente a la vulgaridad de lo mediocre humano, y también frente a la misma mediocridad de sus propios escritos.

José Fernández es un caótico, hipersensible y voluptuoso continente de las ideas estéticas de Baudelaire, con sus precedentes románticos del arte y el ideal; también es un ser hombre-poeta que se debate entre el pensamiento y la poesía, al que la búsqueda del ideal y su tendencia espiritual y mística lo alejan del tópico decadentismo. Su percepción del mundo, pero sobre todo su manera de aspirar a intervenir en él, es la de un poeta, no la de un filósofo. Su vocación poética se congela en el fruto de dos libros de poemas, uno temprano y otro juvenil, que sus amigos alaban pero que no le reportan felicidad alguna al artista porque no cree en lo que los textos tienen de verdad. La angustia de José nace del conocimiento intenso y profundo que tiene de sí mismo y que solicita de las cosas. Pero no es capaz de articular su conocimiento utilizando el lenguaje racional de la filosofía, ese deseo de templanza mata su calidad de poeta que vive y lo convierte en un ser atormentado y complejo, incapaz de dar a su vida un sentido auténtico, no la convierte en arte, aunque ése sería su fin inalcanzable.[4] Su vida es una crisis continua, como poeta no renuncia a nada; tiene todo y necesita todo, sus sueños y sus fantasmas interiores y la vida real. Funde vida y arte y la confusión se acrecienta de tal modo que se funde la forma y lo que está bajo ella, procede como un poeta, justo al revés que el filósofo, que va delimitando paulatinamente y mediante el esfuerzo, los límites para poder distinguir la unidad.[5]

---

2) Para alcanzar esas revelaciones, el artista necesariamente ha de poseer una gran sensibilidad y una rotunda ansia de plenitud. También sentirá una irresistible inclinación por la búsqueda del Ideal y cierta necesidad de exotismo y de voluptuosa pureza. El artista ejercerá también un dandismo rebelde y distante en persecución de una estética de la intuición singular. Este retrato podría responder al de José Fernández de Andrade.

3) Ch. Baudelaire, *Le peintre et la vie moderne* en *Oeuvres complètes*, Robert Laffont editeur, París, 1980, p. 791.

4) La angustia de Fernández es similar a la de Darío en *Prosas Profanas* (1896) y a la de Casal en el conjunto de su obra. Ese concepto de la angustia es recreado literariamente a partir de las corrientes europeas de pensamiento representadas por Kierkegaard y Schopenhauer.

5) Vid. María Zambrano, *Filosofía y poesía*, F. C. E., México, 1987.
"El poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído. Por eso el poeta no parece un hombre, o si él es un hombre, entonces es el filósofo el que parece inhumano (...) La Filosofía es incompatible con el hecho de recibir nada por donación, por gracia. Es el hombre, el que saliendo de su extrañeza admirativa, de la angustia o del naufragio, encuentra por sí el ser y su ser. (...) Y el poeta es fiel

De Sobremesa es una novela sin acción con una compleja reflexión acerca de la crisis del intelectual. Su planteamiento es el de una novela- diario que sirve para manifestar el hecho de que se ha escrito para defender un estado real de soledad, de aislamiento del mundo que aparece sustituido por los marcos artísticos que rodean y aprisionan el texto. El acto de escribir un diario manifiesta un inteligente interés por explorar la realidad mediante el ejercicio de la escritura. Recordemos que el momento elegido para el inicio de esa lectura del diario es la noche, que no se trata de una lectura espontánea ni decidida por el propio protagonista, sino que es inducido a ella por parte de sus amigos. La lectura de su diario[6] significa una confesión en voz alta en el contexto de una reflexión que se produce con una distancia temporal con respecto a los hechos objeto de tratamiento. El lector, como los oyentes no pueden vivir la narración como abierta y sorprendente, puesto que el narrador acude al texto contenido en el diario necesariamente como una historia del tiempo pasado, no una historia viva.

Fernández, en *su sobremesa* no habla, lee un texto que previamente había escrito. Manifiesta la voluntad de retención en el acto de escribir. Escribir es lo contrario de hablar, acto en que las palabras se desprenden de nosotros. Escribir significa la voluntad de perdurabilidad y de liberación, pero al hablar sólo se logra un fin utilitario de carácter inmediato nunca perdurable. La búsqueda de algo permanente, por medio de la reflexión sobre lo transitorio, es lo que empuja al personaje de Silva a escribir. Para toda escritura verdadera se necesita previamente un gran silencio, lo que equivale a una disponibilidad del alma que constituye una necesidad de los poetas formulada como *intimidad de los poetas* al principio de la novela.

El comportamiento de Fernández es el comportamiento de un perplejo. La es una actividad incesante aun en su quietud y ha de tener un mínimo grado de transparencia. Pero sobre todo, es necesaria la forma para la vida; una forma que la contenga y que la soporte para realizarse en su seno[7]. El concepto de transparencia se confunde con la idea de forma y sucede que en algunos individuos, los perplejos, no se produce la transparencia ni la visión. El individuo perplejo es acosado por el pensamiento y privado dolorosamente de la visión. El pensamiento, aun con su gran riqueza no nos libra de la perplejidad.

La perplejidad sólo puede ser superada mediante la contemplación de la armonía entre la vida propia con el mundo o lo demás. La no superación de la perplejidad supone la incapacidad de la elección y de la decisión. Sin embargo, un perplejo como Fernández es un privilegiado, puesto que su situación no se deriva de una carencia sino de la sola ansiedad para la elección. El perplejo conoce pero no tiene su conocimiento en cuenta. Carece de presente, su personaje

---

a lo que ya tiene. No se encuentra en déficit como el filósofo, sino, en exceso, cargado con una carga, es cierto, que no comprende".

6) Aníbal González en su libro *La novela modernista hispanoamericana,* (Gredos, Madrid, 1987) incluye un interesante ensayo que lleva por título "Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en *De Sobremesa*". En dicho ensayo, el autor estudia el detalle simbólico del marco y el acto de enmarcar en esta novela -- el texto leído del diario, es también un marco para la ficción-- y explica el carácter parergonal de ese marco según expresión de Derrida y tomando el concepto de Kant, quien definió el paraegón como un compuesto de lo interior y de lo exterior, o todo aquello que marca la frontera entre lo que constituye la obra de arte y lo que no pertenece a la obra, por ejemplo, los marcos de los cuadros o los vestidos de las estatuas.

7) El" plan" de Fernández obedece a esa necesidad de crear una forma que contenga la vida propia. Ese proyecto no hace sino subrayar la incapacidad para diferenciar la acción y la contemplación, la vida de la literatura. El plan es la primera misión transcendente que se propone José Fernández, la segunda es la búsqueda de Helena. Entre las dos no existe relación, lo cual es indicio de la dispersión y la confusión entre voluntad y realidad que sufre el protagonista.

está inmovilizado por el temor y no es capaz de afrontar el riesgo de decir sí o no. En definitiva sabe lo que busca pero no puede tocarlo aunque conoce los medios de llegar a él. Esta apreciación puede derivarse de la conducta de José Fernández en la novela. El personaje se debate en un conflicto entre sus ideas y sus sentimientos como artista o sobre el arte y la vida misma, ajena a su visión artística y es empujado a mantener un ritmo de vida descaradamente real aunque nunca vulgar.

Fernández necesita de la acción[8] más que de la claridad, necesita el riesgo, se siente deslumbrado por el pensamiento que no penetra en su alma sino que lo mantiene en un estado de suspensión o deslumbramiento, de multiplicidades. Su actitud es la de quien mira a un lado y no se fija en parte alguna, no se detiene. Sus conocimientos son parciales, sin conexión entre sí, por ello ansía crear un plan, pero para ello necesita un centro real y sólido. Helena se revela como el centro necesario para ese plan. Su vida se debate entre la inquietud y la soledad causada por la ausencia de toda certidumbre. Su existencia fluye dócil y sin meta y su justificación es la espera de la revelación del sentido de la vida -- encarnada en Helena-- que haga posible la revelación de la parte de sí mismo que se escapa. Ella, la santa, la salvadora, la muerta, la soñada, le descubre una parte de sí que desconocía, una parte mística y voluptuosa a la vez. El sólo elemento necesario que se impone a Fernández es Helena. Le viene de afuera como una verdad constituida y se ofrece sin posibilidad de que intervengan en ella. Su amor por la aparición ideal llamada Helena está forjado en un fracaso de la realidad inmediata, es un amor que se afirma en la imaginación y que verifica y fortalece las ideas previas. Es el amor a la idea. La objetividad encierra y limita y es necesario disolverla y hacer que nada permanezca como verdad inalterable. Se adopta la idealidad como ansia o esperanza retórica de realización.

Esta experiencia del amor absoluto se opone al amor como ejercicio de la carnalidad que está presente en la trayectoria vital de Fernández y que camina hacia su disolución como amor a las mujeres transformado en misoginia. Helena se opone a las demás, su materialidad etérea es opuesta a las demás carnalidades femeninas, y su muerte no es contemplada por el personaje aunque sucede en la supuesta realidad histórica; en cambio las otras mujeres mueren, sin fenecer, se terminan como adyuvantes del personaje, y permanecen vivas objetivamente.

El amor sin transcendencia se transforma en líbido furiosa y destructora; la furia carnal se salva sólo si se transforma en amor con un objeto propio de amor. Fernández vive su dispersión vital también y de una manera muy importante en el aspecto sexual[9] y le salva únicamente la persecución de la pureza del ideal al que aspira. Su intento de recogerse en la soledad de la abstinencia sexual es un intento de alcanzar el don o la gracia de la creación artística, (a

---

8) El doctor Charvet, que representa la acción y la visión diáfana del mundo real, le recomienda el abandono del pensamiento y la contemplación, así como del exotismo y la voluptuosidad: "-Qué falta hace entre los tesoros de arte que ha amontonado usted en su vida una mujer, no una querida (...) Cásese usted, amigo mío... El matrimonio es una hermosa invención de los hombres, la única capaz de canalizar el instinto sexual", *D. S.* p. 310.
Unas páginas antes, el doctor Rivington, le había recomendado también acción y la praxis" v...prefiera usted la acción al sueño inútil, busque usted desde mañana a la joven, cásese con ella y será usted muy feliz. " *DS*, p. 287.

9) Fernández vive periodos de furia sexual comparable a la de Don Juan. Dos aspectos le difencian de él: Fernández ama y además posee antepasados, al contrario que el mítico Don Juan.
Para nuestro protagonista la *salvación* es el Ideal encarnado por Helena, ansía salvarse gracias a ella y la invoca como si de una divinidad se tratase: "Estoy harto de la lujuria y quiero el amor; estoy cansado de la carne y quiero el espíritu (...) Si sobre mi cuerpo crispado de voluptuosidad de pasearon manos buscadoras y lascivas, si pedí el olvido a todas las embriagueces de todas las orgías, si rodé como un borracho por la escalera vertiginosa del vicio, fue porque no te había visto todavía. Ten piedad de mí".

Helena) de alcanzar el amor, de la acción o de la visión de su propia vida venciendo así su perplejidad fecunda pero desasosegante.

La literatura y la pintura se unen aquí, en la necesidad de explicar la relación que con el mundo tiene Fernández y cuál es su experiencia del amor y el arte.

Los retratos femeninos que ofrece la novela, así como la recreación de sus ambientes nos ofrecen la posibilidad de relacionar la materia pictórica de este fin de siglo con la literatura y nos ayudan también a recrear el ambiente de la obra. Literatura y pintura, y aun la música, relacionados en un mismo fragmento de arte. Recreemos las imágenes de la literatura y encontraremos un tratado del arte que le es contemporáneo.

Entre los retratos de mujer presentados en la novela existen dos modelos fundamentales, que se corresponden estéticamente con el *gusto* -- frente a *arte*, concepto procedente de Rafael-- de los primitivos, con el Prerrafaelismo: son las mujeres que pertenecen al tipo de *santas*, y las otras mujeres, las *reales*, identificadas aquí como prototipo de Venus, por las continuas alusiones a representaciones artísticas de Venus o de modelos clásicos o cuatrocentistas de mujer amada y carnal, que las introducen en el texto. Son retratos en los que destaca la boca roja, los senos, las orejas y las joyas, por ejemplo. Entre éstas últimas hay dos, María Legendre y Consuelo, que son rescatadas por Fernández de un marido infiel y de los recuerdos de un amor de infancia, Consuelo, y de un origen sórdido, María Legendre, mujer de un natural, sorprendente y refinado gusto estético. Estos dos personajes se apartan de las mujeres frívolas, viciosas o prostitutas que el protagonista también conoce.

Las dos son más que un episodio carnal en la trayectoria sentimental del personaje en busca de la amada ideal, y cuando se refiere a ellas introduce datos estéticos de carácter relevante. Su buen gusto y su ingenuidad adquieren un significado de pureza, si no moral, si estética. Maria Legendre es amante de aristócratas y protectora de poetas, es una "delicada criatura ataviada e idealizada por proveedores artistas", cuyo apartamento sobre el Parque Monceau está amueblado "con un refinamiento de gusto inverosímil" que se resume del modo siguiente:

> *La salita con las paredes tendidas de una sedería japonesa, amarilla como una naranja madura, y con bordados de oro y plata hechos a mano, amueblada sobriamente con muebles que habrían satisfecho las exquisiteces del esteta más exigente (...) (en) el cuarto de baño, donde lucía una tina de cristal opalescente como los vidrios de Venecia, junto a las mesas de tocador, todas de cristal y de nikel, sobre la decoración pompeyana de las paredes y del piso, sugerían la idea de que algún poeta que se hubiera consagrado a las artes decorativas, un Walter Crane o un William Morris, por ejemplo, hubiera dirigido la instalación detalle por detalle.*[10]

Ésta es la primera vez que hace referencia explícita al movimiento Arts & Craft. El Arts & Craft, fundado por William Morris, se dedicó a llevar a la artesanía el espíritu de la Hermandad Prerrafaelista. Morris pintor y poeta, citado por el personaje de la novela, fue un hombre de acción, que partía del pensamiento de Ruskin y de Marx y formuló la idea del arte popular, intentando dar un valor estético al arte de la industria. Burne Jones, A. Mackmurdo, W. Crane, Madox Braum, son artistas prerrafaelistas que trabajaron con Willian Morris en la ilustración gráfica. Al final de la novela aparecen nuevas alusiones al movimiento de Arts & Crafts, esta vez no tanto al resultado ornamental de su producción, sino más bien a su teoría

10) *D. S.*, p. 254.

social, en una intervención de Rivington, en Londres, en la que aconseja a Fernández sobre su plan, el plan al que dedicar su vida y le explica que "... en lugar de pensar en ir a civilizar un país rebelde al progreso por la debilidad de la raza que lo puebla y por la influencia de su clima, donde la carencia de estaciones no favorece el desarrollo de la planta humana, asóciese Ud. con alguna gran casa inglesa a cuya industria es aplicable el arte, con unos fabricantes de muebles o de porcelanas, de vidrieras o de telas lujosas para tapizar y consagre ud. su talento a hacer por ese medio objetivo la educación estética de los consumidores. Con una sóla idea de arte aplicada a la industria se ennoblece ésta, como se perfuman hectolitros de alcohol con una gota de esencia de rosas".

Esa mujer de la que hablábamos, María Legendre, es una bella gozadora refinada y naif. Destaca su cuerpo el narrador y dice que:

> *Tiene perfil de Diana Cazadora, cabello rubio pálido, orejas diminutas, muñecas redondas y finas y sobre el corpiño bajo de gasa verde pálida que dejaba medio desnudo el seno, brillaban, ardían, las diáfanas esmeraldas de mi tierra...*[11]

Esta imagen la hace parecer un ser irreal o una ondina de las selvas. La música de Wagner -*El anillo de los Nibelungos*- ayuda al personaje a recrear esta visión. Su mirada le provocó un escalofrío de voluptuosidad, frente a la mirada de Helena, que le provocará una reacción de arrepentimiento, como veremos. El narrador relata: "Tres días después la palidez ambarina, las líneas perfectas, el olor a magnolia, el vello de oro sedoso, las voluptuosas posturas sobre las sábanas de raso negro, como una Afrodita, dedicada al amor".[12]

Consuelo, el amor de la infancia es una "Virginia vestida de muselina blanca" a la que él regala las flores del ayer, las orquídeas parásitas rosadas de Guaimis que, significativamente, son un símbolo sexual como principio masculino, frente a los lirios que adornarán a Helena, toda pureza y femineidad. Inocente y anoréxica, a Consuelo, José le hace decir que sólo toma café negro y una copita de marrasquino, en taza de Sèvres y frágil copa en forma de lirio o copa de pureza. Con ella visita el Museo del Luxemburgo en París. Allí estaban colgados, probablemente, los cuadros de Gustave Moureau que enamoraron al propio José Asunción Silva.

A Consuelo, mezcla entre lirio y orquídea, José la seduce, tocando las fibras más sensibles del sentimiento, dice él. A las demás mujeres carnales, les seduce la idea del placer, no José, quien les llama "viciosas, coleccionadoras de sensaciones" y corrompidas por el arte y la literatura... Es el ejemplo de Olga, la rubia baronesa alemana, que tiene la "carnadura dorada de las Venus de Tiziano, un seno de Juno, medio desnudo de un corpiño verde oscuro", adornado con diamantes y con unos "labios rojos como una fresa madura".

Ninguna de estas "mujeres carnales", posee las características de "las santas", María Bashkirtseff -- que pintó un cuadro inacabado titulado *Las santas mujeres*, que se enterró con ella-- y Helena de Scilly Dancourt.[13]

María Bashkirstseff, la jovencísma pintora rusa, muerta el último día del año de 1884, cuando Silva llega a París, a la que conoce por Barrés, impresiona tanto al colombiano que la introduce en la novela. María era una pintora de tendencia simbolista prerrafaelista, que

---

11) *D. S.*, p. 253.
12) Vid. *D. S.*, pp. 239 y siguientes.
13) Compárense ambos personajes en *D. S.* pp. 239 y ss. y 270 y ss.

perseguía las formas pictóricas de Bastien Lepage, el pintor prerrafaelista, como se desprende del diario que ella escribió.

José Fernández la imagina como la Ofelia del cuadro del prerrafaelista J. Everett Millais:

> *Sentada ella en el piano, al vibrar bajo sus dedos nerviosos el teclado de marfil, se extendía en el aire dormido la música de Beethoven, y en la semioscuridad, evocada por las notas dolientes del nocturno y por una lectura de Hamlet, flotaba, pálido y rubio, arrastrado por la melodía como por el agua pérfida del río homicida, el cadáver de Ofelia, Ofelia pálida y rubia, coronada de flores... llevado por la corriente mansa.*[14]

Millais recurre a un tema literario y lleva al lienzo la descripción del suicidio de Ofelia, en el cuarto acto de Hamlet, y según la reina Genoveva. El pintor, que es absolutamente fiel a la naturaleza, pasó varios días pintando al borde de un río para trasladar con toda exactitud las flores y plantas. La figura de la mujer -- la modelo real es Lizzie Siddal-- no parece muerta, sino inconsciente, lo que le da un cierto morbo a la escena.

Los rasgos físicos de María, como los de la Ofelia de Millais, son: vestido de crespón de seda rosado, que tiene por todo adorno una guirnalda de rosas de bengala, pero no joyas. Su tez es aterciopelada y rósea como un durazno maduro, los grandes ojos castaños que sonríen al mirar, la espesa cabellera de graciosa curva. Ningún rasgo carnal para nuestra Señora del Perpetuo Deseo, como la denominó Barrés. Según el personaje ninguna otra virgen literaria tiene un aspecto más ideal. Ella será la muerta ideal pintora y escritora, que " encerraste en los límites la obra de arte soñada y diste en un libro la esencia de tu alma". María presenta una imagen no dinámica, querida por el simbolismo y muy especialmente por el prerrafaelismo. A la vez, el narrador la imagina con el intermedio de la música, al modo simbolista.

Cuando José Fernández de Andrade escribe desde Ginebra el 11 de agosto e introduce, por vez primera, la imagen de Helena. Cuando la describe lo hace con una gran minuciosidad selectiva: habla de un abrigo de viaje y de un sombrero en un primer momento, pero la mirada se prolonga durante la comida y el pasaje se alarga considerablemte en extensión material y en detalles puntuales; se quitará los guantes de Suecia y se frotará las manos largas y pálidas, y mueve su cabellera sedeña de bucles castaños en la que se refleja la luz. Después escucha su voz, argentina y fresca, pidiendo leche y fresas para comer. Su perfil, como en las pinturas de los primitivos, es ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico, de una insuperable gracia de líneas y de expresión. María, Helena y Ofelia representan el modelo ideal, tres imágenes que se funden entre sí para dar forma a un anhelo de espiritualidad estética.

---

14) *D. S.* p. 243.

LA MIRADA INTERIOR: ESPACIOS EN *DE SOBREMESA*

CONSUELO TRIVIÑO
INSTITUTO ORTEGA Y GASSET

El espacio como generador de conflicto

La experiencia urbana del artista ha aportado a la literatura poderosas metáforas espaciales que refieren la búsqueda de un espacio interior proyectado sobre el entorno. El poeta de finales del siglo XIX caminaba por las calles de París, no sólo en busca de gemas raras, de antigüedades, de perfumes, porcelanas chinas y delicados bibelots, también iba recibiendo impresiones que alteraban su imagen del mundo, a la vez que le permitían percibir asociaciones y formas sorprendentes. Pero esa búsqueda del artista también resumía su necesidad de hallar el lugar de la escritura. De modo que, en muchos casos podemos apreciar cómo la relación con el espacio va íntimamente unida al proceso creador.

Silva, como Gómez Carrillo o Blest Gana, se pasearon por un París burgués que les ofrecía una ilusión de modernidad y ávidamente consumían esa cultura que se exponía en teatros, museos y galerías, escaparates, restaurantes, cafés y calles. La ciudad, como puede apreciarse en la novela modernista, por un lado, satisfacía al artista en su búsqueda y por otro, dejaba sensación de vacío, angustia, deseos de huir y necesidad de encontrar un refugio en el interior.

Este recorrido de la conciencia que se proyecta en el espacio exterior y al mismo tiempo se refugia en el interior puede apreciarse en *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva. Nos interesa en este sentido abordar espacio entendido no como la copia de una determinada geografía, sino como una variante de ese sistema de relaciones que traza los rasgos de la cartografía urbana configurando la imagen del mundo. Entendemos que el espacio en la obra literaria, como lo plantea Yuri Lotman, no es la copia de un sistema: se forma a partir de realizaciones significantes y de no realizaciones significantes de sus exigencias"[1]. Así, la estructura espacial de un texto artístico presenta una variante del sistema general y, en cierto modo, entra en conflicto con esa variante.

En *De sobremesa* es notable esa proyección del ser que huye de sí mismo, perdiéndose en calles laberínticas y vuelve a los recintos interiores en busca de recogimiento. Así el narrador asimila el espacio en dos sentidos: el adentro y el afuera, ofreciéndonos una gran riqueza de imágenes espaciales para significar su estado de ánimo. La mirada de José Fernández se proyecta hacia el adentro, en salones donde se recogen artistas y bohemios en busca de sensaciones, donde se habla de arte y literatura o se concibe la utopía de un mundo hecho a la medida de unos ideales, donde, además, la escritura encuentra su lugar.

El espacio cerrado, por lo general, suele interpretarse en los textos a través de diversas imágenes cotidianas como casas, ciudades, patrias, etc, y se le asignan determinados atributos: cálido, femenino, natal, seguro. Su opuesto es el exterior, lo abierto, cuyos rasgos pueden ser: hostil, masculino, ajeno, frío, etc. También son posibles las interpretaciones contrarias, como veremos en la novela. En este caso el rasgo topológico fundamental del espacio es el límite que divide el espacio del texto en dos subespacios: adentro y afuera, la casa y la calle, la ciudad natal, las ciudades europeas.

Indepedientemente del lugar en el que se encuentra, Fernández entra en contradicción con el espacio que lo acoge y a la vez lo arroja al vacío, que le permite escribir y soñar, pero

1) Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones ISTMO, 1988 p. 278.

también lo aleja de la escritura. En *De sobremesa*, al decir de Aníbal González, la angustia de Fernández es "su búsqueda de orden de sentido para la historia, [que] lo conduce a refugiarse en el interior, en la intimidad que es donde lo encontramos al principio de la novela, en el relato liminar"[2]. En la penumbra de las habitaciones vive como un convaleciente. Allí puede analizar las sensaciones que le llegan del exterior, y dialogar con unos pocos amigos escogidos, al estilo de la intelectualidad europea finisecular, que busca en el interior la posibilidad de realizar sus más altas aspiraciones de belleza.

Fernández, al decir de Aníbal González, es la alegoría del intelectual hispanoamericano tras la búsqueda de un principio trascendente que le permita atisbar la dirección del devenir histórico y huir del interior. Así abandona sus planes de transformar la sociedad a la que pertenece y se dedica al culto a la mujer amada, es decir, al ideal estético, al arte, a la escritura.

Adentro, las casas, los salones, las habitaciones

Las primeras páginas de la novela nos describen el salón de una casa aristocrática donde se encuentran tres jóvenes adormilados por el borgoña. La decoración evoca el ambiente europeo en el que vivió el protagonista: la lámpara de gasa y encajes, la carpeta de terciopelo carmesí, los tonos de la alfombra, los tapices y las colgaduras en púrpura; contra la pared roja, cubierta con un opaco tapiz de lana, las espadas de acero de puños cincelados, cruzadas en panoplia sobre una rodela, la copia de un Rembrandt, el candelabro de bronce, etc, como si Fernández hubiera querido trasladar un trozo de París hasta su lugar de origen.

Y, efectivamente, la aristocracia bogotana, compuesta por comerciantes -clase a la que Silva pertenecía- modifica el gusto de la época en ese fin de siglo, renovando el interior de las modestas viviendas. Según Alberto Saldarriaga Roa, el escenario urbano de Bogotá a finales del siglo XIX era una mezcla de distintas formas de nostalgia y de precariedad que se reflejaba en la imposibilidad de culminar las obras del Capitolio Nacional, llamado entonces "enfermo de piedra". Pero, al mismo tiempo, "la aristocracia y la pequeña burguesía locales iniciaban entonces el reconocimiento de su propia identidad social y, por tanto, iniciaban también el proceso de su ostentación"[3]. La ruina del negocio de Silva, tras la muerte del padre, se debe en parte a su afición a importar mercancías de lujo que tenían poca salida. El lujo, al decir de Saldarriaga Roa era una manera de desquitarse del aislamiento y de la lejanía del mundo "civilizado", un arma para olvidar un pasado colonial que enarbolaba títulos y abolengos dudosos.

La casa de los Silva que no escapó a esas transformaciones es descrita así por Emilio Cuervo Márquez: "... Aún veo el amplio cuarto de estudio. Discreta luz, mullida alfombra, un diván de seda roja. Contra los muros, anaqueles con libros. Al frente una reproducción de arte de la Primavera de Boticelli. En el centro, el amplio escritorio, sobre el cual se veían algunos bronces, el balde de tafilete rojo con el monograma en oro del poeta, revistas extranjeras"[4], un decorado cuyos detalles dan cuenta de la índole de su refinado habitante.

Del mismo modo, en la novela Silva nos ofrece una singular mirada del salón donde el protagonista lee a sus contertulios el diario. García Márquez en su prólogo de la obra destaca la descripción cinematográfica de esa primera escena, que va descubriendo poco a poco una sala en penumbra "donde algo está a punto de ocurrir": "El método narrativo de Silva, desde las primeras páginas de su libro -y a diferencia de cualquier novela anterior- hace pensar [nos dice]

---

2) Anibal González: *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987, p. 109.
3) Alberto Saldarriaga Roa: "Una ciudad adormecida en medio de la lluvia", en *Gaceta*, Nº 1996, 32-33, Bogotá, p. 9.
4) Ibídem, p. 13

en una influencia imposible: el cine"[5]. Primero la lámpara y los objetos, luego una mano de hombre que se abalanza sobre el terciopelo de la carpeta, frota una cerilla y enciende seis bujías, aumentando la luz y haciendo visible el grupo de amigos.

El interior y la escritura

Lo que va a ocurrir en esa confortable estancia es una revelación, un hallazgo extraordinario, el producto de la búsqueda espiritual de un artista, el milagro de la creación poética que se materializa en la novela. Como vemos a lo largo del diario, José Fernández teje una urdimbre en la que escritura, vida y arte se confunden, donde la fuerza de una visión es más poderosa que una presencia física.

De sobremesa resume la búsqueda del artista hispanoamericano en dos sentidos, la persecución de la imagen de una ciudad que ha soñado, como Julián del Casal, y que quiere hacer suya a través de los sentidos, y la búsqueda del lugar de la escritura que encarna toda aventura poética. Por eso no es de ninguna manera gratuita la discusión con los amigos que censuran la vida que lleva porque lo aleja de sus deberes de poeta.

Las correspondencias entre *A rebours* y la novela de Silva, la semejanza entre Des Esseintes y José Fernández, han sido ampliamente estudiadas, por lo que no merece la pena subrayarlas, sólo recordar que la configuración literaria de la ciudad en las últimas décadas del siglo XIX se inspira en modelos tomados de Huysmans que se refieren a un París expansivo en manos de una burguesía ostentosa y frívola.

Al comienzo de la novela, la relación conflictiva con el espacio nos es presentada a través de Oscar Sanz, el médico, que choca con los refinamientos de la casa: el comedor iluminado por treinta bujías diáfanas, perfumado por las flores raras que cubren la mesa y desbordan los jarrones de cristal de murano, las porcelanas, la platería, los manjares delicados, los burdeos, los borgoñas, etc. Este lujo contrasta con la miseria, el desaseo, los olores repugnantes, la descomposición y muerte de los hospitales donde ve agonizar tantos enfermos incurables. Pero lo que le echa en cara a Fernández es haber pasado dos años sin escribir una línea.

Igualmente se le cuestiona su participación en guerras en las que no cree, su afición a cultivar flores raras y a seducir mujeres frívolas, sus excursiones por apartadas zonas del país, su pasión por la antropología y la prehistoria, actividades que según los amigos matan lo mejor de su ser, su vocación y alma de poeta. Fernández se defiende alegando que necesita día a día sensaciones más intensas y delicadas, por lo que no puede ocuparse de hacer versos. Pero Sanz insiste en que todo esto se debe a la casa, a ese ambiente que lo aísla de "la vida real": "Quieres saber qué es lo que no te deja escribir? El lujo enervante, el confort refinado de esta casa con sus enormes jardines llenos de flores y poblados de estatuas, su parque centenario, su invernáculo donde crecen, como en la atmósfera envenenada de los bosques nativos las más singulares especies de la flora tropical"[6]. Todo ello, a juicio del médico, corrompe la sensibilidad del artista. En definitiva, la vida que encierra esa casa, los vicios a los que se entrega su extravagante propietario, al que compara con una cortesana histérica, son un obstáculo para la creación.

El interior y la enfermedad

Pero el interior también puede ser un confortable refugio cuando acecha la muerte, como puede ocurrir en la habitación de un enfermo, una noche de invierno en París, mucho más si ese enfermo es un artista decadente. Y es que después de pasear con el horror por las calles

---

5) Gabriel García Márquez. "En busca del Silva perdido", prólogo de *De sobremesa*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 13. Rambién en *Quimera*, Barcelona, nº 148, 1996.

6) José Asunción Silva. *De sobremesa*, Madrid, Hiperión, 1996, p. 40

hostiles que le recuerdan la imposibilidad de alcanzar su sueño, José Fernández se encuentra en el lecho agonizante. Silva, amante de los tonos grises, de los contrastes entre el blanco y el negro, nos muestra una escena digna de Poe: "Sobre la mesa cercana a mi lecho ardía un cirio al pie de un Cristo. La luz tétrica de la madrugada se filtraba por los calados de los balcones".[7] Entre la vida y la muerte, el enfermo, más complacido que apesadumbrado por la estética del lugar, vislumbra en el hospital el vestido blanco y negro de una hermana de la caridad cuya nívea corneta le recuerda a una garza con las alas abiertas, imagen que a su vez evoca el recuerdo de los pantanos de su tierra natal.

La enfermedad del artista suele estar relacionada con el proceso creador y el personaje de Silva se encuentra atrapado entre dos impulsos: sentir o escribir. Tiritando, calado de frío y tendido en el diván de su despacho, Fernández trata de escribir, subrayando el esfuerzo que debe hacer: "Espesa bruma envuelve mi horizonte intelectual; mortal decaimiento me postra, y si por mí fuera no haría un solo movimiento para no gastar las escasas fuerzas que me quedan. Es como si por una herida invisible se me estuvieran yendo al tiempo la sangre y el alma".[8] Tal y como presenta las cosas, él huye de la escritura, pero vuelve a ella. Es un hábito convertir sus impresiones en obra literaria, pese al malestar que le produce ese acto, que sólo puede realizarse en soledad y en la intimidad del espacio interior. Esta enfermedad es algo que ningún médico puede comprender, por eso se burla de sus consejos, de su manía clasificatoria y de su jerga seudocientífica.

El interior, el erotismo y la muerte

El interior es del mismo modo el lugar donde cómodamente se proyecta el deseo, como en el salón de Lelia Orloff, la cortesana cincelada de acuerdo a los gustos de un duque ruso, de un perverso italiano y de un dandy como Fernández. En su casa se juntan los detalles que satisfacen los gustos del poeta: "La salita con paredes tendidas de una sedería japonesa, amarilla como una naranja madura, y con bordados de oro y de plata hechos a mano, amoblada sobriamente con muebles que habrían satisfecho las exquisiteces del esteta más exigente".[9] Cada elemento invita a la sensualidad y al abandono: la tina de cristal opalescente, las sábanas de raso negro que inspiran mórbidos deseos. Los refinados gustos de la amante coinciden con la sensibilidad del poeta que se admira al verse reflejado en ese cuarto, pero que, espantado de su vacío, huye hacia las montañas suizas en busca de la rusticidad del medio rural.

En contraste con sus sentimientos hacia Lelia, su amor por Helena necesita una atmósfera que le permita concebir los más elevados propósitos. En el cuarto vecino a su escritorio colocará el retrato de la abuela y el cuadro del pintor prerafaelita J. F. Sidal, que invade su casa y su vida de "dulcísimos ensueños". La imagen de la abuela que viene del pasado trae los más tiernos recuerdos de la infancia y obligatoriamente nos remite al poema *Los maderos de San Juan*, donde un vago presentimiento por el futuro de angustia del nieto anticipa su trágico destino.

El arte y el amor íntimamente unidos obran una transformación en el espíritu de Fernández, que cambia el decorado buscando el espacio adecuado para su estado de ánimo: al pie del retrato de Helena coloca una pesada mesa de bronce cincelado, sosteniendo las jardineras llenas de flores, rosas rojas, amarillentas y blancas, ramos de violetas de Parma que languidecen en altas copas de cristal opalescente, montones de claveles blancos, áureos, sonrosados, purpúreos, confundidos con las suaves emanaciones de las rosas y de los lirios. En

7) Ibídem, p. 160.
8) Ibídem, p. 148
9) Ibídem, p. 70

el centro coloca sólo un sillón donde se propone leer a Shelley y a Longfellow y, satisfecho de su obra, dice: "¡Ese ambiente de espiritualidad es el que requieres, amor del alma, para que vivas con intensa vida...".[10] El médico Charvet le hace ver que aquella es la más espesa atmósfera de misticismo que ha conocido, algo insólito en un poeta ateo como él.

Abatido, enfermo y arrepentido de sus excesos, Fernández cree que esa atmósfera pudo haberlo protegido de sus deseos "...y pienso a veces que, si sobre la oscura tapicería que cubre las paredes hubieran estado siempre los dos lienzos [los de la abuela y Helena], ni Nelly, ni la de Rivas, ni la Musellaro, ni Olga habrían entrado en mi vida, ni a mi alcoba".[11] Y ante esas dos imágenes que significan la inocencia, él espera ser redimido. Es evidente que el arte en Silva es una vía para la purificación, una religión que reemplaza a Dios, de modo que dejarse tentar por los placeres mundanos es correr el riesgo de la disolución.

En su artículo *En el impuro amor de las ciudades, una noche...* Iris Zavala ha puesto en evidencia las secretas correspondencias entre el paisaje urbano y el erotismo en Silva: "Ese impuro amor del verso de José Asunción Silva se esconde en el diseño de ese espacio nuevo de la ciudad cosmopolita".[12] Cuerpo y escritura se entremezclan con el paisaje, afectándose mutuamente y es tan importante el cuerpo como lugar del placer y tema de reflexión, que siempre hay un médico aconsejando al artista, presentándole la disciplina y la mesura como alternativas al desorden de los sentidos, consejos que por otro lado el artista ignora.

El mismo cuarto, las mismas flores, el mismo cuadro angelical, encierran el olor de la muerte cuando su guardián lo abandona para entregarse a los placeres de la carne. A su regreso Fernández sufre una fuerte impresión al ver las flores descompuestas, el polvo y las moscas muertas sobre los veladores de malaquita verde:

> *"Olía aquello a sepulcro, y los montones de hojas y de pétalos secos, de ramillos negros, de cálices duros los unos y acartonados como momias, podridos los otros por la humedad, yacían en los floreros de murano y en las jardineras sobre el mármol cubierto de polvo de la mesa; las rosas desprendidas del tallo y negras casi, sugerían la idea de un cementerio de flores".*[13]

La metáfora del interior, para decirlo con las palabras de Aníbal González: "Fue la forma que tomó el repliegue finisecular de la institución de la literatura sobre sí misma, ante el desafío de los discursos de las ciencias naturales. El interior, ya fuese biblioteca, alcoba o despacho, era el último refugio del arte, del eros y del juego; era el lugar donde el antes poderoso <<yo>> de los románticos, convertido en <<yo íntimo>>, abandonaba definitivamente su ambición de fundir al hombre y a la Naturaleza en un todo armónico, y se contentaba con crear a su alrededor una <<segunda Naturaleza>> de objetos manufacturados con los cuales podía entretener el tiempo de su exilio"[14]. Silva nos presenta al artista finisecular dividido entre su búsqueda de un absoluto y su terror frente a lo inexorable. Su cuerpo enfermo y en el umbral de la muerte presagia el encuentro con lo más temido y lo más deseado.

---

10) Ibídem, p. 164
11) Ibídem, p. 222.
12) Iris Zavala, "En el impuro amor de las ciudades, una noche...", en *Quimera*, Barcelona, 1996, nº 148, p. 31.
13) Silva, ob. cit., p. 221.
14) Aníbal González, *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, Ediciones Porrúa Turanzas, 1983, p. 109.

La ciudad y el tiempo

El interior, como se ha dicho, también se puede convertir en una cárcel y Fernández necesita escapar del tiempo que pasa, de su melancolía: "La perspectiva de una noche insomne, aquel lento sonar de las horas en el reloj del viejo vestíbulo, aquella melancolía sin nombre que me había invadido el alma desde por la mañana, me hacían inaceptable la idea de la reclusión. Quería oír el ruido de la multitud, perderme por unos minutos en el tumulto humano, olvidarme de mí mismo"[15]. Desesperado, sale de su alcoba, se confunde con el río de gente, observa sus calles y fachadas, las barracas de año nuevo, negras sobre la nieve, las ventanas de los restaurantes rojizas por la luz que se filtra a través de los cristales opacos, los esqueletos descarnados de los árboles. La multitud ruidosa y alegre aumenta la pesadilla en la que se deshace su ser. En ese ambiente urbano crecen sus temores, el horror de sentir su cuerpo expuesto a los rigores del tiempo y la amenaza de la masa.

Fernández, en contradicción con el espacio, cree que la ciudad es la causa de su malestar y esto se debe, sin duda, a una percepción diferente del tiempo:

> *"Le ha sucedido a usted, doctor, correr, ya en retardo, a una cita urgente, contar los minutos, los segundos, abrir el reloj, no ver la hora, volverlo a abrir, ver que en el instantáneo se mueve, rectificar si el cronómetro funciona aplicándole el oído, creer que se ha parado, buscar la hora en los relojes de la calle, sentir que el tren o el coche no caminan, y no descansar de la horrible impresión que le hace correr frío por las sienes y le aprieta el epigastrio sino después de estar en el lugar convenido?"*[16].

El estrés que sufre lo empuja a correr, a acelerar su ritmo y abarcar el espacio, para gastar sus fuerzas y fatigar el cuerpo. En cambio, Nelly, su amante norteamericana odia el tiempo que para ella es *a stupid thing*, que sólo existe para el cuerpo, algo que arrastra y que quiere eliminar. La ciudad moderna, como ella dice, suprime el tiempo con electricidad y con vapor.

La noche del 31 de diciembre, cuando muere Helena, Fernández mira el reloj y comprende su angustia, el terror por el año que va a comenzar. No ocurre lo mismo en Londres donde lo acompaña la imagen de la mujer idealizada, la poesía de Shelley y de Rossetti. Allí, retirado, en una casa cuyos balcones dan a Hyde Park, se dedica a los negocios y al estudio. En las tardes va como un *flanêur* por los barrios silenciosos, constatando la monotonía de las mansiones de la burguesía acomodada, disfrutando el verde de los jardines que rodea las viviendas. Sin embargo, su paz se ve alterada por la visión de los barrios pobres donde transitan los mendigos. Y así pasa el tiempo en aquella ciudad cuya tranquilidad consiste en cumplir con el diario ritual: "Horas de infinito recogimiento en que medito el plan que ha de inmortalizar mi memoria, lecturas de Shakespeare y de Milton en el silencio de las madrugadas insomnes, ¡cuán lejos estáis del brutalismo gozador de mis noches parisienses...".[17] Lo cierto es que las consecuencias de esa vida se aprecian en su cuerpo: "Eres otro hombre del que ví en Suiza; estás rosado y fresco como una miss"[18], le dice el amigo que lo visita.

La velocidad que impone la ciudad moderna intensifica aún más la conciencia del tiempo y, en consecuencia, el temor a la muerte. Pero la escritura tiene un ritmo propio al que el artista debe someterse para poder ser. La búsqueda del lugar de la escritura en *De sobremesa* sugiere

---

15) J. A. Silva, ob. cit., p. 157.
16) Ibídem, pp. 145-146
17) Ibídem, p. 111.
18) Ibídem, p. 111

del algún modo que sólo el arte es capaz de detener el tiempo, de alcanzar la inmortalidad a la que aspira todo artista. Asimismo el escepticismo del dandy no es más que una máscara para ocultar el temor que le produce el paso del tiempo, cuyas huellas se aprecian irremediablemente en el cuerpo, un cuerpo al que le dedica todos los cuidados y cuyo envejecimiento no puede evitar ni esconder.

La ciudad, la mujer

La ciudades que alejan y acercan la escritura son la extensión del yo del artista y lo acompañan en su búsqueda de un ideal. Entre París y Londres, es decir, entre el amor mundano y la pureza representada en la fugaz sombra de una mujer cuya belleza puede compararse a una virgen de Fra Angélico, José Fernández busca la salvación de su ser dividido. Londres le permite el recogimiento místico, la lectura de los clásicos, la concepción de sus sueños de inmortalidad. Calles infinitas, fachadas, ventanas y cortinas ocultan el misterio y le sugieren al *flanêur* la monotonía de las horas muertas alrededor de una mesa. También le ofrecen la visión de la mujer intangible cuya sombra desaparece tras las gasas.

La analogía entre la ciudad y la mujer se refuerza con dos imágenes que contrastan: París es Lelia Orloff, la *cocotte* frívola y Londres es Helena de Scilly Dancourt, la virgen de Fra Angélico. París es deseo y muerte. Allí su cuerpo goza hasta el cansancio con sus amantes y también se sobrecoge ante la tumba de la mujer amada, una tarde de otoño. La ciudad se llena entonces de melancolía y el paisaje se cubre de sombras. Entre la penumbra distingue la cúpula de los Inválidos y las torres de Nôtre Dame como dos masas negras que se alzan hacia el cielo rojizo.

La ciudad y la muerte

La ciudad muerta, otro de los símbolos modernistas, nos es presentada por Silva en poemas como *Día de difuntos*: *La luz vaga...opaco el día/ la llovizna cae y moja/ con sus hilos penetrantes la ciudad desierta y fría/.* Hans Hinterhausen asocia la imagen de las ciudades muertas a la conciencia de la decadencia y a la fascinación ejercida por la idea de la muerte[19]. En efecto, existe una relación entre la enfermedad de Fernández, el paisaje de París esa noche de invierno en que agoniza el año y la muerte de Helena.

La sombra de la muerte, que parece perseguir al poeta, se cierne sobre él desde su infancia: el asesinato de su abuelo, el suicidio del tío, la muerte de tres de sus hermanos, la muerte del tío abuelo en París, y la de su hermana Elvira a su regreso a Bogotá. Esta última pérdida lo sume en una depresión, que unida a sus fracasos económicos, precipitará su suicidio.

Los biógrafos de Silva subrayan su destino trágico: Fernando Vallejo titula su biografía novelada *Chapolas negras* -como esas mariposas que anuncian la muerte-, Ricardo Cano Gaviria señala su relación con la muerte, la fuerte impresión que debió sufrir el poeta al llegar a París y encontrarse con la noticia de la muerte de su tío, tragedias que de algún modo articulan su obra poética y narrativa. En cambio Enrique Santos Molano descarta estas teorías especulando sobre el supuesto asesinato del poeta[20].

Para Mauro Torres, el suicidio de Silva es una forma de negar la realidad y de rebelarse contra una madre dominante y dura: "Silva pretende anular la realidad con su suicidio, y entonces comprendemos que sólo ha conseguido negársela a sí mismo, en tanto que aquella

---

19) Hans Hinterhäusen, *Fin de siglo, figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980, p. 64

20) El suicidio de Silva ha despertado encendidas polémicas en Colombia y la crítica literaria ha intentado reconstruir la vida del poeta, tratando de esclarecer una muerte cuyo impacto perdura en la memoria colectiva. Entre la extensa bibliografía destacan: Fernando Vallejo, *Chapolas negras*, Bogotá, Alfaguara, 1995; Ricardo Cano Gaviria, *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*, Caracas, Monte Avila, 1992; Enrique Santos Molano, *El corazón de un poeta*, Bogotá, Nuevo Rumbo Editores, 1992.

sigue allí presente, inconmovible. Madre y realidad continúan existiendo después del auto aniquilamiento"[21]. Desde el psicoanálisis se han buscado las respuestas a este suicidio que conmovió a aquella ciudad provinciana de la altiplanicie. Ejercicio inútil interrogar a los muertos. Más que especular sobre las razones del poeta, conviene volver sobre su obra, detenernos en algunos poemas como Resurrecciones cuyos versos constatan el misterio de toda existencia humana: *Como Naturaleza, /cuna y sepulcro eterno de las cosas, / el alma humana tiene ocultas fuerzas, /silencios, luces, músicas y sombras. /*

De sobremesa nos muestra a través de José Fernández, la angustiosa búsqueda de un artista cuya sensibilidad le impide asumir "la vida real". A los reproches de los amigos, el protagonista responde con una pregunta cargada de ironía: "Pero ¿qué es la vida real, dime, la vida burguesa sin emociones ni curiosidades?..."[22]. Silva, que asimiló tempranamente las corrientes francesas de finales de siglo, que quería abarcarlo todo, conocerlo todo, como María Bashkirtseff, no pudo soportar la vida real que le esperaba en Bogotá, como tampoco pudo parar el inexorable paso del tiempo, tan sólo detener el instante en él y en su obra. Su novela, perdida en el naufragio de *L'Amerique*, fue reconstruida en los momentos más difíciles, cuando todos sus proyectos habían fracasado y quizás ya había decidido su suicidio. Según García Márquez, esta fue su venganza contra la sociedad bogotana que nunca lo aceptó.

Lo cierto es que detrás del lujo y de las frívolas aficiones del *richissime americaine* José Fernández se oculta un poeta capaz, a través del arte, de convertir su miseria en boato. La mañana que lo encontraron muerto había en su mesa de noche un ejemplar en francés de *El triunfo de la muerte*, de D'Annunzio, otro de la revista *Cosmópolis* y un cenicero lleno de colillas. Después de despedir a sus amigos, Silva debió quedarse, como Fernández al finalizar la lectura del diario, solo, soportando en absoluta soledad y silencio el ir y venir de la péndola del viejo reloj del vestíbulo, mientras ondeaba en sutiles espirales el humo de sus cigarrillos de oriente, antes de precipitarse hacia su último refugio.

---

21) Mauro Torres, *Psicoanálisis del escritor*, México, Editorial Pax-México, 1969 p. 263.
22) J. A. Silva, ob. cit., p. 38.

MODERNISMO Y MODERNIDAD: LA PROBLEMÁTICA DEL FIN DE SIGLO. UN DIÁLOGO CON LA CRÍTICA DE SILVA

MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Es ya un viejo tópico presentar el *modernismo* como la avanzadilla del movimiento moderno que irrumpe con fuerza en la vida y la literatura. No necesito recordar aquí las tesis que Octavio Paz popularizara hace bastantes años en su excelente ensayo *Los hijos del limo* según las cuales la modernidad arranca del romanticismo alemán. En esa misma línea se inscriben algunos trabajos de otro eminente especialista, el profesor Ivan Schulman, quien en un ensayo muy sugerente -y desgraciadamente muy poco difundido- que lleva por título *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*[1] ha insistido en ese planteamiento. Como es bien sabido -y Schulman lo recuerda-:

> *No se trata de una escuela ni de un estilo en el sentido tradicional, sino de una sensibilidad, una actitud crítica, un desafío de lo normativo: las estructuras de la modernidad son abiertas, poliédricas. Y en conformidad con su multiperspectividad se califica este estilo de modo diferente en distintas literaturas:* moderna, modernismo, Modernism, Modernité, modernidad, *términos que apuntan hacia una expresión y proceso semejantes entre sí*[2].

En realidad y con todas las cautelas posibles, la exaltación del individuo y la búsqueda implícita de un centro perdido, arrancan de los albores del Renacimiento. No es el momento de insistir en ello. Me interesa, sí, concretarlo en la línea en que lo hace Schulman para quien: "...reconociendo las diferencias, y pensando más bien en las semejanzas, que son sustanciosas, entre la literatura de la segunda mitad del siglo XIX y la de hoy, hay un espíritu común (...) de desorientación social, buceo interno, pesimismo, acoso metafísico y angustia existencial"[3].

La estética moderna podría justificarse, en consecuencia, como medio de llenar el vacío abierto por las preguntas sin respuesta de la lírica modernista; hasta el punto de que el desmembramiento de la mente humana se traduciría en la proliferación de pequeñas obras abortadas... valiosas por su representatividad.

En mi opinión, este planteamiento aplicable a casi todos los textos narrativos de la época, debería completarse con las tesis que en su día avanzara Klaus Meyer-Minnemann en su excelente estudio, referencia obligada del crítico que quiera hoy trabajar sobre la materia. Me refiero a *La novela hispanoamericana de fin de siglo*[4]. Precisamente en el primer capítulo destinado a la "delimitación y ubicación" de este tipo de narrativa que se enmarca entre 1895 y la primera mitad de los años veinte, se enfatiza la tesis de que "con la crítica a la novela naturalista se vinculó un creciente escepticismo ante las posibilidades de la novela en sí (según

---

1) México, Cuadernos Americanos, 1984. Escrito en colaboración con Evelyn Picón Garfield.
2) Ibídem, p. 26.
3) Ibídem, p. 31. Para Schulman... "en los paises hispanoamericanos, es el modernismo el que desempeña la función catalítica y transformadora equiparable con el romanticismo inglés o alemán" (p, 47).
4) México, FCE, 1991. Edición original alemana: *Der spanisch-amerikanische Roman des Fin de siècle*. Tübingen, 1979.

se la entendía entonces) que provocó un cambio radical hacia formas de una literatura no novelística luego difundida por toda Hispanoamérica"[5].

A nivel formal, la novela de *fin de siècle* en Hispanoamérica surgirá como fruto de la polémica con el *Naturalismo*; polémica mediatizada por Francia, donde una serie de escritores apoyados en Baudelaire, Gautier y Bourget se orientaban hacia la creación de textos caracterizados por un vago ideal de belleza, vitalidad y energía... En concreto, el libro de Bourget -*Essais de psychologie contemporaine* (1883)- y la novelas de Huysmans -fundamentalmente *À rebours* (1884)-; así como los comentarios de Max Nordau acerca de la cultura de su tiempo -que aparecieron en Berlín entre 1892 y 1893 bajo el rótulo de *Entartung* y se difundieron rápidamente en su traducción francesa *Dégénerescence*[6]-, contribuyeron a poner de moda el concepto. En consecuencia, se perfila como narrativa-espejo de una época de transición hacia el nuevo amanecer..."expresión de la ideología de una nueva fracción de la burguesía latinoamericana que creía en el progreso"[7].

En este contexto, Meyer-Minnemann caracteriza la novela hispanoamericana *fin de siècle* según las marcas siguientes:

> *presentación del ya aludido mundo interior como manifestación positiva de lo extraordinario, que para sus exponentes comporta una actitud de rechazo a los valores e instituciones de la burguesía; viabilidad de ese mundo en un entorno latinoamericano, entorno que al mismo tiempo mantiene abierta una posible ubicuidad del argumento y del personaje partícipe (...); ubicación de acontecimientos y personajes en el punto más extremo del desarrollo de la civilización humana; propósito de distanciarse de los objetivos y procedimientos de la novela naturalista; plausible correlación de la novela de fin de siglo y su mundo con las restantes manifestaciones del Modernismo; por último, a través de ello, reivindicación de una función de vanguardia en referencia a los mencionados fenómenos del contexto social y político*[8].

Desde esta perspectiva -la revalorización de un texto como símbolo de la crisis de la modernidad y aún de la posmodernidad- pretendo acercarme a *De sobremesa* al hilo de la celebración del centenario de la muerte de José Asunción Silva. Es un texto suficientemente conocido, citado como ejemplo de "novela de artista" -cfr. los trabajos de Rafael Gutiérrez Girardot al respecto[9] - y como la novela hispanoamericana que más fielmente se pliega a la estética de Huysmans[10]. Pero su valoración ha dejado mucho que desear: en el prólogo a la *Obra completa* editada por Ayacucho en 1977, Eduardo Camacho Guizado insiste una y otra vez en sus defectos -por otra parte evidentes-:

---

5) Ibídem, p. 3.
6) París, 1894, 2 vols.
7) Klaus Meyer-Minnemann, *La novela hispanoamericana*..., ob. cit., p. 15.
8) Ibídem, p. 37.
9) Cfr. la monografía más asequible y difundida, Rafael Gutiérrez Girardot. *Modernismo*. Barcelona, Montesinos, 1983.
10) Es Klaus Meyer-Minnemann quien más trabajó este asunto en el estudio citado. Acerca del papel de Huysmans en los inicios de la novela simbolista cfr. Roland Grass. - *Notas sobre los comienzos de la novela simbolista-decadente en Hispano*

Técnicamente la novela adolece de grandes fallos, así como también desde el punto de vista estilístico: énfasis retórico constante que se manifiesta en el intento de fastuosidad de las descripciones, recargadas y pedantes, y en las reiterativas y declamatorias imprecaciones y apóstrofes (...). También las técnicas dialogales adolecen de fallos tales como el tono discursivo y magistral, la longitud del parlamento sin acotaciones ni pausas y la presentación ingenua y confusa de los interlocutores... .[11]

Luego de reconocer algunos atisbos, concluye sintetizando su opinión: "Pero los excesos descriptivos, las pretensiones aristocratizantes, la pedantería literaria, el mal modernismo, en una palabra, que infesta la mayor parte de la novela, así como su descuidada construcción, hacen de ella una obra fallida".[12]

Todo eso es cierto y a corto plazo se explica por la rápida e incompleta reelaboración que debió hacer el colombiano tras perder muchos de sus papeles en el naufragio durante el viaje de vuelta desde Caracas a su tierra[13]. Este es uno de los motivos del "fracaso" de la obra señalados por Gustavo Mejía en su interesante artículo *José Asunción Silva: sus textos, su crítica*[14]. En consecuencia, conviene no perder de vista que *De sobremesa* es una especie de "novela-síntesis" de tres obras anteriores, reelaborada febrilmente en vísperas de su suicidio en una etapa especialmente dura de su desgraciada vida... Su periodo de escritura engloba, en consecuencia, casi diez años -de 1887 a 1896-. Si a eso se añade que es la clásica novela representativa de un *yo* -y en esta valoración coinciden la mayor parte de los críticos-, de un *yo* paradigmático del hombre finisecular; y que en ella se potencia la escritura autorreflexiva -lo que también se incrementará en la modernidad desde Martí a Julieta Campos pasando por el Gide de *Les faux monnayeurs* (1927), por citar un texto antológico-; es previsible que el lector no se encuentre ante una estructura perfectamente equilibrada, sino más bien ante un texto abierto vertebrado por las tensiones, ansiedades y cuestionamientos que tironean, todavía hoy, al hombre de la posmodernidad... Su estudio y revisión -desde este punto de vista- no responde a una mera coyuntura de centenario, sino que es prioritaria para el estudio genético de la

---

11) Eduardo Camacho Guizado. Prólogo a *José Asunción Silva. Obra completa*. Caracas, Ayacucho, 1977, p. XLIX.

12) Ibídem, p. XLIII. Camacho Guizado se reafirmó en sus tesis a lo largo de trabajos posteriores, algunos de ellos incluidos en la edición de la *Obra completa* de José Asunción Silva (coord. por Héctor Orjuela. París, Archives, 1990). Me refiero a: *Silva ante el modernismo* (pp. 411-421) y *Poética y poesía de José Asunción Silva* (pp. 533-566). En ambos se reafirma en sus tesis: aún dentro del contexto epocal, Silva tiene su especificidad... O dicho de otra manera: "*De sobremesa* es, entre otras cosas, una ilustración de ese choque cultural del intelectual *hispanoamericano* con Europa, de la problemática configuración de lo *latinoamericano*. Y eso es modernismo.
Pero en su mejor poesía, de lo que Silva nos ilustra es de la apasionada lucha individual con el lenguaje, de la solitaria elaboración de un estilo personal y de una poética intransferible que, por suerte o por desgracia, los imitadores primero, y luego los íntimos debemos convertir en retórica" (p. 421). Precisamente al estudio específico de la poesía dedica Camacho el segundo trabajo citado.

13) Loveluck -entre otros- ha recordado que Silva se queja de haber perdido "lo mejor de mi obra"... De hecho parece que perdió la primera redacción de su novela *De sobremesa*, *Los cuentos negros* y *Los cuentos de razas*; la copia de una larga carta-manifiesto a Paul Bourget... y parte de su obra poética: *Los poemas de la carne, Las almas muertas* (sonetos). De nombre se conocen, al menos, dos novelas más: *Ensayo de perfumería* y *Del agua mansa*... Por referencias de Alberto Miramón sabemos de hasta seis novelas escritas por el colombiano... Cfr. al respecto la *Introducción* de Héctor Orjuela a la *Obra completa*, de José Asunción Silva, ob. cit., pp. XXIII y ss.

14) Incluido en la *Obra Completa* de Silva, recién citada, pp. 471-500.

moderna narrativa hispanoamericana. Así lo entendió en su día Aníbal González incluyendo *De sobremesa* en su excelente trabajo sobre *La novela modernista hispanoamericana*[15].

Y siguiendo el hilo de la inevitable revisión bibliográfica, habría que destacar éste recién citado como uno de los estudios más completos e inteligentes sobre la novela de Silva. Entre los antiguos, solo el profesor Loveluck realizó en su día un acercamiento bastante sugestivo, algunas de cuyas líneas recoge González tras aplicarles el tamiz estructuralista. Para Loveluck, la novela es el eco americano de la decadencia europea al seguir los cauces abiertos de un lado por Bourget y la novela psicológica; y del otro por Huysmans y el decadentismo. Auténtico breviario de los conflictos del hombre finisecular, registra las inquietudes de su autor en una de las primeras manifestaciones hispanoamericanas de un personaje anormal y nihilista. A la vaciedad, tedio, incomunicación... en definitiva frente al *spleen* baudelairiano opone un decidido esteticismo que se traduce -como sucede con su predecesor francés el mítico Des Esseintes- en un constante hablar de arte y literatura... La aristocracia mental del protagonista, José Fernández, trasunta la de Silva; hasta el punto de que exactamente igual a él debe barajar una difícil variable: cómo hacerse lectores sin abjurar de sus presupuestos... Ambos, personaje y autor, se estrellarán en el intento. En este sentido, Loveluck inserta en su artículo la famosa carta a la Sra. Ponce de Portocarrero, tantas veces citada, que quizá sea interesante recoger aquí dejando hablar al colombiano:

> *...usted y yo, más felices que los otros que pusieron sus esperanzas en el ferrocarril inconcluso, en el ministro incapaz, en la sementera malograda o en el papel moneda que pierde su valor, en todo eso que interesa a los espíritus prácticos, tenemos la llave de oro con que se abre la puerta de un mundo que muchos no sospechan y que desprecian otros; de un mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo; es que usted y yo preferimos al atravesar el desierto, los mirajes del cielo a las movedizas arenas donde no se puede construir nada perdurable; en una palabra, es que usted y yo tenemos la chifladura del arte, como dicen los profanos, y con esa chifladura moriremos. Señora, déjelos usted que nos llamen chiflados, que se burlen de nuestra inocente manía. Ya ve usted cómo al cabo de dos años nosotros adoramos con más fervor lo que queríamos entonces y ellos han perdido sus ilusiones...*[16].

Por último, Loveluck aborda un asunto central en el texto de Silva: el del cuadro como motivo argumental dentro de la valoración pictórica del prerrafaelismo y la Edad Media que caracteriza el fin del siglo XIX. La pintura prestigia, ennoblece y definitivamente es el refugio ante "el mal de vivir" que sufren los personajes. Loveluck acierta y abre una fecunda vía de investigación cuando sugiere que "... no sólo encontramos "arte dentro del arte" -la pintura incorporada de varios modos a la literatura, entre ellos las "transposiciones"- sino una ostensible tendencia, manifiesta en *De sobremesa*, a detener el avance de la obra en "cuadros" y "escenas" pictóricos y plásticos, llenos de refinamiento cromático"[17].

---

15) Madrid, Gredos, 1987, pp. 82-114.

16) Citado por Juan Loveluck *"De sobremesa", novela desconocida del Modernismo* (en *Poesía y Prosa. José A. Silva.* ed. de Santiago Mutis Durán y J. J. Cobo Borda, Bogotá, Instituro Colombiano de Cultura, 1979, p. 694). La publicación original se hizo en *Revista Iberoamericana,* Pittsburgh, 21, ene. -jun. 1965, núm. 59.

17) Ibídem, p. 698.

Desde una perspectiva posmoderna en la que el hombre ha perdido su "eje" y se fragmenta tironeado por múltiples estímulos sensoriales regidos por el valor del presente, adquiere particular importancia un texto en que son prioritarios los pasajes destinados a fijar minuciosamente las sensaciones de todo tipo que experimenta José Fernández[18]. No se trata sólo de embellecer la prosa conforme a los dictados del "arte por el arte" propios del modernismo; sino también de "chequear" la interioridad tratando de recomponer un *yo* a partir de las dispersas vivencias que constituyen la aventura cotidiana, así como de los fragmentos almacenados en el recuerdo. En un determinado momento, José Fernández dirá: "...mientras llega el profesor Charvet, que vendrá a las tres de la tarde, me entretengo en describir, poseído de mi eterna manía de convertir mis impresiones en obra literaria, los síntomas de la extraña dolencia"[19].

En el fondo el narrador no hace sino poner en práctica lo que predica una y otra vez respecto del sentido y valores de la nueva novela:

> *la novela y la crítica son medios de presentar al público los aterradores problemas de la responsabilidad humana y de discriminar psicológicas complicaciones; ya que el lector no pide al libro que lo divierta sino que lo haga pensar y ver el misterio oculto en cada partícula del Gran Todo (p. 211).*[20]

El marco textual del *diario* elegido dentro de una tradición romántica y cuyo hilo conductor en autores como Hostos -recuérdese por ejemplo, *La peregrinación de Bayoán*- responde a la búsqueda[21], se justifica aquí en esa misma línea: entre otras, el protagonista buscará desesperadamente a Helena, la mujer apenas entrevista, la mujer ideal, mero reclamo pictórico que, previsiblemente hallará en una tumba... Pero ese marco textual del diario redobla su sentido hoy, a fines del siglo XX, cuando proliferan las biografías y autobiografías,

---

18) Este asunto fue muy bien tratado por L. Schrader en las *impresiones sensoriales y los elementos sinestésicos en la obra de J. A. Silva* (en *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 19, 1968, pp. 275-285).

19) José Asunción. Silva. *De sobremesa* (en *Obra completa*..., ob. cit., p. 188). En adelante se citará por esta edición directamente en el texto.

20) Tal vez sea Wilfrido Corral quien haya esbozado el más serio acercamiento a la poética de las novelas decimonónicas, entendiendo por tal..."un dominio conceptual que designa a tres esferas interpretativas: A) teoría interna de la literatura, B) la elección de posibilidades temáticas (composición y estilo) hecha por un autor, y C) los códigos normativos construidos por una escuela literaria". Wilfrido Corral, *Hacia una poética hispanoamericana de la novela decimonónica (I): El texto* (en *MLN*, 110, 1995, pp. 391-392). Como recuerda unas páginas adelante..."casi cada escritor (representativo o no) del siglo diecinueve en algún momento expuso por escrito su programa para la novela" (p. 395). Tras incidir en el examen de algunas, Corral concluye:
"Sería mejor hablar de que el género solo permite una antipoética, debido a que "una poética propia de la novela" en sí es una empresa altamente problemática, que trata de sistematizar, como debe, lo antisistemático y canonizar lo anticanónico. La novela de los dos últimos siglos característica e indecorosamente se opone a la visión de la literatura que implica una poética. Por esto, si pensamos no en una poética de la novela sino en la poética y en la novela entenderíamos mejor estas categorías abiertamente antitéticas" (p. 398).
Si bien las puntualizaciones de Corral rebasan las expectativas de Silva en esta obra, me parece interesante traerlas a colación como marco adecuado para su revisión posmoderna.

21) "...se presenta a los escritores como un procedimiento literario que permite no sólo aprehender impresiones instantáneas o gradaciones fugitivas de impresiones, sino también plasmar los particulares matices que definen al hombre". Javier del Prado, Juan Bravo Castillo y Mª Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*., Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha, 1994, p. 259.

los libros de memorias y recuerdos... En definitiva, cuando el ser humano pretende apresar ese tiempo fugaz que es la carne de su existencia...[22].

.....

A Klaus Meyer-Minnemann se debe un excelente estudio que fijó las claves del texto de Silva. Tras recordar que éste nunca llegó a sus previsibles lectores -ya que no fue publicado hasta 1925 en la editorial bogotana *Cronos* - pasa revista a su estructura configurada como un diario que irá enmarcado en un relato liminar. Según él, ..."Silva intenta unir lo más estrechamente posible el propósito y la forma de la exposición de los hechos, precisamente por medio de la elección del relato a manera de diario"[23]. Y ello se debe a su propósito de que sueños y sensaciones sean el verdadero objeto novelesco. El diario será el cauce que garantice la inmediatez del relato circunscrito a una persona a través de la cual se focaliza el entorno. Pero además el narrador dará las claves sobre cómo desea sea leído su texto "Los juicios sobre el *Journal de Marie Bashkirtseff* (con que se abre el manuscrito) quieren indicar que el diario de Fernández debe ser un espejo para el alma del lector, así como lo es el de Marie Bashkirtseff para la del protagonista..."[24].

Del resto de su trabajo se debería subrayar lo que se refiere a las "planchas de anatomía moral" que siguiendo la estela de Bourget -al que el narrador cita explícitamente- se utilizan para caracterizar al protagonista en una amplia analepsis. La eterna búsqueda de lo nuevo a nivel de conocimiento, así como el sello sensual irán marcando su devenir. Por descontado que Meyer-Minnemann opone a esa sensualidad, la espiritualidad prerrafaelista de Helena como el otro polo imantador de la vida de Fernández...

Finalmente, el artículo se cierra sobre sí mismo al volver al asunto de la recepción. Si el azar hizo que la novela no se imprimiera hasta 1925, cabría preguntarse al menos a qué lector pretendió alcanzar con esta obra un Silva que despreciaba a sus conciudadanos... El crítico concluye:

> *De sobremesa fue una réplica a las transformaciones sociales que también en Colombia empezaban a tomar cuerpo. A los posibles nuevos lectores, que leían en "aquella fin de siècle neurasténica" ante todo a los autores franceses de esa hora, Silva quiso transmitir en su propio suelo y en su idioma ese sentimiento de modernité que en la vida social parecía convertirse cada vez más en fuerza decisiva*[25].

---

22) "...el procedimiento del diario como género novelesco adquiere una cierta relevancia e incluso acaba erigiéndose en medio privilegiado para estudiar a un ser en su particularidad y seguir las intermitencias de sus sentimientos a lo largo del tiempo...", Ibídem, p. 260.

23) Klaus Meyer-Minnemann. *"De sobremesa", de José Asunción Silva* (en *la novela hispanoamericana...*, ob. cit., p. 49).

24) Ibídem, p. 46.

25) Ibídem, p. 73. Cfr. al respecto el artículo de Rafael Gutierrez Girardot. *José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa* (incluido en José Asunción Silva, *Obra Completa...*, ob. cit., pp. 623-635). Girardot, quien supone que en *De sobremesa* existe una consciente reflexión sobre la "existencia estética" (p. 625), se pregunta: ¿novela autobiográfica? para responder "la afirmación es por lo menos aventurada" (p. 625) ya que, si bien toda obra se nutre de la subjetividad de su autor, ..."José Fernández Andrade no es el otro yo de José Asunción Silva, sino una construcción arquetípica de lo que Silva quería que fuera un artista absoluto en la sociedad ambigüamente tradicional-burguesa hispanoamericana de fines de siglo" (p. 626) ... Tesis claramente contrapuesta a las de Ricardo Cano Gaviria quien en su artículo: *Mímesis y "pacto autobiográfico" en algunas prosas de Silva y en "De*

Modernidad que el crítico relaciona con un viraje hacia lo que denomina la "fase heroica dentro del *fin de siècle*". Según esta tesis, la voluntad vanguardista del colombiano le lleva a ofrecer la modernidad de su texto a los grupos que se estaban educando en las transformaciones del país[26].

.....

Para Aníbal González, la novela concebida en el *marco* del decadentismo, se mueve entre el retrato y el autorretrato con un fuerte sentido autocrítico; por eso el texto es -y cito-: "un intento (mayormente fallido) de llevar a cabo esta armonía entre *estómago y cerebro*, así como entre otras dicotomías: acción y contemplación, exterior e interior, vida y literatura. El juego con los marcos es sólo una de las formas en que se manifiesta esta problemática en el texto de Silva"[27].

En efecto, el marco no es sino el instrumento metafórico adecuado para abordar asuntos como la naturaleza del arte o el valor de la literatura en un contexto social burgués -las subsiguientes preguntas implícitas: ¿cuál es el marco de la literatura? ¿cuál es el marco de acción del intelectual? siguen siendo válidas a fines del siglo veinte-. Por ello se insiste en la idea de que el diario le permite a Silva ir narrando la historia de forma fragmentaria como si se tratase de una serie de "cuadros" cuya única articulación vendría dada por su búsqueda de un marco transcendente[28]. Para González -y coincido con él- esa búsqueda se metaforiza en el texto como necesidad de encontrar un plan que ayude al narrador a coordinar los múltiples impulsos en que se desparrama su vida. Evidentemente ese plan nunca llegará a buen término; en todo caso funciona como fantasía compensatoria de una vida insatisfecha.

En la novela se bifurca en dos ramales: lo sociopolítico, plasmado en una auténtica utopía dieciochesca enfocada a transformar y modernizar Colombia a partir del dinero y la actividad pública de José Fernández; y lo ético-estético, enfocado a regenerar al artista arrancándole de la lujuria y la dispersión mundana por la vía salvífica del amor de Helena. "¡Ven, surge, aparécete, bésame y apacigua con tu presencia la fiebre sensual que me está devorando!" (p. 212) -clamará una y otra vez en un baudelairiano debatirse entre los placeres de la carne y la persecución del ideal, la cacería imposible del pájaro azul (cfr. la conversación con el amigo en la p. 236). Hacia el final de la novela hay un par de momentos en que el binomio se presenta al protagonista con una lucidez brutal:

> *Veo su carne desnuda, sus gráciles formas ofrecidas a mis besos y ardo. Son las ocho de la noche; dentro de dos horas estará en mis brazos, lo estoy sintiendo, y ¡se realizarán los contenidos deseos que acumulan en mí ocho meses de loca continencia y de estúpidos sentimentalismos, sugeridos por haber visto una muchachita anémica, estando bajo la influencia del opio! ¡Hurrah a la carne! ¡hurrah a los besos que se posan como mariposas sobre el terciopelo de la piel sonrosada, a los senos que entran como áspides por entre el raso amoroso de los labios, a los besos que penetran como insectos borrachos de miel hasta el*

---

sobremesa" (incluido en la *Obra completa*..., ob. cit., pp. 596-622) trata de compaginar lo biográfico y lo escriturario que descansa en el "pacto" estudiado por Lejeune; con especial incidencia en lo primero.

26) Desde mi punto de vista, esta interpretación rebasa las espectativas de la obra.

27) Aníbal González. *Retratos y autorretratos: el marco de acción del intelectual en "De sobremesa" (en La novela modernista*..., ob. cit., p. 102).

28) A imagen y semejanza de Marie Bashkirtseff cuya utópica aspiración consiste en poder encerrar todo en los límites de un cuadro o un libro.

fondo de las flores; a las manos trémulas que buscan; al olor y al sabor del cuerpo femenino que se abandona. ¡Hurrah a la carne! (p. 215).

Y por contra, después de unas cuantas experiencias en este sentido:

Es esa hambre de certidumbres, esa sed de lo absoluto y de lo supremo, esa tendencia de mi espíritu hacia lo alto, lo que he venido engañando con mis aventuras amorosas (...) ¿Y en qué creerás, alma mía, alma melancólica y ardiente, si los hombres son ese miserable tropel que se agita, cometiendo infamias, buscando el oro, engañando a las mujeres, burlándose de lo grande, y si ya murieron los dioses? (p. 226).

En principio Fernández es de esa casta pero, después de todo, siente asco de sí mismo:

Halagar a una mujer, idealizarle el vicio, ponerle al frente un espejo donde se mire más bella de lo que es, hacerla gozar de la vida por unas horas y quedarse sintiendo desprecio por ella, asco de sí mismo, odio por la grotesca parodia del amor y ganas de algo blanco, como una cima de ventisquero, para quitarse del alma el olor y el sabor de la carne (232).

Tal vez a estos sentimientos se supedite la estructura textual que -dentro del caos propio de un desordenado diario- fluctúa pendularmente del episodio sensual y ambiguo de la Orloff -ambiente de interior parisino, lujoso, asfixiante y recargado a lo Huysmans-, al refugio en Interlaken, el mundo natural alpino de cuya savia extrae nueva vida el estragado Fernández quien irá avanzando por la vía purgativa, de la mano imaginaria de su virginal amada. Sólo ella podrá cual Diotima o Beatriz -y las referencias intertextuales recorren la narración; no en vano el lema latino del cuadro que representa a la que cree su mística amada aunque sea la madre, es del *Purgatorio*, del Dante-; sólo ella podrá -decía- llevar a buen puerto una vida tan desarbolada:

¡Helena! ¡Helena! (...) Es un amor sobrenatural que sube hacia ti como una llama donde se han fundido todas las impurezas de la vida. Todas las fuerzas de mi espíritu, todas las potencias de mi alma se vuelven hacia ti como la aguja magnética hacia el invisible imán que la rige... ¿En dónde estás? Surge, aparécete. Eres la última creencia y la última esperanza. Si te encuentro será mi vida algo como una ascensión gloriosa hacia la luz infinita; si mi afán es inútil y vanos mis esfuerzos, cuando suene la hora suprema en que se cierran los ojos para siempre, mi ser, misterioso compuesto de fuego y de lodo, de éxtasis y de rugidos, irá a deshacerse en las oscuridades insondables de la tumba (p. 239).

Simbología de luz/sombras común al famoso *Nocturno* y de raíz noblemente romántica; como también lo es el abrupto final anticipado por una serie de presagios funestos -las hojas en la misma disposición del camafeo de Helena y la mariposita blanca que revolotea en torno a su mausoleo del cementerio parisino, en el que se apoya sin saberlo Fernández... La angustia que se apodera de él, paralela a la que le hiciera enfermar el día de fin de año sin razón aparente si bien ahora el suspense desaparece ¡cómo no!: corresponde al momento en que, sin él saberlo, moría la amada...

Varios críticos -en concreto Camacho Guizado- han considerado cursi e improbable esa faceta de un protagonista voluptuoso capaz de enternecerse ante los valores tradicionales representados por la vieja abuela, y de identificarlos con la mujer ideal. En algún momento de sus alucinaciones José Fernández las superpone; y al final consagra una especie de altar a las

dos mujeres símbolo de pureza y redención. A pesar de lo que pudiera pensarse, el conflicto no radica tanto en la dificultad de compaginar carne y espíritu: estos seres sensuales se extasían ante la mujer-virgen a lo Fra Angélico de los prerrafaelistas; o pasan abruptamente de una a otra sacralizando la orgía erótica sin dificultad alguna. Por otra parte y tal vez de modo inconsciente, Silva paga tributo a la conservadora cosmovisión colombiana en la que se había educado y que chocaba frontalmente con lo vivido en su estancia parisina. Quiero decir, que ese aspecto de la psicología del protagonista es creíble dentro del contexto hispanoamericano. Pero además, si nos atenemos al contexto literario, debe mucho a Baudelaire cuyo albatros se debate entre la atracción del "azul" como ideal; y la cruda realidad del fango en las alas...[29].

Del romanticismo -y aunque no es el momento de examinarlos es obvio que la novela tiene muchas reminiscencias románticas- al modernismo -*carpe diem,* pero también el arrepentimiento y el terrible cuestionar el sentido de la existencia de un poema como *Lo fatal*, de Darío[30] -; y aún más, a la posmodernidad en la que, de hecho, se ha pactado con las limitaciones propias. Sí que habría que asumir, en la línea de lo que planteo ahora, que existe una cierta fisura entre el exaltado final del manuscrito:

> *¿Muerta tú?... ¡Jamás! Tú vas por el mundo con la suave gracia de tus contornos de virgen (...) ¿Muerta tú, Helena? No, tú no puedes morir. Tal vez no hayas existido nunca y seas sólo un sueño luminoso de mi espíritu; pero eres un sueño más real que eso que los hombres llaman la Realidad... (p. 242)*

y el estado "amorfo" en que encontramos a José Fernández al comienzo de la novela: el recuerdo de su aventura con la amada como si se tratara de un ensueño (cfr. p. 119) plasmado en los fines de año en el deseo de escribir un poema para el que no encuentra la forma -¡ah Darío!-; mientras preside su escritorio una calavera que le aconseja "vivir con todas mis fuerzas, con toda mi vida":

> *La vida. ¿Quien sabe lo que es? (...) La mayor parte de los hombres se mueren sin haberla vivido, sin llevarse de ella más que una impresión confusa de cansancio... ¡Ah! vivir la vida... eso es lo que quiero, sentir todo lo que se puede sentir, saber todo lo que se puede saber, poder todo lo que se puede... (p. 114).*[31]

Tironeado por las exigencias de sus sentidos cada día más apremiantes, sin mandar en sus nervios (cfr. pp. 113-114) es incapaz incluso de escribir sonetos -al margen de su elitismo "no entenderían"; "yo no quiero decir sino sugerir"-... lo que le hace depender de un público burgués deleznable[32]... Patético ya que sólo la mitad de la obra de arte..."está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña"...-dirá adelantando las teorías de la "estética de la recepción" (p. 117)-. En realidad, es mejor para todos que Ella sea sólo un ensueño, un cuento de hadas -referencia con la que se cierra, no el manuscrito, sino la

---

29) El influjo de Baudelaire fue reseñado por el mismo Silva en la novela... El colombiano en absoluto es un imitador, pero no escapa al universo semántico inaugurado por el francés. Cfr. al respecto Carrier Warren. *Baudelaire y Silva* (en *José Asunción Silva. Poesía y prosa*..., ob. cit., pp. 520-528).

30) Tan cercano al texto de Silva *Respuesta de la tierra* que trasunta su desazón ante los enigmas de una existencia sin raíces.

31) La cursiva es mía y pretende recordar el paralelismo de deseos entre Marie Barhkirtseff y José Fernández.

32) Una faceta del protagonista estrechamente ligada a su dandismo. En relación a este asunto, por otra parte muy investigado por la crítica, cfr. Noel Richard, *Le mouvement décadent. Dandys, Esthétes et Quintessents.* París, Librairie Nizet, 1968; Emilien Caraus. *Le mythe du dandy.* París, Armand Colin, 1971; y Hans Hinterhauser. *Fin de siglo: figuras y mitos.* Madrid, Taurus, 1980.

sobremesa que reunió a Silva y sus amigos[33]. Como recuerda Corral..."es el desencanto (...) el tema central en ese tipo de novela hacia fines del diecinueve"[34].

.....

Sobre este panorama crítico, ¿qué aportan las últimas publicaciones aparecidas con ocasión del centenario de la muerte del colombiano? Por prioridad cronológica y por su peso específico en el mundo editorial cabría recordar la edición de la *Obra completa* al cuidado de Héctor Orjuela para *Archives* de Paris... Es un intento de establecer un texto canónico, no sólo para *De sobremesa* sino también para la poesía. Pero, volviendo a los artículos que dentro del volumen se centran en el estudio de la novela, podría decirse que los de Gutiérrez Girardot y Cano Gaviria ya reseñados sustentan y sintetizan las dos posturas críticas más reiteradas hasta hoy: "novela testimonial de época/o novela autobiográfica, sin perjuicio de lo primero... En ese volumen colectivo, Cano Gaviria tiene a su cargo un segundo artículo que lleva por título *El periplo europeo de José Asunción Silva: marco histórico y proyección cultural y literaria* (pp. 443-470) en la misma línea teórica del anterior... Ambos no son sino una síntesis de su documentadísimo libro -entonces en prensa- *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*[35]. Sus tesis son claras: José Asunción Silva aprovechará al máximo ese viaje que le coloca en estrecho contacto con la modernidad europea; hasta el punto de que -y cito-:

> *...el poeta pudo asistir prácticamente al nacimiento del siglo XX en París, experiencia que marcó decisivamente su vida, convertida de ahí en adelante en un lento, dosificado anacronismo, el de los diez años que pasó luego asistiendo, desde Colombia -con la sóla excepción de un paréntesis caraqueño de algunos meses- a la lenta agonía del siglo XIX*[36].

Desde esa perspectiva, su novela *De sobremesa* reelaborada en la recta final de su corta existencia, puede considerarse novela especular por partida doble, fruto... -y vuelvo a citar-:

> *...de una conversación inspirada en otra -la que desarrollada entre los dos amigos, postuló la necesidad de que existiera la novela-, pero también de una escena que se desarrolla, al modo de À rebours, en esa seudo- naturaleza que es un interior burgués, el aristocrático despacho del protagonista, donde la novela prolonga, surgiendo de un texto ya escrito -aunque no impreso- la conversación entre los amigos de José Fernández y también entre Silva y su amigo Villa*[37].

Después de un buceo destinado a encontrar los posibles seres reales que se ocultan tras los nombres de ciertos personajes secundarios, se aborda la circunstancia de escritura concluyendo que el colombiano padece de "bovarismo económico"... lo que genera "una peligrosa separación entre la capacidad económica que José Asunción Silva cree tener y la que realmente tiene"... En cuanto a la relación entre Silva y su personaje José Fernández, para

---

33) Molde en absoluto novedoso: una vez más -y lo recuerda González- responde a la necesidad de "enmarcar"; pero estaba ya en obras románticas y costumbristas, por ejemplo, la *Clemencia*, de Altamirano.
34) Wilfrido Corral, *Hacia una poética*..., ob. cit., p. 405.
35) Caracas, Monte Avila, 1992. Es éste uno de los estudios más exhaustivos sobre el colombiano, a partir de la tesis de que en su caso vida y obra se entrelazan en estrecho paralelismo.
36) Ricardo Cano Gaviri, *El periplo europeo*..., ob. cit., p. 470.
37) Ricardo Cano Gaviria, *Mímesis y "pacto biográfico"*..., ob. cit., pp. 602-603).

Cano Gaviria queda fuera de toda duda el paralelismo que puede establecerse entre ella y la que, a su vez, mantiene su modelo Barrès con sus propios personajes. Por último, a partir de las declaraciones de algunos conocidos en el sentido de que Silva siempre asoció amor y libros, se lanza a elaborar hipótesis que le permitan encontrar un modelo real para Helena Scilly Dancourt. El "esquema erótico" se halla -según él- en la *Vita Nuova* del Dante; pero la vivencia trasmutada corresponde a un sentimiento de raiz autobiográfica, la pasión que le inspiró la bellísima hija de su amigo Carlos Holguín...

Reflejo especular... refinada mímesis literaria... que lleva a Cano Gaviria a justificar una estructura compleja, cuyos tres bloques combinan lo bibliográfico-ideológico; la reminiscencia biográfica vehiculada en un arquetipo literario, el prerrafaelista; y el mundo bogotano estilizado.[38]

. . . . . .

En resumen, y como hemos tratado de ir viendo a lo largo del muestreo bibliográfico, en cualquiera de las interpretaciones de la novela lo que queda fijado en el texto es un doble fracaso: fracaso ético-estético ligado al amor ideal y la mujer-virgen propia de la estética prerrafaelista del momento; pero también fracaso sociopolítico. En última instancia y debido a la psicología del protagonista ambos planes estaban de antemano destinados al fracaso[39]. Cuando éste llega se acepta sin tragedia alguna, con cierta ironía: estamos en la era del conformismo, lejos ya de los desgarrados acentos del romanticismo que, no obstante, han teñido los primeros impulsos del protagonista. Podría decirse que la utopía política se mueve en los cauces de la Ilustración y hereda la vieja función pública que ejercieran los románticos. El compromiso del intelectual a ese nivel -y del intelectual con abundantes medios económicos, ya que se insiste una y otra vez en la idea de que José Fernández es "riquísimo"- podría haber representado la salvación para esa Hispanoamérica esquilmada en el futuro por la misma "elite" que debería haberle redimido educando al pueblo y comprometiendo a los hombres de cultura mejor preparados. Como resume acertadamente González -y cito-:

> *La trayectoria vital de Fernández alegorizaría, por tanto, el itinerario intelectual de los hombres de letras de fin de siglo: el continuo saltar de Fernández de una mujer a otra, así como sus viajes por Europa y sus ambiciosos planes de estudio de múltiples disciplinas (...) representarían el incesante tanteo de los escritores finiseculares (a una y otra orilla del Atlántico) en busca de una ideología, una causa, un principio trascendente que les permitiera atisbar la dirección del devenir histórico y huir de su interior*[40].

La utopía no se realizará; y novelas de esta índole quedarán como un monumento al sinsentido finisecular recubierto habitualmente con un halo de esteticismo que, por desgracia,

---

38) Estas tesis quedan perfectamente explicitadas a lo largo de cuarenta breves capítulos en su libro ya citado: *José Asunción Silva, una vida en clave de sombra*. La revisión bibliográfica de Gustavo Mejía en la *Obra completa* de José Asunción Silva -que es un intento de poner orden en su bibliografía (interpretaciones biográficas, crítica sobre el *Nocturno*, sobre *Gotas amargas*, y *De sobremesa*...) - no lo cita ya que salió al mercado algo más tarde. No son tan disculpables las omisiones de los trabajos de K. Meyer-Minnemann y González...

39) Cfr. Aníbal González. *Retratos*..., ob. cit., p. 104 y ss.

40) Ibídem, p. 111. Ya Meyer-Minnemann en el artículo citado había llamado la atención sobre la distancia entre Des Esseintes, cuyo decadentismo le impide incluso el planteamiento de utopías políticas; y el vitalismo nietzschiano de Fernández. No obstante, eso tampoco supone ruptura de esta última novela con el "fin de siglo" en cuyo contexto permanece.

tal vez hayamos perdido en la posmodernidad[41]... Si -como se ha dicho- "el arte posmoderno (...) es un arte de transición: indica el momento en que una cultura se vuelve sobre sí misma y prefiere la reflexión y el pesimismo, a la invención y la esperanza utópica"[42]; estas novelas de "fin de siglo" constituyen un marco pertinente para el nuevo fin de siglo[43].

41) Cfr. George Yudice, *¿Puede hablarse de posmodernidad en América Latina?* (en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29, primer semestre 1989, pp. 105-128).

42) Alberto Julian Perez, *Modernismo, vanguardias, posmodernidad, Ensayos de literatura hispanoamericana,* Buenos Aires, Corregidor, 1995, p. 278. Este libro contiene valiosas sugerencias sobre el tema a lo largo de varios artículos de su miscelánea.

43) Cfr. acerca de la posmodernidad hispanoamericana los dos números dedicados por *Nuevo Texto Crítico*. Stanford, 6-7, 1990-1991.

DOBLE IMAGEN DE JOSÉ ENRIQUE RODÓ EN SU EPISTOLARIO: LA AUTODEFINICIÓN DE UN INTELECTUAL MODERNISTA[1]

BELÉN CASTRO MORALES

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, ISLAS CANARIAS

Dejaré mi personalidad en mis correspondencias, y procuraré que ellas me sobrevivan, y den razón de mí cuando sea llegado el momento del último viaje...(J. E. Rodó)

El epistolario de José Enrique Rodó (1871-1917) no revela -como podría esperarse- un "Rodó íntimo", aunque sí aporta interesantes materiales para su autobiografía intelectual. El ensayista uruguayo escribió cartas de contenido literario y cultural a cientos de corresponsales dispersos en las dos Américas y en Europa, y de ellas dejó escrupuloso control en su Registro de Correspondencia Despachada, en un cuidadoso archivo de borradores. Casi todas esas cartas parecen ensanchar sus sentidos en el ámbito del testamento intelectual, como si Rodó, consciente o inconscientemente, hubiera buscado su publicidad, su divulgación y su posteridad.

En esta ocasión he trabajado con dos tipos de cartas: esas que, bajo la apariencia de epístolas personales dirigidas a escritores, tienen resonancia pública y vocación de manifiesto intelectual; y otras estrictamente personales, dirigidas a amigos más próximos, donde su autor se explaya -hasta cierto punto- en opiniones y confidencias que nos hablan del lado oscuro de su trabajo, de las adversidades y de la incomprensión del "medio". Podremos analizar así el haz y el envés del proceso trabajoso que conduce a la madurez de un intelectual agónico, atrapado entre el impulso constructivo y la frustración de sus proyectos; entre su discurso oficial (cifrado en el impulso optimista de *Ariel y Motivos de Proteo*) y esa otra tortuosa lucha contra los deseos de abandono y las crisis personales, en una labor que exigía a Rodó una heroica perseverancia. Y es que su correspondencia revela lo que Angel Rama, en *La ciudad letrada*, denominó "las angustias letradas de la modernización"[2].

Al acudir a su voluminoso epistolario, no he pretendido considerarlo como fuente subsidiaria para extraer datos que enriquezcan su biografía, su anecdotario o la historia de sus libros, a la manera en que proceden los estudios tradicionales sobre epistolarios; he querido ir más allá, a una dimensión de lectura donde el texto autobiográfico y circunstancial de la carta emite señales que rebasan el estricto nexo interpersonal entre remitente y destinatario para acceder a planos de enunciación más trascendentes en su significación cultural. Ahí se revelan nuevos matices de su ideario americanista, la refutación de tendencias vigentes, como el Modernismo y el Decadentismo y, sobre todo, la reflexión sobre aquellos valores que Rodó

---

1) * El trabajo que presento en esta ponencia contiene la síntesis de resultados parciales de una investigación titulada "El intelectual modernista y la búsqueda de identidad latinoamericana: el caso de José Enrique Rodó", vinculada desde 1994 al proyecto interdisciplinar "Ideamérica: la identidad cultural de América durante el siglo XIX", auspiciado por la Unesco y con centro en el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana. Con esa finalidad, investigué durante agosto de 1995 en el Archivo Rodó, custodiado en la Biblioteca Nacional de Uruguay, trabajando con borradores epistolares hasta el momento inéditos. En el II Congreso de "Ideamérica", celebrado en La Habana en noviembre de 1995, pude anticipar parte de los presupuestos teóricos de la investigación y ofrecer un análisis del contacto intelectual de Rodó con la cultura cubana en la ponencia "El epistolario de José Enrique Rodó y la definición de la identidad cultural en el intelectual modernista. Rodó y Cuba (en torno a 1898) ".

2) Angel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo, Fundación Internacional Angel Rama, Arca, 1984, p. 124.

asumió para sí como los atributos del escritor comprometido con su mundo ante la nueva centuria: las responsabilidades del intelectual.

Esta clave de lectura de su epistolario nos permite asistir a la apasionante autoconstrucción de una imagen y a la definición de un destino de intelectual entre las encontradas fuerzas de la modernidad y la tradición, en un país como Uruguay, donde la modernización se abre paso dificultosamente entre 1875 y 1910, en un clima caótico de agitaciones políticas y guerras civiles que enfrentan a los caudillos y tropas gauchas del interior con los políticos urbanos, letrados y civilistas, prolongando con nuevos matices el viejo esquema *civilización/barbarie* de Sarmiento[3]. Testimonios epistolares de Rodó, como éste dirigido en 1904 a su amigo Juan Francisco Piquet, revelan su desolación ante ese panorama histórico:

> *Por aquí todo va lo mismo: guerra y miseria, caudillos y fanáticos, ríos de sangre y huracanes de odio. En todo eso, vida febril y en lo demás muerte y silencio. La literatura no da otras señales de vida que el aborto periódico de algún decadentoide revenido, en abominables opúsculos. (...) En fin, mi amigo, este ambiente no tiene otra salida que la de replegarse dentro de uno mismo en las horas que le deja a uno libres (p. 1348)*[4].

En paralelo, la modernidad avanza y la vida intelectual se abre paso entre esos signos atávicos. Por ejemplo, es muy significativa para nuestro trabajo la recepción en Uruguay del caso Dreyfus. Los estudiantes uruguayos, con Rodó a la cabeza, quisieron participar con una adhesión a Zola y a los firmantes del "Manifiesto de los intelectuales"[5], y este hecho ilustra no sólo la sincronización de la incipiente intelectualidad uruguaya con un proceso como el francés, sino también la identificación del intelectual uruguayo con sus congéneres de esa dilatada "patria intelectual", tan distante de la auténtica patria donde Rodó desarrolló su labor. Las dos décadas (1895-1916) de su actividad literaria enmarcan los esforzados trazos de su escritura sobre un fondo discordante en el que difícilmente se irán creando los relieves de la sociedad batllista, civil, moderna y regida por instituciones democráticas. Su actividad y su

---

3) Hugo Achugar, en *Poesía y sociedad (Uruguay 1880-1911)* Montevideo, Arca, 1984, p. 58., caracteriza con estas palabras la base política con que se inicia la modernización de Uruguay, y que con escasas modificaciones de fondo, persistirá durante todo el periodo productivo de Rodó: "Algunos historiadores describen el enfrentamiento que, a cierto nivel, se produce en 1875, como "la cruenta lucha entre principistas y *candomberos*". Es decir, entre los resabios del caudillismo tradicionalista -"candomberos"- y el sector letrado y universitario urbano -principistas-. (...) tal enfrentamiento podría entenderse como una versión local de la dicotomía barbarie-civilización...". Achugar toma la designación "principistas"/"candomberos" de José Pedro Barrán, *Historia Uruguaya. Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco (1835-1875),* (Tomo 4), Montevideo, EBO, 1969-1977.

4) En este trabajo, todos los textos epistolares de Rodó han sido tomados de la "Correspondencia" editada por Emir Rodríguez Monegal en: José Enrique Rodó: *Obras Completas* (2ª ed.), Madrid, Aguilar, 1967. El número de página junto a las citas remite a esta edición. En otra carta a Piquet, donde Rodó pinta un cuadro expresionista describiendo la llegada de la paz, apreciamos que su imagen de la masa urbana (compadres de arrabal y murgueros de candombe) no ha mejorado: "Pueblo histérico, pueblo chiflado" (p. 1350).

5) Si en Europa la figura del intelectual moderno se perfila con nitidez a la luz del proceso a Dreyfus, no deja de ser sintomático que Rodó fuera elegido por la Asociación de Estudiantes de Montevideo para redactar el texto liminar del álbum de firmas que los estudiantes uruguayos remitirían a Zola como muestra de solidaridad. El texto de Rodó, del que da noticias Wilfredo Penco en su libro *Cartas de José Enrique Rodó a Juan Francisco Piquet* (Montevideo, Biblioteca Nacional, 1980, p. 83), fue reproducido en dos periódicos de Montevideo el 22 de marzo de 1898, *La Tribuna Popular* y *La Razón*.

escritura no quedan fuera del proceso, sino que se ven implicadas, a través de su trabajo como diputado del Partido Colorado, en una realidad que quiso modificar con más desazones que victorias.

Aunque Rodó no se autodenominó con el término "intelectual"[6], no cabe duda de que todas sus acciones convergen en el núcleo de acciones y atributos que definen a este tipo específico dentro de la institución literaria, y que sintéticamente, siguiendo las valiosas pautas de Gutiérrez Girardot, se puede definir como un hombre de letras al servicio de la vida pública, entregado al desempeño de una función política -en el más amplio sentido, en el que se incluye la política cultural-[7]. Ese perfil de "escritor politizado" en Rodó reúne las dos formas de actividad política que tendían ya a diferenciarse en esa época: la del político profesional (fue diputado del Partido Colorado en tres legislaturas) y la del intelectual propiamente dicho, gestor de un discurso y de unas acciones que trascienden la vida política uruguaya del momento proponiendo un proyecto cultural latinoamericanista, supranacional, divulgado en sus ensayos, trabajos hemerográficos, periodísticos y polémicos, así como en sus cartas. Esta doble acción, como veremos, no fue fácil para Rodó, quien se vio privado de tiempo y energías para desenvolverse plenamente en su trabajo de escritor.

El caso de Rodó viene a ser así un eslabón más en esa cadena de hombres de letras que, desde las vísperas de la Independencia hispanoamericana, lucharon por crear vida literaria influyente en el rumbo social y -como escribe Gutiérrez Girardot-, por "mediar" entre la sociedad y el poder desde la cultura; inyectando proyectos de "racionalidad" y educando a un público lector: desde Lizardi y Bello hasta Sarmiento y Martí. No en vano Rodó evocará a esas figuras que le antecedieron como "ciudadanos de la intelectualidad americana"[8], fundadores de esa "patria intelectual"; patria que, como escribió en otro lugar, es un espacio ideal, pues "las fronteras del mapa no son las de la geografía del espíritu (...) la patria intelectual no es el terruño"[9].

Si, como sugiere Aníbal González, la novela modernista constituye el espacio donde el intelectual del momento describe alegóricamente sus conflictos y sus fracasos, el epistolario de Rodó, en paralelo, contiene el registro de esos avatares personales en pos de un ideal que, dadas las condiciones históricas, no puede ser sino un proyecto a largo plazo, tal vez una utopía. Por eso, los trazos de su autobiografía intelectual tienen mucho, como el Juan Jerez de Martí, el José Fernández de Silva o el Alberto Soria de Díaz Rodríguez, de "ficciones del intelectual"[10]: del intelectual que *debería ser* si pudiera; del intelectual que *llegará a ser* en la "ciudad letrada" del porvenir, soñada como una nueva Atenas o Weimar.

Dada la amplitud de la investigación, en esta ocasión me limitaré a interpretar algunas palabras significativas de Rodó en relación con su toma de conciencia como intelectual. Esas palabras pueden responder a cuestiones tan trascendentes (aquí inabarcables por su complejidad) como: ¿Cuál es su mensaje intelectual?, ¿A quién va dirigido?, ¿Quién lo enuncia

---

6) Según Aníbal González (*La novela modernista hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1987, p. 28) en Hispanoamérica el término *intelectual* se empieza a utilizar en su sentido moderno a principios de siglo en *Idolos Rotos* (1902), de Manuel Díaz Rodríguez, o en *Moral para intelectuales* (1909), de Carlos Vaz Ferreira (Ob. cit., p. 28). Rodó suele utilizar el término como adjetivo ("inquietudes intelectuales", p. ej.), pero también lo utiliza como sustantivo para designar al hombre de letras al menos desde 1901 (en carta a Unamuno habla de su correspondencia con "amigos intelectuales", *Obras Completas*, p. 1385).

7) Rafael Gutiérrez Girardot: *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX.* University of Maryland, Latin American Studies Center Series, nº 3, [s. f., 1990?], pp. 18-21.

8) En "La vuelta de J. C. Gómez", *El mirador de Próspero, Obras Completas,* ob. cit., p. 513.

9) "La novela nueva", en *Obras Completas*, ob. cit., p. 156.

10) Aníbal González: *La novela modernista hispanoamericana,* ob. cit., p. 12.

y desde dónde lo emite?, ¿Qué lugar social ocupa su emisor?, ¿Cuáles son sus objetivos?, ¿Cuáles son sus medios?, ¿Cuáles son los obstáculos para su realización? y ¿Por qué entra en crisis Rodó como intelectual?.

La naturaleza del mensaje intelectual de Rodó, a la luz de sus propias palabras, es compleja: parte de la literatura pasa a diversificarse en varios frentes de acción, como pueden ser la creación y educación de un público, la formación de un movimiento intelectual hispano-americano y el fortalecimiento de una literatura de acento social. Los primeros pronunciamientos de Rodó son a favor de un movimiento literario con valores más profundos que los del Modernismo decadente y estetizante, arbitrado y apoyado desde la actividad crítica. Ese ejercicio del criterio constituye una de sus líneas de actuación más firmes y novedosas como intelectual, ya que superaba el simple juicio de valor estilístico o gramatical para crear otro tipo de crítica "ideologizada", estableciendo valores culturales[11]. Sus cartas a Leopoldo Alas y a Miguel de Unamuno son, con mucho, las más informativas a este respecto. Ya en 1896 escribía a Alas:

> *tenemos interés en difundir un concepto completamente distinto del modernismo como manifestación de anhelos, necesidades y oportunidades de nuestro tiempo, muy superiores a la diversión candorosa de los que se satisfacen con los logogrifos del decadentismo gongórico y las ingenuidades del decadentismo azul (p. 1324).*

Desde esos primeros años de actividad Rodó cobra conciencia de pertenecer a un tiempo de intensas transformaciones que exigía nuevas interpretaciones, nuevas ideas. Cuatro años más tarde, con *Ariel* (1900), ese ideario renovador se abre hacia derroteros culturales más amplios, se politiza y toma forma de sermón laico, orgánico, con un destinatario definido: ese sector de la juventud de América que influirá en sus respectivos países desde distintas esferas del poder; es decir: los futuros intelectuales. Con nítida conciencia militante, Rodó presentó *Ariel* a Unamuno como "obra de acción":

> *he ambicionado iniciar, con mi modesto libro, cierto movimiento de ideas en el seno de aquella juventud, para que ella oriente su espíritu y precise su programa dentro de las condiciones de vida social e intelectual de las actuales sociedades de América (p. 1375).*

El programa regenerador de Rodó, puesto en boca del maestro Próspero, convierte a su autor en un portavoz prestigioso que tiene conciencia de ser un emisor competente, autoincluido en el estrecho círculo de los aristócratas del intelecto. Esa noción rodoniana, en la línea de Carlyle, de Renan y de Emerson, defendía para las jóvenes democracias la necesidad de una élite rectora formada por representantes de una "aristarquia de la moralidad y la cultura" que ostentara la "supremacía de la inteligencia y la virtud"[12]. Pues bien, en su correspondencia con Unamuno apreciamos esa conciencia de intelectual de Rodó expresada como una mezcla de humildad y de audacia. Hacia 1900 ya se siente incluido entre "los que formamos una minoría más o menos pensadora" (p. 1380); y cuando Unamuno le habla de promover en

---

11) Rodó, heredero del optimismo ilustrado que veía en la cultura una potente fuerza civilizadora, fija su baremo de valoración de la obra literaria en torno a criterios como la "oportunidad", la "conveniencia" o la adecuación al "medio" Americano y a su futuro desarrollo intelectual. Esta noción, de signo positivista, taineano, es rescatada por Rodó como base de su discurso neo-espiritualista y regenerador.

12) José Enrique Rodó: *Ariel*, en *Obras Completas*, ob. cit., p. 230.

España una "dictadura civil pedagógica" (p. 1384), Rodó lo secunda esperando "un gobierno de los mejores y los más cultos" (p. 1386).

Esta identificación de Rodó con una minoría intelectual dispersa, aporta una interesante justificación de su culto desmedido a la comunicación epistolar. Esta actividad -como afirma Rodríguez Monegal en el prólogo a su Correspondencia- es una actividad más de su "política literaria", "un arma formidable de su labor de proselitismo americanista, de su `milicia de América" que "le permitía actualizar siempre su nombre, renovar su influencia directa"[13]; pero, además, expresa la necesidad de Rodó de establecer contacto en la distancia con "espíritus afines" capaces de comprender sus propósitos. Ese anhelo de contacto *in absentia* en la comunidad de intereses añade un rasgo más de desgarro y soledad a su aislada forja de un proyecto cultural. De ahí la selección cuidadosa de sus corresponsales y la invitación a reforzar la élite literaria, perceptible en tantas cartas. Como ejemplo del mensaje (juvenilista, americanista) y de la voluntad de cohesión de una élite intelectual, transcribo un texto temprano, dirigido en 1897 a Blanco Fombona:

> *Yo creo que en el arte, en la literatura, es donde principalmente puede contribuirse, hoy por hoy, a estrechar los lazos de esa nuestra unidad casi disuelta. Y creo que son las generaciones jóvenes las que mejor pueden y deben esforzarse en tal sentido. Por eso yo anhelo la amistad de aquellos que como usted tienen derecho a influir, e influyen, efectivamente, en la marcha de nuestra generación (p. 1354).*

No obstante, la preocupación social de su mensaje llevó a Rodó a trascender el plano de la literatura y la crítica hacia otros derroteros. De esa preocupación social son muestra algunos párrafos dedicados a jóvenes ensayistas y escritores como Carlos Arturo Torres, Alcides Arguedas o Manuel Díaz Rodríguez. En esa tónica le escribe al autor de *Pueblo enfermo:*

> *No puede usted imaginar cuánto me complace ver en la juventud hispanoamericana manifestaciones de éstas, que revelan una clara noción social del escritor y prometen para un cercano porvenir en nuestros pueblos un movimiento intelectual henchido de ideas y sentimientos fecundos... (p. 1426).*

Por lo tanto, Rodó, con la responsabilidad de su discurso intelectual asumido como una carga ejemplar, intentará diversificar sus medios de actuación en un amplio espectro social. De ahí su sacrificada dedicación a la política y al periodismo. La estrategia de Rodó, multiplicada hacia distintos frentes de influencia, lo convierten en un intelectual híbrido, de transición, dado que en esos años -como explicó Pedro Henríquez Ureña- la política pasaba a profesionalizarse, mientras los "hombres de letras" derivaban a desempeñar el trabajo intelectual en el periodismo o en la enseñanza[14]. Lo cierto es que Rodó, pese a su minuciosa dedicación a todas estas actividades, no ocultó en su correspondencia las crisis y dudas que tales trabajos le suscitaban. En 1899 le escribe a Sanín Cano sobre "lo difícil que es sustraerse en ciertos momentos a la absorción tiránica de las cosas políticas" (p. 1373). Aún en 1907, recién nombrado diputado por tercera vez, le escribe al crítico colombiano:

---

13) Emir Rodríguez Monegal: "Prólogo" a "Correspondencia" de José Enrique Rodó, *Obras Completas*, ob. cit., p. 1319 ss.

14) Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, FCE, 1949, p. 165.

Para la desinteresada tarea intelectual, estas comarcas del Plata todavía son tierras de infieles: créalo usted. (...) Quizá no es usted ajeno a esta fatalidad de la vida sudamericana que nos empuja a la política a casi todos los que tenemos una pluma en la mano. Y yo no considero esto enteramente como un mal. Todo está en que no nos dejemos despojar de nuestra personalidad (p. 1375).

Varias cartas enviadas hacia 1904 ilustran el conflicto de Rodó ante la difícil compaginación de la política y la escritura. En una dirigida al arielista peruano Francisco García Calderón, fechada en 1904, su deseo de abandonar la política es manifiesto y entraña un repliegue estratégico hacia faenas más específicamente literarias:

Seamos ciudadanos siempre y démos alguna vuelta por el Agora; pero no empleemos preferentemente en la política la fuerza y la atención de nuestro espíritu, que pueden ser mucho más eficaces para bien de nuestros pueblos si las consagramos a civilizar y educar desde el libro, la cátedra, la prensa, el taller artístico o industrial, etcétera. (p. 1437)

Y a continuación declara con convicción:

creo que haré cosa de más fuste difundiendo ideas por medio del libro y del periódico;(...) En los puntos de la pluma está mi verdadero "yo" intelectual. ¡Y cuánto hay que hacer en nuestra América por medio de la pluma, así en materia literaria como en la propaganda de ideas morales y sociales! (p. 1437).

Aún así, el periodismo fue una labor muchas veces ingrata para Rodó, aunque no se dedicó a él sólo como colaborador, sino también como fundador del Círculo de la Prensa de Uruguay y como analista del moderno fenómeno de comunicación, al que definió como rico reflejo del diversificado "cuerpo social" y como potencia "civilizadora"[15].

Razones "confidenciales" expuestas a Piquet ese mismo año de 1904 explican el sacrificio que le imponía su labor política:

"Próspero" no ha nacido para sugestionador de muchedumbres; y desterrado en su propio país, no sabría hablarles el lenguaje que ellas entienden. (...) No conoce la psicología del bárbaro de nuestras campañas, ni sabe el secreto para aplacar sus iras feroces, ni de penetrar en las profundidades selváticas de su corazón y de sus mentes (p. 1340).

Este es el maestro que, inspirado por Ariel, se topa con la estirpe uruguaya de Calibán, en pleno fragor de las guerras civiles.

---

15) Véanse los textos "Solidaridad" (*Obras Completas*. p. 1190), "Cómo ha de ser un diario" (*Obras Completas*. p. 1198), y, sobre todo, "La Prensa de Montevideo. Discurso pronunciado en el acto de inauguración del Círculo de la Prensa de Montevideo, el 14 de abril de 1909" (*Obras Completas*, p. 644-649), donde describe el poder de la prensa como "una fuerza que rivaliza con los gobiernos, porque los inspira y los orienta, o los desprestigia y los abate" (p. 648) al tiempo que es factor de difusión y democratización de la cultura. No obstante, en carta del 14-I-1914 le escribe a H. D. Barbagelata: "El periodismo -usted lo sabe- no es mi vocación, pero en él he tenido que ampararme para vivir, sobre todo desde que he dejado de ser diputado. La política es la más precaria de las ocupaciones para los que tenemos altivez e independencia de carácter. ¡Cuán bien ha hecho usted en mantenerse lejos de ella!" (*Obras Completas*, p. 1459).

Pero los motivos de crisis no sólo provienen del "áspero contacto con la muchedumbre", sino de un problema estructural de la sociedad del momento que dejaba sin lugar y sin foro político al intelectual, en virtud de los desplazamientos motivados por la propia modernización. Dicho de otro modo, Rodó, como intelectual, sabe quién es, cree en la "oportunidad" de su mensaje, utiliza todos los medios para divulgarlo, pero no tiene un lugar estable en su propia sociedad. Pese a su prestigio en todo el mundo hispánico, Batlle lo excluye. En ese momento le escribirá al uruguayo Joaquín de Salterain:

> *Los que tenemos la desdicha de no ser clericales, ni jacobinos, ni proletarios, ni patronos, sino francotiradores de una causa que tiene pocos adeptos en nuestro país...y en el mundo: la causa de pensar por sí mismo, sin odios, sin prejuicios, ni abdicaciones del criterio personal en aras de una pasión sectaria, -¿dónde hemos de clasificarnos? ¿Dónde está nuestro puesto, nuestra butaca en estas fiestas?- Viendo pasar, con igual indiferencia, las pueblada de media calle, donde tirios y troyanos revelan que se diferencian mucho menos de lo que ellos creen, tenemos que elegir nuestro puesto en el rincón donde nos rodeamos de nuestros más fieles correligionarios: ¡Los libros! (p. 1334).*

Estas que, con pudor, Rodó denomina "expansiones confidenciales", contienen todo un significativo registro de los desajustes sociales que sufrió como intelectual, y muestran que su lugar, como el de muchos otros, era la intemperie del "francotirador".

Tal vez por ese motivo había saludado con tanto calor la obra novelística de Manuel Díaz Rodríguez, en una carta de 1902. Su identificación con Tulio Arcos, el protagonista de *Sangre Patricia*, es transparente:

> *El estado de alma de su héroe, o mejor sus estados de alma -su decepción, su tentativa de regeneración, su decepción nueva y más amarga-, interesan, resumen una situación moral a que quizá no muchos de nuestros intelectuales (como hoy dicen) podrán no reconocerse absolutamente ajenos (p. 1416).*

Hacia 1904 Rodó empezó a anunciar a algunos corresponsales sus proyectos de abandonar el país en cuanto terminara la obra en la que puso más esperanzas: *Motivos de Proteo*. En esas fechas es un escritor reconocido, pero, cansado de las responsabilidades asumidas, se siente ante un dilema que expresa a su amigo Piquet como una doble opción: obedecer su secreta vocación de bohemio viajero, "de Judío Errante" (p. 1348) o continuar con sus proyectos radicado en la patria. La carta a Piquet nos revela a un Rodó fugitivo de su propia imagen pública, la del maestro arielista que él mismo contribuyó a construir. El final de la carta salva la dualidad con estas palabras que suenan como una despedida anticipada y un epitafio precoz:

> *Tracé mi destino en la vida: el de manejar la pluma. Y a tal destino me atengo. Hay mucho que hacer en América con ese instrumento de trabajo, y yo me debo a esta América (...) (p. 1349)*

Si contrastamos las cartas programáticas que Rodó escribió en el papel del maestro Próspero, donde se enuncia con seguridad y optimismo la fe en el cumplimiento de su programa regenerador, con aquellas otras donde confiesa su hastío y su nostalgia del gabinete, percibimos el desdoblamiento de la imagen en siluetas asimétricas, como si el otro Rodó luchara de forma trágica por expresarse. Pero, como escribió Carlos Real de Azúa, "El truinfo intergiversable de *Ariel* en esos años, su vastísima resonancia, no dejaba de imponer un

compromiso, de insinuar un peligro, de fijar una responsabilidad. ¿Qué no se esperaba de Rodó?"[16].

Sus altibajos en el desempeño de las responsabilidades que se había arrogado han sido interpretados por sus biógrafos y estudiosos como huellas de graves depresiones y crisis íntimas. No obstante, habría que preguntarse si esas mismas crisis, algunas tan "públicas" como su oposición frontal a Batlle y Ordóñez, no serían producto de los "dolores de crecimiento", de individuación, de un intelectual independiente para quien la realidad, por otra parte, no respondía a su deseo; para quien el presente "bárbaro" e imperfecto obstaculizaba el futuro civilizado. Su correspondencia acusa mejor que sus obras ensayísticas esas crisis y tensiones; incluso, por ser un espacio de expresión menos sometido a autocensura, expresa con mayor claridad las secretas y complejas motivaciones de su palabra pública. Motivaciones que no deben ignorar aquellos que -con buenas o malas intenciones- siguen construyendo con bronce demasiado brillante, impenetrable, el monumento de Rodó.

16) Carlos Real de Azúa, Prólogo a *Motivos de Proteo*. En José Enrique Rodó, *Ariel. Motivos de Proteo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1976, p. XLVI.

SOBRE LUGONES

JESUS BENÍTEZ
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
TEODOSIO FERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

En 1896, año de *Los raros* y de *Prosas profanas*, Leopoldo Lugones llegaba a Buenos Aires desde su provincia de Córdoba. Rubén Darío lo recordaría como "un bizarro muchachón de veintidós años, de chambergo y anteojos", que presentó su poesía en el Ateneo y en algunas de sus composiciones se mostró como "un *Almafuerte* a alta temperatura". El 1 de mayo confirmaría después que el joven escritor se contaba entre quienes deseaban el advenimiento de la revolución social. Rubén respetó desde entonces sus opiniones políticas y en su presencia se cuidó muy bien de guardar "bajo tres llaves" sus princesas y sus pajes, según su propio testimonio. Esas diferencias no le impedían advertir que su nuevo amigo era uno de los modernos, obsedido también por una locura de ideal, destinado a sufrir bajo el poder de los "Pilatos" de la mediocridad.

Darío anotó esas reflexiones en el artículo "Un poeta socialista. Leopoldo Lugones", que apareció en *El Tiempo* el 12 de mayo de 1896. Al editar *Los raros* no incluyó esa semblanza, contra lo que Lugones esperaba, quizá porque en aquellos versos aún veía un exceso de savia juvenil, y reminiscencias de otros poetas: -Walt Whitman entre ellos- en perjuicio de una expresión personal. La excepcional calidad y esas mínimas limitaciones del joven poeta se confirmaron en su primer libro, obra de alguien que veía "el alma de las cosas, las entrañas de las nubes, el espíritu de las fuentes, las animaciones de los carrizos sonoros y lo que el bosque es. " Rubén dejó esta constancia de su entusiasmo en "Lo que encontré en *Las montañas del oro*", nota publicada en *El Tiempo* el 26 de noviembre de 1897, apenas publicado ese poemario inicial de Lugones. Para entonces ya habían compartido muchas horas de trabajo y de literatura -y de conversaciones sobre ciencias ocultas y temas similares con Patricio Piñeiro Sorondo-, y así habían fraguado una amistad enriquecida de admiración mutua.

Rubén había de seguir la producción literaria de Lugones durante muchos años -en alguna ocasión pudo referirse a otros volúmenes de factura y contenidos diversos: desde *Los crepúsculos del jardín* (1905) a *Odas seculares* (1910), pasando por *El imperio jesuítico* (1904) o *Las fuerzas extrañas* (1906)-, pero probablemente ningún libro suyo le interesó tanto como el primero. Por otra parte, nadie como él acertó a prever la evolución ideológica del escritor argentino, y a señalar facetas latentes de su personalidad y de sus gustos que se revelarían después con intensidad. En 1896 ya había intuído que aquel joven socialista había nacido del amor a "la poesía nativa y aniquilada por el mercantilismo burgués", y encontraba en sus ojos "el espíritu visible de Santos Vega": esas raíces no podrían encontrar confirmación mejor y más diversa que *El payador* (1916) o los *Romances del Río Seco* (1938). En cuanto al proceso que lo llevaría a defender soluciones militares para los males del país, Darío se lo había anunciado al joven de espíritu violento y vibrante, al revolucionario de ímpetu salvaje: "Entre tanto, el tiempo pasa. El te enseñará muchas cosas. Entre ellas, que las ideas evolucionan y los colores cambian. Hoy he visto casualmente que las serpentinas rojas que quedaron en las calles desde el último carnaval, están completamente blancas. " En efecto, llegó a ver cómo la violencia del color anarquista o socialista de antaño se atenuaba: a la muerte de Rubén, Lugones se había alejado notablemente de sus posiciones iniciales, aunque en él subsistiera "el nato combativo cazacoronas y amigo de la República francesa". Para

entonces se había ganado admiraciones muy numerosas: entre ellas, la incondicional de Ricardo Güiraldes, que en 1915, en *El cencerro de cristal*, mostraba ya el interés por el mundo de los gauchos en que ambos buscaban lo esencial argentino.

Los poemas de su primer libro revelaban que Güiraldes también estaba afectado por el *Lunario sentimental*, que desde 1909 atraería la atención mayoritaria de los lectores de Lugones. Como es sabido, éste parecía encontrar una nueva voz en cada uno de sus poemarios: visionario y rotundo, en *Las montañas del oro* (1897) se había identificado con los hombres y con el universo, había clamado frente a Dios por la libertad y la justicia, había predicho el futuro de una nueva humanidad; después se había mostrado parnasiano y aun decadente en *Los crepúsculos del jardín*, manifestación de un modernismo exquisito, sugerente y barroco; con *Lunario sentimental* derivaba luego hacia la práctica de un metaforismo agresivo, conjugado con un lenguaje coloquial novedoso y un léxico insólito en la poesía, para después, en *Odas seculares*, volver sobre la tradición literaria nacional y buscar un acercamiento a las gentes y a la tierra argentinas. Este reencuentro determinaría el resto de su obra poética, que no carece de variedad: de la retórica exaltación de la patria que constituyen las Odas citadas -Lugones recuperaba la intención geórgica de Bello, y ponía a su servicio la desmesurada abundancia léxica y metafórica que caracterizaba a su estilo-, pasó a un tono confidencial y hogareño en *El libro fiel* (1912) y en *Romancero* (1920), y contempló con ternura el campo argentino en *El libro de los paisajes* (1917) y *Las horas doradas* (1922), y buscó inspiración en su entorno, en sus recuerdos y en la historia para escribir los *Poemas solariegos* (1927) y los póstumos *Romances del Río Seco*, estos últimos la más acusada manifestación literaria del nacionalismo en que había terminado su evolución ideológica.

Como nadie ignora, esa abundante producción de madurez ha suscitado un interés escaso, y Lugones, sin duda uno de los escritores más destacados de su época, pasó de la admiración y el aplauso suscitados por su primer poemario a ser ante todo el autor de *Lunario sentimental*, un libro considerado y alabado a menudo en función de lo que había de venir, y no sin razón: en su prólogo se declaraba que el verso vive de la metáfora, y se hacía de la rima un elemento esencial de la poesía; los ultraístas argentinos discutieron en los años veinte esta segunda opinión, pero hicieron suya la primera, y esa no fue tal vez su única deuda con Lugones: se había anticipado a ellos también en la actitud irónica y desmitificadora, y en la introducción de registros lingüísticos variados e inusuales que también había de caracterizar a la vanguardia.

Entre las relaciones más o menos problemáticas que Lugones entabló con escritores de su tiempo, pocas interesan tanto como la que entabló con Jorge Luis Borges, quien, al regresar a Buenos Aires con la nueva del ultraísmo, encontró en el autor del *Nulario sentimental* (*sic)* a un destacado heredero del rubenismo y de Góngora: en "Apuntaciones críticas" -un texto publicado en la revista madrileña *Cosmópolis*, en noviembre de 1921- atribuiría al poeta español la explotación sistemática de un tipo de metáfora que "se limita a aprovechar un paralelismo de formas existente entre dos visibilidades", para añadir que esa "martingala" alcanzaría "su más plenaria reducción al absurdo en el axiomático *Lunario sentimental* de nuestro Tagore, Lugones". Durante los años veinte, Borges asoció frecuentemente a los escritores que merecían salvarse con Quevedo y con el conceptismo, frente a Góngora y el culteranismo y el modernismo. Caso curioso y significativo había de ser precisamente el de Lugones, implicado en esas valoraciones que afectaban tanto a la literatura barroca como a la más actual: pronto pasó de enemigo a precursor de los ultraístas, y se olvidó su "arduo gongorismo", su filiación rubenista; ahora se vería asociado a Quevedo, y ambos serían objeto de una valoración similar y expuesta a los mismos avatares. Determinado por su propia trayectoria literaria, Borges había de abandonar a uno y a otro: en los años cuarenta insistiría en que "la grandeza de Quevedo es verbal", en que ese literato de los literatos "todo lo salva, o

casi, con la dignidad del lenguaje", y esa valoración resultaba menos elogiosa a medida en que el lujo verbal dejó de parecerle consustancial a la literatura; así se oscureció la significación de un autor memorable por la perfección de sus cláusulas y no por su pensamiento, por sus admirables y deliberados ejercicios de petrarquismo y no por la pasión personal de sus versos. En ese mismo proceso, Lugones resultó culpable de haber convertido "la página proba en la mera página de antología hecha de triunfos técnicos, menos aptos para conmover o para persuadir que para deslumbrar", según Borges señaló en el ensayo que le dedicó en 1955, escrito con la colaboración de Betina Edelberg. Ni siquiera tras su reconciliación con el modernismo -"esa gran libertad, que renovó las muchas literaturas cuyo instrumento común es el castellano", según haría constar tardíamente en el prólogo a *El oro de los tigres* (1972)-, determinada por la convicción de que la poesía también participa de esa "inminencia de una revelación" que constituye el hecho estético, Borges absolvió por completo a Lugones: aún le adjudicaría "la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente". Esas supersticiones "españolas" harían inevitable su fracaso, dada la incapacidad del lenguaje para dar cuenta del universo, y no serían ajenas a su suicidio: "Acaso cabe adivinar o entrever, o simplemente imaginar -escribió Borges-, la historia de un hombre que, sin saberlo, se negó a la pasión y laboriosamente erigió altos e ilustres edificios verbales hasta que el frío y la soledad lo alcanzaron. Entonces, aquel hombre, señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra, sintió en la entraña que la realidad no es verbal y puede ser incomunicable o atroz, y fue callado y solo a buscar, en el crepúsculo de una isla, la muerte".

Entre el revolucionario que conoció Rubén y el señor de las palabras imaginado por Borges, Lugones continúa siendo el precursor de las vanguardias que el *Lunario sentimental* justificó y aún justifica con su adjetivación insólita, su riqueza léxica, su conciliación de rima y libertades métricas, su capacidad para el humor y la parodia, aspectos que se conjugan para hacer de él una de las primeras y más destacadas manifestaciones de la poesía hispanoamericana contemporánea. Pero el *Lunario sentimental* no se agota en la obsesión de Lugones por la metáfora, en sus relaciones con Laforgue y en su lugar en la vanguardia argentina, y exige otras lecturas atentas a las preocupaciones que entonces inquietaban a su autor, como las que lo hicieron un experto en temas ocultistas y esotéricos. "Nuestras ideas estéticas", un texto suyo publicado en la revista *Philadelphia* y luego en *Sofía* -órgano de la Sociedad Teosófica madrileña, en su número de mayo de 1902-, permite entrever la posibilidad de explicar desde esa perspectiva el interés de Lugones por la luna y a la vez la índole personal de su cosmovisión poética, regida por una peculiar visión de la analogía que haría del universo una conjunción de dualidades que se oponen, frente al ideal de la armonía neopitagórica de Darío. Significativamente, esa interpretación recupera el *Lunario sentimental* para el modernismo --lo acerca a lo que Rubén esperaba en 1896 del joven poeta, otro predestinado a revelar la armonía cósmica y otras dimensiones secretas de la realidad- y lo aleja de la interpretación de Borges y de los ultraístas, que constituyen sin duda la otra referencia obligada.

Lugones revela así en su poemario más famoso dimensiones que trascienden el goce verbal y la capacidad para el artificio. Un análisis riguroso de los campos léxicos dominantes en el *Lunario sentimental* descubren también, quizás inevitablemente, que esa obra pertenece de pleno a la crisis que fecundó el modernismo y le dio su significado profundo en el proceso de la cultura hispanoamericana. Eso no es decir mucho, si no se tienen en cuenta algunas puntualizaciones: entre ellas, que a ese volumen de poesía sucedió significativamente *Prometeo* -se publicó en 1910, como las *Odas seculares*-, importantísimo libro que inicia una serie de investigaciones sobre épocas anteriores al cristianismo, en busca de respuestas más

válidas que las del proyecto liberal-positivista, aparentemente agotado: entre otros, *Las industrias de Atenas* (1919), *Estudios helénicos* (1923) y *Nuevos estudios helénicos* (1928). En ese contexto el *Lunario sentimental* sería una nueva manifestación de la prolongada fractura cultural nacida con los comienzos de la civilización cristiana, y que no habría dejado de extenderse a pesar de los avances científicos de occidente.

Desde esa perspectiva pueden verse con claridad creciente las relaciones de otras obras de Lugones con su célebre poemario, sin duda el que más a contribuido a la simplificación o la ignorancia de una de las personalidades literarias más complejas surgidas en el ámbito del modernismo. Desde luego, como se ha señalado, sus escritos constituyen uno de los mejores testimonios de la crisis sufrida en Argentina por el proyecto liberal y positivista, sin duda estrechamente relacionada con la trayectoria ideológica que quedó de manifiesto sobre todo en sus ensayos: particular atención merecen trabajos como *El imperio jesuítico*, donde analizó el régimen teocrático que los jesuitas instauraron durante la colonia en territorios de Misiones y otros limítrofes, o *Historia de Sarmiento* (1911), personaje al que por entonces admiraba, o *El payador*, donde convirtió el *Martín Fierro* de José Hernández en la epopeya de los argentinos. Quizá no se ha relacionado suficientemente las preocupaciones nacionalistas que descubren esos escritos, cada vez más acentuadas, con la atracción por la antigüedad y en especial por la cultura griega demostrada en *Prometeo* y otros escritos, con los que Lugones se acercaba al ámbito de una nueva estética y una nueva moral que pueden emparentarse con el arielismo, entonces bien acogido en el mundo hispanoamericano. En esos territorios habrá que buscar las raíces de la evolución ideológica que lo llevó desde el socialismo de su juventud a la defensa de la causa aliada durante la primera guerra mundial -lo prueban los artículos periodísticos que reunió en *Mi beligerancia* (1917) y *La torre de Casandra* (1919), no sin ambigüedades-, para terminar en pregonero de "la hora de la espada". En *Acción* (1923), *La organización de la paz* (1925), *La patria fuerte* (1930) y otros volúmenes dejó el testimonio de esa conversión a una fe totalitaria, también patente en *Roca* (1938), el inacabado trabajo histórico en que ese presidente, tan representativo de la Argentina del 80, sirvió de pretexto para la crítica del liberalismo y para la vindicación de la época de Rosas. No en vano se acentuaban rápidamente las consecuencias de una crisis cuyos primeros síntomas ya se habían manifestado en la Argentina próspera y cosmopolita que en 1910 celebraba el Centenario de su independencia. En los escritos de Lugones y en su variada actitud política puede constatarse el intento de proponer nuevas soluciones. Como a otros escritores hispanoamericanos, la conciliación de la cultura clásica y de las actitudes nacionalistas le permitió por algún tiempo afirmar el ser de Latinoamérica sobre la tradición de Grecia y de Roma, sobre la tradición del espíritu. Se trataba de conjurar el materialismo anglosajón, desde luego, pero a la vez también de forjar una nueva utopía que guiase a los pueblos hispánicos hacia el futuro. La obra de Lugones espera aún el análisis que permita valorar sus contribuciones a esa tarea compartida.

EL MODERNISMO CRIBADO DE BALDOMERO FERNÁNDEZ MORENO[1]

TRINIDAD BARRERA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Fernández Moreno, como le gustaba que le llamasen, pertenece a la Generación del Centenario o de *Nosotros*, nombre debido a la revista homónima en la que colaboraron casi todos sus componentes. Resulta una generación afín en buena medida a la tendencia hispanizante, en feliz combinación con una honda conciencia de argentino. Al filo del Centenario, Rojas desde *La restauración nacionalista*, Gálvez desde el *Diario de Gabriel Quiroga* o Lugones desde las *Odas seculares,* habían aunado sus esfuerzos en la búsqueda de la "restauración nacional", del "alma nacional", en un esfuerzo conjunto por "la salvación de la nacionalidad".

En el panorama literario de aquellos años, el positivismo y el modernismo cedían paso a actitudes menos altisonantes, que en la lírica fueron calificadas por Federico de Onís como "modernismo refrenado". La generación del Centenario cuenta con la renovación técnica y temática impuesta por el modernismo, pero vuelven su mirada al interior mismo siguiendo las rutas de los "jardines interiores".

Cuando la voz de Fernández Moreno despunta en el panorama literario, los modelos eran Darío y Leopoldo Lugones, voces modernistas principales, a los que dedicó elogios y poemas de admiración; pero, hacia 1915, cuando publica su primer libro, otras voces argentinas están también en el horizonte: Enrique Banchs y su postura clásica convive con las exploraciones suburbanas de Evaristo Carriego. A los pocos años irrumpiría la facción ultraísta y en 1950, al morir Fernández Moreno, las rutas poéticas argentinas han desfilado por el remanso elegíaco de la "generación del 40" y voces, como las de Enrique Molina, Olga Orozco, Alberto Girri, etc. , ya están en la palestra. Le tocó vivir un arco amplio del desarrollo poético argentino, casi medio siglo.

"Durante este largo lapso, la paciente e ininterrumpida labor de Fernández Moreno recoge menos esas incitaciones ambientes -aunque sin desoírlas- que las surgidas de su soterrado trabajo de profesor, de sus lecturas -o relecturas- de los clásicos del idioma, que seguramente supieron prolongar las voces de su infancia española",[2] comenta, con justicia, Jorge Lafforgue. En Fernández Moreno toma cuerpo la lección propuesta por Gálvez en *El solar de la raza*, el amor a la patria y a sus paisajes, aunando nacionalismo y espiritualismo, lo español y lo criollo, intentando fundir dos mundos que para él nunca estuvieron divorciados, su atavismo español y su destino americano.[3]

---

1) Este trabajo forma parte de una monografía sobre la obra de Baldomero Fernández Moreno que seá publicada en breve.

2) Jorge Lafforgue, "Prólogo" a *B. Fernández Moreno, Poesía y prosa*, Buenos Aires, CEAL, 1980, 2ª edición, pp. I y II.

3) La polémica sobre el *meridiano intelectual de Hispanoamérica*, surgido a raíz de la publicación en *La Gaceta Literaria* de una nota editorial sin firma, en abril de 1927 bajo el título de "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" que resultó ser de Guillermo de Torre, exhorta a estudiantes, intelectuales y artistas a penetrar "la atmósfera intelectual de España, donde hallarán más interés que en la "media docena de hábiles aprovechadores del latinismo" que operan desde París. La respuesta de los argentinos fue conciliadora, consideraron que sobre su literatura nacional operaban muchos "meridianos" y ninguno excluyente. Sin embargo, en mi opinión, el de Fernández Moreno es inequívocamente español.

El "postmodernismo" en el que habría que encajar a nuestro poeta es, en el decir de Paz, un cambio de actitudes más que de valores:

> *los poemas ya no son cantos a las cosmópolis pasadas o presentes, sino descripciones más bien amargas o reticentes de barrios de clase media, el campo no es la selva ni el desierto, sino el pueblo de las afueras... Ironía y prosaísmo: la conquista de lo cotidiano maravilloso... Estética de lo mínimo, lo cercano, lo familiar. El gran descubrimiento: los poderes secretos del lenguaje coloquial.*[4]

Ya Octavio Paz prefiere admitir que el postmodernismo "no es lo que está después del modernismo -lo que está después es la vanguardia- sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo".[5]

Fernández Moreno nació en Buenos Aires en 1886. Hijo de padres españoles, emigrantes, "era el primogénito argentino de un matrimonio español enriquecido en el comercio. Y nací en la holgura y abundancia de la casa que, con miras de eternidad y próximo a casarse, había mandado a construir el novio".[6] A la edad de seis años, parte con sus padres a España. Entre esta fecha y 1899 su vida transcurrirá entre la montaña santanderina: Bárcena, "la aldea española donde vivimos", San Pedro de Soba, "pueblecito donde pasamos algunas vacaciones", y la capital, Madrid, "la entonces villa y corte, donde estudié durante los dos últimos años". Después de siete años, en 1899, regresa, con su familia, a Buenos Aires, a su patria "desconocida", donde ya vivirá para siempre. Así recuerda aquellos momentos:

> *Buenos Aires, por lo entrevisto era una urbe como otra cualquiera, con una multitud ruidosa, abigarrada, torpe... Cuanto veía era gris, chato, pesado... Era un atardecer de primavera, dorado, fresco, de fines de 1899. En noviembre cumplía yo trece años.*[7]

En esta fecha termina la primera parte de sus "memorias", *La patria desconocida*, que abarca desde su nacimiento hasta el regreso a la ciudad que le vio nacer. La segunda parte, *Vida y desaparición de un médico,*[8] retoma la fecha de llegada, 1899, y se extiende hasta la aparición de su primer libro de poemas *Las iniciales del misal*, 1915. Gracias a ambos libros, escritos ya en el ocaso de su vida, obtenemos datos preciosos sobre su niñez en España, y su adolescencia y juventud en Buenos Aires, de vuelta a la patria, referencias a amigos y círculos literarios y preferencias de lecturas. Quizás el dato más sintomático de sus años estudiantiles

---

4) Octavio Paz, *Los hijos del limo,* Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 137.
5) Ibídem, p. 138. En esta línea se expresa Mainer, quien prefiere hablar de un "modernismo tardío, consecuencia de un buen tramo de innovación ya recorrido, y, sobre todo, determinado por dos alianzas necesarias: la que establece con el talante regenerador y nacionalista y la que impone la necesidad de construir un público" ("1900-1910: nueva literatura, nuevos públicos", *La doma de la Quimera,* Bellaterra, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1988, p. 156). Aunque su reflexión se refiere a la literatura española, nos parece que las condiciones se cumplen también para el caso argentino.
6) Estas citas y las siguientes, mientras no se diga lo contrario, están tomadas de la primera parte de sus "memorias", *La patria desconocida,* Buenos Aires, Kapelusz, 1966 p. 38.
7) Ibídem, p. 181.
8) En 1957, ya muerto el poeta, sale a la luz el volumen *Vida. Memorias de Fernández Moreno,* Buenos Aires, ed. Guillermo Kraft, 224 pp., suma de *La patria desconocida* y de *Vida y desaparición de un médico*. En ediciones posteriores se han desglosado ambas obras, así las hemos manejado aquí.

sea el recuerdo imborrable que dejó en el adulto su paso por el claustro de profesores y compañeros del Colegio Nacional Central.

En cuanto a sus lecturas de estudiante recuerda, en primer lugar, los *Cantos de Vida y esperanza* de Rubén Darío:

> *¡Mi Rubén Darío que me había costado seis pesos en lo de Moen unos días antes! Aquella noche, a largas zancadas repasé una vez más el libro, y me lo incorporé a mi sangre y a mis nervios, mientras el vendaval rugía, y la luz, ya muy cansada, era sobre mi cabeza una litúrgica palpitación de cirio. Durante aquellos años leí constantemente a Darío.*[9]

Su admiración por Darío es clara desde el principio de su quehacer literario, a él dedica *Las iniciales del misal:* "A Rubén Darío, tan grande, tan dulce, tan bueno. / A Rubén Darío, por cuya salud piden a Dios las estrellas, / las rosas, los cisnes y el corazón de todos los poetas de América y del mundo". Con el padre del Modernismo comparten su devoción los hermanos Machado: "Notable descubrimiento para mí el de los líricos andaluces y castellanos. Con ninguno se encontró mi espíritu más cómodo que con Antonio, profundo, solitario, humano."[10]

Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer resultan ser otra de las lecturas predilectas en sus años de estudiante de Medicina. Son, prácticamente, las únicas genealogías literarias españolas que cita en sus memorias. Los influjos de Darío y Machado han quedado patentes en su poesía, Darío en su primer libro, sobre todo, y ya desde el mismo título y su tratamiento de lo religioso; Antonio Machado es una influencia más prolongada en el tiempo y se hace más visible en la hondura metafísica de sus últimas creaciones.

A los que ven como irreconciliables su admiración por la poesía de Darío y el sesgo que su poesía adopta ya desde *Las iniciales*, tan claramente personal y alejado del lenguaje prestigiado, se puede responder que esta salida ya estaba prefigurada también en el poeta nicaragüense, el "sé tu mismo" dariano fue lección para Banchs en *Las barcas* (1907): "Apártate de la vía/ y sumérgete en tí mismo/ porque eres el rico abismo/ de toda sabiduría" ("Palabras").[11] También en este poema, Banchs está mostrando otra ruta alternativa que, aunque curiosamente el no siga, sí será el camino de Fernández Moreno:

> *Amo las cosas pequeñas,*
> *hormigas, brotes de breñas,*
> *las rubias rosas sedeñas...*
> *Pues de las cosa modestas*
> *saldrán las cumbres enhiestas.*
> ..... .
> *Medrosamente me aparto*
> *de la mano que protege.*
> *Prefiero tela de esparto*
> *al áureo hilado que teje*
> *una cárcel a mi orgullo*
> *y un bozal a mi murmullo.*[12]

---

9) *Vida y desaparición de un médico*, Buenos Aires, Kapelusz, 1968, pp. 124-125.
10) Ibídem, p. 125.
11) Enrique Banchs, *Obra poética*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1981, p. 39.
12) Ibídem, pp. 39-40.

El magisterio de Banchs fue reconocido por Fernández Moreno, pero la admiración fue mutua, pese a que ambos circularon por vías poéticas distintas. Banchs reseñó *Las iniciales del misal* en *La Razón*, 20-VII-1915 y, al morir, en el Discurso del sepelio, dejó dicho del amigo:

> *La dignidad de su obra no sólo emanó de él, sino que refluyó sobre él. Con cuanto creó su arte, creóse en vida, hasta constituirse en un ser para sí más auténtico que el otro que vivía en contacto y comercio constantes con lo inevitablemente común y cotidiano. Y él creyó, de convicción intensa, en ese ser ideal; dejóle que informara, por debajo de las apariencias, su palabra, su gesto, su mirada, su porte: un tono que se adivinaba febril por dentro y que, frío por fuera, lo aislaba calladamente.*[13]

La obra poética y prosística del escritor argentino presenta una complejidad que requiere ser desentrañada. Desde 1915 en que publica su primer libro poético, *Las iniciales del misal*,[14] hasta después de su muerte, ocurrida en 1950, en que aparece *Penumbra. El libro de Marcela,* 1951 y algunos libros más, inéditos o reediciones, su obra se ha ido desgranando en el tiempo siguiendo un orden cronológico y paralelamente, a partir de 1940, según voluntad propia, un "ordenamiento particular" que complica un tanto la transmisión textual. A todo ello hay que sumar las continuas reelaboraciones de poemas y libros del poeta, labor en la que trabajó incesantemente hasta su muerte.

La fidelidad de su poesía a sus pasos por la vida, que ya señalara en el "Prólogo" a la edición antológica de Espasa Calpe, no significa que cada título de su obra originaria tenga un equivalente en la obra ordenada. Gran parte de esos volúmenes forman una serie "aluvial" respecto a otros, indicado incluso en el título, *Nuevos poemas, Continuación, Suplemento*, etc. La totalidad de su producción resulta realmente abrumadora y es uno de los hechos más comentados a propósito de su obra.

Acceder a la obra de este poeta no es tarea fácil, quizás radique ahí una de las claves de la mala lectura que se ha hecho de su producción. Su proceso de escritura, en revisión constante hasta el final de sus días, dificulta enormemente la tarea, pero además no hay que olvidar que no existen en la actualidad ediciones críticas y que sus escasos editores se han limitado a prorrogar, con escasas variantes, las versiones recogidas en la *Antología* de Espasa Calpe, sin preocuparse mínimamente en acudir a los libros originarios.[15] El fragmentarismo y la parcialidad han sido las tónicas dominantes de las escasas lecturas de su obra. Sus revisiones de libros siempre iban acompañadas de una poda, es decir, sistemáticamente, al reagrupar poemas por temas, eliminaba de sus nuevos libros los que, a su criterio, tenían menos valor, además de retocar aquellos que resistían su "censura".

Fernández Moreno marcó desde su primer libro las líneas maestras de su poesía, y ya desde el primer poema se autodefinió anímicamente e incluso previó sus años finales cargados de angustia y tensión:

---

13) Enrique Banchs, "Discurso en el sepelio de D. Baldomero Fernández Moreno, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tomo XIX, 73, 1950, pp. 278-279.

14) Con anterioridad, al instalarse en Chascomús publica en el periódico *El argentino,* algunos poemas sueltos. De 1900 data un precoz relato, *El príncipe árabe,* un discurso leído en el colegio con motivo de las Fiestas patrias, *25 de mayo de 1900,* y unos *Recuerdos de aldea.*

15) Puede presumirse que resta material inédito.

Corazón sentimental
de niño, anciano o mujer,
ingenuo para creer,
enorme para soñar,
romántico para amar,
fácil para padecer.
(IM, 11)

El sentimentalismo, la ingenuidad, la ensoñación, el amor romántico a Dalmira, el padecimiento de sus años últimos. Todo está prefigurado en esa "inicial" del libro. Pero no acaba aquí su factura premonitoria. Cada apartado va enunciando el tema que desarrollará en futuros libros. *Las columnas del Pórtico* son el "libro de familia" del poeta que apunta a *Aldea española*, *En la ciudad* anuncia el amplio abanico de poemas urbanos que constituye un grueso volumen de su obra ordenada, *En la Pampa* enfila hacia el campo y la provincia argentina; *Iniciales en la celda, Noche y Carnaval* inauguran el amor teñido de tentaciones o el festivo;[16] *Habla la madre castellana y Dos iniciales borrosas* adelantan *Aldea española*. La última sección, *Iniciales diversas*, es una miscelánea donde tienen cabida desde los retratos -muy cultivados por el poeta- a la quejas de amor o circunstancias puntuales y cotidianas.

El esquema de su obra ordenada está pues delineado en su primer libro y seguido escrupulosamente en los volúmenes que se suceden entre 1915 y 1940. Así, cuando reagrupa sus versos, sólo le queda corregir y aumentar el caudal de sus afluentes, en una labor de "expurgo, poda y combustión"[17] cesante que acarreó un problema para futuros estudiosos de su obra: los poemas de la etapa "sencillista" -siguiendo la terminología de César Fernández Moreno- pasaron en su remodelación a ser "formales" o "sustanciales", con lo que la evolución poética del autor quedaba sumida en una ambigüedad más que confusa. En este sentido se expresa su hijo:

> *La Obra Ordenada no extingue ni absorbe la Originaria, ello es obvio en el caso de Fernández Moreno, donde es tan estrecha la correlación entre la obra y el hombre. La Obra Originaria permanece como representante fiel de la vida, como esa "autobiografía lírica" de que nos habla Carilla.*[18]

Fernández Moreno, consciente quizá de esto, siguió publicando paralelamente a su Obra ordenada, obras originarias, y se disculpaba con estas palabras: "primero he de enseñarlo todo: lo bueno y lo malo, así como el buhonero arroja al suelo, desesperado, toda una mercadería".[19]

Un total de quince apartados es el resultado final de su clasificación antológica:

1. Aldea española.
2. Ciudad.
3. Intermedio provinciano.
4. Campo argentino.
5. Versos de negrita.
6. El hogar en el campo y en la ciudad.
7. Los hijos.

---

16) Posteriormente sólo dará entrada al amor conyugal.
17) B. Fernández Moreno, *Continuación*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1938, p. 9.
18) Cesar Fernández Moreno, *Introducción a Fernández Moreno,* Buenos Aires, Losada, 1956, p. 90.
19) B. Fernández Moreno, *Continuación,* ob. cit., p. 9.

8. Yo, médico; yo, catedrático.
9. Cuadernos de verano.
10. Poemas del Uruguay.
11. San José de Flores.
12. Penumbra.
13. Viaje del Tucumán.
14. Libro de Marcela.
15. Poesía.

Según este ordenamiento pueden señalarse, prioritariamente, dos grupos, uno, marcado por lo topográfico (2, 3, 4, 9, 10, 11, 13) y otro marcado por lo familiar (5, 6, 7, 8, 12, 14); el 1 estaría a caballo entre lo topográfico y lo familiar y el 15 tiene carácter misceláneo. La serie topográfica no es una mera enumeración de lugares, sino que está fuertemente entrelazada a su vida anímica.

> *Ahora veo que la poesía ha seguido con fidelidad mis pasos sobre la tierra; el pedazo de patria que me tocó vivir, ciudad, pueblo o campo, el amor, el hogar, los hijos, la raza, mis trabajos y mis vacaciones. Todo está más o menos representado en mi acervo. Hay una impresionante unidad que, por cierto, no me propuse jamás, pues sólo atendí a la exhalación natural de mi ser... Yo, sin otras miras que la verdad y la belleza, he procurado pegarme siempre a lo argentino, a lo nuestro, como el asfalto a las calles, como la hierba a la pampa.*[20]

Sus palabras son reveladoras de la temática de sus versos y de su conciencia criolla y es que su poesía ha ido siempre reflejando su vida como un espejo.

Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1935), tras encajarlo en el casillero "postmodernista", dentro del quinto apartado ("Reacción hacia la ironía sentimental"), sintetizó las líneas de trabajo en cinco bloques: la ciudad, el campo, la vida familiar, la provincia y la intimidad sentimental.[21]

Entre todos los temas antes enunciados se pueden señalar dos grandes líneas poéticas, el *campo y* la *ciudad*, que además gozan de una tradición ilustre en la literatura argentina.[22] A caballo entre uno y otro estaría el tema provinciano en claro juego con el polo correspondiente, la capital, Buenos Aires. De nuevo el juego entre centro y periferia.

---

20) Fernández Moreno, *Antología 1915-1950,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 6ª edición, 1954, p. 20.
21) Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1934),* Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española, 1934, p. 864.
22) Las bipolaridades unitario/ federal, civilización/barbarie vienen marcando la literatura argentina desde el siglo XIX.

PARA UNA REVISIÓN CRÍTICA DE JUANA DE IBARBOUROU

ANTONIO LORENTE MEDINA
UNED

Las páginas que a continuación van a leer son el resultado de las numerosas preguntas que asaltan a cualquiera que se acerque desprejuiciadamente a la vida y la obra de Juana de Ibarbourou. Conocedora de un éxito sin precedentes en América Latina, elevada por Alfonso Reyes a la categoría de "Juana de América" y firme candidata al Premio Nobel de Literatura (1958), sorprende el olvido a que ha sido relegada en la actualidad, y con ella al plantel de escritoras coetáneas suyas que, englobadas bajo el marbete generalizador de "poesía femenina", la crítica ha situado en un período tan evanescente y amplio como el postmodernismo.

¿Qué ha ocurrido para que su obra pasara de los altares del arte a la postergación y el abandono? ¿Es que tras el éxito rotundo de *Las lenguas de diamante* (1919) o *Raíz salvaje* (1922) no hay calidad literaria que la sustente? Es cierto que las modas literarias ejercen su tiranía sobre el gusto de una época y que la rapidez inusitada de acontecimientos obliga a la más rabiosa actualidad o a la indiferencia más absoluta. Mas con todo, ¿basta esta afirmación para oscurecer la indudable calidad de su obra poética hasta el punto de colocar a Juana de Ibarbourou en el empíreo de los autores clásicos que nadie lee? ¿Hasta qué punto la identificación de su persona con el "americanismo oficial" de políticos y gobernantes -en muchos casos injusta- ha podido ocultar la personalidad de la escritora, como ya insinuara Ángel Rama en 1968[1]?. ¿Hemos de creer ciegamente sus propias afirmaciones de rusticidad y provincianismo? Porque lo cierto es que se codeó con grandes escritores e intelectuales del mundo hispánico: Alfonso Reyes, P. Henríquez Ureña, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, García Lorca, Jorge Luis Borges, Nicolás Guillén, Eguren, Alfonsina Storni, Porfirio Barba Jacob o Ángel Rama son una muestra palpable de la afirmación precedente[2]. El documento biográfico más completo, su "Autobiografía lírica" (1956), arroja luces y sombras sobre su propia personalidad. Sabemos de su ambiente familiar y de las lecturas a que fue imbuida por su padre, un gallego liberal y laicista, cuyo influjo sin duda se refleja en su matrimonio civil (1913), a despecho de su venerada y catolicísima madre. A él se debe también el apodo afectuoso con que se la conocía: "Juanita la larga". Pero, ¿a qué se refiere cuando habla de "lecturas sin control"[3]? Conocemos sus incursiones en el campo de la teosofía (y de la astrología, los mitos y las religiones antiguas, así como que fue una lectora diaria de la *Biblia*). Sin embargo no hemos vinculado ésta a sus lecturas de Rubén Darío y Amado Nervo, ni a su amistad con Gabriela Mistral. Por otra parte, el animismo panteísta que inunda a *Las lenguas*

---

1) En el prólogo a *Los mejores poemas de Juana de Ibarbourou*, Montevideo, Arca Editorial, 1968. Jorge Arbeleche, *Juana de Ibarbourou*, Montevideo Arca Editorial, 1978, en su afán por reivindicarla, intenta una explicación que no pasa de ser una débil excusa innecesaria: "Juana no supo siempre administrar la trascendencia de su nombre, se dejó rodear por el halago fácil; no supo distinguir la crítica seria de la otra, se dejó atrapar por demasiados homenajes y por círculos artísticos de dudosa calidad..." (p. 45).

2) En la tercera edición de sus *Obras completas*, Madrid, Editorial Aguilar, 1968, publicó un pálido reflejo de estas semblanzas bajo el título de *Mis amados recuerdos*. Es la edición que usaré a lo largo del trabajo, salvo cuando taxativamente diga lo contrario.

3) Por otra parte, Juana fue siempre una lectora infatigable, como se desprende de sus propias afirmaciones en "La dicha de leer", *OC*, cit., pp. 1350-1357. Para este punto concreto, p. 1351.

de diamante o a *Raíz salvaje*, que Juana de Ibarbourou mantendrá hasta el final de sus días[4], ¿no proviene de Tagore y Juan Ramón? Y si esto es así, ¿no habrá que vincular seriamente *Chico Carlo* (1944) con *Platero y yo*? ¿Y cómo se realiza el paso de su animismo a una religiosidad activa? Está por estudiar, aunque conozcamos los golpes dolorosos de la vida que la llevaron "a los brazos de la Virgen del Perpetuo Socorro".

Juana de Ibarbourou gustó de evocar su matrimonio, su deambular por las guarniciones y su penosa adaptación a Montevideo; pero obvió su "persona" como figura "patrimonial" del oficialismo americano, o, mejor, del americanismo oficial[5]. No hay acontecimiento ni efeméride uruguayo o hispanoamericano -generalmente relacionado con la exaltación de los héroes independentistas, tan cara a la uruguaya- en el que no intervenga. De ahí que se sucedan en su vida de forma ininterrumpida distinciones, recepciones diplomáticas, invitaciones para actos oficiales, presentaciones de libros u homenajes, para los que es requerida o utilizada, a veces violentando sus ideas y su persona[6]. Y, desde luego, ocultó celosamente sus actitudes políticas, que por lo que reflejan sus escritos no tuvo en gran consideración. No obstante, quizá convenga recordar el primitivo artículo que escribe en el *Diario cívico* (1909) sobre derecho feminista, bajo el seudónimo de *Sid,* que en plena felicidad de *Lenguas de diamante* o *Raíz salvaje* exalta las figuras simbólicas de Magdalena ("Hastío") y Thais ("Thais santificada"), o envidia la libertad de que gozan los hombres, y que muchos años después identifica feminismo con libertad en su ensayo periodístico "Hoc habet" y exalta a Lucila Palacios como la primera mujer de América Latina que consigue ser embajadora[7].

Sus manifestaciones en pro del pacifismo la llevan a condenar sin paliativos cualquier tipo de violencia, incluida la que se realiza contra los animales, a los que percibe -posiblemente gracias a ese fondo de animismo panteísta que siempre conservó- como hermanos. Ya en *Dualismo* (1953) encontramos poemas como "Noche del Chaco" que constituyen un lamento fúnebre por los muertos de la guerra paraguayo-boliviana, a la par que una maldición contra los que "en tanto que el Chaco se nutría de muertos, / fueron, por voluntad, sordos y ciegos". Dicha visión sombría se acentúa en *La pasajera* (1967), como muestran los dos primeros poemas que encabezan el poemario -"Angor Dei"[8] y "Juventud armada"-, en los que, compungida ante "la amenaza del átomo", ofrece su cuerpo cual nuevo Cristo Redentor "para comprar con él las legiones del odio", o clama al "abate Pedro" para que la juventud

---

4) Véase al respecto el Ms. 22709^{13} de la Biblioteca Nacional de Madrid (a partir de aquí BNM), en el que desarrolla la idea de que ella sabe leer la presencia de Dios en la Naturaleza "y en todas las cosas". Una digresión similar, unida al sentido de la vida y el cosmos, con una reafirmación de su fe religiosa, la puede encontrar el lector en el Ms. 22708^{66}, BNM.

5) Recordemos, sin ir más lejos, los cargos diplomáticos que aceptó (Ms. 22708^{25} BNM: discurso de su toma de posesión como Agregada Cultural de Colombia en Montevideo; Mss. 22708^{11} BNM y 22708^{12} BNM: cese de su cargo) o rechazó (Ms. 22712^{3} BNM: Representante de la República Dominicana); los homenajes de gobiernos hispanoamericanos (Mss. 22710^{33-36} BNM: del gobierno ecuatoriano); la dejación de sus derechos de autor al estado uruguayo a cambio de una pensión gubernamental, o su renovación (Ms. 22710^{67} BNM); o la creación del Museo Juana de Ibarbourou, en agosto de 1971 (Ms. 22710^{102} BNM).

6) El Ms. 22708^{7} BNM es una protesta de Juana de Ibarbourou ante la utilización de su nombre para adherirse a personas e ideas con las que está en desacuerdo.

7) Véanse respectivamente los Mss. 22709^{60} y 22709^{31-32} BNM.

8) Un tono angustiado similar se puede encontrar en escritos periodísticos como "Fiestas sagradas" (Ms. 22710^{3} BNM), donde desesperanzadamente constata que "siempre, en algún lugar de la Tierra, hay guerra y muerte".

se encuentre al fin con sus derechos
de ser alegre en una tierra alegre,
de lucir su amapola sobre el pecho,
y de cantar los himnos de la vida
sin fusil en la mano ni en el sueño.

En este sentido, ¿qué son sus sonetos "Abel", "Caín" (*La pasajera*) y su soneto inédito, "Caín y Abel" sino una simbólica requisitoria idealizada contra la sombría realidad nacional que percibe en estos años?

Caín y Abel[9]

Tarde transida de amaranto y viento
Que cruza el aire a flor de atardecida
Cuando la media luna ya ascendida
Es un lívido filo de lamento.

La oscura tierra en el primer segmento
De su leve pestaña humedecida,
Brilla con un fulgor de rosa herid[a]
Entre la tarde de amaranto y vie[nto.]

Caín blasfema y el hermano gime
Entre su eterna sangre que redime
La inocencia del mundo, mutilada.

Llegará el día en que Caín implore
Y por el crimen tristemente llore.
Abel crece en la tierra alucinada.

Con todo, las referencias políticas en sus obras son escasísimas y no permiten afirmar con seguridad sino que Juana de Ibarbourou no quiso "enturbiar su pensamiento mezclándose en política"[10]. Si ello no implicó el abandono del mundo real que la rodeaba, como explicó ella misma en el discurso de recepción a los escritores procedentes del Congreso Mundial del P.E.N. Club de Argentina (1938), sí supuso, al menos, una mixtificación "espiritualista" que explica las actitudes que adoptó. Pocos acontecimientos cívico-políticos la hicieron comprometerse directamente. Tal vez merezcan destacarse su relación con el movimiento "pro Hungría libre", su vinculación espiritual con el estado de Israel y su retórica adhesión a la pretensión secular de Bolivia de obtener una salida al mar, posiblemente por amistad con el escritor Óscar Cerruto[11]. Pero en general Juana de Ibarbourou se mantuvo al margen de las tensiones sociales y políticas, quizá porque sobrevaloraba en exceso el "beneficio social" de la

9) Ms. 22706[57] BNM.

10) Esto no significa que Juana de Ibarbourou abogue porque el hombre de letras se refugie en una torre de marfil, o se mantenga inactivo ante los hechos, pues para poder usar el poder transformador de la palabra "hay que saltar a la palestra, hay que mezclarse, en cierto modo con la tempestad, pues contemplando los acontecimientos desde el tendido se corre el riesgo de ser víctima de ellos sin poderlo remediar en nada", p. 1327.

11) Excepcionalmente se moviliza contra la transformación del teatro *18 de julio* en cine, por lo que considera "una profanación inútil". Ms. 22708[39] BNM.

obra de arte". Desde un arielismo militante[12], tan caro a otros escritores de su época, aboga por una "conducta bella" para el creador, en la creencia de que sólo desde esa actitud puede lograrse una verdadera obra de arte perenne[13], que, por su propia esencia, represente una fuerza redentora para la humanidad. O, por citar sus propias palabras, trabaje "en favor del destino del hombre". De ahí que en su Discurso de 1938 anteriormente citado afirme que "sólo los hombres de pensamiento, los artistas, los escritores y los poetas" salvarán al mundo de la "aguda crisis" en que se encuentra. Como vemos, su idea de compromiso está íntimamente relacionada con su concepto de la poesía y de la inspiración poética.

No tenemos un tratado explícito de sus ideas estéticas, pero por las opiniones que dejó desperdigadas aquí y allá en numerosos escritos circunstanciales podemos asegurar que para Juana de Ibarbourou la poesía es un don natural -a la vez que un mandato- que concede Dios a determinadas personas[14]. Y coloca al poeta en un estado de "mediumnidad", a través del cual éste logra la "realización poética auténtica"[15]. Ello le confiere un lugar "privilegiado", que lo eleva a la categoría de "colaborador divino" y partícipe de la inmortalidad del arte. En diversas ocasiones Juana de Ibarbourou reiteró estas ideas: "Casi en pantuflas" (1938), *Mensajes del escriba* (1953), *Discurso* de ingreso en la Academia de Letras de Uruguay (1947) y, especialmente su "Autobiografía lírica" (1956) son textos en los que la uruguaya explica se siente "elegida" y "religada" con fuerzas espirituales superiores a ella, y por ello, simple instrumento de otro ser más poderoso[16]. El poeta, así concebido, resulta ser sólo "el escriba" de la palabra y las emociones que transmite, como declara en el prólogo a *Mensajes del escriba*:

> *Qué ser me eligió para hacer oír su voz y para transmitir sus emociones? ¿Qué potencia misteriosa y poderosa habla con mi nombre a través de esos versos? ¿Qué alma del más allá guió mi mano sobre el papel? Yo soy sólo el escriba, el que ha copiado, el que ha recibido la orden de cursar el mensaje.*

Ahora bien, el carácter incontrolable de la inspiración poética no exime al poeta de un "estudio continuado y metódico", sin el cual pierde "el don esencial" dado por Dios porque

---

12) En numerosos escritos suyos exalta, implícita o explícitamente, la "América de la cultura y del arte" como patria de la amistad y del futuro, y manifiesta su confianza en valor de este ideal. El más evidente, sin duda, es su *Discurso* de incorporación a la Academia de Letras del Uruguay (7 de noviembre de 1947): "En el aire de América, las alas de Ariel, que pudo rozar la mano gloriosa de Rodó, vibran entre el zumbido de los aviones y el coro acompasado de los motores, bajo los cuales es muy débil ya la voz de los poetas. ¡Ellas nos salvaguarden! ¡Impidan ellas que en el continente del porvenir la idea que dirige el paso ascensional de los hombres y la voz en que se han erguido los salmos eternos tengan menos valor que las manos que construyen y la inteligencia puramente especulativa! América habrá salvado y reivindicado a una Humanidad frenética por sus victorias sin alas" (p. 1330). Otro texto interesante lo constituye el Ms. 22709[11] BNM.

13) En "La vocación poética" (Ms. 22708[17] BNM) llega a decir: "La conducta, en arte, es tan vital, como la sangre en las venas; como la respiración, como el latido del pulso. Si falta no hay obra de arte".

14) En "La vocación poética", cit. sostiene que en ella "no cabe el concepto, si[no] convencimiento de mandato y destino, o sea[,] ordenación natural del individuo para una misión de cualquier esencia o calidad que sea".

15) "Casi en pantuflas" (1938), en *Páginas varias*, *OC*, cit. pp. 1315-1324. Para este punto concreto, p. 1321.

16) Idea que repite en "La vocación poética", parágrafo 10: "Hoy y siempre la poesía, sea del género que sea, desde la descriptiva hasta la pasional, desde la épica hasta la mística, tiene un nombre universal: hombre. En él está Dios, el Creador. Llámese Baudelaire, Verlaine, Valery, Darío -más atrás, mis amados clásicos castellanos, y todos los griegos y todos los latinos- siempre poesía es el hombre en función de poeta. Es decir, de Dios. "

desconoce "los medios para expresarlo"[17]. El trabajo continuo, en cambio, la enriquece y perfecciona. No tiene nada de extraño por esto que la lectura constituyera para Juana de Ibarbourou "la más atractiva y dominante" de sus ocupaciones. Convencida de que "nada expresa mejor y más profundamente el valor moral e intelectual del hombre que sus lecturas"[18], y que éstas acendran "insensiblemente los conocimientos" del poeta y acrecen su "acervo cultural", se vuelve hacia los clásicos de la literatura castellana como modelos insuperados y "cimiento de nuestra opulenta, magnífica literatura". Fruto de esta actividad son los numerosos ensayos que escribió sobre los temas más variados, que muestran la amplitud de sus inquietudes intelectuales: arte y literatura japoneses, histórico-coloniales, literatura infantil, de historia de la humanidad, etc. De ellos quiero destacar aquí sus semblanzas biográfico-literarias, que fue publicando en *El Nacional de Montevideo* y recopiló en parte en *Mis amados recuerdos*; especialmente las que no fueron recogidas y merecieron serlo por su extensión y por la finura de su análisis: Leopoldo Lugones, Nicolás Guillén, Guillermo Valencia, José María Eguren, Porfirio Barba Jacob y sobre todo Rubén Darío[19], de quien llega a afirmar al comienzo de su artículo:

> *Mi poeta predilecto, aquél que yo creo es el gran maestro del verso en español y que todavía no ha sido superado por nadie en América.*

El poder mediador del poeta deviene de su condición de "escriba". Por eso mismo su actitud -según Juana de Ibarbourou- no ha de revestirse de "ningún tipo de pompa ni boato". Antes al contrario, ha de prepararse humildemente para la misión encomendada -"crear belleza ajustada y serena"-, que adquiere unas connotaciones ético-religiosas que le confieren su atuténtica dimensión social. Desde su arielismo militante, un tanto *demodée*, rechaza el valor de la poesía comprometida -que no su eficacia- por su provisionalidad, su falta absoluta de anhelo de permanencia y su pobreza literaria. En una palabra, por su carácter "antipoético"[20].

No es el momento de analizar el contexto histórico que motivó su repudio "a la poesía militante y combatiente", y nos parece necesario para justipreciar adecuadamente sus juicios. Sí queremos subrayar que su percepción de la poesía comprometida en el fondo está condicionada por los ideales ético-estéticos de que parte y que está profundamente imbricada con su finalidad de "crear belleza ajustada y serena", caracterizada siempre por la contención y la armonía. Y ello se refleja en el exquisito uso del lenguaje que Juana de Ibarbourou elabora. En su obra poética hay una cuidada selección de vocablos que objetivan la lógica del lenguaje poético a la vez que lo idealizan. No hay por lo general asociaciones insólitas, pero sí una revalorización de la realidad cotidiana poetizada. Y se realiza extrayendo al máximo las posibilidades expresivas de la palabra, matizada continuamente por la sensibilidad de la poetisa, que la llena de connotaciones -con sus múltiples variaciones- y la sitúa simultáneamente en una doble dimensión: cotidiana y trascendida.

---

17) "Casi en pantuflas", p. 1317: "El artista que desdeñe el duro aprendizaje de los maestros y que se evada de su escolástica está perdido. Lo que trajo a la vida como don esencial, muchas veces genial y hasta divino, se le pierde en el desconocimiento de los medios para expresarlo"

18) Véase "La dicha de leer", p. 1351.

19) Lugones: Ms. 22707^{88} BNM; Guillén (incompleto): Ms. 22708^{10} BNM; Valencia: Mss. 22708^{22-24} BNM; Eguren (fragmento): Ms. 22708^{37} BNM; Barba Jacob: Ms. 22708^{48} BNM; y Rubén Darío: Ms. 22708^{69} BNM.

20) El lector puede ver la pobre opinión que le merece la poesía comprometida en "El uruguayo Carlos Rodríguez Pinto", pp. 1378-1402: "esa metralla del insulto y la amenaza", como la califica. Y recuerda que "el verso de acento contenido es a veces más fuerte que el gritar desordenado".

Pero volvamos a la creación poética según la percibe Juana de Ibarbourou. Su propio proceso creador acontece -si creemos sus propias palabras- como un «advenimiento gozoso», «sin causa controlable». De ahí que muchos de sus versos no requieran corrección ni pulimento. Muy probablemente contribuyeran a ello su amor por la poesía popular, por su oralidad y los valores fónico-rítmicos que la singularizan[1]; su costumbre de recitar los versos hasta concretarlos posteriormente en el papel y su profunda veneración por las formas clásicas. No quiero decir con esto que la escritora uruguaya desdeñara las posibles aportaciones de las nuevas escuelas[2], pese a lo que pueda parecer y desprenderse de algunos de sus textos. Y su poemario *La rosa de los vientos* -al menos, en su primera parte *Los días y las noches*- es una buena prueba de ello. Pero sí repudió en su fuero interno lo que tenían de «snobismo»[3], de herméticos[4] y de confusos, porque para Juana de Ibarbourou las posibles aportaciones renovadoras -que ella concreta «en la imagen de fastuosa abundancia»- han de integrarse siempre en las «normas inconmovibles, leyes que no se pueden transgredir», si no se quiere caer en el desequilibrio y en la pérdida de la armonía clásica.

No quiero extenderme más. Como hemos podido ver, la vida y la obra de Juana de Ibarbourou suscitan numerosas interrogantes, algunas de las cuales he intentado exponer. Confiemos en que este trabajo pueda servir de alguna utilidad para desbrozar el camino hacia su interpretación más cabal.

---

21) En relación con esto y sin ánimo de extenderme, no está de más recordar la recuperación del romance que Juana de Ibarbouoru lleva a cabo a partir de La rosa de los vientos y sobre todo de *Dualismo y Romances del destino* (1955), a influjos del neopopularismo lorquiano que tan bien se avenía con su espíritu, como reflejan «Elogio de la lengua castellana» y el poema inédito ¿e inconcluso? «Loor a mi idioma».

22) *Discurso* (1947), cit. p. 1334: «Porque sin la renovación constante el ser envejece doblemente y el verso caduca más pronto que la criatura humana (...) Se le da, como a toda creación, el alma, pero es preciso estar alerta y no evadirse de la época, *no desdeñar ninguna escuela que se imponga por auténticos poderes* y tomar de ella, con sutileza y experta elección, los elementos necesarios para que el poema tenga siempre novedad y frescura, junto a su íntimo valor de inspiración, alma e idea. « La cursiva es mía.

23) Ms. 22708[13] BNM. Elogio de la poetisa uruguaya Selva Márquez: La rueda de amigos que padece el snobismo de las numerosas escuelas europeas. Hasta los mostachos de Marinetti tuvieron aquí sus imitadores apasionados y sólo Dios sabe los disparates irremediables que salieron de la boca que cubrían aquellos mostachos bien italianos (...) Recuerdo muy bien, a pesar de los años que no la veo, la discreta sonrisa de ojos y labios (...) ante nuestros ingenuos y a veces desdeñosos o rabiosos poetas subrrealistas...»

24) *Discurso* como laureada en Letras (1948), p. 1338: «Y puesto que hablamos de arte y de pueblos, lamentemos que este arte actual les esté volviendo la espalda a las muchedumbres, tan necesitadas de su voz, con esa moderna manera de realizarse, sin conexión ni cuidado de sí mismo. No se hace poesía o literatura para una élite, que pasará llevándose la clave; ni se hace pintura o escultura, en el revelado mundo occidental, para que las generaciones futuras se pregunten qué se quiso decir en esos supuestos jeroglíficos. *Una cosa es rejuvenecer los seculares sistemas de realizar la poesía y el arte, y otra, oscurecer la expresión*, en un peligroso juego de niños que se entretienen haciendo rompecabezas con pedazos de objetos sagrados». La cursiva es mía.

LÓPEZ VELARDE: DE *ZOZOBRA* A *EL SON DEL CORAZÓN*

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO
EL COLEGIO DE MÉXICO. UNIVERSIDAD DE PROVENCE

Cronológicamente, Ramón López Velarde es contemporáneo de los modernistas; sin embargo, su poesía quiebra el modernismo e irrumpe en la modernidad. López Velarde no tuvo necesidad -como González Martínez- de "torcerle el cuello al cisne". Sus poemas no son el espacio donde se exalta la belleza oculta: ni siquiera de la provincia mexicana como muchos han querido ver y así reducir la obra poética del jerezano. Su poesía es el espacio de la plática, de la conversación. Su poesía nace del diálogo; de ahí la escisión respecto del modernismo. Los hablantes son dos sensibilidades de un mismo ser: un ser escindido, fragmentado; de la sangre devota al ser erótico.

El poema velardiano se convierte en una práctica dialogística compleja; dos mundos que conviven: la anquilosada provincia con sus mujeres, su comida y los domingos de misa y paseos por el zócalo; y en el tránsito de una guerra civil que lo fuerza a compartir la ciudad y la vida moderna (tan exaltada por los estridentistas), una nueva sensibilidad. Acaso estas sean las líneas generales de sus primeros poemas.

Con el correr del *minutero*, la evolución del poeta adquiere un tono complejo, a veces angustioso, ya que dialogan dos venas incompatibles: es un diálogo interior, un monólogo dramatizado en el que la única posibilidad de convergencia se halla en los versos. Él reconoce "una dualidad funesta", una síntesis de "el León y la Virgen". La complejidad de la poesía velardiana radica en que sus versos no alternan estas dos facetas de su espíritu, como pudo suceder en la poesía de Baudelaire, sino que aparecen simultáneamente. De ahí que esa conversación del poeta consigo mismo lo lleve al riesgo, al peligro, a la *zozobra*.

En las siguientes páginas reviso tres aspectos recurrentes: el viaje, el tiempo y la muerte, dentro del ámbito del monólogo dramático y tono conversacional de los poemas, especialmente del libro *Zozobra* (1919) y *El son del corazón*, libro que recoge poemas escritos entre 1919 y 1921 y publicado póstumamente en 1932. Así, pues, no tengo como fin aportar un descubrimiento en la poética de López Velarde, sino recuperar aquello tantas veces dicho y tantas olvidado: la originalidad del poeta radica no sólo en la innovación de imágenes y adjetivos (característica, por ejemplo, de Leopoldo Lugones, Nervo, el primer Darío, etcétera), sino en la fuerza del diálogo interior entre los dos hombres que alberga el alma del poeta; dos seres con un solo corazón, que late para dar vida a sendos espíritus y cuyo ritmo:

> *¡Oh Psiquis, oh mi alma, suena a son*
> *moderno, a son de selva, a son de priega*
> *y a son mariano, el son del corazón!*[1]

por no mencionar los ya referidos y conocidos versos del poema "Que sea para bien...": "Me revelas la síntesis de mi propio Zodíaco: / el León y la Virgen". En sus versos ocurre, como dice Octavio Paz, aludiendo a la similitud del mexicano con el francés Laforgue: "Un desdoblamiento del yo que habla en el yo que escucha"[2]. Este diálogo constante introduce el

1) Ramón López Velarde, "El son del corazón" en *Obras*, 2ª ed., comp. de José Luis Martínez, México, FCE, 1990, p. 245. En adelante, sólo señalo el título del poema.
2) Octavio Paz, "El lenguaje de López Velarde" en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, pp. 67-74, p. 68.

prosaísmo como elemento esencial: por ejemplo, el constante encabalgamiento de los versos; y, también, la narratividad de los poemas en la medida que cuentan una historia, casi siempre reminiscencias autobiográficas: "Mi prima Agueda" en *Sangre devota*, "El viejo pozo" y "No me condenes..." de *Zozobra*, por citar tres ejemplos.

Xavier Villaurrutia -uno de los primeros en vislumbrar la profunda complejidad de sus versos- señaló a propósito de la vida del jerezano que:

> *Desaparecido en el mediodía de su vida, la muerte no vino a derribar esperanzas, ni a segar promesas en flor, porque Ramón López Velarde había realizado ya las primeras y cumplido las segundas. Su viaje fue el perfecto viaje sin regreso.*[3]

La conciencia de la vida como viaje está plasmada en la poesía de López Velarde, especialmente en ese libro cuyo título evoca el tono angustioso del trayecto y su fin: *Zozobra*. Al respecto hay que destacar las recurrentes alusiones a la navegación marítima que no dejan de otorgar cierta particularidad dentro de la poesía velardiana si tomamos en cuenta que, en la realidad, el poeta jamás viajó ni tuvo cercanas embarcaciones, mares, ni ríos navegables; no hay más tierra adentro que Zacatecas, la ciudad de México y los pueblos por donde caminó López Velarde. Sin embargo, el poeta establece la analogía entre su vida y el viaje marítimo aprovechando la posible ambigüedad del término 'nave':

> *No soy más que una nave de parroquia en penuria,*
> *nave en que se celebran eternos funerales,*
> *porque una lluvia terca no permite*
> *sacar el ataúd a las calles rurales.*
> ("Hoy como nunca")

Su alma es el recinto rural ¿sencillo, austero? que alberga de manera simultánea y por un tiempo infinito la religión ¿lo sagrado? y la muerte; así, el poeta toma conciencia de quienes navegan con él y continúa la agitada trayectoria a pesar de que con el intenso paso del breve tiempo que vivió, el peso de los tripulantes sea mayor y el alma, la nave, esté a punto de *zozobrar*.

La vida es un viaje y en el trayecto el poeta se acompaña de sus dos impulsos:

> *Mi ángel guardián y mi demonio estrafalario,*
> *desgranando granadas fieles, siguen mi pista*
> *en las vicisitudes de la bermeja lista*
> *que marca, en tierra firme y en mar, mi itinerario;*

acaso la "bermeja lista", una línea roja que marca su rumbo -como en un mapa de carreteras o una derrota para navegantes- alude también a las venas, a la sangre, sustantivo que posee una doble evocación: vida y muerte (como aquel "abrigo rojo" que otorga una delicia que "es mitad friolenta y mitad cardenalicia" de "Te honro en el espanto").

En otra ocasión, el poeta recorre su itinerario marítimo en un candil-bajel:

---

3) Xavier Villaurrutia, "Ramón López Velarde" en *Obras. Poesía. Teatro. Prosas varias. Crítica*, pról. de Alí Chumacero, recop. de A. Chumacero, Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, FCE, 1966, pp. 641-659, p. 644.

¡Oh candil, oh bajel, frente al altar
cumplimos, en dúo recóndito,
un solo mandamiento: venerar!
Embarcación que iluminas
a las piscinas divinas
[...]

en tu irisada presencia
mi humanidad se esponja y se anaranja,
porque en la muda eminencia
están ancladas contigo
el vuelo de mis gaviotas
y el humo sollozante de mis flotas.
[...]

Candil, que vas como yo
enfermo de lo absoluto,
y enfilas la experta proa a un dorado archipiélago sin luto;
candil, herético esquife:
mis sueños recalcitrantes
enmudecen cual un cero
en tu cristal marinero,
inmóviles, excelsos y adorantes.
("El candil")

Si Ramón López Velarde se ve simbolizado en ese iris de prismas suspendidos de una cúpula cuya luz navega hacia un lugar seguro ("archipiélago sin luto") es porque sólo puede "venerar". El gusto y el sosiego que le proporciona la contemplación religiosa, la pureza espiritual, provocan un alto en su itinerario. Todo se detiene. Flotas y vuelo quedan anclados, varados. La otra vertiente del poeta, los sueños obstinados, pierden valor. Sin embargo, si López Velarde ha escogido a ese candil-bajel como símbolo, es porque al obedecer su único mandamiento: venerar; se pueden manifestar sus dos espíritus; las dos corrientes sanguíneas han de latir y venerar por igual, aunque parezca contradictorio. No en balde confiesa que:

Dios, que me ve que sin mujer no atino
en lo pequeño ni en lo grande, diome
de ángel guardián un ángel femenino.
("La ascensión y la asunción")

Haciendo de Dios un cómplice de la vitalidad de su doble torrente o queriendo justificar la naturaleza de su debatida lucha. De ese viaje en cuyas evocaciones el tiempo breve o largo, resulta inacabable debido a la intensidad con que se vive:

Lágrima de infinito
que eternizaste el amoroso rito;

y esa misma intensidad, es la que permite que el alma goce y sufra en cada tramo del agitado trayecto:

Lágrima en cuyos mares
goza mi áncora su náufrago baño
[...]

lágrima en que navegan sin pendones
los mástiles de las consternaciones.
("La lágrima")

Sin tener, siquiera, la esperanza de un final sosegado porque:

Ya mi lluvia es diluvio, y no miraré el rayo
del sol sobre mi arca, porque ha de quedar roto
mi corazón la noche cuadragésima,
[...]

mi vida sólo es una prolongación de exequias
bajo las cataratas enemigas.
("Hoy como nunca")

López Velarde se sobrecoge al percibir el paso del tiempo; parece temer a la vejez y, con ella, a la tranquilidad:

Cuando me sobrevenga
el cansancio del fin,
me iré, como la grulla
del refrán, a mi pueblo,
("Humildemente")

Cabe precisar que en el México que vivió López Velarde, la distancia económica, cultural, cotidiana, etc. , entre la ciudad de México y los pequeños pueblos de la provincia era enorme, insalvable. Vivir en uno u otro sitio implicaba forzosamente una percepción distinta del tiempo. El abandono de los pueblos por cientos de familias que emigraron a la capital para evitar y olvidar los desastres de la entonces vigente Revolución mexicana fueron decisivos. De ahí que el poeta imagine a su pueblo como "una juguetería / que se quedó sin cuerda" y dedique un poema a la posibilidad del regreso titulándolo "Retorno maléfico".

Así pues, Ramón, el amante de la provincia mexicana, parece evitar volver a ella porque significa, por un lado, la vejez; y, por otro, la estática del tiempo. Y si el tiempo se detiene sobreviene la muerte. Entonces, López Velarde se decide por un singular *carpe diem*:

Uno es mi fruto:
vivir en el cogollo
de cada minuto.

En el que el fin se vuelve irrelevante, lo que importa es el instante:

Que el milagro se haga,
dejándome aureola
o trayéndome llaga.
("Todo")

Como ya dije, las ideas de viaje, tiempo y muerte aparecen íntimamente ligadas en la poesía del mexicano. En su libro *Zozobra*, la relación entre poeta y muerte parece hasta cierto punto inestable o desequilibrada: el poeta oscila entre una muerte que le acompaña y por la que siente si no pasión, sí una irremediable unión; y una muerte que vislumbra lejana, pero asociada con la vejez y la tranquilidad espiritual. En el primer caso, el poema más representativo es "Te honro en el espanto..." en el que Muerte y Amada se confunden:

[...]
te honro en el espanto de una perdida alcoba
de nigromante, en que tu yerta faz se arroba
sobre una tibia, como sobre un cabezal;
y porque eres, Amada, la armoniosa elegida
de mi sangre, sintiendo que la convulsa vida
es un puente de abismo en que vamos tú y yo,
mis besos te recorren en devotas hileras
encima de un sacrílego manto de calaveras
como sobre una erótica ficha de dominó.

En una fusión entre mujer, muerte y poeta que recuerdan los poemas "Nocturno en que habla la muerte" y "Décima muerte" que más tarde escribirá Xavier Villaurrutia. Los anteriores son versos que además de aludir a la entrega amorosa y explotar la vena erótica, la palabra "nigromante" es clave para comprender la idea velardiana de la posibilidad de transformación de su propio espíritu como si el poeta sometiera su alma a una alquimia continua. Asimismo, excluyen toda referencia religiosa, específicamente las relacionadas con la redención y la vida eterna del cristianismo.

El segundo caso, destaca una idea religiosa de la muerte. El poeta la contempla en un futuro lejano: el de su vejez (a la que nunca llegó pues murió dos años después, a los 33), habiendo vuelto a su pueblo y en una actitud de reflexión y oración:

[...]
Abrazado a la luz de la tarde que borda,
como al hilo de una
apostólica araña,
he de decir mi prez
humillada y humilde,
más que las herraduras
de las mansas acémilas
que conducen al Santo Sacramento[4].

4) El poeta alude a la fiesta de Corpus Christi que, en la ciudad de México, se celebra adornando los altares y las casas con "mulitas" hechas de paja y cargadas de sacos y frutas. Esta tradición obedece a una leyenda que cuenta que en tiempos de la colonia, un jueves de Corpus, se acercaban a la ciudad de México dos frailes con mulas cargadas de plata, víveres y el Santo Sacramento. A las afueras de la ciudad fueron asaltados por unos ladrones que, después de herir a los religiosos, pretendían llevarse a las mulas. Los frailes trataron de impedir el robo diciendo que llevaban el Santísimo Sacramento a la iglesia de Santo Domingo, los ladrones intentaron llevarse a las mulas pero éstas se hincaron y les fue imposible moverlas ni descargarlas.

Como si el poeta tuviera cierto remordimiento de conciencia, cierta necesidad de borrar una de sus facetas, la del León, y conservar la de La Virgen. Actitud que supone, además de la humildad, un arrepentimiento, por eso acepta la voluntad de Dios en el momento de la muerte:

Todo está de rodillas
y en el polvo las frentes;
mi vida es la amapola
pasional, y su tallo
doblégase efusivo
para morir debajo de tus ruedas.

En *Zozobra* funcionan estas dos vertientes, sin embargo, predomina la que manifiesta su "sangre devota" pues, a pesar de los poemas e imágenes que aluden a la muerte relacionada con el amor, el libro se cierra con el poema "Humildemente".

Ahora bien, en el corto trayecto de *Zozobra* a *El son del corazón*, se aprecia un giro en cuanto a la percepción de la muerte. La presencia del arrepentimiento y humillación religiosas perderá fuerza y se logrará un equilibrio entre los dos torrentes sanguíneos del poeta:

No tengo miedo a morir,
porque probé de todo un poco,
y el frenesí del pensamiento
todavía no me vuelve loco.
("Gavota")

A escasos meses de su muerte, el poeta optará por vivir -otra vez- de manera simultánea con sus dos convulsiones; de ahí que en su libro póstumo (*El son del corazón*) vuelva a sufrir y gozar la intensidad de cada minuto, incluso en el momento de la muerte en que, como antaño, necesite la presencia femenina y espiritual:

Mas con el pie en el estribo
imploro rápida agonía
en mi final hostería.

Para que me encomiende a Dios,
en la hostería, una muchacha,
con su peinado de bandós;
y que de ir por los caminos
tenga la carne de luz
de los perones cristalinos.

Y que en sus manos, inundadas
de luz, mi vida quede rota
en un tiempo de gavota.

Morir a un ritmo de "gavota" es morir al compás de una rápida música de dos tiempos en un baile de parejas: El poeta y la muerte, el poeta y Dios, el poeta y la muchacha, las dos facetas del poeta, las dos de su corazón.

Aunque López Velarde fue contemporáneo de varios de los modernistas, ni su poesía ni su espíritu actuaron regidos por la estética de Darío y Nervo. Ni siquiera del propio Lugones, pues en la obra del mexicano reconocemos más admiración por el argentino que su influencia.

Tampoco, por su época y su corta vida, podemos ubicar a López Velarde en la modernidad de los que le siguieron: los Contemporáneos. Acaso, al final de su viaje haya quedado:

...colgado en la infinita
agilidad del éter, como
de un hilo escuálido de seda

Suficientes fueron su minuto de poesía, de erotismo, muerte y religión para marcar un punto y aparte en la poesía mexicana y abrir una nueva veta para los jóvenes poetas de la modernidad.

EL SUJETO POÉTICO EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA EGUREN

HELENA USANDIZAGA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

En este breve trabajo intentaré plantear una reflexión sobre la relación de José María Eguren (1874-1942) con el modernismo y sobre su proyección en la poesía peruana reciente. En efecto, Eguren puede representar determinados rasgos de la poesía modernista en su tránsito hacia la vanguardia, y puede así ilustrar cómo pasa el legado modernista a la poesía moderna. En cualquier caso, cabría encuadrarlo dentro de este movimiento, pero más bien en su vertiente crítica, que en realidad ya inician Lugones y Herrera y Reissig. En general, se considera que Eguren pertenece al llamado postmodernismo, una tendencia que Sucre (1975b) ve como interna al mismo modernismo, como su propia reacción crítica, y del que Paz (1987) dice que no se puede considerar como un movimiento posterior al modernismo porque cronológicamente a éste le siguen las vanguardias. A pesar de este cuestionamiento, se trata sin embargo de un grupo lo suficientemente importante de poetas, y con los suficientes rasgos en común, como para que podamos distinguirlos del modernismo en su fase no crítica.

Porque en esta fase anterior, en efecto, el poeta del modernismo es el iniciado que oye el ritmo y las correspondencias del universo; los poetas son *torres de Dios, pararrayos celestes, rompeolas de las eternidades*, en palabras de Darío; su lenguaje es elevado y a la vez relativamente transparente. En este sentido, el problema del máximo representante del modernismo, Darío, no es como a veces se dice la limitación de formas y temas, que se ensanchan en sus diferentes libros, ni los famosos excesos ornamentales, sino lo que para el poema implican el lenguaje prestigioso y las formas brillantes: la posición central y elevada del hablante poético, la ausencia de distancia. El problema de Darío, como dice Sucre (1975a:49), es la perfección. A partir de este punto el modernismo reclama un cambio pero este cambio se da en su mismo interior, por profundización y no por negación. Porque lo que consuman los postmodernistas es una variación en la situación del poema y en su significado. Lo que verdaderamente cambia es este personaje del poema, que ya no es aquel iniciado del primer Darío sino un personaje con puntos de vista restringidos, contradictorios; un personaje escindido porque son varias las voces que hablan; o bien un personaje que se oculta o que se disfraza tras otros, como en la poesía de Eguren. Lo que varía entonces es el tono, elemento central del poema; entendemos por tono la actitud cognitiva y pasional del sujeto que habla hacia aquello que dice. En este contexto, resulta interesante examinar el tono del poema de Eguren: en él, la combinación de lo sublime y lo grotesco a través de una mirada que crea la tensión del poema es uno de los ejemplos más característicos de este juego del sujeto poético.

La manera de presentarse esta instancia revela la relación del modernismo con la estética de Eguren: podemos advertir en sus poemas tan pronto un uso casi ingenuo del modernismo, como una tendencia a rebajar lo más retumbante de este movimiento. Pero no sólo por una cuestión de técnica -su música es asordinada, tiende a las formas estróficas breves y sus imágenes son delicadas-, sino también por la aventura interior a la que se entrega el yo del poema (un yo ni central ni elevado, sino más bien oculto y disfrazado en diferentes personajes) por medio de sueños que son visiones nítidas y a la vez enigmáticas, o bien de misteriosos paisajes de niebla y figuraciones vagas e irreales.

Dentro de estas coordenadas, Ortega (1971:104) detecta en Eguren dos poéticas complementarias, una pasiva y una activa, pero las dos encaminadas a poner de relieve el carácter profundizador y revelador de la poesía, y su carácter de aventura, de búsqueda. En los dos poemas que expresan el arte poética de Eguren, ambos de *La canción de las figuras*,

encontramos las dos principales formas en que se manifiesta el sujeto poético[1]: en la primera, representada por "La niña de la lámpara azul", se presenta un *yo* explícito aunque esté supeditado a otro personaje; en la segunda, representada por "Peregrín cazador de figuras", el *yo* desaparece completamente para dar paso a un personaje de carácter simbólico. En ambos casos, de hecho, hay que resaltar la importancia del personaje aludido en tercera persona. En el primer poema, la niña (representación del ideal para Estuardo Núñez, de la esperanza para Ferrari, de la poesía para Ortega), muestra con su lámpara el camino a través de la noche hacia *la playa de la maravilla*. En todas las interpretaciones la actitud artística se relaciona con la figura de la niña como camino o guía activa de un *yo* seducido y conducido, tal como observan Blanco y Bueno (1980). La niña sintetiza los opuestos -luz y oscuridad- propiciando el conocimiento en un clima de irrealidad, casi onírico. Este poema usa muy conscientemente el código modernista, casi hiperbólicamente, pero típica de la crítica al modernismo es la posición subsidiaria del *yo* en el poema: el *yo* no es un sujeto central sino que manifiesta más bien la receptividad del artista. A Darío no le hubiera guiado nadie, sino que hubiera dicho, quizás: *yo persigo una forma que no encuentra mi estilo*. Por otro lado, en "Peregrín cazador de figuras" descubre Ortega (1971:105-106) la representación del acto poético de manera más activa. La poesía se presenta aquí como actividad gozosa y maravillada, a través de una serie de tanteos basados en la memoria y en la contemplación. Peregrín es una figura del poeta -observemos que aquí el poeta no es *yo*- que caza figuras irreales pero con profundo sentido. Al final del poema, la mirada unifica el mundo disperso y así lo crea, cerrando la frase con que había comenzado. En estos dos poemas pueden observarse además las dos estéticas que interactúan en Eguren: la plenamente modernista de "La niña de la lámpara azul" y la de rasgos más grotescos y casi surrealistas de "Peregrín cazador de figuras", marcadas en este caso por una diferente organización enunciativa.

En cuanto al primer tipo de organización[2], a veces la presencia del *yo*, en boca de la instancia enunciativa o de un personaje, acerca el tono a los estereotipos del modernismo como en "¡Sayonara!", "Ananké" o "La walkiria", los tres de *Simbólicas*. Pero abunda más un *yo* borrado, aunque se haga explícito, cuya misión es establecer el juego de la mirada. Por esta razón, lo más frecuente es que la presencia o ausencia de un sujeto poético en primera persona no cambie sustancialmente el tono del poema. En los poemas en los que aparece el *yo*, en efecto, (por ejemplo en "Las Señas", "Reverie", "La Tarda", "Las bodas vienesas", todos de *Simbólicas*, y en varios de los "Lieds" y de las "Noches"), éste suele estar presente no en tanto que objeto de introspección o que fuente de los sentimientos expresados, sino más bien como un punto de referencia en el mundo representado; o tal vez sería más preciso decir como un punto de mira o focalización, como un observador que da sentido al mundo al percibir y ordenar lo sensible. Los personajes de "Reverie" y de "La Tarda", por ejemplo, son el centro

---

1) Dejo en esta ocasión de lado una serie de casos intermedios que merecen atención: aquéllos en que la instancia enunciativa se manifiesta a través de un elemento general o impersonal (*se diría, nadie...*), o de una segunda persona (como en "Lied IX", o en "Cuarta noche", de *Sombra*), o bien por una voz colectiva ("Antigua" de *La canción de las figuras*, "El castillo cantor", de *Sombra*), o aquellos poemas en que la situación enunciativa se desdobla en un diálogo, como en "Noche II" y "Lied VI", de *Sombra*, "La cita", de *Rondinelas*, o en "Campestre" y "Visiones de enero".

2) Me limitaré a analizar algunos ejemplos de cada modalidad, aunque hay otros poemas que incluyen un sujeto poético en primera persona, como "Los robles", de *Simbólicas*; "Elegía del mar", "Antigua", "Lied V", "Noche I", de *La canción de las figuras*; "La muerta de marfil", "El cuarto cerrado", "Noche II", "Balcones de la tarde", "Lied VII", "Noche III", "La capilla muerta", de *Sombra*; "Visiones de enero", "Caballito", "La canción del regreso", de *Rondinelas*; "Yo quiero un verso de alegría", de *Otros poemas*... Por otro lado, son aún más numerosos los poemas que carecen de una primera persona explícita.

del poema, frente al *yo* que es un contrapunto para crear la escena. En "Reverie", el *yo* ve y oye pero no comprende las palabras y por eso vuelve a la memoria, al ensueño y a la evaluación de la escena, con los adjetivos *meláncólicas, lastimosas, tristísmas*, aplicados a las dos misteriosas mujeres de belleza prerrafaelista: pone así de manifiesto la limitación de la visión y del sujeto enunciativo, y a la vez crea el clima de vaguedad e irrealidad propio de la estética de Eguren. Su gusto por lo indeterminado, lo no expresado, lo desconocido, provoca sin embargo sugestiones intensas. Otro personaje visto a través de la visión limitada del yo es la Tarda, que baja el puente *inescuchada* aunque luego se oye su *ronca carcajada* y se ve su *extraña belleza*; la Tarda a su vez no percibe que *yo* se muere de *tristeza y de monotonía.*

En "Las bodas vienesas" se da una variante: el sujeto que se manifiesta como *yo* (*vi*) desaparece en seguida en favor de la escena representada. Sin embargo, la mirada permanece para construir lo grotesco, por el choque entre las situaciones sublimes y la percepción. El poema acaba con una opinión sobre el clima y el valor de la realidad (*en la bruma de la pesadilla*). Porque la mirada escondida es la que construye el efecto grotesco de estas bodas donde los infantes son oblongos, las rubias son gigantes, los ancianos son cretinos, las primas son beodas, la bárbara y dulce princesa de Viena llega con flores de insania, y la novia cojea al compás de los enanos deshechos. Como observa Paoli (1985:37), la mirada produce una deformación sistemática e intencional del mundo mágico medieval idealizado que se manifiesta en una violación del código sublime. En Eguren, este voluntario separarse por medio de la mirada de una aludida situación real puede ser, como en los modernistas, una reacción contra el ambiente; pero también es una reacción contra la retórica del yo identificada con el poeta.

Simétricamente, en el otro tipo de situación, es decir, en los poemas donde no aparece un yo explícito, por otro lado, hay frecuentes proyecciones perceptivas y valorativas que contribuyen a crear la mirada en el poema. Por ejemplo, en "La dama I", de *Simbólicas*, alguien no manifestado como *yo* mira y percibe lo vagaroso, lo encantado, lo dormido, el sueño, términos directamente aludidos al lado de otros que indirectamente refuerzan la sugerencia de irrealidad. Aquí, como en otros poemas, la instancia enunciativa no es más que un borrado observador, oculto tras estas situaciones. Se implica en ellas marcando una actitud que define un tono esfumado, nuevo, y raras veces complaciente con la melancolía finisecular. Un efecto parecido, aunque menos explícito, se da en "Los reyes rojos", de *Simbólicas*. Hay aquí también una mirada abarcadora de la dualidad, mirada que es a la vez instancia que da cuenta de la tensión entre los personajes que batallan incesantemente en este poema.

Como es sabido, muchos de los poemas se estructuran con el elemento simbólico de los personajes egurenianos, aludidos por lo general en tercera persona. Estos personajes, fantasmas o seres semivivos o semirreales, se suelen presentar con la figura del tránsito y de la danza, como ha observado Paoli (1985:42). A veces son personajes de juguete, pero a menudo con algo siniestro: Pedro de Acero, el dominó, Juan Volatín, el dios cansado, el dios de la centella -*dueño del espanto y de la ruina*-, el andarín de la noche -que anuncia la guerra-, los gigantones -seres hoscos y fuertes, muy poco etéreos, que viven en la Cordillera. Todos ellos son personajes cargados de augurios y de presagios en este mundo que hace tiempo que sabemos que es visitado por la muerte y la guerra, y figuran la antítesis sueño y belleza contra horror y muerte, lejos del mundo incontaminado que se atribuye a Eguren. En este escenario poético, más bien, tan pronto suenan los *cascabeles felices de la locura* ("La comparsa", de *Simbólicas*), como *va con fúnebre alarido la carroza de la muerte* ("Medioeval", de *La canción de las figuras*). Y en estos poemas, como es habitual, pocas referencias a la situación de enunciación: nada de "yo *soy aquel* que *ayer* nomás decía". Aún más en este segundo tipo, la voz que habla se oculta tras la mirada que contempla a los personajes y reunifica lo

contemplado en un punto de vista global que genera la ironía o el tono tenso -nunca desgarrado, pues eso requeriría otra escisión enunciativa- pero siempre con esa nota sorda y grávida a la que se refiere Eielson (1946), *esa nota única que él sabe tocar à maravilla en su reino cauto de naipe y trompeta.*

Porque aunque no esté el *yo*, está presente el carácter organizador de la mirada para crear efectos cognitivos y pasionales. Por ejemplo, en "Marcha fúnebre de una marionette", de *Simbólicas*, la escena es presentada desde un punto de vista, desde una actitud a la vez irónica y patética, que resalta el doloroso efecto de la muerte de la marioneta, asociada al juego y a la infancia. Se diría que el *yo* no está pero al mismo tiempo está, mirando y evaluando: en el poema no hay sólo percepciones externas (*suena, pasan, vienen, los siguen, va. .*), sino también internas, con cambios en la focalización: *Paquita siente anhelo de reír y de bailar*, y proyección de sentimientos, manifestada léxicamente en expresiones como *plañidera, aguda melancolía, dicha tempranera, funesta poesía, tristor,* o a través de lamentos emitidos por la instancia enunciativa. Igualmente, en "El duque", de *Simbólicas*, aunque los personajes son el duque ausente y la novia que lo espera para la boda, las referencias espaciales y temporales marcan la presencia del sujeto de la enunciación: *hoy se casa, allí están.* Del mismo modo, las valoraciones y las yuxtaposiciones elaboradas son producto de una mirada que así crea el efecto grotesco, al hablar de que *los magnates postradores/ aduladores/ al suelo el penacho inclinan/ los corvados, los bisiestos/ dan sus gestos, sus gestos, sus gestos;/ y la turba melenuda/ estornuda, estornuda, estornuda.* La sorpresa final, entre cómica y macabra, es que "el Duque no viene/ se lo ha comido Paquita". El mundo bronco y de primitiva nobleza queda reducido a un mundo de juguetes, y además comestibles. En poemas como éste se ve claramente que el sujeto que habla no es más que una mirada que establece el trayecto entre la visión ingenua y una visión más distanciada la cual contempla alucinadamente el debate que se da en el poema, pero que sus personajes viven con total inmediatez.

En este contexto temático, en esta visión poética del mundo, el valor del símbolo es especialmente significativo, y se presenta precisamente a través de la mirada del sujeto. Como lo han visto Ortega (1971:100) y Ferrari (1974), el símbolo permite precisamente expresar la visión antitética, la dualidad que la poesía intenta conciliar. Esta parte oculta de la vida está siempre presente en la poesía de Eguren según Ferrari, pero se resiste a ser conocida por medios conceptuales. Para Ferrari, entonces (1974:55), la ambigüedad del símbolo es un intento de resolver la antítesis de la dualidad, es una busca de síntesis nunca conseguida pero reiteradamente intentada en la belleza de la noche y de la niebla, en la verdad de lo indefinido. Sin embargo esta proyección hacia una síntesis en lo ambiguo convierte en algo aún más dramático la oposición de los contrarios. Esto explicaría quizás la oscilación de Eguren entre la estética de lo vago y lo inacabado y la estética expresionista, apoyadas ambas por juegos enunciativos.

Y tal vez por eso, como señala Eielson (1946), el que corona la "radiosa tarea" del arribo de lo inefable a la poesía peruana no es Eguren, sino Martín Adán. Y eso interesa porque, sin quitarle méritos a Eguren, marca su continuidad en esa generación vanguardista de los años 30-40, continuidad detectada por un poeta de los años 50. La insularidad de Eguren, puesta de manifiesto por Areta (1991), es una insularidad admirada y seguida por otros poetas, y muy especialmente por la tendencia surrealista. Siempre en esta generación de los años 30, está Oquendo de Amat, con su alegría frente a la palabra y que se reía del hermetismo de Eguren, porque él lo entendía todo; Westphalen y su nota tonal onírica e intensa; Moro con su alucinada y subversiva búsqueda de la belleza; Martín Adán, barroco e inefable. También algunos poetas de la generación siguiente, como Eielson, Sologuren y otros continúan a Eguren. Esta es la línea de poesía que recogieron Mirko Lauer y Abelardo Oquendo en una famosa antología

(1973): poesía de visiones y sin nada que no proceda de una convicción profunda. Y, en el otro extremo, tal vez el modernismo a partir del que Vallejo escribe sus *Heraldos negros*, pero también aquel que deja atrás en *Trilce*, sea, más que el de Santos Chocano, el de Eguren, tal como sostiene O'Hara (1985).

Siguiendo la estructuración de la situación enunciativa hemos observado los recursos de un poeta que trasciende el modernismo desde dentro, y no de un poeta únicamente conectado con la sensibilidad europea a través de sus lecturas, como a veces puede hacer creer la crítica cuando habla de su estética. Este punto de vista se refuerza, según creo, si observamos que Eguren, como Lugones, como Herrera y Reissig, maneja el lenguaje modernista y lo subvierte; como Tablada, como López Velarde, representa el fin de una época y el principio de otra; como ellos, facilita la conexión de la vanguardia con el modernismo, en el que se forman muchos de sus componentes y, más allá de las rebeldías juveniles, permite observar el eslabón entre el lenguaje modernista y el vanguardista. Porque introduce la distancia con el personaje del poema -el *yo*, como se ha visto, está casi siempre oculto- y con el código sublime; propone un acercamiento diferente al sistema de imágenes que implica la desconvencionalización de lo sensible y la superación de los esquemas sociales de pensamiento, y consecuentemente la subversión de la lógica aceptada y su manifestación retórica, como advierte Ferrari (1974:59-60); contribuye a la desmitificación del canto; pero lo hace continuando la renovación modernista, que en ningún caso las vanguardias pueden echar por la borda. Todo esto, claro, no se concibe sin un ataque a la realidad social que lo sustenta. En efecto, coexiste en Eguren un movimiento incondicional hacia la belleza con la crítica de sus estereotipos; coexiste el mundo ideal anhelado con la crítica a lo convencional y con lo real que asoma: la guerra, la muerte, la sangre. El intento de conciliar los opuestos en la poesía no es entonces un juego sino un drama, una tragedia a veces, que se expresa en esta tensión creada por el observador presente en los poemas y manifestado o no como un *yo*.

REFERENCIAS

Areta, Gema (1991), "El Perú y la modernidad silenciosa", en José María Eguren, *De Simbólicas a Rondinelas. Antología*, ed. de Gema Areta, Madrid, Visor, pp. 7-15.

Blanco, Desiderio, Bueno, Raúl (1980), "La niña de la lámpara azul: Una lectura plural", en *Metodología del análisis semiótico*, Lima, Universidad de Lima, pp. 195-217.

Eielson, Jorge Eduardo; Salazar Bondy, Sebastián; Sologuren, Javier (1946), *La poesía contemporánea* del Perú, Lima.

Ferrari, Américo (1974), "La función del símbolo en la obra de José María Eguren", *Ínsula,* 332-333; reproducido en Ricardo Silva Santisteban, ed. , *José María Eguren: estudios y perspectivas,* Lima, Universidad del Pacífico, 1977; en José Olivio Jiménez, ed. , *El simbolismo*, Madrid, Taurus, 1979; en *Los sonidos del silencio*, Lima, Mosca Azul, 1990; en *El bosque y sus caminos*, Valencia, Pre-textos, 1993.

Lauer, Mirko, y Oquendo, Abelardo, eds. (1973), *Surrealistas & otros peruanos insulares,* Barcelona, Llibres de Sinera-Ocnos.

Ortega, Julio (1971), "José María Eguren", en *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, pp. 89-116.

O'Hara, Edgar (1985), "José María Eguren bajando la ola modernista", *Cielo abierto* (Lima), nº 32, pp. 9-17.

Paoli, Roberto (1985), "Las raíces literarias de Eguren", en *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*, Firenze, Università degli Studi, pp. 7-53.

Octavio Paz (1987), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral.

Sucre, Guillermo (1975a), "La imagen como centro", *en La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, pp. 49-60.

Sucre, Guillermo (1975b), "Un sistema crítico", en *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Ávila, pp. 61-92.

MARIA VILLAR BUCETA: UNANIMISMO (1927)

CONCEPCIÓN REVERTE BERNAL
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

Recorrer hoy las páginas de la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Federico de Onís[1], invita a reflexionar sobre la clarividencia y el ascendiente del crítico español, pues bastantes de los poetas que se recogen en ella son actualmente poetas consagrados. En este sentido constituye una excepción la poetisa María Villar Buceta, a quien Onís sitúa dentro del cap. V: "Postmodernismo:1905-1914", en el apartado 6, que dedica a "Poesía femenina", junto a la mexicana María Enriqueta, las uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, la chilena Gabriela Mistral y la argentina Alfonsina Storni. Pese a la notoriedad que alcanzó la poetisa cubana en los años 20, reflejada en publicaciones de la época[2], y que se debió principalmente a los poemas de *Unanimismo* (1927), María Villar Buceta se fue convirtiendo paulatinamente en una poetisa olvidada, hasta el punto de que pocos, fuera de sus compatriotas, han oído hablar de ella.

En el *Diccionario de la literatura cubana*, en el que figura como redactora Ada Rosa Le Riverend[3], se dice:

> *VILLAR BUCETA, María (Pedro Betancourt, Matanzas, 21. 4. 1899-Habana, 29. 6. 1977). Cursó la primera enseñanza en la escuela pública de su pueblo natal. El resto de su formación la ha obtenido como autodidacta. Hacia 1915 comenzó a publicar prosas y versos en* El Fígaro *y otras revistas y diarios habaneros. La calidad de estos trabajos hizo pensar a la crítica que eran obra de un autor consagrado, oculto tras un seudónimo. Al darse a conocer, la prensa nacional y la extranjera le tributaron elogios. En 1921 se trasladó a La Habana, donde comenzó a trabajar como secretaria de redacción y redactora del diario La Noche y después del Heraldo de Cuba. Colaboró en Bohemia, Social, Antenas, Cuba Contemporánea. En 1924 abandonó el periodismo y pasó a trabajar en la Biblioteca Nacional. Organizó distintas bibliotecas privadas, como la del Havana Yacht Club y la del Casino Español de La Habana. En 1936 dio en el Lyceum el primer curso de iniciación biblioteconómica ofrecido en Cuba. En 1943 ingresó como bibliotecaria en la Escuela de Periodismo. Colaboró por estos años en Orígenes, Universidad de La Habana. [...] Conserva inédito el libro de poesía Ultimo tempo.*

Por los testimonios personales que he escuchado sobre ella, uno del historiador cubano Julio Le Riverend, otro del poeta cubano Manuel Díaz Martínez[4], la Buceta fue una mujer de

---

1) 1ª ed. 1934; reimpresa en New York, Las Americas Publishing Company, 1961.
2) En su antología, pp. 951-953, Onís remite, por ej., a César González Ruano: *Poetisas modernas*, Madrid, 1924.
3) T. II, M-Z, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, p. 1093.
4) Oí por primera vez hablar de ella y de su libro *Unanimismo* a Le Riverend, quien participó en Cádiz en el "Seminario Hispano-Cubano sobre José Martí", celebrado del 12 al 15 de noviembre de 1991. Le Riverend me manifestó que había sostenido una estrecha amistad con ella. Manuel Díaz Martínez impartió en Cádiz un curso sobre poesía cubana bajo el título de "La imagen en la palabra", que se desarrolló entre marzo y

gran valía, pero que poseía un carácter hosco, huraño (como refiere ella misma en sus poemas), y que con el paso del tiempo fue sobre todo identificada con su labor de bibliotecaria, anulándose su faceta de escritora. María Villar Buceta tenía otra hermana que escribía, Aurora, quien destacó como autora de cuentos[5].

Desde el punto de vista generacional, María Villar Buceta corresponde a la generación cubana a la que pertenecieron, entre otros, José Zacarías Tallet, Juan Marinello, Rubén Martínez Villena, Manuel Navarro Luna, Regino Pedroso, Dulce María Loynaz, y en la que confluyen diversas tendencias[6]; es fácil asociar a la Villar Buceta con Dulce María Loynaz por su condición común de poetisas postmodernistas. En 1927, año en que se publica *Unanimismo* en la editorial "Hermes" de La Habana (edición por la que cito), aparece la vanguardista *Revista de Avance*, en cuyas páginas se leen, ese mismo año, los poemas de Ildefonso Pereda Valdés que se consideran inicio de la poesía negra en Cuba. Desde 1925 se han empezado a publicar las *Obras Completas* de José Martí, quien había quedado relegado tras su muerte, en 1895, por la dispersión de sus obras.[7]. Cuba se encuentra bajo el gobierno dictatorial de Gerardo Machado, contra el que se producen revueltas estudiantiles, como la que conduciría a la cárcel a Alejo Carpentier, quien escribe entre rejas la primera versión de *¡Ecue-Yamba-O!*, también de 1927. En Europa, la situación es la del período de entreguerras y se produce el primer manifiesto surrealista en 1924; sin embargo, como se sabe, salvo el caso de los escritores que residieron en aquellos años en París, el seguimiento del Surrealismo en Hispanoamérica será, en general, tardío[8].

Pienso que *Unanimismo* de María Villar Buceta debe entenderse como epígono de un estilo, el del Modernismo, e intento de iniciación de algo distinto, en una línea que coincidirá sólo parcialmente con la Vanguardia. El título del libro pone en evidencia esto último, al remitir claramente a la corriente cultural francesa de principios de siglo, que se caracterizará, entre otros rasgos, por el ideal de fraternidad y tender al prosaísmo. Del Unanimismo se dice que intentó instaurar una religión humanitaria laica y que en él influyeron las ideas comunistas[9].

---

mayo de 1992. Según Díaz Martínez existe una antología reciente de la Buceta, dato que no he podido confirmar.

5) Vease el V. *Diccionario de la literatura cubana*, T. II, p. 1095.

6) Cintio Vitier, *Cincuenta años de poesía cubana,* La Habana, Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952, "Introducción", p. 2. Vitier dedica una breve nota a la poetisa en las pp. 121-124, en la que recoge unos pocos datos biográficos y repite a Onís.

7) Vease, por ej., Manuel Pedro González: "Evolución de la estimativa martiana", en Iván A. Schulman y Manuel Pedro González: *Martí, Darío y el Modernismo*, Madrid, Gredos, 1974.

8) Por ej., remito a Stefan Baciu: *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1974.

9) Realicé una síntesis previa sobre el Unanimismo en mi artículo sobre "El Unanimismo y la poesía de César Vallejo", expuesto en el *II Simposio Internacional sobre la Modernidad Literaria en España e Hispanoamérica,* coordinado por Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos, Universidad de Salamanca, 1993; posteriormente amplié la documentación y acabo de entregarlo para que se publique. Como explicaba entonces, al parecer, no existe mucha bibliografía sobre el Unanimismo; algunos títulos básicos: Marcel Raymond: "La poesía de los hombres de buena voluntad", en su *De Baudelaire al Surrealismo*, México-Madrid-Buenos Aires, F. C. E., 1983, pp. 165-182; Leo Spitzer: "Der Unanimismus Jules Romains 'im Spiegel seiner Sprache (Eine Vorstudie zur Sprache des französischen Expressionismus) ", en su *Stilstudien II. Stilsprachen*, München, Max Hueber/Verlag, 1928, ps. 208-300; André Cuisenier: *Jules Romains et l'Unanimisme*, París, Flammarion, 1935 y *Jules Romains. L'Unanimisme et les hommes de bonne volonté*, París, Flammarion, 1969; Kathryn Day Wyatt:

El libro más famoso del Unanimismo fue *La Vie unanime*, de Jules Romains, publicado por primera vez en 1908[10], con el que la obra de la Buceta no guarda tantos parecidos como cabría esperar. La poetisa cubana pudo tener noticia del Unanimismo leyendo directamente a los poetas de la corriente, pero también a través de traducciones y antologías, como *La poesía francesa moderna*, antología ordenada y anotada por Enrique Díez-Canedo y Fernando Fortún, que se publicó en Madrid, Renacimiento, 1913. En ella Díez-Canedo y Fortún califican a los unanimistas de "Los poetas nuevos" tras "El Simbolismo", dedicándoles entusiastas alabanzas.

Unanimismo de María Villar Buceta es un libro heterogéneo, donde se mezclan las dos tendencias mencionadas: Modernismo e influjo unanimista, sin que se pueda explicar fácilmente cuál fue el criterio que llevó a su autora a ordenar los poemas que lo integran. Los treinta y un poemas del libro van precedidos por un "Auto-retrato" en prosa, en el que la poetisa exalta al hombre común y declara su indiferencia política (temas ambos propios del Unanimismo), y, simultáneamente, hace gala de una cruel ironía al referirse a sí misma y a su condición de mujer:

> *Carezco en absoluto de rasgos distintivos: ni una joroba hilarante, ni un miembro contrahecho me destaca de la abrumadora anonimidad del montón.*
>
> *Visto siempre de blanco o de negro. Vivo como todo el mundo. Soy cortés y ceremoniosa con las mujeres. Y con los hombres. Y con los niños. Una desesperante regularidad rige mi vida. En política soy inevitablemente gubernamental. En las cuestiones internacionales me obstino en ser neutral. Jamás doy mi opinión a nadie: cuando no carezco de ella, la oculto avaramente. [...]*
>
> *Uniforme en mi actitud, soy inmune a todo proceso de evolución. El estoicismo es la piedra angular de mi carácter. Dijérase que estoy orgánicamente incapacitada para iniciarme y definirme en nuevas actitudes.*
>
> *Mi edad es indefinible, como toda mi persona sin personalidad.Ejemplar de una especie asexual, inclasificable, la suficiencia de los analistas estréllase ante mi amorfidad espiritual. Y piensa, sin querer, en "El Hombre mediocre", de Ingenieros. Y no se vuelve a acordar de mí, porque yo soy así: el arquetipo del ente perfectamente vulgar!*
>
> *Mas... he aquí que un buen día me doy cuenta de que vivo en las tinieblas y quiero salir de ellas, a toda costa. Un megalómano anhelo de "figurar" invade y turba la inacción de mis células cerebrales. En mi espíritu enfermo de obscuridad bulle la obsesión de una aurora que lo reivindique: ya no se resigna a ser un factor negativo en la sociedad. Y el ente-nulidad se convierte en el ente-iniciativa. Y organizo concursos literarios, y pronuncio conferencias, y me afilio a academias y ateneos. Y mando mi retrato a todos los periódicos y revistas, con el correspondiente autobombo. [etc.].*
>
> *Para entonces, oh amigos, oh poetas!, si me encontráis al paso, descubríos! Es la Villar-Buceta, superhembra, que pasa! (pp. 7-9.)*

Unanimistic imagery in twentieth century French literature, Mississipp. i Romance Monographs, Inc., 1974. Como señalo en mi estudio, el Unanimismo debió de influir en la evolución poética de Vallejo.

10) *La Vie unanime* alcanzó gran difusión (por ej., André Gide alaba el libro en *La Nouvelle Revue française*, en 1909); la segunda edición apareció en el Mercure de France, 1913, y la tercera en Gallimard, 1926.

No deja de ser curioso que el mismo Onís que la recoge en su *Antología* como un ejemplo de "Poesía femenina", destaque en la nota previa suya a los poemas de la Buceta la frase en que ella se autodefine como "ejemplar de una especie asexual, inclasificable".

Las contradicciones que encierra este "Auto-retrato" son un preludio a las contradicciones que hallaremos en el resto del libro; la ironía, uno de los recursos más utilizados. Tras este texto en prosa, el libro queda enmarcado por los poemas "Unanimismo" y "San Pedro al fin comprende...", lo cual parece apuntar a una sustitución de la religiosidad católica tradicional, criticada en algunos poemas, por la religiosidad humanitaria laica de los unanimistas. "Unanimismo" empieza con una imagen característica de la corriente, que es la de la colectividad en marcha:

"Unanimismo"
Todos marchamos hacia una
finalidad desconocida;
mas es indudable que es una
la finalidad de la Vida.

Creo en la fuerza creadora
de Dios, cuyo hálito fecundo
mueve la palanca impulsora
de la gran máquina del mundo;

en la doctrina panteísta
y en el espíritu inmortal...
Y, pues todo toma a mi vista
una apariencia espiritual,

amo la pobre piedra exánime
de alma silenciosa y compleja,
y el espíritu pusilánime
del hombre-oveja...

La gota mínima que horada
la roca,
y el hermetismo de la boca
que no me sabe decir nada...

Sé la virtud retributiva
del Bien y el Mal:
somos una ofrenda votiva
puesta en el Ara universal.

Nuestro derecho a discutir
las teorías de la Vida,
lo ahoga el deber de vivir
la Vida.

Tal ha de ser de generosa
nuestra ascensión espiritual!
Sequemos la atávica rosa
del Mal! pp. 11-12.

Tras este poema, que se inicia con un planteamiento colectivista, nos encontramos con una serie de poemas que giran en torno a lo contrario: la egolatría de un romántico. Esto explica que Raimundo Lazo trate de María Villar Buceta como ejemplo de romanticismo hispanoamericano.[11] Su poema "Sinceridad" encierra una concepción poética romántica:

"Sinceridad"

Quizás pensaréis que soy rara:
- raro es todo aquél que es sincero -;
mas... qué queréis? Amo al ególatra
que os cuenta a gritos sus defectos,
con impudor mucho más noble
que la moral de los modestos
que, a fuer de no hablar de sí mismos,
muerden los frutos del ajeno
cercado...

Diréis que soy rara...
No importa: he dicho lo que siento;
y si asordáis vuestros oídos,
y si me desdeñáis por eso,
desde la cumbre donde os hablo
me oirán la tierra, el sol, el viento... p. 63.

La poetisa suele describir una naturaleza simpatética y muestra su añoranza por el campo, lo cual la separa de la preferencia por la ciudad de modernistas y unanimistas[12]; se queja en medio del paisaje:

¡Qué lejos, qué lejos de aquí
mi vida cruel de la ciudad!
"Primera vez", p. 49.

La poetisa cubana se lamenta en varios poemas de padecer "nostalgia", "melancolía", "soledad"; canta al "plenilunio" y a Chopin, se duele de sentirse en el "crepúsculo" de la edad, en el "otoño" (en este momento ronda la treintena). Esta última referencia al otoño de la vida evoca a Darío a partir de *Cantos de vida y esperanza*. Además de los elementos románticos que pasan al Modernismo, existen otros términos y símbolos propios de este último movimiento. Por ej.:

---

11) *El romanticismo. Fijación sicológico-social de su concepto. Lo romántico en la lírica hispano-Americana (del siglo XVI a 1970),* México, Porrúa, 1971, [2]1979, pp. 191-192.

12) Véase Cuisenier, *Jules Romains et l'Unanimisme*. La naturaleza es vista sólo como instrumento que permite hacer aflorar en el hombre sentimientos simples e ingenuos.

- Mientras, mi psiquis sueña:
Hora de los crepúsculos,
hora de la Belleza,
que diluyes tus oros
sobre las tardes lentas, [...]
haz que yo escuche el ritmo
de mi música interna,
y exalta la hierática
soledad de mis selvas
con una sinfonía
de música de estrellas!
"La hora de los crepúsculos", p. 30.

Y por evitar todo vencimiento,
ensayó metempsícosis diversas
para elegir una inmutable norma.
"...Y habló la esfinge...", p. 47.

En varios poemas la autora habla simbólicamente de la "Ascensión" a la cumbre. Desde el punto de vista métrico el poemario es modernista. El metro más usado son los eneasílabos, seguidos de alejandrinos y endecasílabos. En algunos poemas del libro existe cierta fluctuación métrica, pero, en general, predomina la regularidad de metro y rima. Las estrofas son variadas: cuartetos, sonetos, varios tipos de romance (ninguno octosilábico), pareados, etc. En la edición existen descuidos al disponer los versos, lo que produce cierta confusión[13]. Llaman la atención los frecuentes encabalgamientos, algunos abruptos, en consonancia con el genio adusto de la poetisa.

Otros rasgos de su carácter que la autora revela en el poemario, serán su "estoicismo" y "hermetismo". El hermetismo, que menciona en más de un poema, hará que se vea a sí misma como la Esfinge ("...Y habló la Esfinge...", pp. 45-47). El tono general del libro es de tristeza:

"Hermetismo"
En casa todos vamos a morir de silencio!
- Yo señalo el fenómeno, pero me diferencio
apenas del conjunto... Tengo que ser lo mismo!

Dijérase que estamos enfermos de idiotismo
o que constituímos una familia muda:
de tal suerte en sí propio cada uno se escuda...

Como de nuestros oros nos sentimos avaros,
de nosotros las gentes piensan: - Son entes raros,
o egoístas, o sabe Dios qué... Tal vez dirán
que sólo nos preocupa la conquista del pan...

13) Cito según la edición de 1927; en algunos casos la disposición del texto puede ser voluntad de la autora, pero me parece que se trata más bien de fallos de imprenta.

Y yo en medio de todos, Señor, con mi lirismo!
Cuán se agobia mi espíritu de vivir en sí mismo
y ver siempre estos rostros pensativos y huraños!
Y así pasan los días, los meses y los años! (p. 51).

¿...?

Su vida estaba "en gris mayor": tenía
una uniformidad desesperante!
Un vago tinte de melancolía
y de tedio velaba su semblante.

Por vanidad o por filosofía
era enigmática y desconcertante;
y aunque, indudablemente, la ironía
fué su modalidad predominante,
para definir su psicología
nadie la ha conocido lo bastante...

Algunos la recuerdan todavía:
mucho se hizo admirar; pero, no obstante,
por triste y áspera se mantenía
del cariño y del odio equidistante. (p. 55).

En un poema, "Nihil" (p. 33) plasma la angustia por el más allá.

El sentimiento unánime no alivia la pesadumbre que predomina en el libro, como correspondería al influjo unanimista, y el estilo prosaico de éste se mezcla con expresiones modernistas. Por ej. , empieza su "Canto de redención", pp. 31-32:

Ah los humildes! Ah los débiles!
Ah los vencidos y los parias!
Venid a mí: para vosotros
lanzo mi canción de esperanza,
como una bandada de cisnes
sobre vuestras frentes cansadas!

Uno de los poemas en los que parece reflejarse el influjo unanimista es "Equilibrio" (pp. 53-54), donde se elogia la sencillez de espíritu ligada a una estética, lo cual hace pensar también en los *Versos sencillos* de José Martí. Doy un fragmento:

Amo las cosas simples: en la simplicidad
he encontrado la clave de la serenidad.
La vida tiene una inefable belleza,
cuando se sabe ir por ella con simpleza...

Este descubrimiento tan anodino implica
en mi espíritu un cambio enorme! Modifica
extraordinariamente mis conceptos de estética,
al par que ofrece nuevos horizontes a mi ética,
- que justifica todas las cosas de antemano,
más que por ley divina, por estoicismo humano...

En este sentido, son significativos tres poemas que se colocan consecutivamente en el libro: "Lo vulgar" (principalmente por su título), p. 65, "Fuerza" y "Bibliofobia". Además del sentimiento unánime, caracteriza al Unanimismo cierto primitivismo que lo hace rechazar la complicación libresca, tanto del Simbolismo como posteriormente de la Vanguardia[14]:

"Fuerza"
Yo siento que en mi alma hay algo
de la Gran Fuerza primitiva!
Ella no está contaminada
por el morbo de las ficticias
civilizaciones actuales,
y anda desnuda... Se diría
que es fuerte y pura, porque viene
de una gran época abolida;
pero que en mí, ahora, en pleno siglo
XX, nuevamente se inicia.
Veinte siglos de cristianismo
sobre mi cabeza vacilan...
Y, sin embargo, yo estoy firme
como una estatua monolítica. (p. 67).

"Bibliofobia"
Malaventurado el que beba
del agua negra de los libros,
porque aprenderá a odiar la vida
y a desconocerse a sí mismo!
El Hombre, la Naturaleza,
la Vida...: he ahí cosas de intrínseco
valor, invariables y simples,
deformadas por los sentidos
anormales de los artistas:
- exégetas de lo Infinito -;
filósofos, historiadores...:
- mixtificadores de oficio,
apóstoles de la Mentira,
tortura de los eruditos! (p. 69).

14) Ver, por ej., "Préface de 1925" de Romains, a la edición de *La Vie unanime* publicada en 1926; reimpreso en la edición prologada por Michel Décaudin, París, Gallimard, 1983.

No deja de ser paradójico que este poema haya salido de la pluma de quien ejercerá como bibliotecaria durante casi todo el resto de su vida; por otra parte, en él se muestra otra constante del libro: las referencias religiosas.

Tras estos tres poemas, *Unanimismo* concluye con cinco poemas en los que la Buceta refleja su descrédito a diversos aspectos del Catolicismo tradicional: "Mari-Pepa" (la creyente ingenua frente a la intelectual), "Memento" (la visión de la muerte), "Diciembre" (la Natividad), "Eucaristía" (la Eucaristía), "San Pedro al fin comprende..." (el juicio particular), p. 71-80. Como expuse anteriormente, el Unanimismo se asoció a las ideas comunistas y María Villar Buceta publicó una *Vida y muerte de Rosa Luxemburgo*, hacia 1920[15]. Copio el último poema del libro, en el que la palabra justicia se destaca con mayúscula:

"San Pedro al fin comprende..."
Señor: ni aún ante vos, siendo quien sois humillo
mi vanidad inútil! - gritó sin ira el réprobo,
cansado de una larga espera fastidiosa.
En el umbral celeste se agruparon los reos
que aguardaban su turno, por oír a aquel hombre
que no pedía gracia ni hablaba en son de reto.
El prosiguió: - Ni ahora sabría arrepentirme!
Comentarios a media voz... toses... cuchicheos...
miradas temerosas... Allí, como en la tierra,
infunde la Justicia, más que confianza, miedo.
Desdichado! Cuál fué tu crimen? Anda, cuéntame! casi conciliador, dijo el santo portero.

Unanimismo, de María Villar Buceta, es, por consiguiente, un libro lleno de contradicciones, en el que la autora utiliza un lenguaje que se empieza a alejar de la expresión modernista, y que, siguiendo un camino distinto al de la Vanguardia, apunta a lo que años más tarde será la poesía social.

15) La Habana, Eds. Masas; 3ª ed., id., 1934. Tomo el dato del *Diccionario de la literatura cubana*.

EL ANGEL ROTO: *ALSINO* DE PEDRO PRADO

JAVIER DE NAVASCUÉS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Durante el siglo XIX la novela chilena transitaba por el folletín romántico (Riquelme, Barros Grez) y sólo había destacado en el continente por el costumbrismo tradicional y moralizante de Blest Gana. El nuevo siglo ve surgir nuevas generaciones de escritores que no se despegan del modelo realista, aunque ya no se manifiestan deudores de Balzac, como Blest Gana. El realismo sigue siendo la tendencia dominante[1]. A partir de aquí podríamos distinguir variantes tan significativas como el mundonovismo de Mariano Latorre, los relatos rurales de Baldomero Lillo y Federico Gana, el naturalismo de *Juana Lucero* (1902) de Augusto D'Halmar, así como ciertos hitos de este realismo más descarnado: *Casa grande* (1908) de Luis Orrego Luco, *Un perdido* (1918) de Eduardo Barrios y *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello. Pese a que las generaciones posteriores se alejan de los presupuestos naturalistas, el peso de la herencia realista en Chile resulta patente a lo largo de este siglo.

Con todo, esta situación no es general a partir de los años veinte y treinta. De hecho, se advierten diversos tanteos modernizadores de cuño vanguardista. Esos "signos de modernidad" de la prosa chilena están representados por textos experimentales como *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda, *Eva y la fuga* (1929) de Rosamel del Valle, *Umbral* (1933-1938) de Juan Emar o la novelística de Huidobro. Y ya en los años treinta, por fin, llega la obra tan breve como intensa de Mª Luisa Bombal.

Entre uno y otro extremos cabría situar a la obra de quienes no se acaban de separar del molde realista, pero manifiestan al mismo tiempo preocupaciones espiritualistas fácilmente encuadrables dentro del fenómeno modernista. José Promis, quien distingue cinco corrientes fundamentales de la novela chilena de nuestro siglo, entiende que estos escritores comparten con los vanguardistas y los neorrealistas como Manuel Rojas el hecho de reaccionar contra la tendencia dominante anterior, la "novela de la descristalización" basada en la observación crítica de la realidad inmediata. Frente a esta posibilidad surge a partir de los años veinte "la novela del fundamento" que plantea la anécdota narrativa en función de una indagación en el yo del autor. La novela se convierte en un saber de salvación personal, en modo privilegiado de conocimiento de la relación con uno mismo, con los demás, con Dios. El motivo de la errancia o de la búsqueda deja en un segundo plano a la Naturaleza, las costumbres o la ciudad chilenas[2].

Un ejemplo significativo del modernismo espiritualista chileno se puede encontrar en una de las novelas más importantes de la época, no sólo En Chile, sino también en toda Hispanoamérica. Además, su interés radica en que tiene como protagonista a un eclesiástico. La razón estriba, en parte al menos, en la sugestión que tal vez pudo ejercer en el autor toda la gran novela anticlerical del siglo XIX: Pérez Galdós, Zola, Eça de Queiroz, Stendhal, Leopoldo Alas, etc. Me refiero, por supuesto, a *El hermano asno* (1926) de Eduardo Barrios. El título

---

1) Cfr. José Promis, *La novela chilena actual*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1977. pp. 13 y ss.
2) Cfr. José Promis, "Programas narrativos en la novela chilena del s. XX", *Revista Iberoamericana*, nº 168-169, 1994, especialmente pp. 926-928. La novela del fundamento corresponde más o menos a los que Goic denomina "superrealismo" en la novela, aunque este término puede resultar algo equívoco en mi opinión. Cfr. Cedomil Goic, "La novela chilena actual", *Los mitos degradados*, Amsterdam, Rodopi, 1992, pp. 238-252.

apunta en dos direcciones: por un lado, caracteriza la simplicidad de uno de los dos protagonistas; por otro, alude a la fuerza interior maligna que describe San Francisco de Asís.

El libro está escrito en forma de diario por Fray Lázaro, un hermano franciscano de un convento de Santiago de Chile que ha huido del mundo debido a un desengaño amoroso. Al mismo tiempo que nos cuenta sus esfuerzos por mejorar en la virtud, se va fijando en la santidad seráfica de un simplicísimo hermano lego, Fray Rufino. Sin embargo, el final de la novela tuerce el rumbo de los episodios, centrados en el contraste entre la santidad personal del frailecillo frente al resto del convento. Cierto día, a fin de acallar su propia fama de santidad y evitar la tentación de la soberbia, Fray Rufino intenta violar a una señorita de la buena sociedad que estaba de visita en el claustro. Para atenuar el escándalo el Provincial echa las culpas a Fray Lázaro, que no goza de la fama de santidad del otro. La conclusión presenta al protagonista resignado y solo, dispuesto a partir donde sus superiores le manden:

> *Espero un día, el de partir, y otro día, Señor, aquel en el que habrás acogido mi sacrificio y me habrás hecho un buen fraile menor. Hasta ese amanecer, mi vida, como ahora mi celda, estará minuto a minuto anegándose de noche*[3].

Alguna vez se ha afirmado que *El hermano asno* es básicamente una novela psicológica, quizá por influjo de la etiqueta que cuelga de Barrios como escritor. Se ha declarado, por ejemplo, que "la novela no puede verse como obra de mística o de teología. El autor sólo ha pretendido dar una interpretación fina e intuitiva que, como artista, ha percibido de la vida monástica"[4]. Sin embargo, esa pretensión no puede ser tan inocente, si se ha desarrollado la historia en un ámbito tan concreto como el monástico, si los personajes actúan de cara a un ideal de santidad, si se han tocado problemas morales como los de los votos de castidad o de la obediencia. En mi opinión *El hermano asno* pone de relieve la dificultad de discernir la verdadera santidad en la tierra, que acaso corresponda más al atribulado narrador que al seráfico pero ignorante Fray Rufino. Asimismo, el conflicto de la fe y la carne, con el triunfo final de ésta, forma parte de un espíritu de época recogido ya en la literatura europea finisecular. Por último, de forma casi marginal la novela denuncia la irresponsabilidad de ciertos superiores de la Iglesia, retomando un tema decimonónico que, a lo largo del siglo XX, va a tener un tratamiento menos ambiguo en otros novelistas hispanoamericanos posteriores. En cualquier caso, esta novela no puede contemplarse sin dejar de lado la religiosidad "modernista" que conocieron los integrantes del grupo de Los Diez o, por supuesto, Gabriela Mistral[5].

Pedro Prado

"Un poco más de valor, un poco más de terror cósmico, y la América indolatina hubiera tenido en Pedro Prado un gran poeta mundial"[6]. Así escribía Pablo de Rokha sobre los logros y las limitaciones del autor de *Alsino*, rasgos tan evidentes de su obra que no pasaron desapercibidos a los mejores de sus contemporáneos. No obstante, lo cierto es que la

---

3) Eduardo Barrios, *El hermano asno*, Santiago, Andrés Bello, 1984, p. 150.
4) Benjamín Martínez López, *Eduardo Barrios: vida y obra*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1977, pp. 47-48.
5) Eduardo Barrios formó parte del mítico y misterioso grupo de Los Diez, cofradía literaria liderada por Pedro Prado que se interesó por un arte de intención metafísica.
6) Pablo de Rokha, cit. por Naín Nómez, *Pablo de Rokha, una escritura en movimiento*, Santiago, Documentos, 1988, p. 116.

valoración crítica de Prado, uno de los líderes indiscutibles de Los Diez, fue mucho más afortunada en vida del poeta que después de ella. Hasta la irrupción de Nicanor Parra podría considerársele uno de los cuatro grandes de la poesía chilena, con el decir de Hernán Díaz Arrieta "Alone", junto a Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo Neruda[7]. De hecho, en 1949 obtuvo el Premio Nacional de Literatura por encima de uno de los representantes más conspicuos del realismo criollista chileno, Luis Durand.

Es obvio que el tiempo ha situado el escalafón de Prado algo más abajo. No obstante, su extensa obra narrativa, lírica, teatral y ensayística es una de las más interesantes de la primera mitad de siglo chileno. Aunque ubicado por su fecha de nacimiento (1886) en la generación del novecientos, la crítica tiende a situarlo junto a los grandes renovadores de la poesía chilena, junto a los escritores congregados en torno a revistas de sesgo posmodernista como *Azul*, *Dínamo* o *Musa Joven*. Recordemos que Prado es contemporáneo y amigo de Gabriela Mistral, con quien comparte similares preocupaciones espirituales y metafísicas. Serán precisamente estas cualidades las que lo alejen de la estética criollista. En realidad, Pedro Prado es un precursor en muchos aspectos de otros escritores chilenos que, con más audacia y fuerza, recobrarán aspectos esbozados antes por él. Así ocurre con Gabriela Mistral[8]. Y así ocurre también con Vicente Huidobro, tal y como veremos más adelante.

Tres son las novelas de Prado: *La reina de Rapa Nui* (1914), *Alsino* (1920) y *Un juez rural* (1924)[9]. La primera de estas recobra las islas exóticas del Océano Pacífico, un tema predilecto de novelistas anglosajones como Melville, Stevenson, London o Conrad, y lo adapta a la literatura chilena y al motivo del viaje modernista. El protagonista, un hombre aislado y extravagante, decide viajar a la isla de Pascua atraído por el deseo de conocimiento de esa isla que pertenece en teoría a su patria, pero que para él va a ser ni más ni menos que una experiencia que modifique radicalmente sus hábitos comunes de percepción de la realidad. Y así, el resto de la breve novela consiste en una serie de episodios en donde el héroe va adentrándose en la idiosincrasia de los habitantes de la isla, reconociendo en ellos una valoración de las relaciones entre hombre y cosmos que se aparta de las conocidas por los occidentales y, en particular, por los cristianos. Los fracasos de los misioneros franceses a la hora de lograr una implantación de su religión entre los indígenas vienen precisamente a corroborar una de las ideas centrales del libro: la religión, tal y como se entiende en nuestra cultura, no es válida para lograr la felicidad. Prado propone una vuelta al mito ilustrado del "buen salvaje" que es dichoso gracias a la ausencia de reglas morales, a la relatividad con que aborda todos sus juicios, a la valoración de la intuición por encima de la lógica, a la comunión íntima que establece entre su propio ser y la naturaleza. El tema volverá a aparecer en *Alsino*.

Un juez rural (1924) encierra también una estructura episódica, aunque su tema se aleje del exotismo de *La reina de Rapa Nui* o de la fantasía poética de *Alsino*. Se trata de la novela menos valorada de Prado, tal vez debido a la impresión deslavazada que produce la

---

7) Hernán Díaz Arrieta "Alone", *Los cuatro grandes de la literatura chilena durante el siglo XX*, Santiago, Zig-Zag, 1963, pp. 55-114.

8) Lucila Godoy mantuvo una interesante correspondencia con el autor de *Alsino* entre 1915 y 1939. De la lectura de las cartas de la Mistral se deduce el deslumbramiento inicial que le produjeron obras como *Los pájaros errantes*, así como el posterior enfriamiento de su admiración por Prado. Cfr. Luis Vargas Saavedra "et al. ", *De Lucila a Gabriela. En batalla de sencillez. Cartas de Gabriela Mistral a Pedro Prado*, Santiago, Dolmen, 1993.

9) Además, Prado publicó varios libros de ensayos, teatro y, sobre todo, poesía y poemas en prosa dentro de una marcada línea simbolista: *Flores de cardo* (1908), *La casa abandonada* (1912), *El llamado del mundo* (1913), *Los pájaros errantes* (1915), *Los diez* (1915), etc.

fragmentación de los acontecimientos. Su héroe, Sologuren, es un evidente trasunto de Prado. Se le pide ocupar una plaza de juez en el campo, pese a no tener estudios jurídicos. Con una rara mezcla de resignación y entusiasmo, Sologuren se entrega a su nuevo trabajo, pero acaba por darse cuenta de la imposibilidad de establecer la justicia absoluta o, lo que es lo mismo, de llegar a conocer la Verdad en la tierra. El escepticismo filosófico y la nostalgia mística de obras anteriores vuelven a *Un juez rural*, pero con un mayor pesismismo de fondo.

Alsino (1920) es, sin duda alguna, la más conocida y editada de todas las obras de Pedro Prado. La acción se desarrolla en el centro de Chile, en la región del Maule. Allí conocemos a un niño, Alsino, que vive con el anhelo de volar algún día. De forma milagrosa le crecen alas. Se separa de su abuela y de su hermano. Entonces se lanza a vagabundear por tierra y cielo. Su nueva apostura le permite también comunicarse con los seres de la Naturaleza: hojas, perros, árboles, pájaros... Poco a poco la fama del niño pájaro se extiende por la zona. Un día es apresado mientras robaba en un corral y se le cortan las alas. La policía lo deja en poder de un terrateniente, don Javier, que lo mantiene en su casa pensando exhibirlo en las ferias y hacer negocio con él. Allí se enamora de Abigaíl, hija de su peligroso protector. Cuando ésta muere, Alsino escapa y va a parar a una casa humilde, en donde es acogido por unos días. Una de las hijas del propietario se prenda de él y, para obtener sus favores, pide un filtro de amor a una bruja. Pero la hechicera le prepara un bebedizo que deja ciego a Alsino. A partir de entonces debe dejarse guiar por un niño, Cotoipa. En cierta ocasión se siente otra vez con fuerzas para volar y convence a su lazarillo para que le guíe durante la ascensión, llevándolo a éste en brazos. Por desgracia Cotoipa se deja llevar por el pánico ya en las alturas. Alsino se ve obligado a bajar demasiado rápido y queda malherido y solo en medio del campo. Los animales lo alivian, pero poco a poco se siente peor. Al final entra en un estado de alucinación. Su muerte se produce cuando de nuevo se lanza al vuelo, hasta que, llegado a una gran altura, se deja caer exhausto.

Los referentes temáticos de Alsino

Alsino es una novela compleja, urdida a partir de materiales de muy diferente extracción. Una clave decisiva para su intelección ha sido la identificación del adolescente alado que siente el reclamo estético de la Naturaleza, con el arquetipo del poeta moderno: solo, marginado, incomprendido, capaz de poderes mágicos —Alsino es hechicero y nieto de hechicera— y prodigiosamente dotado para el canto. Para la configuración de este personaje, original en la novela chilena de su época, Prado se valió de la yuxtaposición sincrética de otros tipos y mitos: el roto, caro, Belerofonte, el ángel, Eros. A continuación los veremos con más detalle.

La personalidad del roto, figura arquetípica de la sociedad chilena y de cierta literatura regionalista y naturalista de la época, moldea el comportamiento del niño pájaro. Si hacemos caso a Omer Emeth, el roto se caracteriza por vestir con harapos, haberse criado en condiciones precarias e incluso peligrosas, complacerse en el nomadismo, así como poseer una indiferencia moral hacia todo que repercute tanto en contra suya (alcoholismo, indolencia) como en contra de sus semejantes (robo, asesinato, violaciones). Su genuina capacidad para la sobrevivencia en medio de mil tribulaciones y accidentes, lo convierten en una especie de superhombre en lo físico. Sin embargo, "su alma, criada en un ambiente amoral cuando no inmoral, se inclinaría con todo su peso y sin resistencia, a la domesticidad y a los vicios "macuquez", (celestinismo, hurto, etc.), que de la domesticidad se derivan (...) De todo esto nacería cierta inestabilidad e

inconstancia que terminan en una evidente incapacidad para adaptarse a las condiciones ventajosas y progresar"[10].

Como a un roto toman a Alsino en el fundo de don Javier y como a un roto lo llevan los policías a la cárcel por haber sido sorprendido en el corral robando gallinas.

Sin serlo completamente, Alsino comparte con este "outsider" chileno sus orígenes humildes y su increíble capacidad para la supervivencia, apreciable en la cantidad de veces que sufre heridas a causa de sus vuelos. También se siente atraído por el vicio de la bebida y llega a robar para subsistir.

Cuando Evaristo se justifica ante don Javier por haberle mutilado las alas, declara: "Yo se las corté, patrón, (...). Primero se las quise sacar, creyendo que eran humoradas del roto"[11].

Es obvio que cuando Alsino permanece en tierra se parece más a un roto cualquiera. Durante la cuarta parte de la novela, mientras vive en la Vega de Reinoso, su existencia horizontal va imitando más y más a la del vago chileno.

No obstante, Prado no quiso documentar sólo la existencia de este tipo nacional. Siguiendo sus propias inclinaciones tranformó otras posibles afinidades con el roto añadiéndoles valores simbólicos. Así, el gusto por la errancia no sólo se manifiesta en el vagabundeo terrestre, sino que alcanza alturas que remiten a un deseo de superación existencial; y la plebeyez de la vestimenta sólo aparece en contadas ocasiones, porque la mayor parte del tiempo Alsino va desnudo, es decir, inocente como los indígenas de la isla de Pascua.

Pero si vamos viendo que puede entenderse *Alsino* como una versión trascendente y espiritualizada de este tipo social y literario, no es menos importante considerar a qué modelos universales se arrima Prado para ajustar el retrato de su criatura. Uno de ellos, recordado por la crítica, es el de Ícaro[12]. Como en el mito griego, nos hallamos frente a un muchacho dotado de alas y que emprende una ascensión hasta lo más alto. No en vano la aventura concluye con la trágica muerte de aquel que se atrevió a acercarse al sol. Tanto Alsino como Ícaro se precipitan a la tierra envueltos en fuego.

No obstante, acaso convenga alejarnos algo del modelo, de la misma manera que sucedía con el paralelo con el roto. Estoy de acuerdo con Lucía Guerra-Cunningham cuando afirma que la relación con Ícaro es más problemática de lo que a simple vista pudiera parecer[13]. En el fondo el héroe griego recibe un castigo por su "hybris", su soberbia, su falta de comprensión acerca de las propias limitaciones frente a los dioses. Apolo fulmina al atrevido que intenta romper las reglas.

En la novela chilena, por el contrario, el vuelo no es un exceso de la naturaleza humana, sino la plenitud de ella. Mediante el ascenso a las alturas Alsino logra un conocimiento de sí mismo y del mundo creado que no tienen el resto de sus semejantes.

Por supuesto, la huella de Ícaro está presente en la novela. Pero Prado ha transformado la significación de la historia, además de criollizarla. Y cabe incluso pensar si en algún capítulo no se ha parodiado, en clave seria, al mito. Así ocurre cuando el héroe se precipita en el océano

---

10) Omer Emeth, "El roto", en Joaquín Edwards Bello, *El roto*, Santiago, Universitaria, 1990, p. 164. El artículo original apareció en la "Crónica bibliográfica semanal" de *El Mercurio*, 2-VIII-1920.

11) P. Prado, *Alsino*, Santiago, Andrés Bello, 1986, p. 108.

12) "*Alsino* es la adaptación del mito de Icaro a un ambiente campesino chileno. Su fuerza radica en la creación perfecta del contenido mitológico y las circunstancias temporales", Fernando Alegría, *Historia de la novela Hispanoamericana*, México, De Andrea, 1974, p. 132.

13) Cfr. Lucía Guerra-Cuningham, "La aventura del héroe como representación de la visión del mundo en *Alsino* de Pedro Prado", *Hispania*, LXVI, 1983, pp. 32-39.

voluntariamente a fin de atrapar un pececillo (cap. XXXIII). Casi jugando, Alsino se hunde en el agua desde arriba, de modo inverso a como le ocurre a Ícaro.

Para entender episodios como este, hay que tener en cuenta que en *Alsino* el vuelo implica dominio de los estratos inferiores del mundo natural. El muchacho puede portarse incluso de forma cruel con los animales, tal y como refiere él mismo en su aventura con el zorro. Alsino, en venganza por haber sido atacado por el animal, lo captura, lo alza por los aires y luego lo deja caer desde lo más alto (cap. XXXII).

De la misma manera se podría interpretar la presentación invertida del mito de Pegaso que se reproduce en el capítulo XVI ("Una mañana de Primavera"). Alsino persigue volando a unos caballos, los azuza desde el aire. Luego escoge uno para montarlo, pero el animal, aterrorizado, emprende una larga carrera hasta un acantilado desde el cual se derrumba hasta el mar. Alsino, sin embargo, asciende lejos del peligro.

> *Grítale Alsino, pero nada advierte, [el caballo] ciego avanza como una exhalación, llega al borde del barranco y aún sigue galopando largo trecho por el aire, entre las gaviotas que graznan y huyen sorprendidas. Alsino da un alarido y lo abandona. Vuela espantado, y ve cómo el potro cae veloz hacia el mar, oye el choque que hace al hundirse y desaparecer entre las olas, y contempla la enorme columna de espuma que se levanta*[14].

A diferencia de Belerefonte, el hombre manifiesta su poder no mediante la doma, sino por la superación en capacidades físicas. El mar, símbolo frecuente en la poesía de Prado, engulle al más débil.

Un episodio de la tercera parte alude a otro personaje mítico de la Antigüedad: Eros. Igual que el dios del amor, Alsino es un muchacho alado y desnudo. En el capítulo XVIII tiene ocasión de conocer de cerca la atracción física por el cuerpo ajeno ya que sorprende a dos muchachas bañándose en un lago. Se trata de un suceso con varios protagonistas en la mitología antigua y con amplio repertorio iconográfico durante el Renacimeinto y el Barroco. Aquí se carga de significación erótica, ya que una de las jóvenes se asusta al escuchar un ruido. Sale del baño para coger su ropa, pero se golpea con una rama y cae desvanecida, Alsino se acerca deslumbrado por la belleza de su cuerpo. Tras acariciarla con ingenuidad, acaba por realizar el acto sexual con la muchacha desmayada. El tema del baño sorprendido se remonta a la Biblia (David y Betsabé, Susana y los viejos), aunque la historia recuerda más a las imágenes paganas por la intervención de jóvenes adolescentes y desnudos, así como por el ayuntamiento monstruoso entre la bella y la criatura fantástica (Leda, Pasifae, Europa, etc.). De cualquier manera, lo más importante aquí es que Prado regresa a las fuentes clásicas para la expresión de la victoria de su héroe, ahora sobre la mujer.

Una última asimilación intertextual de Alsino hunde sus raíces en la tradición romántica del ángel caído. En alguna ocasión Alsino es confundido con un ángel, pero casi siempre la gente no sabe bien si no será un demonio. ¿Angel o diablo? Esa es la cuestión. Que Prado no desea que se identifique a Alsino con el emisario de Dios es fácil de adivinar leyendo el episodio en el que un ermitaño enloquecido se postra de hinojos ante él (cap. XIV)[15]. Ahora

---

14) *Alsino*, Santiago, Andrés Bello, p. 75.

15) No puedo estar de acuerdo con afirmaciones como las de Lucía Guerra-Cunningham: "Alsino y su aventura representan, así, la reafirmación de los valores cristianos, el anhelo de trascender espiritualmente y el redescubirmiento de la Naturaleza como ámbito que representa la armonía cósmica" (art. cit., p. 37). Todos estos rasgos podrían corresponder igualmente al pensamiento gnóstico de raíz neoplatónica, muy en boga en la época que escribe Prado. Es cierto que no son incompatibles con el cristianismo, ya que

bien, su personaje tiene evidentes rasgos angélicos que podrían emparentarlo más bien con algunas representaciones modernas en las cuales el vínculo con el cristianismo tradicional se hace más difuso. Pensemos, por ejemplo, en los ángeles de Alberti, Blake, Rilke, Ernst, Klee, Buñuel, etc.[16] Más aún, la posición marginal de Alsino con respecto a la sociedad lo empuja a la soledad y a encontrar compasión en unas pocas almas escogidas. Su amada Abigaíl es una de ellas.

Alsino, evidente símbolo del poeta moderno, que siente la llamada del canto y de la elevación, es un ser que oscila entre el cielo y la tierra. Como los ángeles imaginados por Vigny o Lamartine, se mezcla con el mundo de los hombres, pero estos lo esclavizan[17]. No es, por tanto, la referencia al cristianismo la que convierte a Alsino en un desarrollo de la figura del ángel, sino su relación con una corriente moderna que identifica determinados temas como el vuelo o el ángel con la atribulada situación del poeta que, en una desesperada lucha con el verbo, con la vida, o con los dos a la vez, trata de expresar una serie de vivencias en forma extraordinaria. El desdén, o incluso el miedo, como sucede con Alsino, es la paga que recibe el escritor modernista.

Con todo, Alsino no es un ángel caído por entero. Fijémonos que no se trata de un pecado personal lo que le empuja al sacrificio, sino su misma condición de volador. Además, su rebeldía es esporádica y primaria. Nunca alcanza niveles metafísicos. Cuando vuela por primera vez lo hace al embestir a unos muchachos que lo estaban maltratando (cap. IX). Pero no responsabiliza a nadie de sus desventuras, ni siquiera de la muerte de su amada. Su actitud es la de escapar del lugar de la desgracia y culparse a sí mismo[18]:

> *"¡Malditos sean mis pensamientos incapaces (...) que no supieron, como los uyos, brillar en torno mío y ser reveladores de mi secreto! ¡Maldita sea mi cobardía que me hizo callar! ¡Pasó el amor rozándome, y yo, turbado como un mendigo que recibe una moneda de oro, la vi, escurrirse entre mis dedos abiertos!*[19].

De aquí que la caída final, que no es consecuencia de una infracción, sino de un impulso sobrehumano de alejamiento, concluye con la disolución del cuerpo y no con la rotura, el aplastamiento. Los restos de Alsino se desvanecen en el aire antes de llegar al suelo, se confunden con el aire, el elemento que se identifica con la poesía desde la Antigüedad:

---

históricamente éste se sirvió en parte de ellos para tender puentes, durante la baja latinidad y después en la Edad Media, entre la filosofía pagana y la fe. De todos modos, faltan en *Alsino* elementos más genuinos del pensamiento y la praxis cristianos: la noción de redención de la carne en el tema del descenso; el significado purificador de la colectividad por el dolor; la condición de un Dios personal y creador, etc.

16) Cfr. José Jiménez. *El ángel caído*, Barcelona, Anagrama, 1982.

17) Para la soledad y el sentimiento de piedad en el ángel moderno, pueden verse los artículos de José Manuel Losada-Goya, "La solitude de l'ange déchu à l'époque romantique[11], *Revue luxembourgeoise de littérature géneral et comparée*, 1, 1990, pp. 59-68; y "L'ange déchu et la pitié compatissante", *Studi francesi*, 116, XXXIX, 1995, pp. 285-293.

18) De hecho, el movimiento característico de Alsino es el centrífugo. De la misma manera que en *La reina de Rapa Nui* el centro se dirige hacia la isla de Pacua, aquí el deseo de escapar de cualquier inmovilidad. Este tipo de desplazamientos son nuevos en la literatura chilena, como apunta en un sugerente artículo Hernán Castellano Girón ("Signos de modernidad en las novelas de Pedro Prado", *Hispamérica*, XVIII, 52, 1989, especialmente pp. 37 y ss.).

19) *Alsino*, p. 174.

Una legua antes de llegar a la tierra, de Alsino no quedaba sino ceniza impalpable. Falta de peso para seguir cayendo, como un jirón de niebla, flotó sin rumbo hasta la madrugada. Las brisas del amanecer se encargaron de dispersarlas.

Cayeron al fin, sí; pero el soplo más sutil las volvía a elevar. Deshechas hasta lo imponderable, hace ya largo tiempo que han quedado, para siempre, fundidas en el aire invisible y vagabundo[20].

Bien distinta es la actitud de Altazor, el ángel salvaje de la mañana, que se enfrenta con ferocidad a los preceptos y se ríe de las leyes de la gravedad dejándose caer sin miedo aparente al desastre que le espera. Alsino y Altazor triunfan o fracasan gloriosamente, pero lo que les distingue es por encima de todo una cuestión de grado[21]. Es verdad que los dos acaban "fulminados por la altura". No obstante, Prado mira siempre hacia atrás, hacia la veta clásica o hacia la literatura criollista. Huidobro, en cambio, forja un ángel irreverente con la tradición y cosmopolita.

Lo característico de Prado es precisamente el gesto resignado, la falta de rebelión. Alsino es Prado: el poeta que escucha la vocación de la Belleza, pero no se rebela contra los hombres, sino que sonríe melancólicamente, con inteligencia, en tono menor.

---

20) *Alsino*, p. 208.

21) Para la figura del ángel caído en Huidobro, puede verse el artículo de Concepción Reverte y Javier de Navascués, "*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y *Altazor* de Vicente Huidobro", *Actas del Coloquio Dadá-Surrealismo*, Universidad de Cádiz, 1986, pp. 81-85. La relación de continuidad entre Prado y Huidobro, ya advertida temprana y maliciosamente por Guillermo de Torre, la comenta José Mª Paz Gago, "Pedro Prado y la literatura española del primer tercio del siglo XX", *Archivum*, XXXIV, 1984, especialmente pp. 161-162.

LA PALABRA QUE EL MONO OLVIDA

ESPERANZA LÓPEZ PARADA
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Quien, insomne cierta noche de 1907, se dedicase a pasear los alrededores del zoológico de Buenos Aires, habría podido ver saliendo de allí una extraña pareja, una pareja desigual, formada por un aterido caballero llevando de la mano lo que se juzgaría su acompañante: diminuta figura, muy encorvada, cubierta entera con un sobretodo que le arrastraba por inmenso y por prestado a todas luces.

Según lo anterior, cualquier observador perspicaz y minucioso llegaría a sospechar que aquello envuelto, más que hombre, pudiera ser mono y mono robado con alevosía del zoo, como al día siguiente tendrían que difundir los periódicos.

El caballero ladrón de este relato de Horacio Quiroga, escrito cuando empezaba a abandonar ya las filas modernistas, se llama don Guillermo Boox y guía de la mano a un gibón ceniciento y malhumorado, hacia el que, de un tiempo a esta parte se ha sentido atraído de manera intensa e inexplicable. En sus visitas a la casa de fieras, frente a la jaula circular de los simios, ha creído que este mono en concreto le interpelía con frases equívocas que sólo él pudo oír. Hasta que, impelido por el misterio y decidido a resolverlo aun a costa suya, lo instala en su casa y en su cama y sucumbe ante su influjo. Animal y hombre inician un proceso implacable de sustituciones por el que se irán prestando sucesivos rasgos y, tras el cual, Guillermo, flexionadas las rodillas, los caninos prominentes, ennegrecida la lengua y pronunciando ruidos incomprensibles, acaba muriendo encerrado de nuevo en el zoo, ante la mirada sarcástica del antiguo cuadrúpedo, capaz de visitarle ahora y a su vez, con el rostro más irónicamente humano que le es posible imitar.

La terrible aventura termina donde había comenzado, es decir, en el jardín zoológico y con el encuentro imposible de los dos personajes, del hombre y del *pseudo gibón,* como Quiroga curiosamente nos lo presenta[1]. Desde el primer momento, algo en sus nombres, algo en la asignación de éstos, delata el resultado final. De hecho, un mono falso no es otra cosa que un hombre disimulado y encubierto; eso parece querer indicar el adjetivo *pseudo* a él aplicado, el hombre que se escamotea y se esconde detrás de la bestia. Y, por su parte, el apellido de Guillermo, *box,* explicita fónicamente su destino, la caja y celda, la cárcel animal que lo aguarda.

El cuento traza el camino de suplantación que se establece entre ellos; suplantación y no intercambio verdadero porque, aunque uno se acoja al lugar del otro, nada no obstante se altera: tanto en la jaula real como en el cerco lingüístico del apellido, los dos siguen siendo o bien humanos fingidos o simios a medias.

Y el escaso lenguaje que alguna vez cruzaron, esas oraciones vocativas del mono -*El río está creciendo, Ibango el león-,* tampoco fue lenguaje ni diálogo cierto. No fue conversación ninguna. Lo que dice, el mono lo dice para él únicamente. Más bien, entre ambos se habría dado un cerrado monólogo de locuciones incontestables, locuciones sin sentido, enunciadas por

---

1) "La terrible aventura comenzó en el jardín zoológico una mañana en que nuestro hombre se paseaba bastante aburrido de una jaula a otra (...) pisando una rama seca aquí, mirando distraído allá, Guillermo Boox se detuvo en la jaula de los grandes monos, justamente ante la del pseudo gibón ceniciento (...) que se sentaba cruzado de piernas en el borde, Horacio Quiroga, "El mono que asesinó", *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 1909, nº 552-557. Cito por la recopilación de cuatro de estos cuentos en Madrid, Valdemar Ediciones, 1989, pp. 53-88.

cada quien siempre a espaldas de su falso interlocutor; y como él, mendaces, mentirosas, disimuladas; habla que se finge tal y, sin embargo, no espera respuesta[2].

Si muchos años después volviésemos al zoo, nos toparíamos con la segunda versión de la historia en el relato de otro uruguayo, Enrique Estrázulas, donde se narra asimismo una larga vigilancia, abundantes visitas y la sustracción de un ejemplar. Se cuenta igualmente la fuerte intriga que un mono suscita en un hombre, pero la alternancia no se produce nunca. Chimpancé y visitante se mantienen del lado de las rejas que les ha tocado, obstinados en su puesto y guardando las diferencias. Como el anterior de Quiroga, el cuento insistirá en lo que les aleja, antes que en lo que les iguala o aproxima[3].

El desprecio de las dos especies resulta, desde siempre, más ancestral e infranqueable que sus puntos en común. Y en contra del lazo forzoso que Darwin tendería de una hacia otra, la ciencia previa sostuvo tradicionalmente la tesis de una eterna separación y subrayó el contraste inapelable. Ni la biología que investigaba los restos animales en lo humano, ni la llamada Fisiognómica, defendida por Lavater y revisada por Goethe, se interesó mucho en las relaciones de macacos y personas, quizá por demasiado obvias y por deleitarse en cambio con propuestas más audaces -la posibilidad bizarra de un Sócrates ciervo o un Apolo, descendiente mejorado de batracios-.

> *¿Acaso* -insistía Lavater en el curso de su demostración- *podemos encontrar en el mono esa majestad que brilla sobre la frente de un hombre, cuando ha peinado hacia atrás sus cabellos sobre las sienes?*[4]

Aunque proverbial y establecida, la distancia evidente de uno a otro es el modernismo el que la relata y la poetiza, igual que el romántico Kleist lo había hecho con autómatas y muñecos animados. Son algunos escritores modernistas los que celebran a esos simios orgullosos de permanecer tales, obstinados en no dejar de serlo, encantados de su condición selvática y pendientes de no humanizarse.

> *Hombrecillo enteco que ni siquiera te atreves a acercarte a los barrotes de mi jaula* -exclama un gorila, miedoso de que lo tomen por su hermano bípedo, en una semblanza de Alfonso Hernández Catá-, *si es verdad que desciendes de mí, ¡qué vergüenza me produce verte! ¡Cómo ha degenerado mi raza!*[5]

A partir de ahí, de esa codificación modernista del motivo, aquí y allá rastrearemos la misma negativa y parecido rechazo. Desde entonces, el mono aparece como un inconforme "que llora noche y día la desgracia de llegar alguna vez -en la imparable declinación de las

---

2) Para deducir la luz posible de esta extraordinaria cosa, Boox se planteó el problema de este modo:1. Había un mono que hablaba. 2. Hablaba para él solo. (...) 3. Decía frases sin sentido (...). La cosa es ridícula, bien se ve; pero entendemos que nada es ridículo para explicar por qué lo que dice un mono nos hace desmayar de angustia, Id., pp. 56 y 58.

3) "El zoológico abrió de mañana. Había dejado de llover. Era un lunes de viento. La primera entrada la sacó el idiota, otra vez el fantasma de sombrero y pucho. Me convencí definitivamente de que era un pajero. Se sentó en el mismo banco a mirar la indiferencia del otro (...). Y se quedó ahí, muerto de frío, con la careta en la jaula. Y el mono ni pelota, en el limbo, con esos ojos de filósofo antiguo clavados en los árboles, más lejos de los árboles, mirando algo que no se veía", Enrique Estráluzas, *Los viejísimos cielos*, Buenos Aires, E. Sudamericana, 1975, p. 98.

4) Cit. por Jurgis Baltrusaitis, "Physiognomonie animale", *Aberrations. Les perspectives dépravées, I.* París, Flammarion, 1995, p. 61.

5) Alfonso Hernández Catá, "Monos", *La casa de fieras*. Madrid, C. I. A. P., s. f., p. 29.

especies- a ser homínido; que se aísla o se embrutece y se deja morir al primer destello de inteligencia"[6].

> *Ya muchos milenios antes (¿cuántos?)* -fabula Arreola en su Bestiario-, *los monos decidieron acerca de su destino oponiéndose a la tentación de ser hombres. No cayeron en la empresa racional y siguen todavía en el Paraíso: caricaturales, obscenos y libres. Los vemos ahora en el zoológico (...), nos miran con sarcasmo*[7].

Que retrocedan -de hecho- es el consejo dictado por un simio a los seres humanos en «Las razones de Ashavero» de Rubén Darío, que regresen a la libertad sin trabas de los bosques y a la desnudez animal[8]. Y como tomado al pie de la letra, la comunidad de «Los caynas», en una prosa de Vallejo, se decide a llevar una vida regresiva de antropoides, persiguiendo a los que reivindiquen todavía la razón y el juicio[9].

El mono entonces pasa a ser un *hombre renegado,* un hombre más listo que los demás puesto que ha rehuido serlo, un hijo nuestro que nos repudia: involución curiosa, atribuida para el modernismo al peso de Madame Blavatsky y de la escuela esotérica[10]. En *el Glosario teosófico* se lee en efecto esta variante de los acontecimientos -los simios rebeldes, descendiendo de nosotros-; aunque más bien, podría considerarse un lógico resultado de la propia *calumnia darwinista* -el calificativo es de Darío- que transforma el hecho antiguo, puntual y fechado de la creación en un relato progresivo, pautado y consecuente. Como todo relato, este paulatino de cómo se originó el mundo es susceptible a su vez de verse invertido, de contarse de otra manera, dado la vuelta igual que un guante.

> *Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar* -así se justifica el prodigioso experimento que Leopoldo Lugones intenta con el chimpancé Yzur-. *El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje; debilitó casi hasta suprimirla la relación entre unos y otros, fijando el idioma de la especie en el grito (...). El humano primitivo descendió a ser animal*[11].

---

6) R. Pérez Estrada, «Simio disconforme», *Bestiario de Livermoore*, Málaga, Imprenta Dardo, antes Sur, 1988, p. 36

7) J. J. Arreola, «Los Monos», *Bestiario. Obras de Juan José Arreola.* México, Joaquín Mortiz, 1972, p. 42 (1ª ed., UNAM, 1952).

8) "Aconsejad a ese pueblo que vuelva al seno de la naturaleza; que abandone eso que llama civilización y retroceda a la primitiva vida salvaje, en la cual creo poder encontrar la verdadera libertad. Yo, en cuanto a mí, protesto de la calumnia de Darwin, pues no encuentro bueno nada de lo que hace y piensa el animal humano", Rubén Darío, «Las razones de Ashavero», *Cuentos completos*, México, Fondo de Cultura Ecónomica, 1950, p. 288.

9) "Todos ellos eran víctimas de una obsesión común, de una misma idea zoológica, grotesca, lastimosa, de un ridículo fenomenal; se creían monos y como tales vivían (...). Por doquiera que salíame al paso algún transeúnte, saltaba en él fatalmente una simulación de antropoide, un personaje mímico. La obsesión zoológica regresiva (...) habíase propagado en todos y cada uno de los habitantes de Cayna, sin variar absolutamente de naturaleza". C. Vallejo, «Los caynas», *Escalas melografiadas. Fabla salvaje. Hacia el reino de los Sciris. Cuentos cortos. Obras Completas.* Barcelona, Laia, 1976, pp. 61 y 67.

10) Opuestamente a lo que afirman los naturalistas modernos, el hombre no desciende del mono o de algún antropoide de la presente especie animal, sino que el mono es un hombre degenerado, H. Blavatsky, *Glosario teosófico*. Buenos Aires, Glem, 1957, p. 442.

11) L. Lugones, «Yzur», *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano eds., 1906. Cito por la edición de Pedro Luis Barcia: L. Lugones, *Cuentos fantásticos*. Madrid, Castalia, 1987, p. 156

La idea de una renuncia zoológica a la lengua se remontaría a los cronistas -Bernabé Cobo o el Inca Garcilaso creían que los micos de aquellas regiones, si no dicen nada, es *por no pagar tributos* ni trabajar sacando oro *ni hacer otro servicio*[12] -. Pero, descubierto ahora el truco, el personaje investigador del cuento de Lugones somete el suyo a un entrenamiento inclemente y denodado, tratando de enseñarle *primero la palabra mecánica* para conducirlo sistemáticamente *a la palabra sensata.*

Las lecciones se suceden y se endurecen sin alcanzar excesivos logros, a no ser cierta sensibilidad inaugurada en la naturaleza sorda del animal. Yzur mira más hondamente y adopta posturas reflexivas. *Ha adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas y una nueva y grande facilidad para las lágrimas.*

Todos esos años y pese a los crueles e incansables esfuerzos de su dueño, Yzur se obliga a callar ante él, aunque se sabe que puede nombrar cosas -cama o pipa-. De hecho, el cocinero lo sorprendió una noche parloteando solo en medio de la huerta. Su obstinación en no contestar obedece entonces al pacto legendario, a la ley silenciosa dictaminada por las especies contra el hombre. "Desde un oscuro fondo de tradición petrificada en instinto, la raza imponía su milenario mutismo al animal, fortaleciéndose de voluntad atávica en las raíces mismas de su ser."[13]

La insistencia del investigador, aun así, no se conmueve ni cede un ápice, hasta producir en el mono la debilidad y el delirio. Yzur enferma sin abrir la boca. Resulta curiosa la determinación sin treguas con que luchan tozudez con tozudez en el texto. Tenemos, por un lado, un narrador autosuficiente, que maneja las claves, los códigos y la bibliografía, narrador razonable y elocuente en extremo, capaz de declararlo todo, de no abandonar posibilidad alguna sin manifestarla; y que, sin embargo, pese a sus dotes, se desquicia y pierde los nervios ante la insobornable apatía del simio. Lugones juega a desestabilizar el inflexible discurso científico, el discurso del análisis y de la deducción con el simple concurso de un tenaz silencio. En entredicho queda entonces la viabilidad de una ciencia, coherente sólo porque ignora la porción instintiva e inarticulada, no lingüística, de lo real.

Por otro lado, Lugones nos describe un experimento que, en el fondo, revela una clara inoperancia. Y su objetivo, cuando menos, resulta redundante, porque no genera nueva verdad, una verdad distinta, sino un largo dolor. No desencadena confirmación alguna de otra voz, sino de la deixis y del lenguaje propio. Con sus inflexibles métodos, la ciencia practicada en el texto recuerda aquellas *chapuzas* quirúrgicas del Dr. Moreau en su isla y sobre sus fabricados homúnculos. En ambos casos se quiere engendrar dobles innecesarios del hombre, mediante la burda imitación de sonidos con Yzur, de rasgos en las alimañas reconvertidas de la pesadilla de Wells. Antes que indagar en lo animal, las narraciones parecen buscar una definición de lo humano, confrontándola con motivos que les sirvan de espejo disminuido[14].

---

12) Vid. Padre Bernabé Cobo, *Historia del Nuevo Mundo, II*, Sevilla, Rasco, 1891, p. 312; Inca Garcilaso de la Vega, *Comentarios Reales*, Lima, Librería Internacional del Perú, 1959, p. 484. Vid. id. en este sentido, M. Paley de Francescato, «Introducción», *Bestiarios y otras jaulas*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1977, p. 33.

13) L. Lugones, ob. cit., p. 163

14) Recurso, por otro lado, habitual entre modernistas, según ha señalado Hans Hinterhäuser *(Fin de siècle. Gestalten und Mythen*. München, Wilhelm fink verlag, 1977), aunque referido a centauros, andróginos y demás formas ambiguas, próximas al hombre y con él confundidas.

El idioma científico es así cerrado, monótono. Es incluso perverso y *pseudosabio,* en el sentido de que nos da lo que ya conocemos y al alto precio de un ejercicio tortuoso o de un desenlace trágico[15].

Finalmente el chimpancé de Lugones, con los ojos abiertos de la agonía y la tristeza, acerca su boca al rostro implacable del hombre y expira doblegándose, articulando en un murmullo "aquellas palabras cuya humanidad reconciliaba a las especies: -Amo, agua, amo, mi amo"[16]. Triunfo éste obtenido al precio de un fracaso, triunfo ambiguo, Yzur muere para decir algo, muere diciendo. Lo que después de siglos abre la enunciación, lo que desata la lengua es aquello que también la clausura.

No menos dudoso se puede considerar el éxito de aquel otro especímen cuyo adiestramiento Kafka constata hacia 1917. Aunque su mono habla mucho más que el de Lugones, aunque verdaderamente se explaya, no lo hace nunca sobre su pasado como simio. Nada le es posible revelar de su existencia anterior. Esto le está prohibido y *ni con la mejor voluntad podría aclararlo*[17]. También Guillermo Boox nos advertía que lo dicho por un mono en su calidad de tal, nos *haría desmayar de angustia,* nos estremecería como en presencia de una paradoja, de un imposible o un indeseable. Ya que, en definitiva, la *simiedad* -sustantivo cuya definición intenta varias veces Lugones- vendría a ser algo así como el estado de no lenguaje, el no poder decir, la negación de toda oratoria.

El informe que el mono de Kafka declama ante la academia se percibiría así tan falso como el gibón de Quiroga. Pronunciado por un primate que desde ese momento ha cesado de serlo, que es hombre porque lo pronuncia y no al contrario, y escrito con estas restricciones, no es sino un documento circular sobre sus dificultades y pasos en la adquisición del léxico, un estudio sobre el lenguaje aprendido desde el lenguaje mismo, que no pide en contrapartida ni opinión ni aquiesciencia ni debate; un trabajo que gira en redondo sobre sí, autárquico y monologante; una glosolalia sin direcciones, la conversación de un sordo. La lengua es una maquinaria, en el vacío montada, que sólo susurra el ronroneo de su propio ejercicio.

También monologaba Yzur en la huerta, invocaba solitario, escondido, resguardado al amparo de lo oscuro. Otro uso del idioma le resultaba aberrante e imposible; otro uso que no sea el de esas palabras aisladas y deletreadas en ausencia de sus referentes, cuando sus referentes no están: lecho y pipa, como una pura evocación en la noche, puro sonido sin objeto y sin réplica.

En sus ensayos sobre la afasia, Roman Jacobson reseñaba una variante de esta dolencia, consistente en no sufrir la reiteración. Los pacientes se volvían incapaces de nombrar lo que tenían a la vista: "... ya que si se les dice *esto es un lápiz* al tiempo que se les indica,

---

15) Una concepción claustrofóbica y reincidente de la ciencia que acercaría Lugones al parecido tratamiento dado al tema por Verne según Foucault. El sabio recreado en las novelas del francés encarna el mal: "ou bien il le permet sans le vouloir ni le voir (*Mission Barsac*); oou bien, c'est un doux maniaque (comme le sont les artilleurs du Gun-Club). (...) De toutes façons, le savant est celui à qui il manque quelque chose (...): savoir et défaut sont liés. (...) moins le savant se trompe, plus il est pervers, ou dément, ou étranger au monde (Camaret). (...) La science ne parle que dans un espace vide", Michael Foucault, «L'Arrière-fable», en *L'Arc. Jules Verne*, París, Duponchelle, nº29, novembre, 1990, pp. 9-10.

16) Id., p. 165

17) F. Kafka, «Informe para una academia», *Dos historias de animales*, en la revista *Der Jude*, 1917. Cit. por la ed. de Jordi Llovet: F. Kafka, *Bestiario.* (Trad. de María Rosa Olivier), Barcelona, Anagrama, 1990, p. 40

sienten que están meramente duplicando un signo, o sea que están produciendo una redundancia inútil"[18].

Yzur también parece afectado de afasia frente a un dueño obsesionado con el arte de producir réplicas lingüísticas de sí. El mono no tolera ese lenguaje conversacional, utilitario, apelativo, deíctico -agua y amo-, lenguaje de su fallecimiento, que, superpuesto a lo real, a los seres que nombra, no será nunca lo real sin embargo ni los seres mismos, sino su endeble plagio o su patético reflejo.

"...Todos sabemos que decir lo que los demás han dicho denigra en un todo. (...) El hecho, una vez de pie, tiene la sinceridad incontrastable de las cosas"[19]

De este modo, con esa soberanía de los actos por encima de sus débiles sustantivos, pretende Horacio Quiroga dar a entender la terca negativa, la antiverborrea del mico Titán, otra víctima de la experimentación, extorsionado esta vez hasta el suicidio -el cuento se tituló «El mono ahorcado»-, antes de ceder a la pasión logopeda de su entrenador:

> *El lenguaje no es sino la falla de la acción* -sigue explicando-, *o, si se quiere, su perfume. Porque es falla no puede repetirse con honor, estableciendo así la diferencia (...). La facultad de hablar ha nacido de lo superfluo (...). Las necesidades absolutas, comer, dormir, no han menester de lenguaje alguno (...). El buen animal que se adhiere enérgicamente a la vida, asienta su razón de ser sobre la tierra, como un grueso y sano árbol (...). Una necesidad exactamente cumplida es grande ante la madre tierra que no habla nunca*[20]

No es difícil escuchar actuando aquí aquella crisis moderna del lenguaje que, nacida del nihilismo, del ausentarse de Dios, denuncia la disparidad penosa de existencia y palabra, la incompetencia de ésta última para referir "el grueso y sano árbol y los incontrastables hechos; incompetencia en fin para contener el flujo de las cosas"[21]. Sin un garante último, sin una transcendencia que asegure su validez comunicativa, se desencadena inexorable el desmoronamiento de la representación lingüística.

Al modernismo hispánico se le ha acusado con frecuencia de no padecer en sus carnes esta desverbalización, este nuevo *sentimiento de la mudez,* término con el que Gutiérrez Girardot avisa de una certeza del vacío que, presente en ámbitos europeos, la poesía americana no constató nunca hasta la explosión de las vanguardias[22]. Quizá habría llegado a

---

18) Fabio Morábito, *Los pastores sin ovejas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones del Equilibrista, 1995, pp. 44-45. Vid. id. Roman Jakobson, «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», en Jakobson y Hall, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 1974, pp. 117-118.

19) H. Quiroga, «El mono ahorcado (*Caras y Caretas*, 19, X, 1907*) «. Cuentos, IV (1905-1910). Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo, Arca, 1968, p. 52.

20) Id., p. 52

21) C. Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península 1993, p. 47 (1ª ed., Torino, 1984)

22) "La nueva mitología, la tarea de definir de nuevo las formas de sentir y de pensar después de la «muerte de Dios», había conducido a un callejón sin salida. Los escritores de lengua española de fin de siglo, que llegaron tarde a esa «última cena» de la modernidad, (...) tomaron conciencia de ella (...). [Pero] no pudieron hacerlo como sus contemporáneos franceses, alemanes, ingleses y hasta italianos, es decir, con un haber filosófico y reflexivo, con una conciencia de los problemas artísticos y sociales que planteaba la realidad histórica". Vid. : R.Girardot Gutiérrez;»Secularización. Vida urbana», *Modernismo*. Barcelona, Montesinos,

vivirla -advierte Paz y corrobora José Olivio Jiménez-, pero ni la asume claramente ni la evidencia[23]. Y, desde luego, no parece indagar en el desprestigio del lenguaje como lo hace en cambio el fin de siglo vienés, de Kraus a Musil, convirtiéndolo en motivo absoluto de su reflexión.

Ahora bien, no muy distintos eran los síntomas expuestos por Quiroga a aquellos otros con los que describiera su mal y su desidia el Lord Chandos de Hofmannsthal, ejemplo máximo de este viacrucis finisecular y austriaco. Imposibilitado para reflexionar o emitir juicios acerca de cualquier asunto, a su abúlico personaje las palabras se le deshacen en la boca igual que hongos o flotan en su entorno, sueltas, desligadas, sin hallar sitio ni casilla en parcela alguna de lo real. Éste, en cambio, se despliega ante él fortalecido e inmediato[24]. La existencia se le vuelve tangible, con una energía, una inmediatez y un esplendor, frente a los que la gramática claudica y nada puede. Todo vocablo es pobre, es inútil, comparado con la solemne y conmovedora forma en que se muestran los objetos; comparado con su nítida imagen, su manera imperial de estar.

En contraste con la rotundidad de lo terreno *que no habla,* el lenguaje se perfila como un mecanismo autista, un subterfugio, apenas generador de dobles y simulacros. Velo superpuesto a los verdaderos sucesos, en lugar de decirlos, los opaca, los traiciona, los desvirtúa. Debajo, sin embargo, discurre la realidad inexpresada, la realidad silenciosa. Son Yzur o Titán, hijos grotescos de la misma crisis, del mismo padecimiento, los que más intentan conservarse en aquella natural epifanía sin voces de las cosas. Nombrarlas sería retirarlas, perderlas.

El estudio del idioma al que se les somete no es ya un aprender la clave simbólica que nos permita el acceso al significado oculto del mundo, porque la lengua en sí ha dejado de tener sentido. Es, por el contrario, un lacerante aprendizaje en la muerte para el mundo o en la muerte del mundo; la entrada en una espesa red de signos que remiten unos a los siguientes, ninguno a lo real y que asfixiantes lo cubren, lo duplican, lo repiten.

Todo el lenguaje, toda la idea contemporánea del lenguaje queda comprometida y quebrantada en ese mortal esfuerzo descrito por Lugones, por Quiroga; en ese silencio obstinado con que sus animales callan; en el mutismo en que insisten por no empañar el brillo de la vida sin nombres y en la palabra que, como en el haikú de Tablada, el mono está dispuesto continuamente a olvidar.

1983, p. 96; y, sobre todo, su demoledor análisis de la poesía colombiana en: R.Girardot Gutiérrez; "¿Panorama?, ¿Inédito? ¿De poesía?", *Boletín Cultural Bibliográfico*, Bogotá, Banco de la República, nº15, 1988, pp. 160-164.

23) "Estética del lujo y de la muerte, el modernismo es una estética nihilista. Sólo que se trata de un nihilismo más vivido que asumido, más padecido por la sensibilidad que afrontado por el espíritu", O. Paz «Rubén Darío», *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1980, p. 23. Supone ello sugerir que no realizaron todavía esa experiencia profundamente turbadora de un modo congruente radical en el nivel del lenguaje, como Huidobro, el Vallejo de *Trilce,* o el Neruda de las *Residencias*, J. O. Jiménez, «Introducción a la poesía modernista Hispanoamericana», *Antología crítica de la...,* Madrid, Hiperión, 1985, p. 22

24) Hugo Von Hofmannsthal, *La carta de Lord Chandos y algunos poemas*. (Trad. y pról. de Jaime García Terrés), México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

HISTORIA Y LOCURA EN *EL ALIENISTA* DE MACHADO DE ASSIS*

FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

1. - Continuidad del Antiguo Régimen en la sociedad civil.

No se encuentra en las crónicas de Machado ninguna alusión concreta a acontecimiento que puedan relacionarse con lo narrado en *El alienista.* Sin embargo, entre sus ensayos de *Crítica literária,* Machado dedicó uno en 1873 al "Instinto de nacionalidade". En este lúcido estudio afirmaba: "Lo que se debe exigir del escritor, ante todo, es cierto sentimiento íntimo, que lo torne hombre de su tiempo y de su país, aunque trate de asuntos remotos en el tiempo y en el espacio". Esto significaba que *El alienista*, escrito unos diez años después -si no era una incoherencia en la obra de Machado, y nada apunta a ello-, trataba "de su tiempo y de su país".

---

1) Para comodidad del lector, me permito recordarle brevemente el contenido del relato:

"El alienista" (1881-1882) está narrado por una primera persona anónima que se ha servido de las viejas crónicas para contar la historia del doctor Simón Bacamarte, el alienista. Reconocido como el mejor médico "de Brasil, de Portugal y de las Españas", Bacamarte regresa a Brasil, a su tierra natal, la villa de Itaguahy. Allá toma esposa para que le dé descendencia. Pero ésta no llega. Después de sesudas investigaciones, prescribe una dieta a su mujer para combatir la esterilidad. Ella, sin embargo, se niega a seguirla. El doctor Bacamarte se sumerge entonces enteramente en el estudio de la medicina y descubre con sorpresa que la patología cerebral es una materia mal explorada o casi inexplorada. Decide consagrarse a su estudio. Su primer paso será obtener de la corporación municipal la licencia para construir una casa en la que recoger, estudiar y atender a todos los locos. Pronto serán multitud los locos recogidos en la Casa Verde. La experiencia confirmará la primera hipótesis de Simón Bacamarte: la locura no es "una isla perdida en el océano de la razón", sino "un continente". El propósito del médico será demarcar "definitivamente los límites de la razón y de la locura". Y su teoría, la teoría nueva, que "la razón es el perfecto equilibrio de todas las facultades; fuera de ahí insanía, insanía y sólo insanía".

El rigor con el que Bacamarte seguirá su teoría hará que la Casa Verde se llene de huéspedes, provocando el terror entre la población de Itaguahy. Y este terror provocará un levantamiento de la población contra el alienista, pero también contra el ayuntamiento que autoriza su práctica. La revolución triunfará. Pero su líder, el barbero Porfirio, una vez tomado el control de la cámara municipal, no prohibirá el manicomio. Antes bien, buscará el apoyo del médico, hombre rico y de gran prestigio entre los nobles del lugar, para legitimar su recién adquirida condición de gobernante. Bacamarte no se prestará a ello y con rigor científico recogerá en la Casa Verde a los mentecatos que aclaman al libertador Porfirio, quien tras haber tomado el control de la villa tras una rebelión que costó varias muertes y heridos, se desentiende de la causa que la suscitó.

El ejército restablecerá en su poder a la antigua corporación municipal. Y el alienista continuará con su labor científica. Un acontecimiento causará el asombro de Itaguahy: Bacamarte dará la libertad a toda la población de locos, rectificando su teoría y exponiendo una alternativa: dado que cuatro quintas partes de la población de la villa estaban recogidas en la Casa Verde, la estadística señalaba que "se debía admitir como normal y ejemplar el desequilibrio de las facultades y como hipótesis patológicas todos los casos en que aquel equilibrio fuese ininterrupto".

Bacamarte empieza a encerrar en su establecimiento a aquellas personas que mostraban ese perfecto equilibrio. Pero poco después les devuelve la salud al comprobar que ese comportamiento razonable (irracional, de acuerdo con la nueva teoría) desaparece cuando entra en juego la vanidad. El médico va más allá e intuye que únicamente en él se encuentran las características del perfecto equilibrio mental y moral. Para confirmarlo convoca a una asamblea que ratifica su opinión. Acto seguido el alienista se recoge en la Casa Verde. De acuerdo con la nueva teoría él es el único loco, pero también el único especialista autorizado para estudiar y tratar el caso: "La cuestión es científica, decía él; trátase de una doctrina nueva, cuyo primer ejemplo soy yo. Reúno en mí mismo la teoría y la práctica". Hallándose en el mismo estado con el que entró, Bacamarte muere al cabo de diecisiete meses.

El ambientar el relato en el final de la época colonial era, más que una estrategia para ocultar la crítica de la sociedad contemporánea, un modo de subrayar la continuidad *real*, y no simplemente cronológica, entre el pasado y el presente. En alguna medida, ese vínculo está insinuado ya en la perspectiva de la narración, en la que un narrador contemporáneo cuenta la historia apoyándose en los cronistas de la época.

El texto plantea el paso de una sociedad sacralizada a una sociedad regida por la razón, y más concretamente por la ciencia, como su máxima expresión. Este proceso secularizador es subrayado por el permanente contrapunto de los comentarios del vicario, el padre Lopes, a la actividad del médico. "La ciencia contentóse en extender la mano a la teología -con tal seguridad, que la teología no supo en fin si debía creer en sí o en la otra. Itaguahy y el universo quedaban al borde de una revolución".

El tránsito a la modernidad es inevitable. No es mera casualidad que el manicomio, la Casa Verde se construya en la "rúa Nova". Sin embargo, Machado trabaja calladamente cuánto de espíritu religioso hay en la ciencia, en esa razón que pretende regir el mundo. Un síntoma es la cita "tomada del Corán"que Bacamarte hace grabar en el frontispicio del manicomio; otro, más contundente, su paralelismo con la institución eclesiástica. "La Casa Verde, dijo él [el alienista] al vicario, es ahora una especie de mundo, en el que hay gobierno temporal y gobierno espiritual".

Si se percibe la paradoja, el relato acrecienta su humorismo, pues la pretensión del alienista no es otra que definir claramente los límites de la razón.

2. *Casa Verde/Casa Vieja*

En principio, la Casa Verde debía representar la modernidad: la razón contra la teología. Y sin embargo, la Casa Verde, esa casa de la esperanza, pronto se convierte en una afirmación del pasado, de la *casa vieja*. Con esta expresión, que sirviera a Machado para dar título a una excelente novela, se alude a la casa nobiliaria, a la casa del gran terrateniente, a la también llamada *casa grande*. Ella es la institución angular de la sociedad brasileña, una sociedad ordenada en dos grandes estamentos: los hombres libres y los esclavos; el gran señor y sus agregados, y los esclavos. Pues no hay casa grande o vieja sin "senzala", esto es, sin el galpón en el que viven los esclavos, ni sociedad brasileña sin su trabajo. En la casa grande cristaliza una visión teológica del mundo que determina no sólo una regla de derecho, sino un precepto moral fundado en valores éticos inmutables que hacen de la ley humana un reflejo de la divina.

La casa vieja es, entonces, la casa de la esclavitud. No otra cosa es la Casa Verde del doctor Bacamarte. "La Casa Verde es una cárcel privada, dijo un médico sin clínica". Es la institución en que son recogidos -desde la perspectiva de Bacamarte-, privados de libertad -desde la perspectiva de los otros- los habitantes de Itaguahy. Por ello, en el relato es comparada con la Bastilla por los itaguahyenses que se deciden a asaltarla, porque como aquélla es un símbolo del Antiguo Régimen. Y la Revolución Francesa significó también, no se olvide, la abolición de la esclavitud.

> *La accion podía ser restricta -visto que mucha gente, o por miedo, o por hábitos de educación, no descendía a la calle; pero el sentimiento era unánime, o casi unánime y los trecientos que caminaban hacia la Casa Verde -dada la diferencia de París a Itaguahy- podían ser comparados a los que tomaran la Bastilla.*

Es cierto que en la Casa Verde son encerradas personas pertenecientes al estamento de los hombres libres, algunas de elevada condición social, sin alusión a su raza. Pero en el

agitado mundo político del final del Segundo reinado, el encierro, la falta de libertad, no podía dejar de remitir a la esclavitud y a la candente polémica de su abolición. Aún así, Machado alude maliciosamente a la locura de la población por blanquear su sangre, cuando Bacamarte mete en su manicomio a todos los que se pasean con un anillo de plata en el dedo pulgar de la mano izquierda, después de haber solicitado él mismo su uso para "toda persona que, sin otra prueba documental o tradicional, declarase tener en las venas dos o tres onzas de sangre goda".

3. *Ciencia como ideología*

Machado trabaja además la pretendida objetividad de la ciencia como una falacia. Esta supuesta objetividad la eleva a la categoría de *creencia* por encima de las diversas perspectivas políticas; lo que explica que tanto la corporacion municipal como el gobierno rebelde del barbero acaten la autoridad científica:

> *La camara recusó aceptarla, declarando que la Casa Verde era una institución pública, y que la ciencia no podía ser enmendada por votación administrativa, menos aún por movimientos callejeros.*

La explicación objetiva de los fenómenos -incluidos los fenómenos políticos, pues no puede dejar de admitirse que la locura es una cuestión personal, pero también social como subraya grotescamente el control terrorífico que ejerce Bacamarte sobre Itaguahy- sustituye el compromiso político y la defensa interesada de las opiniones. Siendo la sociedad y la política un conjunto más o menos definidos de hechos sometidos a leyes, la ciencia política no podía dejar de ser sino "episteme", esto es, una ciencia exacta que estabilizaría el nuevo orden institucional a partir del consenso. No cabía recurso crítico alguno a la razón. De este modo, aquel saber que en su origen se alzaba contra la religión y la metafísica ahora devenía técnica adaptativa de control. No sorprende por ello localizar en una de las crónicas machadianas, la del 4 de agosto de 1878, publicada en *O Cruzeiro*, la siguiente reflexión:

> *Hay ánimos generosos que presumen ser llegados a un tiempo en el que la política es obra científica y nada más, eliminando así las pasiones y los intereses, como quien excluye dos peones del tablero del ajedrez. Bello sueño y deliciosa quimera. Que haya una ciencia política, sí; que los fenómenos sociales estén sujetos a reglas ciertas y complejas, justo. Pero esa parte ha de ser siempre la ocupación de un grupo exclusivo, superior o ajeno a los intereses y a las pasiones. Estos fueron, son y han de ser los elementos de la lucha cotidiana, porque son los factores de la existencia de las sociedades. Lo contrario, sería suponer la posibilidad de convertirlas en academias o gabinetes de estudio, suprimir la parte sensible del hombre, - cosa que, si tiene que acontecer, no será antes de diez siglos.*

En el relato, como en esta crónica, Machado trazaba de manera muy concreta el perfil de su tiempo: el positivismo. Los años 70 del siglo XIX veían llegar al país muchas ideas nuevas. Su terminología, tan prestigiosamente moderna, permitía sustituir el mecanismo atrasado del patronazgo oligárquico por nuevas especies de autoridad, fundadas en la ciencia y en el mérito intelectual. Machado percibió las ironías latentes en la situación y trató de explotarlas. En su ensayo sobre "La nueva generación" (1879) señalaba que el espíritu demoledor de la juventud, en su falta de objetivo concreto, se tornaba descabellado; lo que no le impedía traducir "un optimismo, no sólo tranquilo, sino triunfante", pues "el orden general del universo le parece [a la juventud] la perfección misma". Y ello porque "la teoría de la selección natural da la victoria

a los más aptos", así como "otra ley, a la que se podría llamar selección social, entregará la palma a los más puros".

En *El alienista*, Machado subrayaba paródicamente el espíritu científico de la época sin perder de vista sus virtualidades conservadoras y despóticas, su condición represora y alienante. En suma, denunciaba la apropiación oligárquica del progreso en el plano de las ideas, la locura de una sociedad con aire de sociedad civil en cuyos trazos modernos se adivinaba el refuerzo de las viejas estructuras coloniales, esto es, la presencia camuflada pero incólume de la esclavitud.

4. La crisis de la razón

Además de develar el carácter ideológico de la nueva ciencia, más interesada, como el mismo A. Comte señalara, en el orden que en el progreso, Machado señaló la falsedad de su método. El presupuesto de una razón soberana que pudiese observar en el laboratorio -y no es otra cosa la Casa Verde para el doctor Bacamarte- el fenómeno sin implicarse en él es una ilusión, porque también el científico pertenece al mundo. Sin embargo, ese alejamiento de la realidad, de la vida se presenta como una renuncia a la misma. "Hombre de ciencia, y sólo de ciencia, nada lo consternaba fuera de la ciencia". Esta mortificación, ascesis intelectual previa al nacimiento del logos, debería asegurar la pureza del sujeto intelectual, su aséptica imparcialidad ante el mundo. Pero lo único que confirma es que el Yo de la razón -como todo Yo filosófico moderno-, solitario desterrado de la historia y de la sociedad, es la única realidad importante. Por ello, al final del relato, Bacamarte se encierra en la Casa Verde, convertido en el objeto de estudio y en el sujeto estudioso. Es un ser único. Y su anomalía no es la del monstruo, sino la del ser excepcional:

-¿Ningún defecto?
-Ninguno, dijo en coro la asamblea

-¿Ningún vicio?
-Nada

-¿Todo perfecto?
-Todo

Más aún, el Yo es la única realidad. Los demás, esos otros "locos", apenas son una pálida proyección de Sí mismo, un camino que lo ha ido aproximando a esa fuente de perfección y bondad que es el Yo. Tal vez aquí convenga recordar lo dicho sobre la casa grande y que Bacamarte es "hijo de la nobleza de la tierra".

De la ilusión de un yo alejado del mundo y de su supuesta renuncia a la vida, Machado nos conduce a un Yo que se considera la única y perfecta realidad y a un mundo que es sólo su defectuosa proyección. La Razón se transforma así, necesariamente, en razón subjetiva, en estrategia del intelecto para presentar como razonable aquello que es nada más conveniente a los intereses del sujeto, a su autoconservación. Considerando esto puede entenderse bien el proceso que lleva desde el fracaso como padre y médico -ácronamente, vale la pena recordar que la esterilidad es atribuida a la mujer y jamás a sí- hasta la confirmación del propio Bacamarte como hombre sin ningún defecto y pasa por el uso balsámico de la ciencia -"La salud del alma, gritó él, es la ocupación más digna del médico"- que permite proyectar inicialmente en los otros la debilidad que se sospecha en uno mismo.

LA MODERNIZACIÓN DEL TEATRO RIOPLATENSE: FLORENCIO SÁNCHEZ

RITA GNUTZMANN
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

Si repasamos la situación teatral rioplatense en las últimas dos décadas del siglo XIX, concluiremos que no era precisamente halagüeña. El crítico Zum Felde afirma que *M'hijo el dotor* (1903) "aparece como obra da valor primicial en la dramaturgia platense, no siendo la anterior sino endebles o frustrados conatos" (1941:294). Como es sabido, la mayoría de las obras representadas eran extranjeras, como extranjeros eran los elencos que las representaban, predominantemente españoles, italianos y franceses[1]. En Montevideo, hacia finales de siglo, sólo existían dos teatros importantes, el Solís y el Cibils. En el programa de las compañías extranjeras dominaban las obras de cuño realista-naturalista como las de Ibsen, Hauptmann, Sudermann, Becque, Brieux y de los "veristas" Rovetta, Bracco y Giacosa, aunque también hubo representaciones de dramas románticos como *La dama de las camelias*. Aparte de la corriente culta, es decir extranjera, existían otras dos, la del sainete y la zarzuela, derivada directamente del "género chico" español y la del drama gauchesco. Intentaré, a continuación, mostrar cómo Florencio Sánchez supo aprovechar las corrientes existentes, introduciendo nuevos elementos o profundizando en ellas[2].

Pronto los críticos iniciaron la labor de clasificación del teatro del dramaturgo uruguayo[3]; por mi parte haré la siguiente división:

---

1) La falta de elencos propios constituía un grave problema a ambos lados del Río de la Plata; correspondió sobre todo a la familia de los Podestá, circenses uruguayos de ascendencia italiana, suplir esta laguna. Los tres hermanos, José, Juan y Pablo eran acróbatas (Antonio era músico) y, el primero, además, payaso, el célebre "Pepino 88". Cuando en 1874 se preparó la adaptación del folletín gauchesco *Juan Moreira*, su autor, Eduardo Gutiérrez, obligó al empresario del Politeama a contratar a José J. Podestá en el papel del protagonista. Esta misma pantomima se transformó en teatro hablado en Chivilcoy (Provincia de Buenos Aires) en abril de 1886. En 1901 los hermanos se separaron: Jerónimo formó su propia compañía con sus hijos. José J. Podestá, director de la compañía hasta la ruptura, se fue con sus hermanos Juan, Antonio y Pablo al Teatro Apolo; en septiembre de 1901 el también dramaturgo Ezequiel Soria asumió la dirección de la compañía, llevándola a la celebridad. A finales de 1906, Pablo Podestá se separó, a su vez, de sus hermanos para formar su propia compañía.

2) Estrenos de Sánchez en orden cronológico:1897 *Puertas adentro*; 1902 *La gente honesta; Canillita*; 1903 *M'hijo el dotor*; 1904 *Cédulas de San Juan; La pobre gente; La gringa*; 1905 *Barranca abajo; Mano Santa; En familia; Los muertos*; 1906 *El desalojo; El pasado*; 1907 *Los curdas; La Tigra; Moneda falsa; Nuestros hijos; Los derechos de la salud*; 1908 *Marta Gruni*; 1909 *Un buen negocio*. - *La gente honesta* no se representó por razones políticas; una primera versión de Canillita, bajo el título *¡Ladrones!*, fue estrenada en 1897 en Montevideo en el Centro Internacional de Estudios Sociales; *Los curdas* es, en realidad, una nueva versión de *La gente honesta*. - Con el título de esta ponencia no quiero decir que Sánchez fuera el único que modernizó la escena rioplatense; como es sabido la colaboración de otros dos dramaturgos, Roberto J. Payró y Gregorio de Laferrère, hizo posible la "época de oro" del teatro rioplatense.

3) E. Frugoni divide el teatro de Sánchez en tres grupos:1. teatro rural, 2. teatro urbano, 3. teatro de tesis o social; R. Rojas y Cruz se quedan con las dos primeras categorías aunque Cruz, en realidad, repasa las obras cronológicamente (1966, p. 95ss.), mientras que R. Giusti prefiere hablar de una primera y segunda época en la evolución del autor y su obra (1920, p. 90s.). D. Cúneo, en su edición de *Teatro completo* retoma la división en teatro "rural" y "ciudadano", pero subdivide el urbano en "de la vida pobre" y "de la clase media".

1. El teatro urbano:
a. la clase media;
b. las clases populares.
2. El teatro de "tesis"[4].
3. El teatro rural.

Es obvio que no se puede tratar todas las obras en el breve espacio que una ponencia permite; por ello excluiré en este lugar "el teatro rural" para el que remito al lector a mi edición de *Barranca abajo*[5]; por lo que a los demás apartados se refiere, analizaré algunas obras con carácter paradigmático.

1a. El teatro urbano: la clase media

En familia (6-10-1905), bajo un título que crea falsas expectativas de un idilio, presenta la situación de una familia criolla de clase media venida a menos, los Acuña. El hijo mayor, Damián, recientemente llegado del sur, intenta salvar a la familia obligando a sus miembros a emplearse contra su voluntad. Damián, "pobre Quijote", fracasa porque el padre lo estafa, jugándose el dinero cobrado por un cheque que su hijo le entregó. El final queda abierto: Damián exige a su padre que se entregue a la policía, pero la acotación "Jorge se va sin decir palabra" resulta ambigua y el espectador puede dudar de la voluntad del padre de cumplir los deseos de su hijo.

La obra está dividida en tres actos con la distribución correspondiente: Acto I (12 escenas) presenta el problema; Acto II (17 escenas) lo complica y Acto III (8 escenas) contiene la catástrofe y su desenlace. Sánchez emplea el personaje de Damián para desvelar la verdadera situación de su familia, la decadencia económica y moral de los Acuña; pero, a la vez, Damián está comprometido con la posible salvación de éstos. Mediante la discusión acalorada de los Acuña en la primera escena, el espectador se entera de los principales temas:1. la ruina económica de Damián en un negocio; 2. su matrimonio con una italiana; 3. la pobreza de los Acuña; 4. la falta de trabajo de éstos y su escasa disposición para trabajar; 5. su desprecio hacia los "inferiores" bien por razones raciales (llaman a la cuñada "la tana") o sociales ("la almacenerita esa"). En el mismo acto se añaden otros datos: Eduardo es un "zángano", orgulloso de su pereza, y un neurasténico al que sólo le interesa jugar al solitario; echa la culpa de todo a la mala suerte (I, 11). Sus hermanas Laura y Emilia son presuntuosas que viven del cuento, incluso ante su propio hermano (I, 6); su única ocupación es el arreglo y adorno de su persona y la lectura de folletines. Jorge, el padre, que debería mandar en su casa, apenas se deja ver y pierde su tiempo en carreras y casinos; en vez de procurar el alimento de los que de él dependen ha empeñado todo: alhajas y trofeos de su hijo y ni siquiera se recata ante el relicario de su mujer. Aunque no sea alcohólico como Lisandro de *Los muertos*, la segunda obra acerca de la clase media urbana, también él es "Hombre sin carácter, [...] un muerto que camina" (II, 2)[6]. Reconoce que prefiere la "miseria vergonzosa" actual antes que "la pobreza honrada" del trabajo duro y de una habitación en un conventillo. Se ha instalado en su "categoría de vividor profesional" y no le importa admitir que es un cínico y tramposo ("se nos ha formado callo", I, 10). Tampoco le preocupa su mala influencia cuando usa al hijo menor como mascota en sus

4) Soy consciente de que, por su entorno social, se podría incluir en 1a.; sin embargo, es obvio que se distingue del anterior por su objetivo predominantemente teórico y su forma analítica.
5) Madrid. Cátedra, 1997.
6) Mercedes usa una expresión parecida: según ella, Jorge no hizo más que "echarse a muerto, dejarse llevar por la correntada" (I, 9).

aventuras. La madre, Mercedes, es la única que aún conserva la vergüenza y quiere salvar a su hijo favorito de sus propios parientes. Le preocupa haber gastado los ahorros que la sirvienta les confió; pero también ella es una débil y no ejerce ninguna autoridad.

En los demás actos no se agregan nuevas características a las anteriores, sino que se confirman las indicadas como inamovibles (robos en la propia familia, desgana para el trabajo, desprecio por la cuñada honesta y laboriosa, preocupación por adornos, mentiras y despilfarro de dinero ajeno). El final prueba que Damián, un "Quijote" soñador que pensaba "enderezar" entuertos, no supo ver la verdadera podredumbre moral de su familia, al contrario de su mujer, una extranjera.

Si antes hemos señalado como tema la ruina de una familia de clase media, después del análisis de los personajes podemos precisarlo más. En la escena 2 del Acto III, Eduardo se mofa de una crítica en un periódico a un poeta porque éste no trató "las cosas tan sagradas como la familia, el amor filial"; aunque parezca contradictorio, el tunante Eduardo expresa en este momento el objetivo del autor: la denuncia de un padre que por su irresponsabilidad arrastra al desastre a toda la familia (cf. Damián en III, 4).

El espacio del drama se fija en Buenos Aires; con respecto al tiempo se indica "Epoca actual". Puesto que la obra se escribió en 1905, debe de tratarse de principios de siglo o, como mucho, de finales del pasado. Jorge Acuña admite haber perdido sus bienes en "especulaciones arriesgadas" (I, 10) y su mujer confirma que "perdió en la Bolsa" (I, 8). Como es sabido, en los años 90 existe todo un ciclo de novelas acerca de la Bolsa, inspirado en la quiebra de 1890; las tres más importantes se publican en 1891: *La Bolsa* de Julián Martel, *Horas de fiebre* de Villafañe y *Quilito* de Ocantos. Es obvio que Sánchez no quiso retratar un caso único sino la decadencia de todo un sector de la sociedad, ya que el mismo Jorge Acuña insiste en que le pasó "lo que a tantos" (I, 10) y que ellos constituyen "una clase social perfectamente definida" (id.). Sin insistir demasiado, Sánchez contrapone la inmigrante Delfina con su honestidad y laboriosidad a las cuñadas superficiales y mezquinas; muestra, como en *La gringa*, que una nueva sociedad mejor capacitada está a punto de suplantar a la decadente criolla[7]. Recordemos, de paso, que *Las de Barranco*, comedia de Lafferrère en torno a la decadencia de la clase media, se estrenó el mismo año que *En familia*.

1b. El teatro urbano: las clases populares

La obra que inaugura el ciclo de la miseria urbana, si se prescinde de la primeriza *Canillita*, es *La pobre gente* (1904), ubicada como aquella en un conventillo. En este caso se trata de un padre haragán, alcohólico y celestinesco que empuja a su hija Zulma a tener relaciones con un patrón voluptuoso para salvar a la familia de la ruina total. La caída desde un

---

7) *En familia* ha sido comparado con obras de Sudermann, Hauptmann y Giacosa. En *El honor* (1889) de Sudermann encontramos, asimismo, un joven, Robert, que vuelve a la casa paterna después de una larga ausencia; pero debe enfrentarse, en vez de a la ruina económica y al despilfarro del padre, a la "deshonra" de una hermana que mantiene, con conocimiento de los padres, relaciones ilegítimas con el hijo de su patrón. La intervención de un amigo (típico "raisonneur" del teatro francés del momento) evita la tragedia. A su vez, Max Straehler de *College Crampton* (1892), pieza menor de Hauptmann, y Damián comparten el afán de reforma y el fracaso de sus esfuerzos por lograrla. En *Come le foglie*, Giacosa crea una familia, los Rosani, que se arruina por culpa de la segunda mujer, Giulia, la cual -según algunos críticos- podría haber suministrado rasgos para Jorge Acuña. La joven Nennele, hija mayor del primer matrimonio, que intenta regenerar a su hermano y a su madrastra, podría haber sido una vaga fuente para Damián. - Luis Ordaz dice, con razón, que *En familia* y *Los muertos* penetran "hasta las raíces de conceptos morales enfermos, y en franca decadencia, por pertenecer a una sociedad en crisis" (1971, p. 81).

relativo bienestar (un taller de coser), el ambiente de miseria, el trabajo de lavandera de la madre, el alcoholismo del padre y su conspiración con el patrón en una borrachera y la aparición de los dos juntos en casa recuerdan elementos parecidos en la vida de Gervaise en *La taberna* de Zola. Es obvio que el dramaturgo, al igual que Zola, no pretendía criticar sólo a un individuo, el padre, sino a todo un sistema que permitía que se llegase a una situación sin salida como la que sufre Zulma. Es llamativo que la protagonista femenina, Zulma, expresa la ruina de la familia con las mismas palabras que poco después servirán como título a la obra maestra del uruguayo: "todo se vino *barranca abajo*"[8].

La última obra estrenada por Sánchez, *Un buen negocio*[9] (1909) se ocupa nuevamente de la miseria, el sacrificio y el aparente abuso de un hombre cínico. Retoma, por tanto, varios elementos de *La pobre gente*: el lugar del padre que empuja a la hija a entrar en relaciones con un hombre de buena posición lo ocupa esta vez la madre. Sin embargo, en vez de razones egoístas, en *Un buen negocio* es la justificada preocupación por unos hijos hambrientos, una niña enferma y una abuela paralítica lo que induce a la madre a abandonar sus criterios morales, aunque sólo ocasionalmente. En ambas obras, además, la familia disfrutaba de cierto bienestar antes de llegar a esta penosa situación. La amenaza del desalojo, ya abordada en la pieza del mismo título, agrava irremediablemente la situación; si en *El desalojo* el hombre que debía procurar la supervivencia está paralítico en la clínica, en el caso de *Un buen negocio* ya ha muerto. El motivo de la entrega sexual está presente tanto en *La pobre gente* como en *Un buen negocio*: en el primer caso como sacrificio trágico, en el segundo como disfrute del verdadero amor -y algo de venganza- antes de consumar el autosacrificio en una relación odiosa y deshonesta, ya que el "comprador" entrado en años, el ex-socio del padre de Ana María, Rogelio, está casado. La solución ofrecida por el escritor a la problemática en esta comedia no convence en absoluto: Rogelio se arrepiente contra toda probabilidad y, en el futuro, sostendrá a la familia desinteresadamente, dejando así en libertad a Ana María para un matrimonio de amor[10].

Analizaré brevemente *La Tigra* (2-1-1907), escrita, al parecer, para una actriz española de alguna compañía zarzuelera. Se trata de un sainete en tres cuadros (seis escenas en total), con varios intermezzos musicales. El escenario, un típico cafetín-concierto por el que desfilan marineros, borrachos y gente de los bajos fondos, incluye otro escenario para músicos en el que, uno tras otro, tocan e interpretan un tenor envejecido y las camareras-cantantes españolas Esperanza y la Tigra. También el segundo cuadro está acompañado de música, en este caso la de un organillo. Ambos cuadros rebosan de gritos y ruidos; en especial el primero resulta una verdadera algarada, con ladridos y maullidos que pretenden interrumpir o aplaudir a los músicos, con personajes estrafalarios y borrachos que están a punto de llegar a las manos. En el

---

8) II, 1; Jorge Acuña explica en *En familia* su caída con la misma expresión: "Me metí en especulaciones... Y de ahí, *barranca abajo*..." (I, 10).

9) Curiosamente la obra fue anunciada en cartelera y periódicos como *Un mal negocio*.

10) Mencionaré sólo de paso las demás obras acerca de la "miseria de las clases bajas": en el sainete (zarzuela en Montevideo) *Marta Gruni* el dramaturgo retoma varios elementos de *La pobre gente*, entre ellos el de la muchacha que es obligada por su propia familia a unirse contra su voluntad a un hombre rico; el papel del padre es igual en ambas piezas, no así el de la madre, que es defensora de la hija en *La pobre gente* y una arpía en *Marta Gruni*. También es distinto el rol del hermano: el de Marta causa la tragedia y el de Zulma es un trabajador honesto; distintos son asimismo los finales: la entrega sexual en un caso y el fratricidio en otro. Quedan otras dos obras: en *El desalojo*, el dramaturgo critica la Beneficiencia que obliga a la madre a entregar a los hijos a la Correccional de menores; *Moneda falsa* transcurre como *La Tigra* entre compadres, ladrones y estafadores; el protagonista del mismo nombre es un carácter abúlico, desganado que se deja inducir por el ambiente que lo rodea.

segundo cuadro se incluye, además, una escena "costumbrista" con un ladrón que estafa a un viejo burgués y el típico vigilante (a lo Fray Mocho) que acecha. En este ambiente, la protagonista, la camarera-animadora la Tigra, no sólo sabe defenderse sino que incluso ha conseguido imponerse por su "fiereza" como sugiere su apodo. En la pelea entre su chulo Olivera y su joven enamorado Luis es ella la que aparta al joven y tiene a raya al chulo. El tema, madre pobre y soltera con niña a la que debe mantener, podría haber sido material para una historia sentimental o naturalista (alcohol, herencia etc.). Nada de eso: si la Tigra está en este lugar es por auténtica vocación; aunque su joven admirador quiera convencerla de que la vida de costurera es "mejor" (más decente, se supone), ella necesita de este bar de mala vida para "respirar". Su orgullo y su espíritu luchador denuncian su estirpe hispana[11]; consciente de que en este ambiente se necesita a un "protector" que "inspire respeto a los de su clase", alaba la ventaja que tiene una mujer como ella en la lucha por la vida, incluso contra el propio chulo-protector: "me pega él, le pego yo... Es nuestra ventaja. Una señora de sociedad no se atreve a alzar la mano a su marido cuando la insulta o la muele a palos" (III, 1).

La calma y la ternura del tercer cuadro se oponen al barullo de los dos primeros; pero en ningún momento la escena entre la Tigra y su joven enamorado cae en el sentimentalismo como tampoco lo hace la historia de su vida y de su hija. La Tigra tiene una idea muy clara: darle a su hija una carrera (de institutriz), es decir, "preparar[la] para la lucha" ("por la vida", se supone). Seguramente habrá que poner el acento no tanto en la seguridad de que su hija "sabrá hallar su lote de felicidad" sino más bien en la afirmación que le sigue: "Como lo he encontrado yo" (III, 1). Sin duda, la Tigra es uno de los personajes femeninos mejor delineados por Sánchez, ya que en la mayoría de los casos las mujeres resultan borrosas y de escaso relieve al lado del hombre. El ambiente logrado, la fuerza del carácter de la protagonista que se impone a sus propios sentimientos y el lenguaje típico de la clase baja que incluye términos lunfardos convencen todavía hoy. En fin, esta "petipieza" está tan lejos de la historieta rosa como de la naturalista o de la de compadritos, lejos también del sainete estereotipado del que se burla Marechal en *Adán Buenosayres*: "el truco es fácil: mezclen un gallego, un italiano, un turco y un compadrito; agiten bien la coctelera, y obtendrán un sainete criollo"[12].

2. El teatro de "tesis"

Elijo expresamente la obra *El pasado* (22-10-1906), a pesar de que peque de cierto retoricismo, razón por la que la crítica suele dejarla de lado. Con esta obra Sánchez se vuelca por primera vez en un tipo de teatro centrado en defender una "tesis" que se pretende universalmente válida, influido, probablemente, por el teatro europeo del momento (Sudermann, Ibsen, Hauptmann...), drama en el que, a menudo, largas discusiones sustituyen o interrumpen la acción. Como en las obras del noruego, la clase retratada es la alta burguesía, hasta ahora ausente de la producción de Sánchez; como en el teatro de aquél, se trata de una forma de drama *analítico*, tal como ya anuncia el título *El pasado*. Al contrario que en Ibsen, no encontramos a un típico "mensajero, llegado de lejos" que inicia el des-cubrimiento de un pasado que sofoca al presente, sino que en *El pasado* es el mismo hijo Ernesto quien necesita conocer su origen, dado que la familia de su novia, los Arce, lo rechazan. Paulatinamente

11) La otra camarera Haydée se refiere a ella como "gallega" (I, 1).

12) L. Marechal, *Adán Buenosayres*. Madrid. Castalia. 1994, 900. - La definición más conocida es del propio maestro del sainete, Alberto Vacarezza: "Un patio de conventillo/ un italiano encargao/, un yoyega retobao/ una percanta, un vivillo;/ dos malevos de cuchillo, / un chamullo, una pasión, / choque, celos, discusión, / desafío, puñalada, / espamento, disparada, / auxilio, cana... !telón!" (*La comparsa se despide*).

Ernesto se da cuenta de que su propia madre cometió adulterio con el Sr. Arce, lo que, en el pasado, llevó a su padre a suicidarse y, en el presente, a la Sra Arce a oponerse al matrimonio de los jóvenes. El drama apenas se mueve en el nivel de la acción, dominando la discusión de ideas. Los temas del adulterio y del suicidio están presentes en toda la obra de Sánchez (*Barranca abajo*, *En familia*, *Los muertos*, *Los derechos de la salud*...). El tema profundo es expresado por el hijo mayor José Antonio: "los falsos conceptos" que inculca la sociedad, en este caso la propia madre. Pero la madre no es capaz de reconocer su propia actuación ni de enfrentarse con las consecuencias; echa la culpa de todo "al destino", a "una fuerza ciega" (*OC*, III, 82). Tampoco su ex-amante está dispuesto a sacrificar la paz matrimonial y el respeto social por la felicidad de la joven pareja; asimismo la novia Carmen, parecida a Sara de *La gringa*, se somete a los rumores, renunciando a luchar contra los celos de su madre y la maledicencia de la sociedad. La situación llega a su clímax al final del Acto II al enfrentrarse el hijo acusador a su madre con la intención de forzar su confesión (II, 7). La incapacidad de Ernesto de aceptar que su madre no fue "un ejemplo de pureza, de honestidad, de virtud" lo convierte en vengador, capaz de creer que él mismo es resultado de aquel adulterio.

El único que ha aprendido una lección para toda la vida es el hijo mayor, José Antonio, que lucha contra los prejuicios morales y sociales. Con la intención de confrontar las actitudes opuestas, el dramaturgo lo enfrenta en diversas escenas a los demás miembros de la familia: a Ernesto (I, 4; II, 8; III, 4), a su madre (I, 5; II, 3) y, con menos violencia, a la abuela Mameca (por razones religiosas, II, 2) y a la hermana Silvia (por prejuicios sociales, III, 9). La oposición es clara: de un lado están las convenciones (prejuicios) morales y sociales y del otro el derecho a la libertad y a la felicidad. José Antonio decide su propio destino sin temor a los comentarios públicos, saltándose las barreras de clase al casarse con la criada de su madre. Anticipa el personaje del reformador Eduardo Díaz en *Nuestros hijos*: ambos exigen que los padres enseñen a sus hijos "a concebir la vida de una manera más racional, con la noción de su verdadero estado moral como punto de partida"; están en contra de cualquier "sistema egoísta y contraproducente de simulación" (palabras de José Antonio, I, 5).

Resumamos: Sánchez se ocupa en su obra "urbana" de los siguientes problemas: en primer lugar aparece el alcoholismo, en absoluto unido exclusivamente a la pobreza sino igualmente presente en la burguesía (*Los muertos*) y, al contrario, ausente entre los pobres de *Mano Santa*, *El desalojo* o *Un buen negocio*. Otro tema lo constituye la afición al juego: causante de la desgracia de todos los miembros de una casa en *En familia*, pierde también a los padres en *Marta Gruni* y *La pobre gente* (y a Cantalicio en *La gringa*). Pero detrás de esos temas, alcohol y juego, se oculta, evidentemente, *la falta de carácter* o *la abulia* del hombre (compartidas en ocasiones por la mujer). En efecto, la falta de carácter y de moral del padre es causa de la entrega sexual de las hijas o de su prostitución (*La pobre gente*, la hermana de Marta Gruni) y alguna termina como asesina (Marta Gruni). En el caso de los hijos varones, éstos se convierten en neurasténicos e inútiles (*En familia*) o -en la clase pobre- en esclavos del trabajo desde la infancia (Canillita, Raúl en *La pobre gente*).

En las obras sobre la vida de penuria económica, la culpabilidad recae principalmente sobre la sociedad y sus carencias: la falta de seguro social (*El desalojo*, *Un buen negocio*), la destrucción del hogar al obligar a la madre a entregar los hijos a la Caridad pública (la Correccional), el salario bajo y la inseguridad en el empleo (*La pobre gente*, *Un buen negocio*) y el paro (*El desalojo*).

En la clase media y alta, el dramaturgo ataca los prejuicios y las falsas apariencias: el mal llamado "honor" que condena a la mujer por una relación extramatrimonial, pero igualmente la incapacidad de ésta de reconocer el "desliz" o reivindicar su derecho a un amor tardío (*Nuestros hijos*). El autor lucha igualmente contra el clasismo (*El pasado*) o los prejuicios

morales que condenan a los hijos naturales y obligan a la madre soltera o bien a abandonar a su hijo o a casarse contra su voluntad (*Nuestros hijos*). Se llega así a un auténtico conflicto entre el derecho del individuo (defendido por Sánchez) y su deber según las normas sociales. El autor, en fin, aboga por un "nuevo hombre", no sólo en lo moral sino también en el plano socio-económico.

En este lugar sólo se ha hablado de la "modernización" temática del dramaturgo y por falta de espacio para analizar elementos estructurales y del lenguaje, terminaré este trabajo enumerando los logros de Sánchez en este campo:

1. Economía de acción (falta de tramas laterales) y realismo escénico.
2. Captación del habla regional y de sociolectos, pero igualmente sobriedad expresiva.
3. Adecuada pintura de ambiente (sin caer en el pintoresquismo).
4. Integración del entorno social en la acción.
5. Caracterización precisa de los personajes.
6. Destreza para resolver escenas de conjunto.
7. Desarrollo de la acción en dos niveles: el superficial (la intriga) y el profundo (mensaje, símbolos etc.).

BIBLIOGRAFIA

Cruz, Jorge, *Genio y figura de Florencio Sánchez*. Buenos Aires. EUDEBA. 1966.

Frugoni, Emilio, "Florencio Sánchez, su teatro" en *La sensibilidad americana,* Montevideo, Edit. Maximino García, 1929, 141-172, 215-221.

Giusti, Roberto F. , *Florencio Sánchez. Su vida y su obra*, Buenos Aires, Justicia, 1920 (id. Santiago/Chile. Ercilla. 1939).

---, "Florencio Sánchez y el teatro rioplatense", *Revista Interamericana de Bibliografía*, XII, 1-2, enero-junio 1962, 73-88.

Lafforgue, Jorge, *Florencio Sánchez,* Buenos Aires, CEAL, 1967.

Ordaz, Luis, *Florencio Sánchez*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

Perera San Martín, Nicasio, "Vers une révision critique du théâtre de Florencio Sánchez", *Caravelle*, 24, 1975, 47-61.

Rojas, Ricardo, *El teatro de Florencio Sánchez,* Buenos Aires, Albajio, 1911.

---, "El teatro de Florencio Sánchez", *Nosotros*, V, 27, 1911, 163-180.

Rosso, Ignacio, *Anatomía de un genio: Florencio Sánchez,* Montevideo, Casa del Estudiante, 1988.

Sánchez, Florencio, *Obras completas*, ed. por Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Schapire, 1968.

---, *Teatro completo*, prólogo de Dardo Cúneo, Buenos Aires, Claridad, 1941.

---, *Teatro*, sel. y prólogo de Walter Rela, Montevideo, Ministerio de Cultura, Biblioteca Artigas, 1967.

Viñas, David, "Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales" en *Apogeo de la oligarquía,* Buenos Aires, Edics. Siglo Veinte, 1975, 139-162.

Zum Felde, Alberto, *Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura,* Montevideo, Claridad, 1941, 275-301.

RAFAEL AREVALO, ENTRE EL MODERNISMO Y LA VANGUARDIA

FRANCISCA NOGUEROL
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

En las siguientes páginas pretendemos acercarnos al momento de tránsito entre el modernismo y las vanguardias literarias en Hispanoamérica a partir del estudio de los atípicos y originales relatos psicozoológicos, escritos por el escritor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez (1884-1975) en las primeras décadas de nuestro siglo[1]. Los cuentos psicozoológicos reciben este calificativo por retratar la psicología de personajes excepcionales a partir de su comparación con diferentes animales. Arévalo, adscrito al modernismo por generación, circunstancias biográficas y lecturas, crea sin embargo en estos textos un universo estético íntimo y onírico, en el que la fantasía juega un papel fundamental. Sus imágenes visionarias, la importancia que concede al subconsciente como método del conocimiento y su empleo del grotesco, el absurdo y el feísmo, lo acercan ya al surrealismo y a la estética expresionista. Este hecho se aprecia en los variados calificativos que ha recibido de la crítica. Para Luis Leal, es un posmodernista adelantado a su tiempo, al que se compara en su manejo de la fantasía con Julio Cortázar, Fernando Alegría, Alejo Carpentier, Bioy Casares y Jorge Luis Borges (LEAL:27); para Alberto Zum Felde (ZUM FELDE:370), Hellen Ferro (FERRO:303), Jaime Herszenhorn (HERSZENHORN:271-272), Pedro Henríquez Ureña (HENRIQUEZ UREÑA:459) y Antonio Pagés Larraya (PAGES:130), se trata de un precursor del surrealismo; Graciela Palau de Nemes (PALAU DE NEMES:67), Ramón Luis Acevedo (ACEVEDO:488), Rudolf Grossmann (GROSSMANN:437), Jorge Ayora (AYORA:119) y Stefan Baciu (BACIU:61) lo consideran un exponente de la literatura del absurdo con elementos expresionistas en su poética, anticipadores de la estética kafkiana; finalmente, Kessel Schwartz (SCHWARTZ:113) y Donald L. Shaw (SHAW:21) lo sitúan entre los antecedentes del realismo mágico. Todas estas opiniones coinciden en destacar la oscuridad de sus textos. Este rasgo aparece reseñado ya en un temprano artículo de 1915. Gustavo Martínez Nolasco, señala que, las visiones de demencia de "El Hombre que parecía un Caballo" lo convierten en "el libro más raro, con alturas delirantes, de toda la bibliografía de Centroamérica" (MARTINEZ NOLASCO:18). Así lo comenta también José Santos Chocano en una carta personal a Arévalo fechada el 23 de septiembre de 1917:

> *Leí el libro de sugestivo titulo con que me había Vd. obsequiado, pidiéndome una sincera opinión sobre su lectura. Recuerdo que Rubén me había anticipado favorabilísima opinión:*

---

1) Aunque sus fechas de publicación difieren, los siete cuentos que componen la galería psicozoológica fueron creados en un lapso de aproximadamente quince años. "El Hombre que parecía un Caballo", "Nuestra Señora de los Locos" y "Las Fieras del Trópico" aparecen fechados en 1914 con pocos meses de diferencia. En la primera edición de *El Hombre que parecía un Caballo* (1915), que incluía también "El Trovador Colombiano", podían haber aparecido los otros dos relatos, pero Arévalo evitó publicar "Las Fieras del Trópico" por temor a la censura gubernamental. Aunque de "El Trovador Colombiano" no poseemos referencia cronológica, por su contenido parece escrito inmediatemente después que "El Hombre que parecía un Caballo". "La Signatura de la Esfinge" tampoco está fechado; solamente sabemos que "El Hechizado", cuento que se relaciona directamente con el primero, fue escrito en marzo de 1933. En cuanto a "El Señor Monitot", vio la luz en 1922, pero su autor indicó al publicarlo que lo terminó en julio de 1916.

-Notable acierto. Te sorprenderá y te gustará como a mí. No es Poe ni Lorrain. Es algo nuevo y maravilloso. Ya verás.

Mi impresión fue extraordinaria entonces y ha vuelto a serlo ahora. (...) Le confieso que no he leído nada en que se hable del misterio con mayor, ni siquiera igual encantadora sencillez, nada en que se traten o se insinúen "tópicos trascendentales" con tanta ingenua y fresca naturalidad. En cuanto al fondo... creo que ha echado Vd. el ancla en mar desconocido (SANTOS CHOCANO:52).

Rubén Darío, en una conversación privada con Arévalo mantenida durante la estancia del nicaragüense en Guatemala, comparó "El Hombre que parecía un Caballo" con *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, libro precursor del movimiento surrealista[2].

Pero, ¿de dónde parte esta oscuridad de la obra arevaliana? En principio, de la confluencia en la poética del autor de diversas tendencias filosóficas y religiosas encaminadas a explicar el sentido del Universo. Como buen modernista, Arévalo indagó continuamente en los nuevos senderos del arte y el pensamiento. En el siguiente párrafo de "El Señor Monitot" se aprecia este rasgo de su personalidad:

Putrefacta cayó mi razón. Era un cadáver. Se la comieron los gusanos. Y luego los gusanos se comieron entre sí. Nietzsche se comió a mi concepción intelectual de las doctrinas de renuncia. Y mi concepción intelectual de las doctrinas de renuncia se comió a Nietzsche. Mi noción del cristianismo se comió al paganismo. Cada avance de la ciencia royó otra verdad limitada que con auxilio de la ciencia había logrado aprehender mi razón. Mi pobre razón fue una balumba, y el ataúd que contenía el cadáver mental se movió e hizo ruido como una olla de grillos conmovida por los vientos de mentalidades obscuras, terribles y malsanas ("SM" AREVALO 1922:16-17)[3].

El escritor integra toda innovación intelectual y estética en la órbita del Modernismo, como se aprecia en "El Trovador Colombiano": "Así, ante estas dolorosas visiones de los hombres locos o iluminados de este siglo pavoroso en que floreció Nietzsche, deben haber surgido las desorientadas escuelas pictóricas, cubismo, impresionismo, que no son otra cosa que el modernismo de un arte plástico" ("TC" AREVALO 1970:26)[4].

Desde el punto de vista biográfico, las mujeres de su familia influyeron decisivamente en que Arévalo buscara la verdad a lo largo de su vida a través de corrientes heterodoxas de pensamiento. Su abuela, la primera mujer que leyó a Allan Kardec en Guatemala, lo introdujo en el mundo del esoterismo (AREVALO ANDRADE:25-26), en el que creyó tener

---

2) "Apunta este nombre que voy a pronunciar: Lautréamont. Y apunta este otro nombre, que es el de su única obra: *Los Cantos de Maldoror*. Lautréamont es el único poeta, y su obra es la única obra que da, aunque sea con vaguedad, un precedente a tu extraña obra. En mi libro *Los Raros* encontrarás algunas noticias sobre él. Tu obra, fuera del caso único del terrible conde, no tiene igualdades ni analogías ni precedencias. ¿Qué minas nuevas, en subsuelos desconocidos, entraste a explotar? ¿Qué filones no sospechados saqueaste?" (AREVALO ANDRADE, p. 269).

3) A partir de ahora citaremos los diferentes cuentos colocando entre comillas sus iniciales.

4) Carlos Wyld Ospina aporta un dato significativo al respecto: recuerda cómo la intelectualidad de la época se burlaba de los que formaban parte de este círculo de artistas por ser escritores que manifestaban "tendencias modernistas, vanguardistas y dadaístas" (WYLD OSPINA: n. p).

experiencias sobrenaturales que narró en *Cuatro contactos con lo sobrenatural y otros relatos* (1971) y que lo marcaron de forma indeleble: "Tal contacto con lo extraordinario condicionó el resto de mi vida, abrió mi mente a la posibilidad de lo maravilloso y extraño y me hizo estudiar innúmeras creencias y filosofías" (AREVALO 1971:79). La relación con escritores como Rubén Darío, Santos Chocano o Barba-Jacob potenció asimismo su interés por las doctrinas ocultas[5].

La fascinación que ejercieron las doctrinas gnósticas en los modernistas contribuyó a que el pensamiento hispanoamericano se tornase inquieto y perceptivo, facilitando el camino hacia la literatura fantástica. Estas teorías se manifiestan claramente en "El Señor Monitot", cuento donde un matrimonio de hombres-elefante asume la responsabilidad de iniciar a unos cuantos discípulos en los caminos de las doctrinas secretas, hasta que el marido muere por la pesadez de la carga espiritual que soporta[6]. El siguiente párrafo es significativo del interés compartido por gnósticos y modernistas en las doctrinas secretas: "El señor elefante nos condujo -¡a dónde nos había de conducir!- a la India. Nos condujo a extrañas regiones, parecidas a aquel aposento a donde llegaron Annie Besant y Rubén Darío" ("SM" AREVALO 1922:13)[7].

Su carácter hiperestésico propició asimismo que Arévalo manifestara una gran capacidad para practicar la introspección en otros seres humanos. Un médico llegó a clasificarlo como prototipo del "degenerado superior", de acuerdo con la terminología que por aquellos años había popularizado Max Nordau en *Degeneración*[8]. Seymour Menton le comentaba en una carta personal fechada en 1956 cómo la modernidad de su obra venía precisamente de estas visiones introspectivas:

> *Me parece que en el desarrollo del cuento hispanoamericano usted hace el papel indispensable de descubrir la importancia de la realidad interior. En sus cuentos el mundo interior de sus personajes descuella por encima del mundo exterior, quizás por la primera vez en la historia de las letras hispanoamericanas (MENTON:26)*[9].

---

5) En su artículo "El Rubén poseído por el Deus" destaca la fascinación sentida por Darío hacia la teosofía y las ciencias ocultas, aunque leemos que "el nicaragüense se quedó en el umbral de la eterna verdad que conocemos por las filosofías indostánicas" (AREVALO 1934, p. 441). Porfirio Barba-Jacob en "Carta personal a Rafael Arévalo Martínez" y José Rodríguez Cerna en "Lo que es Arévalo Martínez" ofrecen algunas pruebas del interés que despertaban estos temas en la generación de 1910, el grupo modernista al que se adscribió Arévalo. Barba-Jacob declara que éste le hizo leer el *Jnana Yoga* del Swami Vivekanda (BARBA-JACOB, p. 85). Por su parte, Rodríguez Cerna comenta humorísticamente: "Hubo un tiempo en que [Arévalo] me sitió, literalmente, con libros de teosofía. No sabe cuántas veces me le escapé por puertas laterales, horrorizado ante la perspectiva de que me retuviera hablándome de cosas profundas, mientras me esperaban el tute, el ajedrez o el dominó" (RODRIGUEZ CERNA: n. p).

6) Vid. un magnífico estudio de este relato en Rodríguez-Lozano (1990).

7) La referencia en el texto a Annie Besant, teósofa alumna de madame Blavatsky, descubre la fascinación de Arévalo por esta corriente de pensamiento. Estas creencias y doctrinas se repetirán en autores posteriores, constituyendo una de las bases esenciales de la literatura hispanoamericana, donde según Didier Jaén existe "una visión y un concepto de la realidad, la cultura y las letras de indudables raíces esotéricas" (JAEN, p. 92).

8) Este libro ejerció una influencia fundamental en el escritor, que se sintió condicionado por la concepción sobre la idiosincrasia del artista expuesta en sus páginas. Vid. al respecto su artículo "¿Degenerado superior?" (AREVALO 1913, p. 10).

9) En el diálogo con el que comienza su cuento "Una Voz" se comenta esta capacidad del escritor: "AMIGO:-En suma, toda su obra se ha reducido a eso: a expresar la verdad de que la materia corporal humana está moldeada por el espíritu; a enseñar a conocer las almas por la visión de los cuerpos, o, de

Esta hiperestesia lo lleva al empleo de imágenes visionarias como la siguiente, en la que el narrador de "El trovador colombiano", convertido en grulla, agradece la comprensión que le muestran los amigos de Aretal[10]:

> *Me embriagaba de emanaciones de vino y de emanaciones de espíritus embriagados. Fui el más loco de todos. Me subía a las espaldas de las sillas, en maravillosos equilibrios, como un loro o una grulla. Los muchachos, que estaban tan beodos que entendían mi pobre alma de pájaro, me tendían un dedo y yo trepaba por él y agitaba las alas. ¡Y les estaba tan agradecido de que al fin me entendieran, de que no lastimasen mis sedosas plumas, de que comprendiesen mi arquitectura de ave acuática, de que no encontraran ridícula mi prolongada nariz de ave, mi pequeña cabeza inclinada hacia adelante, mi plumaje gris y mis patas de flamenco! ("TC" AREVALO 1970:40)*[11].

Su devoción por las doctrinas de Freud, al que dedicó algunos artículos, y sus lecturas de otros psicopatólogos europeos y americanos -Lombroso, Charcot, Mesmer, Nordau o Ingenieros- explican que el sueño constituya en su obra la verdadera vía de conocimiento[12]. El buceo en las profundidades del subconsciente, uno de los principales objetivos del surrealismo, queda asimismo materializado en las primeras líneas de "El Hombre que parecía un caballo": "Mi impresión de que aquel hombre se asemejaba por misterioso modo a un caballo no fue obtenida entonces sino de una manera subconsciente que acaso nunca surgiese a la vida plena del conocimiento si mi anormal contacto con el héroe no se hubiese prolongado" ("HC" AREVALO 1970:7). El narrador percibe la realidad a través de un mecanismo claramente irracional, a la manera de los surrealistas. El sueño hipnótico y el espiritismo, tan caros a los discípulos de Breton, son fundamentales para comprender sus relaciones con Aretal: "Nuestras almas se comunicaban. Yo tenía las manos extendidas y el alma de cada uno de mis diez dedos era una antena por la que recibía el conocimiento del alma del señor de Aretal. Así supe de muchas cosas no conocidas" ("HC" AREVALO 1970:11).

En este universo de introspección, el símbolo ocupa un papel fundamental. Así, en "El Hombre que parecía un caballo" se repiten obsesivamente algunas imágenes -agua, pozo, río, hielo, vidrio y espejo- que comparten el sema de reflejar la realidad, sugiriendo el análisis psicológico profundo que se lleva a cabo en el texto[13].

El estilo de los relatos también contribuye a crear atmósferas oníricas. La ambigüedad viene dada en gran parte por la prosa empleada, flexible y cargada de resonancias simbólicas.

---

manera más general, por medio de los sentidos físicos. Toda su obra parece la amplificación a un tratado de frenología; o mejor aún: al arte fisonómica de los antiguos.

NARRADOR:-Más aún, amigo. Por este camino llegaremos a la idea arquetipo de Platón. La mía es la búsqueda del alma. Estoy a la atalaya de noticias del reino del que me han desposeído" ("UV" AREVALO 1922, p. 167).

10) Movido por su complejo de inferioridad, elige como signatura de su personalidad a la grulla, un pájaro flaco y desangelado, que, como buen ave modernista, odia el contacto con la tierra.

11) Otro ejemplo de esta pérdida de límites se aprecia cuando Franco abre una escena "mordiendo" al narrador ("TC" AREVALO 1970, p. 34).

12) En "La signatura de la Esfinge", el profesor Cendal conoce la verdadera signatura de Elena a través del sueño: "Así, vacilante, me retiré. Ya en mi casa busqué el lecho. El sueño redondeó mi conocimiento. Al día siguiente (...) me preparaba a hacer correr el agua fría sobre mi cuerpo, cuando de pronto, deslumbrante, vino a mí el conocimiento, y sin vacilaciones, de su verdadero hieroglífico. El conocimiento que explicaba su vida: el de su signo de leona" ("SE" AREVALO 1970, p. 55).

13) El verbo "reflejar" y sus sinónimos se emplean siete veces en el mismo.

Como señala Francisco Albizúrez, "aunque la sensibilidad arevaliana en los cuentos es modernista, no es afiliable al Modernismo dariano, pues Arévalo rebasa el preciosismo y el exotismo para cultivar un estilo ágil, pero sin artificios excesivos ni adornos rebuscados" (ALBIZUREZ:79). Así, el narrador rechaza los poemas de Aretal, "collares de ópalos, de amatistas, de esmeraldas y carbunclos" ("HC" AREVALO 1970:10), porque no consiguen afectarle: "Pero a mí no me conmovieron sus versos porque esos versos eran inorgánicos. Eran el alma traslúcida y radiante de los minerales" ("HC" AREVALO 1970:16).

Los relatos psicozoológicos se encuentran ya en otra dimensión, como demuestra su empleo de metáforas expresionistas. Encontramos un buen ejemplo de este hecho en la personificación de los pensamientos de Aretal: "Todos sus pensamientos tuvieron la nariz torcida. Todos sus pensamientos bebían alcohol y se materializaban groseramente" ("HC" AREVALO 1970:13). En el mismo relato existe una referencia a la técnica del esperpento a través de la alusión al espejo deformante, en unos términos que remiten a los utilizados por Valle-Inclán doce años después al describir la experiencia de Max Estrella y Latino de Hispalis al ver reflejadas sus imágenes en el Callejón del Gato. Cuando el narrador descubre la naturaleza equina de Aretal exclama aterrorizado: "¿Qué espejo cóncavo ha hecho esta horrorosa transmutación? Y de pronto todo el aire transparente de la estancia me pareció un transparente vidrio cóncavo que deformaba los objetos" ("HC" AREVALO 1970:8). Esta deformación de las imágenes puede rastrarse en otras insólitas metáforas: "Tenía los miembros duros, largos y enjutos, extrañamente recogidos, tal como los de uno de los protagonistas en una ilustración inglesa del libro de Gulliver" ("HC" AREVALO 1970:7). Este hecho se repite en otros cuentos del autor. Ramón Luis Acevedo define la visión psicozoológica del señor de Ardens, el narrador de "Las Fieras del Trópico", como "expresionista", pues a través de ella "se presenta a Vargas como un ser excepcional, si no sobrehumano, infrahumano, pero siempre excepcional" (ACEVEDO:488). El crítico define la escena en que Ardens está rodeado de fieras -los acólitos de Vargas-, como el pasaje en que "llega a su culminación la visión grotesca, expresionista, tan propia de Arévalo Martínez" (ACEVEDO:489). En "Nuestra Señora de los Locos" se describe al hombre-serpiente, el licenciado Reinado, como "feamente hermoso", destacando en él "aquella atrayente redondez del rostro y aquella temerosa redondez del vientre" ("NSL" AREVALO 1922:33). De este cuento, elegido por José Miguel Oviedo para representar la narrativa psicozoológica, se comenta: "La estética de lo absurdo, el feísmo y lo grotesco que las vanguardias iban a establecer pronto, tienen aquí un prototipo que parece anunciarlas (OVIEDO:369-370).

La tensión interior del escritor se transmite a su lenguaje: "Mi estilo es doloroso e inquieto y tiene una unidad impalpable, percibida por muy pocas almas; por ello me refugié en el verso. Pero ¿cómo contar en verso estas visiones?" ("TC" AREVALO 1970:38). El empleo de las figuras de repetición, propio del poema en prosa, constituye uno de sus estilemas más claros: "¿Por qué llorar un caballo cuando queda una rosa? ¿Por qué llorar a una rosa cuando queda un ave? ¿Por qué lamentar a un amigo cuando queda un prado?" ("HC" AREVALO 1970:19). A veces elabora unas frases cercanas a la vanguardia en su utilización de la ironía y el humor -"En cuanto a Franco, Franco, Franco, el gran Franco, salía a las escenas de frac" ("TC" AREVALO 1970:32)-, mezclando sin empacho elementos líricos y prosaicos -"Me nutría con la beatitud con que las hojas trémulas de clorofila se extienden al sol; con la beatitud con que una raíz encuentra un cadáver en descomposición; con la beatitud con que los convalecientes dan sus pasos vacilantes en las mañanas de primavera, bañadas de luz..." ("HC" AREVALO 1970:11). La caracterización de la señorita de Eguilaz, a quien el narrador encuentra parecido con una paloma, logra hacerse arrulladora al oído mediante palabras que sugieren el zureo de estas aves:

La blanca señorita de Eguilaz era una bellísima paloma. Llena, llena, llena, toda parte de su cuerpo era mórbida. Baja. Blanca, blanca, blanca, toda ella estaba vestida de plumas blancas. Y había nacido para el amor conyugal. Toda ella aromaba de castidad sensual. Era arrulladora y arrullante. Tan casta, tan casta y tan amorosa, tan amorosa ("NSL" AREVALO 1922:33)[14].

Desde el punto de vista de las técnicas narrativas, destacan los finales abiertos de los textos, comentados en el brevísimo relato "La cajita": "Oiga, (...): observo que todos sus cuentos terminan de la misma manera: el personaje animal parte para un lugar próximo o lejano; pero parte siempre" ("LC" AREVALO 1922:173). Efectivamente, en "El Hombre que parecía un caballo" la última imagen del cuento presenta a "el señor de Aretal que se alejaba en su veloz galope, con rostro humano y cuerpo de bestia" ("HC" AREVALO 1970:22). Del mismo modo, "El Trovador Colombiano" concluye con la marcha del hombre-perro: "Franco emprendió un trotecillo corto; volvió a ver a Aretal y a mí, sus amos; aulló dolorosamente; y siempre con el mismo trotecillo corto, se perdió en la calleja vecina: la odorante Honduras" ("TC" AREVALO 1970:45). El final de Elena en "El Hechizado" presenta iguales características: "Elena, la nocturna cazadora, que sólo hace su presa en las tinieblas, corría hacia los espacios abiertos, llevando mi alma despedazada entre sus fauces sangrientas" ("EH" AREVALO 1970:90). Estos finales abiertos confieren una gran modernidad a los relatos, pues la conclusión no significa que la anécdota argumental se haya cerrado.

En definitiva, si existe un rasgo especialmente destacable en los textos objeto de nuestro estudio, es el de su originalidad. Los cuentos presentan rasgos pertenecientes a la estética de las vanguardias y a la literatura del absurdo, movimientos artísticos incipientes (Expresionismo) o aún inexistentes (Surrealismo, absurdo) en la época en que Arévalo crea su galería zoomórfica. Los relatos rozan los límites del Expresionismo y el Surrealismo por desarrollarse en el mundo de lo subconsciente, en el que penetramos a través de un narrador que descubre las profundidades de lo psicológico animal en el ser humano. De este modo, hemos constatado la afirmación de que estos textos constituyen piezas clave para entender el paso del modernismo a las vanguardias en las primeras décadas de nuestro siglo.

BIBLIOGRAFIA

AA VV (1984) *Homenaje a Rafael Arévalo Martínez en el Centenario de su nacimiento* Guatemala, Universidad de San Carlos.

Acevedo, Ramón Luis (1989) "El dictador y la dictadura en **Las Fieras del trópico** de Rafael Arévalo Martínez" *Revista Iberoamericana*, 55 (146-47):475-91.

Albizúrez, Francisco y Catalina Barrios (1982) *Historia de la literatura guatemalteca* Guatemala, Universidad de San Carlos.

Arévalo Andrade, Teresa (1971) *Rafael Arévalo Martínez, biografía de 1884 a 1926* Guatemala, Tipografía Nacional.

14) El estilo de los cuentos varía de acuerdo con la trama que desarrolla. Así, por ejemplo, en "Nuestra Señora de los Locos" José Miguel Oviedo detecta una prosa "algo enfática y densa, con reiteración de fórmulas triádicas *Yo comprendo... Yo vagamente... Yo sé...*, pero con una cualidad nítida, vibrante y obsesiva, que refleja bien el mundo torturado de los locos" (OVIEDO, p. 370).

Arévalo Martínez, Rafael (1913) "¿Degenerado superior?" *Juan Chapín*, Guatemala, 1 de marzo, I (1):10.

Arévalo Martínez, Rafael (1922) *El Señor Monitot* Guatemala, Sánchez & de Guise.

Arévalo Martínez, Rafael (1934) "El Rubén poseído por el Deus" *Boletín de la Biblioteca Nacional de Guatemala*, 11:440-456.

Arévalo Martínez, Rafael (1970) *El Hombre que parecía un caballo* Costa Rica, Educa.

Arévalo Martínez, Rafael (1971) *Cuatro contactos con lo sobrenatural y otros relatos* Guatemala, Landívar.

Ayora, Jorge (1974) "Psicología de lo grotesco en `El Hombre que parecía un caballo'" *Explicación de textos literarios*, 2:117-22.

Baciu, Stefan (1972) "El extraordinario", en *Homenaje a Rafael Arévalo Martínez (1984)*:61.

Barba-Jacob, Porfirio (1931) "Carta personal a Rafael Arévalo Martínez" *Monterrey*, Monterrey, 15 de mayo:85.

Ferro, Hellen (1964) *Historia de la poesía hispanoamericana*. New York, Eliseo Torres.

Grossmann, Rudolf (1972) *Historia y problemas de la literatura hispanoamericana* Madrid, Revista de Occidente.

Henríquez Ureña, Pedro (1938) *Storia Universale della Letteratura* Torino, II:459-60.

Herszenhorn, Jaime (1975) "Modernismo, Surrealismo y Expresionismo en ***El Hombre que parecía un caballo*** de Rafael Arévalo Martínez", en *Estudios críticos de la prosa modernista hispanoamericana* José Olivio Jiménez ed. New York, Eliseo Torres:269-280.

Jaén, Didier (1986) "Identidad cultural y tradición esotérica" en *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura* Saúl Yurkiévich ed. Madrid, Alhambra:85-93.

Leal, Luis (1976) "Arévalo Martínez: Renovador y creador de formas literarias" *Hispamérica*, 5:25-32.

Martínez Nolasco, Gustavo (1915) "El Hombre que parecía un caballo", *La República*, Guatemala, 24 de mayo:18.

Menton, Seymour (1959) "Carta a Rafael Arévalo Martínez", en *Algunos juicios de escritores guatemaltecos y extranjeros sobre la persona de Rafael Arévalo Martínez* Guatemala, Biblioteca Nacional de Guatemala.

Oviedo, José Miguel (ed.) (1989) *Antología crítica del cuento hispanoamericano* (1830-1920) Madrid, Alianza.

Pagés Larraya, Antonio (1968) "Los extraños cuentos de Arévalo Martínez", *Universidad de Santa Fe*, Santa Fe, 76:126-130.

Palau de Nèmes, Graciela (1965) "La literatura de lo absurdo", en *Homenaje a Rafael Arévalo Martínez* (1984):67-71.

Rodríguez Cerna, José (1929) "Lo que es Arévalo Martínez" *El Imparcial*, Guatemala, 22 de octubre, n. p.

Rodríguez Lozano, Diana (1990) *Conceptos ocultistas en la narrativa de Rafael Arévalo Martínez* Guatemala, Universidad de San Carlos.

Santos Chocano (1917) "Carta personal a Rafael Arévalo Martínez", en *Homenaje a Rafael Arévalo Martínez* (1984):52.

Schwartz, Kessel (1971) *A New History of Spanish American Fiction* Florida, University of Miami Press.

Shaw, Donald L. (1981) *Nueva narrativa hispanoamericana* Madrid, Cátedra:20-23.

Wyld Ospina, Carlos (1929) "Apuntes literarios", *Cultura*, San José de Costa Rica, 3: n. p.
Zum Felde, Alberto (1964) *La narrativa en Hispanoamérica* Madrid, Aguilar.

EL MERIDIANO INTELECTUAL DE HISPANOAMÉRICA: UNA POLÉMICA VISTA DESDE MÉXICO

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE HUELVA

"Xavier: le mando un recorte de El Sol *(devolutivo), sobre el lío de* La Gaceta *vs.* Martín Fierro. *La cosa se pone buena para una nota limpia en "El curioso impertinente".*

Jaime Torres Bodet, carta a Xavier Villaurrutia, 1 de octubre, 1927.

Voy a referirme a una polémica muy estudiada por la crítica, la polémica sobre el meridiano intelectual de Hispanoamérica que protagonizaron especialmente *Martín Fierro* y *La Gaceta Literaria*, pero centrándome exclusivamente en la respuesta que desde México dió el grupo Contemporáneos al debate. Hasta el momento esa respuesta no ha sido tenida en cuenta prácticamente nunca, quizás porque se desconoce bastante el sustrato ideológico que la motivó: un hispanismo -que podría calificarse de cultural y literario- que algunos escritores e intelectuales, entre ellos los Contemporáneos, adoptaron en México como contrarréplica al nacionalismo programático y al indigenismo artístico de la segunda mitad de los años veinte. Un hispanismo cuya naturaleza, cuyas raíces y cuyas huellas posteriores intentaré sintetizar tomando como pretexto la que fue la aportación de los Contemporáneos a la polémica del meridiano: un breve pero significativo artículo publicado en octubre de 1927 en el nº 4 de la revista *Ulises*.

Dice Jorge Schwartz al referirse a la polémica que "pocos temas desencadenaron una reacción tan rápida y unánime como la cuestión de la ascendencia de Madrid sobre los medios intelectuales hispanoamericanos" y que "prácticamente no hubo revista del continente que hubiese dejado de protestar"[1]. Efectivamente pudo ser así, pero precisamente por eso la respuesta de los Contemporáneos al debate defendiendo a Guillermo de Torre, autor del polémico "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica"[2], y atacando explícitamente a los martinfierristas -a Nicolás Olivari, a Ildefonso Pereda Valdés, a Borges, a Rojas Paz, entre otros- que se oponían a lo que consideraron un intento ofensivo de "tutelaje intelectual"[3] por parte de la revista española, es especialmente llamativa. Por eso voy a detenerme en esta ¿excepcional? participación mexicana en la polémica del meridiano, usándola como testimonio y ejemplo de ese hispanismo cultural al que hice referencia con anterioridad[4]. Sólo como

1) Jorge Schwartz, *Las Vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 552-3.
2) El artículo apareció en abril de 1927 en el nº 8 de *La Gaceta Literaria*.
3) Santiago Ganduglia, "Buenos Aires, Metrópoli", *Martín Fierro*, nº 42. Cito por Adolfo Prieto, *El periódico Martín Fierro*, Buenos Aires, Galerna, 1968, p. 73.
4) Pongo la palabra excepcional entre signos de interrogación porque quedan muchas revistas por rastrear y porque incluso respuestas tan conocidas a la polémica como la de *Revista de Avance* mantienen bajo la apariencia beligerante un tono neutral, a medio camino entre el apoyo a *Martín Fierro* y la aceptación de lo propuesto por *La Gaceta literaria*. Así por ejemplo, *Revista de Avance* calificó la reacción martinfierrista de "innecesaria acritud" y vió en *La Gaceta Literaria* "sus justificaciones y, de fijo, sus buenos propósitos" ("Sobre un meridiano intelectual", *Revista de Avance*, año 1, nº 11, septiembre de 1927, p. 273). Incluso habría que discutir algunos apoyos a *Martín Fierro* como el de José Carlos

contrapunto, haré alusión breve a algunas de las muchas reacciones que tuvieron lugar en *Martín Fierro* -concretamente a las que aparecieron en el nº 42 (julio de 1927) de la revista- porque la respuesta de los Contemporáneos al debate implicó explícitamente por igual a Guillermo de Torre y a los martinfierristas[5].

Pero antes quizás sean necesarias algunas observaciones sobre *Ulises* porque el artículo sobr el meridiano es producto de las circunstancias ideológicas que motivaron la publicación de la revista. *Ulises*, cuyo primer número apareció en mayo de 1927 bajo la dirección de Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, fue la primera revista como grupo de los Contemporáneos y es fundamental para entender sus años de actuación colectiva, años en que sus escritos estuvieron coordinados por un deseo compartido de acción y participación cultural en la vida pública mexicana[6]. Además es una publicación básica para situar correctamente y comprender ese hispanismo circunscrito a la literatura tan poco estudiado dentro de lo que podría denominarse la "ideología cultural" del grupo. En concreto, muchas de las reseñas y pequeñas editoriales de *Ulises* son una muestra de cómo concibieron los Contemporáneos la literatura en general y la historia de la literatura en lengua española en particular. Y sobre todo, de cómo entendieron la tradición literaria mexicana y cómo valoraron la dependencia hispánica, más bien lo que ellos consideraron el origen hispánico de la literatura -no de la

---

Mariátegui que, como explica Jorge Schwartz, "parece haber tenido conocimiento de la polémica a través de *Martín Fierro*" (Ob. cit., p. 553). Efectivamente, en su artículo publicado en *Variedades* el 24 de septiembre de 1927, no hay referencia alguna al texto de Guillermo de Torre: sólo apoyo a algunos de los deformados comentarios de *Martín Fierro*.

5) Hubo otras reacciones de *Martín Fierro* a la cuestión del meridiano en el nº 44-5, pero son posteriores al artículo de los Contemporáneos. También hubo una reseña al respecto en el nº 43 a la que los Contemporáneos no hicieron referencia.

6) Sin entrar en discusiones sobre si los Contemporáneos constituyeron un grupo o una generación, y compartiendo por supuesto la ya unanimemente aceptada división en subgrupos dentro de los Contemporáneos (antigua Juventud del Ateneo, generación bicápite y binomio Owen-Cuesta), puede decirse que en la época de *Ulises* casi todos los Contemporáneos se sentían un grupo único dispuesto a colaborar conjuntamente en la vida cultural del país. Gorostiza por ejemplo, que pasó ese año (1927) como diplomático en Inglaterra, no colaboró en *Ulises* pero se sentía unido a lo que en carta a Torres Bodet denominó "grupo mental, grupo con grupo, que a pesar de todo hemos formado siempre" (José Gorostiza, *Epistolario (1918-1940)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1995, p. 230). También González Rojo, entonces en España, habla en sus cartas de la necesidad de unirse, volcarse juntos hacia México, para conseguir "algo satisfactorio para su vida espiritual" (Ibídem, p. 216). En el caso de Torres Bodet es probable que no colaborase en *Ulises* por discrepancias personales con Novo: en opinión de Guillermo Sheridan, fue fundamentalmente bajo la responsabilidad de Novo que "del grupo de Torres Bodet no se aceptó a nadie, y sólo con el tiempo, en el tercer número, se permitió la inclusión de un poema de Jaime y otro de González Rojo" (*Los Contemporáneos ayer*, México, FCE, 1985, p. 280). Sin embargo, la conexión literaria de Torres Bodet con Villaurrutia y el resto fue, hacia 1927-8, más fuerte que nunca y sin duda, se sintió partícipe de una actividad colectiva que consideraba necesaria, imprescindible para obtener el beneficio cultural de México; en carta a Gorostiza escribió: "Me entristecen todos los rencores: hasta los míos que, por fortuna, no son tantos como algunos lo creen. De lejos -a tí te debe haber ocurrido en Londres- uno quisiera poder sentir en México, la unidad de la gente que vale y, para lograrla, se sentiría uno dispuesto a sacrificar hasta sus antipatías" (en José Gorostiza, ob. cit., p. 240). Ese sentimiento riguroso de grupo, más allá y a pesar de individualidades, es también claro en las cartas que en 1928 envió Owen a Villaurrutia desde Nueva York. En ellas habla Owen de "mi grupo" (*Obras*, México, FCE, 1979, p. 260) o de "nuestra obra" (Ibídem, p. 267) continuadamente. Ya a finales de los veinte, el grupo comenzó a disolverse de manera tan consciente como se constituyó. Torres Bodet habla del "confuso deseo de hacernos, cada quien por nuestro lado, una situación de hombres, sin apoyarnos ya, para la vida al menos, en la fuerza o en la debilidad de un grupo" (en José Gorostiza, ob. cit., p. 234).

naturaleza o de la esencia- de su país. Aun así, la crítica no ha subrayado hasta el momento este explícito reconocimiento y aceptación de la herencia cultural española en la literatura mexicana por parte del grupo. Lo que sí debe quedar claro es que esa actitud hispanista debe ponerse en relación con las reflexiones sobre la naturaleza de las literaturas nacionales y sus tradiciones que se estaba produciendo en toda Hispanoamérica y, sobre todo, con el nacionalismo cultural indigenista y antihispanista difundido en México durante la época de Calles[7]. Además, sin reconocer esa actitud reiterada y expresa de hermanamiento y acercamiento a España, no se entiende parte de la literatura escrita por los Contemporáneos en esos años (1927-9) en que, ya se ha dicho, participaron como grupo conscientemente unido en las polémicas sobre la cultura nacional. Frente o contra la institucionalización del indigenismo, el folclorismo (costumbrismo, mímesis) o el popularismo (socialización) como literatura y arte nacional, los Contemporáneos unieron sus tan reiteradas diferencias para defender el origen fundamentalmente hispánico y por tanto occidental, de la literatura mexicana como medio de justificar el caracter nacional, no extranjerizante, de su propia literatura y de esas sus afinidades con lo occidental que Villaurrutia llamaría deseo de "poner a México en contacto con lo universal"[8], y sus opositores antinacionalismo, descastamiento o traición a la patria.

El hecho de sacar a colación la cuestión del sustrato hispánico de la literatura mexicana tuvo que ver con la participación de los Contemporáneos en una discusión muy específica dentro del tema general de la cultura nacional: el problema de la tradición, que alcanzó en esos años uno de sus puntos álgidos. Definir la tradición exigió un ejercicio de repaso histórico, de retorno al pasado. Al producirse ese buceo retrospectivo hacia la raíz de la cultura mexicana -explica Ricardo Pérez Montfort- "serias diferencias surgieron entre quienes pretendían definir

---

7) Es imposible entrar con detalle en esto, pero sí conviene recordar que el nacionalismo, en materia política y cultural, dominó México particularmente desde que en 1924 se inició la presidencia de Plutarco Elías Calles. Las numerosas polémicas y debates que tuvieron lugar desde 1925 en México sobre el término Revolución -qué es lo revolucionario política, ideológica y literariamente-, y los intentos de delimitar el contenido de los conceptos de literatura o arte nacional y tradición cultural mexicana, recogidos ampliamente por Victor Díaz Arciniegas en *Querella por la cultura revolucionaria. 1925* (México, FCE, 1989), acabaron por supeditar la cultura a los intereses políticos, circunscribir lo revolucionario a hipotéticas reformas sociales, e identificar la esencia mexicana con esa circunstancia histórica específica que fue la Revolución. Desde el Estado, se pidió reconstruir culturalmente México socializando el arte, convirtiéndolo en mimético de esa realidad social, política y estética que había supuesto la Revolución, y recuperando lo no colonizado, es decir, lo que se consideró puramente mexicano dentro de la tradición nacional: lo indígena. El muralismo en particular ejemplifica ese intento de crear un arte mexicano fundamentado en la aportación espiritual y artística -más bien artesanal- de las culturas prehispánicas. Refiriéndose a la segunda mitad de los veinte, Abelardo Villegas habla de "nacionalismo etnológico" mediante "la identificación de las esencias nacionales con lo indigena, y lo indígena con lo popular y lo revolucionario" ("El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en AA. VV., *El nacionalismo y el arte mexicano*, IX Coloquio de Historia del Arte, México, UNAM, 1986, p. 390). Como explica Jean Meyer "el nacionalismo moderno, desligado de la hispanidad, y modelado según los valores morales y sociales Americanos, nace en esta época, al mismo tiempo que la noción de 'mejicanidad'" (*La Revolución mejicana, 1910-1940*, Barcelona, Dopesa, 1973, p. 127), una mexicanidad que para definirse como tal rechazó cualquier influjo foráneo -diacrónicamente, lo hispánico quedaba incluído en ese rechazo- en sus artes y literaturas. Los muralistas con excepciones, el concepto "Novela de la Revolución" que funcionó como tal desde diciembre de 1924, y los poetas sociales -algunos estridentistas, los futuros agoristas- intentaron con sus obras responder a esos presupuestos nacionalistas, y experimentaron por lo general un rechazo a lo hispánico más movido por razones políticas -lo que el hispanismo significó políticamente en México desde la Independencia como corriente conservadora- que culturales.

8) Jacques Issorel, "Neuf interviews de Xavier Villaurrutia" (presentées et traduites par Jacques Issorel), *Intellectuels et État au Mexique au XXième siecle,* París, Éditions du CNRS, 1979, p. 114.

al pueblo mexicano basándose en una explicación sobre sus orígenes, su raza o su lugar entre el resto de las naciones"[9]. Diferencias entre indigenistas hispanófobos, hispanistas e hispanoamericanistas que afectaron de lleno a los Contemporáneos cuando decidieron editar *Ulises*. Y aunque dejaron muy claro que restringían el concepto de tradición a la literatura, en el politizado ambiente ese acercamiento a España se reinterpretó como una opción política conservadora y antirrevolucionaria. Si los nacionalistas radicales -piénsese en los muralistas, los defensores de la llamada Novela de la Revolución y los agoristas y poetas revolucionarios- consideraron lo hispánico como elemento colonial y, por tanto, no mexicano, como sí lo eran lo prehispánico y su herencia popular, los Contemporáneos y algunos otros, en franca minoría, defendieron lo hispánico como componente principal de lo mexicano, llegando incluso a menospreciar lo indígena -quizás con la excepción de Ortiz de Montellano-, actitud esta última que prácticamente todos los Contemporáneos habrían de corregir con el tiempo[10]. El calor de la polémica y otras cosas -por ejemplo la asombrosa efervescencia cultural en España durante los veinte o la posibilidad que aprovecharon los Contemporáneos de utilizar a España como puente publicitario y editorial hacia Europa- justifican el temporalmente exacerbado hispanismo del grupo; más manifiesto en unos Contemporáneos que en otros, del que son testimonio *Ulises*, los ocho primeros números de *Contemporáneos* y, muy especialmente, las novelas que publicaron Villaurrutia, Owen, Novo y Torres Bodet como apéndices editoriales de la primera[11]. Un hispanismo en el que encuadrar la respuesta que en *Ulises* dieron los Contemporáneos a la polémica sobre el meriadiano.

Como se sabe, la polémica se inició cuando Guillermo de Torre publicó sin firma, a modo de editorial, su "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica" en el nº 8 de *La Gaceta literaria*. En él se quejaba Guillermo de Torre de la excesiva aproximación de la literatura hispanoamericana a Francia e Italia, bajo peligro de "anular y neutralizar sus mejores virtudes nativas"[12] entre las cuales él reconocía la herencia cultural hispánica. En realidad, lo que preocuba a Guillermo de Torre era el problema de España, la disminución de su prestigio intelectual, y le alentaba la posibilidad de reconstruirlo frente a Francia con la colaboración

---

9) Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, hispanismo y panAmericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", en Roberto Blancarte, ed., *Cultura e identidad nacional*, México, FCE, 1994, p. 350.

10) Baste citar el caso de Salvador Novo que en su autobiográfico relato *El joven*, proyectado para ser publicado en *Ulises*, se mostró bastante despreciativo con respecto a las artes indígenas; pasado el tiempo, no sólo escribió obras de teatro sobre personajes prehispánicos -*Cuauhtémoc* o *In Ticitezcatl o el espejo encantado*, por ejemplo- sino que incluso llegó a aprender nahuatl y a ser el primer cronista oficial de la Ciudad de México que incorporó el pasado precortesiano y la realidad cultural indígena a sus retratos de la ciudad (Cfr. Luis Rubluo, *Cronistas de la Ciudad de México*, México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios, 1975, p. 79).

11) Me refiero a *Dama de corazones* de Villaurrutia, *Novela como nube* de Owen, *Return Ticket* y *El joven* de Novo y *Margarita de niebla* de Torres Bodet. Aunque en realidad sólo las tres primeras fueron publicadas por *Ulises*, las cinso constituyen un ciclo unitario. En el caso de *El joven* es claro que formó parte del espíritu programático de *Ulises* porque incluso se anunció su publicación en el nº 1 de la revista, aunque luego, por razones que no conocemos, el libro saliera a la luz en la colección "Novela mexicana" (México, 1928). En el caso de *Margarita de Niebla* también es anecdótico y circunstancial que se publicase en Cvltura y no en *Ulises*; quizás habría que recordar las antipatías entre Novo y Torres Bodet o simplemente considerar la prisa de Torres Bodet por sacar a la luz su novela como la primera de una serie similar que sabía acabaría publicándose. De hecho, como ha mostrado Guillermo Sheridan, las semejanzas entre las novelas de Villaurrutia y Torres Bodet son tan evidentes que "obligan a considerar si no habría habido de antemano (...) la intención de escribir sobre una misma trama fijada previamente" (Guillermo Sheridan, ob. cit., p. 306).

12) Cito por Jorge Schwartz, ob. cit., . 554-7.

cuantitativa y cualitativa de Hispanoamérica; para ello expresaba su fe en un "iberismo" o "hispanoamericanismo" cultural -son los términos que utiliza- cuyo centro simbólico establecía en Madrid. En el artículo, concurrían tres ideas básicas, una subyacente, las otras dos explícitas. La primera tenía que ver con la visión nueva y positiva de la literatura hispanoamericana que en España comenzaba a existir, aunque todavía en forma minoritaria: visión de Hispanoamérica como territorio joven y vital intelectualmente que quizás retomaba Guillermo de Torre de Ortega y Gasset[13]. Con respecto a las dos ideas explícitas, la primera era la consideración de la lengua española como factor de unión cultural entre los pueblos hispanoparlantes, sin hegemonía de uno sobre los otros. Con la alusión inicial al *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, Guillermo de Torre asumía una concepción humanista de lengua, que ya no era el instrumento de poder político que fue para Antonio de Nebrija en su todavía medieval prólogo a su *Gramática* de la lengua española; se trataba de una idea universalista, renacentista de lengua como instrumento de transmisión y consolidación cultural y espiritual, como realidad más allá de lo estrictamente lingüístico: por la lengua, España e Hispanoamérica poseían un fondo común de "intereses espirituales" y "relaciones intelectuales o de cultura" que las hermanaba. La segunda idea explícita tiene que ver con la imagen de España que Guillermo de Torre reproduce en el artículo; él insta a los "jóvenes espíritus de Hispanoamérica" a identificarse "con la atmósfera vital de España" que "no rebaja y anula su personalidad, sino que más bien la exalta y potencia en sus mejores expresiones". Pero ¿qué entendía Guillermo de Torre por "atmósfera vital de España"? Explícitamente, alude a una España que acaba de resurgir, joven y moderna. Cuando se dirige a "la España intelectual, más joven y exigente" y le pide polarizar la atención de Hispanoamérica "reafirmando la valía de España y el nuevo estado de espíritu que aquí empieza a cristalizar", está apelando a una intelectualidad renovada, tan actual como la francesa, y por tanto tan atractiva como ésta a las ansias de renovación, "contemporaneización" (*Ulises*) o "sincronización" (*Martín Fierro*) de sus receptores: "los jóvenes espíritus hispanoamericanos". La propia revista en que Guillermo de Torre publicó su artículo, pero sobre todo la *Revista de Occidente* y los poetas, prosistas y pintores aglutinados en sus páginas y en torno a Ortega y Gasset, incluída la generación que le precedió, constituían ese "nuevo estado de espíritu" capaz de competir con Francia desde un punto de vista literario e intelectual.

Pero el tono de Guillermo de Torre en el artículo revelaba ante todo un afán por recuperar para España el prestigio perdido en Hispanoamérica. Por eso, su sincera valoración de la autonomía de la nueva literatura hispanoamericana pasó desapercibida para sus receptores que vieron en el texto una defensa a ultranza de España y una disimulada acusación de afrancesamiento de la que, por otra parte, los intelectuales hispanoamericanos ya estaban acostumbrados a defenderse en sus propios países. A ello habría que añadir el antiespañolismo

13) En el caso concreto de la literatura mexicana, con la excepción de *Los de Abajo*, la recepción en España se limitó casi exclusivamente a *La Gaceta Literaria* que desde su aparición en 1927 mostró un inusitado interés por las letras hispanoamericanas que en realidad no se correspondió con un conocimiento efectivo de lo que se escribía al otro lado del océano. El motor generador de ese interés fue Ernesto Giménez Caballero, director de la revista, que se autoproclamó "Ministro de la poesía Americana" y que "estimuló a otros para que se ocuparan de ella, en especial (...) Guillermo de Torre" (Luis Maristany, "La recepción de los Contemporáneos en España", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, eds., *Los Contemporáneos en el Laberinto de la crítica*, México, El Colegio de México, 1994, p. 450). El artículo de Guillermo de Torre sobre el meridiano hay que ubicarlo dentro de ese repentino interés por Hispanoamérica; pero sobre todo, es la respuesta de los Contemporáneos lo que cobra verdadero sentido cuando se pone en relación con la intención más proclamada que real de *La Gaceta Literaria* de dar a conocer en España y Europa la nueva literatura de Hispanoamérica.

más o menos difundido en el continente desde la Independencia, no ya por motivos políticos sino por la convicción, por parte de muchos, de que el atraso de Hispanoamérica, también culturalmente, había sido consecuencia del lastre hispánico. Para Guillermo de Torre, pasada la ofuscación de la guerra y reconocida la autonomía literaria de Hispanoamérica, era el momento perfecto para la reconciliación, para "la rectificación de un estado de cosas y la instauración de un nuevo espíritu amistoso entre dos mundos fraternos"; para ello, ofrecía una España culta y moderna, una "atención auténtica" y un territorio hospitalario, intelectualmente fértil, que recorrer. Literalmente, el artículo de Guillermo de Torre era una invitación a estudiantes y escritores hispanoamericanos para ir a Madrid como "centro de actividades" alternativo a Francia e Italia. Sin embargo, utilizó en su artículo expresiones de tono más imperialista y españolista que iberoamericanista lo que, unido al error estratégico de "ubicar" geográficamente ese hispanoamericanismo en la Península, desencadenó las conocidas críticas violentas, entre otros, de los argentinos de *Martín Fierro*.

He creído conveniente detenerme en esas tres ideas del artículo de *La Gaceta Literaria* por dos razones: primero, porque en términos amplios, algunos de los argumentos de Guillermo de Torre coincidieron con los empleados en México por los defensores del hispanismo; y segundo, porque la reacción de *Martín Fierro* fue, en síntesis, un contraataque a dos de esas ideas: el poder aglutinador, unificador y fraternal de la lengua española, y el carácter moderno, enriquecedor y positivo para Hispanoamérica de la nueva literatura española[14]. La tercera de esas ideas -el reconocimiento y la valoración de la nueva literatura hispanoamericana en España- hay que ponerla en relación, no tanto con *Martín Fierro* como con los Contemporáneos que intentaban en 1927 promocionarse en Europa vía España y veían en Guillermo de Torre un instrumento humano y en la *Gaceta literaria* un instrumento editorial y propagandístico para llevarlo a cabo; para ello contaban con la colaboración de otros mexicanos asentados en España que con anterioridad habían obedecido a ese llamado, a esa invitación a trasladar a España su peregrinaje intelectual: fue el caso de Alfonso Reyes y en 1927 lo era, entre otros, de Martín Luis Guzmán o Enrique González Martínez y su hijo, González Rojo, miembro de los Contemporáneos y enlace del grupo con revistas españolas.

14) En "La implantación de un meridiano. Anotaciones de un sextante", Scalabrini Ortíz rechazaba así el idioma español como factor de unión entre Argentina y el resto de Hispanoamérica y entre Argentina y España: "Hispanoamérica es un vocablo vacío para nosotros. Vínculo endeble es el idioma, ante el imperioso mandato del clima y de la formación étnica". Y añadía: "nuestros glóbulos rojos hablan varios idiomas y responden a tradiciones distintas y antagónicas" (cito por Adolfo Prieto, ob. cit., pp. 74-5). Por su parte, *Revista de Avance* en su comentario a la polémica daba noticia de una carta de Borges recibida en la redacción en la que se decía: "Todo país original necesita un idioma original: y nuestra mayor gloria fincará en que dentro de quince años los españoles no nos comprendan cuando hablemos" ("Sobre un meridiano intelectual", art. cit., p. 273). De modo similar se expresó Santiago Ganduglia: "ya no se puede hablar de identidad lingüística porque todos somos algo políglotas y estamos acostumbrados a escribir en idioma propio" ("Buenos Aires, Metrópoli", cito por Adolfo Prieto, ob. cit., p. 73). Ganduglia además, ofreció una imagen intelectual de España que es precisamente la que Guillermo de Torre se proponía derribar con su artículo: "España sólo nos interesa desde Baroja y Valle Inclán para arriba, mientras Francia e Italia renuevan constantemente nuestra atención intelectual" (Ibídem). Más claramente la expresó Lisardo Zía en "Para *Martín Fierro*", donde retomó el tópico de la España cerrada frente al aperturismo y al universalismo: "El paisaje de España se reduce al de España misma: un pentágono. Cinco lados que encierran cinco perspectivas. El paisaje de América es, quizás, la suma de todos los horizontes" (Ibídem, p. 78).

Además, estaba el precedente alentador de *Los de Abajo*, elogiada en España, y difundida, con gran éxito, en Europa y Estados Unidos[15].

El artículo de los Contemporáneos, ubicado en la sección "El curioso impertinente", generalmente escrita por Villaurrutia pero concebida como editorial, comenzó con una defensa explícita y acalorada de lo que denominaron "el valor de la España actual"[16]; tomando como pretexto las palabras del martinfierrista Nicolás Olivari en "Madrid, meridiano intelectual hispanoamericano", donde sostenía que "la enteca generación española" no podía compararse a la argentina "ni en sueños", los Contemporáneos defendieron las nuevas letras de España destacando su calidad frente a la cantidad innecesaria de las argentinas que los martinfierristas esgrimían como argumento en su favor para desplazar a Buenos Aires el supuesto meridiano[17]. La apelación directa de los Contemporáneos al artículo de Olivari sirvió de excusa para esbozar subrepticiamente el concepto de literatura nacional que por entonces el grupo sostenía polémicamente contra los nacionalistas. Escriben los Contemporáneos refiriéndose a Olivari:

> *Enseguida el mismo escritor: "No tenemos interés por Madrid ni por España. No hay allí ascensores, ni calefacción, ni tangos porteños" (Esto sin comentario por nuestra parte).*

Aparte de un desdén irónico hacia el vanguardismo puramente exterior, simple moda, con el que los Contemporáneos no se identificaron nunca, la alusión a los tangos porteños, que obedecía en *Martín Fierro* a un criollismo a veces contradictorio con el pretendido universalismo de la revista, hizo que apareciese indirectamente en el texto el problema de lo que hace verdaderamente nacional la literatura de los países. En este sentido, el artículo sobre el meridiano de los Contemporáneos fue, no sólo un diálogo explícito con los argentinos, sino también uno subterráneo con los posibles lectores mexicanos a los que se les exponía una idea muy específica de verdadera literatura nacional mexicana deducible de los comentarios hechos

---

15) En realidad el éxito de *Los de Abajo* en España se convirtió para los Contemporáneos en un arma de doble filo. Aunque el grupo se sintió afín a Azuela (véase por ejemplo, Xavier Villaurrutia, "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela", *Obras*, México, FCE, 1961, pp. 799-801) por el carácter moderno y universal, estéticamente revolucionario de sus novelas, y en Francia Valèry Larbaud prologó *Los de Abajo* poniéndola en relación intelectual, no con la Novela de la Revolución, sino con los Contemporáneos, en España, lo que de local y político tenía el libro, interesó tanto o más que su novedad técnica (cfr. Jorge Ruffinelli, "La recepción crítica de *Los de Abajo*", en Mariano Azuela, *Los de Abajo*, Madrid, Colección Archivos, 1988, pp. 185-212). Como dice James Valender, "las vívidas imágenes de la Revolución" de *Los de Abajo* influyeron en "la idea que entonces se tenía en España de la vida contemporánea de México" ("García Maroto y los Contemporáneos", en Rafael Olea Franco y Anthony Stanton, ob. cit., p. 421). Por eso las expectativas de recepción de los Contemporáneos en España se vieron frustradas al recibir "reproches a su nula militancia cívica y al inexistente tono épico que se hallaba en flagrante contradicción con el triunfal espíritu revolucionario" (Guillermo Sheridan, "Los Contemporáneos y la Generación del 27", *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 514-5, abril-junio, 1993, p. 190). Poco podrían imaginar los Contemporáneos que la invitación de Guillermo de Torre se convertiría en poco tiempo en una actitud crítica, poco receptiva, de los españoles hacia su literatura.

16) "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica", *Ulises*, nº 4, octubre de 1927, pp. 38-9.

17) Escribió Olivari: "Los jóvenes poetas de España solicitan nuestra indulgencia porque tenemos en nuestras antologías jóvenes poetas numéricamente aplastadores de esa enteca generación española...". Es más que probable que esté refiriéndose a tres voluminosas antologías, si no más, surgidas en Argentina entre 1926 y 1927: la de Julio Noé, *Antología de la poesía argentina moderna:1900-1925*, Buenos Aires, Nosotros, 1926; la de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, *Indice de la nueva poesía Americana*, Buenos Aires, El Inca, 1926; y la de Pedro Juan Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*, Buenos Aires, Minerva, 1927.

al criollismo costumbrista y al antiespañolismo argentino. Ese diálogo escondido con México no se abandonó hasta el final del artículo, emergiendo en cada breve comentario a las réplicas que Ildefonso Pereda Valdés, Molinari, Borges o Scalabrini Ortiz dieron al artículo de Guillermo de Torre. Y en la respuesta a Olivari, la alusión a los tangos porteños constituyó el pretexto para despreciar lo localista en literatura, lo costumbrista como perteneciente a un orden inferior de caracterización literaria: inferior en el tiempo, es decir, anacrónico, propio del realismo y costumbrismo decimonónico, e inferior también como elemento falsamente definitorio de lo nacional de las literaturas.

El comentario de los Contemporáneos al artículo de Pereda Valdés "Madrid, Meridiano, etc...", incidió sobre la cuestión de las literaturas nacionales:

> *Además: ¿Qué quiere decir Pereda Valdés al afirmar que estamos haciendo un "arte azteca"? eso está hecho ya, y muy bien hecho hace muchos años, y cualquier Historia del Arte que caiga, por descuido, a manos de Pereda Valdés, puede ilustrarlo.*

Ahora la réplica incluía un auditorio más amplio y a ella subyacía una reivindicación de modernidad para el arte mexicano de la época y una declaración de principios respecto al mundo indígena o, más específicamente su arte, que quedaba relegado al pasado. La postura de los Contemporáneos en estos años sobre el arte indígena fue quizás excesivamente radical, pero no se entiende fuera de eso que hemos llamado hispanismo como contrarréplica al indigenismo falsificado, artificialmente reconstruido -"habilidad manual indígena al servicio de otra habilidad no manual ni indígena" habría de definirlo Novo[18]-, que se les intentaba imponer como mexicanos. Al mismo tiempo, los Contemporáneos se revelaban contra la visión simplificada que el resto de América y sobre todo Europa tenían de México y su cultura, motivada por la atención superficial concedida al muralismo[19]. La alusión de un arte azteca actual en México por parte de Pereda Valdés debe entenderse como una referencia a la pintura muralista en pleno apogeo en 1927; lo que disgustó a los Contemporáneos fue que esa alusión implicase una separación entre la modernidad literaria occidental, con la que sí relacionaba a los argentinos, y lo azteca que excluía a México de ese estatus de modernidad compartido por Occidente y le otorgaba una identidad exclusiva y distinta. En efecto, releyendo la abundante y extraordimaria crítica pictórica de Villaurrutia o Cuesta, puede verse que para los Contemporáneos la pintura de muralistas como Diego Rivera o José Clemente Orozco, a pesar de durísimos enfrentamientos personales y discrepancias políticas, era importante porque era

---

18) Salvador Novo, *El Joven* (1928). Cito por *Toda la prosa*, México, Empresas editoriales, 1964, p. 552.

19) En España y en Hispanoamérica la difusión del muralismo, sobre todo através de Diego Rivera, contribuyó a crear una imagen de nuevo arte mexicano de la que los Contemporáneos quedaban fuera. Como explica James Valender, el propio pintor español Gabriel García Maroto, que llegó a colaborar en México con los Contemporáneos, se aficionó a la cultura mexicana de la época por sus implicaciones socio-políticas, por esa expresión de "arte racial mexicano" que veía en su pintura (cfr. James Valender, art. cit., p. 420). De hecho, ilustró la edición de lujo de *Los de Abajo* en España (Biblos, 1927) y sólo después de viajar a México, "una vez colocado dentro de la compleja realidad de la Revolución mexicana, el pintor habría de adoptar una actitud bastante más ecuánime, parecida en muchos aspectos a la que se observa en la propia obra de los Contemporáneos" (Ibídem, p. 423). En Argentina la difusión y valoración de Rivera u Orozco fue mayor que la de los Contemporáneos que, de manera seria, no hicieron su aparición en *Martín Fierro*, revista supuestamente afín, hasta, precisamente, el nº 42. A los Contemporáneos debió molestarles que en el mismo número en que se publicaron poemas de Villaurrutia, Pellicer, Novo o González Rojo, Pereda Valdés acuñara la rúbrica "arte azteca", pasando por alto, manifestando un absoluto desinterés, por una literatura mexicana "no azteca".

moderna y ponía en sincronía con la pintura occidental a la mexicana. Pero sobre todo la poesía que ellos estaban escribiendo, también su recién iniciada producción narrativa, eran el testimonio de modernidad que situaba en la misma linea de actualidad a la literatura mexicana y a la española, y por supuesto, a la argentina. Frente al determinismo indígena, que en materia literaria y artísticas los Contemporáneos consideraban minoritario, los Contemporáneos presentaban su literatura como parangonable a la española y como legítimamente mexicana por el fondo lingüístico y cultural común que defendían entre España y México. La defensa y presentación que hicieron los Contemporáneos de su literatura como mexicana no sólo frente a su propio país sino también frente a Europa, justifica su deseo de promoción europea hacia 1927 vía España, aprovechando la predisposición de *La Gaceta Literaria.* Y en esa necesidad de legitimar ante la nación su asunción de un estatus de modernidad occidental hay que entender el hispanismo del grupo en esos años en que se esforzaron por presentar la cultura española como raíz, como tradición y base de la verdadera mexicanidad.

En *Ulises* el hermanamiento España-México salta a la vista, es casi un elemento estructurante. Por ejemplo, se concretó en una teoría y práctica de la narrativa que casi monopolizó la revista; esa narrativa, aunque ideológicamente inspirada en la *Nouvelle Revue Française*, se presentó formalmente como identificable a la de los "Nova Novorum" de *Revista de Occidente*, máximo exponente entonces de esa España nueva y moderna de la que hablaron los Contemporáneos y Guillermo de Torre. Eso explica que en el nº 2 *Ulises* ofreciese a los lectores un pasatiempos consistente en descubrir, entre ocho frases o párrafos, cual de ellos pertenecía a Pedro Salinas, Antonio Marichalar, Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Gilberto Owen, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia: es decir, los narradores españoles de "Nova Novorum" y los mexicanos de *Ulises*. En el nº 5, Cuesta aclaraba que el pasatiempos había tenido la intención de demostrar "la semejanza del estilo de prosa castellana"[20] entre los nuevos novelistas en lengua española de ambos lados del Atlántico, pero sin establecer discipulado alguno entre ellos. Hacía poco tiempo que en *El Sol* el crítico español Esteban Salazar y Chapela había llamado a Torres Bodet discípulo de Benjamín Jarnés por su novela *Margarita de Niebla*. Cuesta lo negaba afirmando que lo que existía entre ambos novelistas era una coincidencia en el género y las formas literarias, elementos estos que "los señala la época"; al achacar las similitudes a una evolución natural de la prosa y a un estado compartido de modernidad cultural, estaba equiparando implícitamente a México con España en lo relativo a su estadio literario y aceptando como propia esa tradición occidental que en cualquier caso a España le pertenecía, había traspasado parte de su legado a México, y le había permitido coincidir también en esa fase literaria actual o moderna con "Proust y Giradoux en Francia" y "Joyce en Inglaterra".

Desde esa perspectiva se entiende el final del artículo de los Contemporáneos sobre el meridiano:

> *Pensamos nosotros: para no admitir que un extraño imponga la ley en nuestra casa no es preciso negarlo, ni llenarlo de improperios, basta con indicarle con nuestra actitud severa, seria, cual es su lugar con relación al nuestro.*

Si los Contemporáneos se sentían agentes directos en la constitución de una nueva etapa histórica -la presente- de la literatura mexicana, el párrafo define sutilmente esa etapa como un periodo que inaugura un modo nuevo de relación con la antigua metrópoli a través de la literatura. España, la literatura española, ya no es una imposición que desvirtúa la identidad

---

20) Jorge Cuesta, "*Margarita de Niebla* y Benjamín Jarnés", *Ulises*, nº 5, diciembre de 1927, pp. 24-5.

colonizada, y México -cualquier país de Hispanoamérica- ya no realiza una literatura inferior, subordinada a Occidente y réplica de ella, sino paralela, parangonable. Por eso es buena señal, señal de madurez, que hayan desaparecido los rencores hacia España -rencores que mantiene Buenos Aires- y México haya sabido asumir como propia una porción de esa herencia literaria de donde procede su estatus de modernidad. Esa idea y esa explicación de las relaciones literarias entre México y España, similares a las que podían deducirse del juego adivinatorio del nº 2 de *Ulises*, coincidían con las que Guillermo de Torre había expuesto en su artículo de *La Gaceta literaria*. En el último renglón, los Contemporáneos trasladaban el problema de la identidad y autonomía de la literatura mexicana a un terreno en el que iba a permanecer como objeto de reflexión, al menos, el tiempo que duró *Ulises*. La literatura mexicana, desde una perspectiva universal, no puede deducirse de la negación de todo lo que no-es mexicano sino de los modos que tiene de relacionarse con todo eso que no-es mexicano, y por tanto, hay que conocer; lo español, pero también lo francés, lo italiano o lo inglés, entraban dentro de esa categoría y fue ahí donde se produjo la mayor discrepancia entre Guillermo de Torre y los Contemporáneos, para los que lo hispánico -determinados aspectos de lo hispánico- formaba parte y era incluso expresión de lo universal. Para el grupo, su versión suavizada y exclusivamente literaria de hispanismo no implicó deseo de contrarrestar otras influencias occidentales sino de abrirse, conectar, a través de la nueva España moderna con Europa. Su filiación a España la entendieron los Contemporáneos, no como quería Guillermo de Torre, en oposición a eso que llamó latinismo italiano o francés, sino en oposición a la cerrazón nacionalista, al indigenismo o al popularismo convertidos artificiosamente en esencia de lo mexicano. Observado así, intensificar la reflexión sobre la literatura española y su relación con la mexicana debía ser una cuestión fundamental por razones históricas evidentes. Y cuando Cuesta, al explicar la adivinanza de novelistas, concluía que el juego demostraba la "coincidencia" de temas y formas entre los escritores que a ambos lados del Atlántico compartían, en su absoluta independencia, un legado lingüístico y cultural común, estaba obedeciendo a ese llamado de Villaurrutia según el cual era necesario "indicar" al otro "su lugar con relación al nuestro" para que de esa reubicación de las literaturas en el panorama de la modernidad intelectual surgiese por fin para México, en materia literaria, su verdadera identidad.

Las manifestaciones más evidentes del hispanismo programático y expreso de los Contemporáneos no se limitaron a *Ulises*; por ejemplo, desde 1927 colaboraron activamente en la olvidada revista *La Voz Nueva* dirigida por Ricardo del Alcázar (Florisel), español de origen e hispanista extremo que expresó sus ideas en la revista y en una serie de libros que publicó como apéndices editoriales de la misma[21]. En su presentación, *La Voz Nueva* se declaraba "fundamentalmente hispanicista" y anunciaba su propósito de "demostrar que, no sólo no hay incompatibilidad alguna entre Méjico (sic) y España, sino que en la raíz, en el fondo y a la larga, todo es una y la misma cosa, a pesar de cuanto -por incomprensión de unos y otros- se

21) Los títulos de algunos de los libros de Florisel son más que elocuentes de su radicalismo político en lo referente al hispanismo: *Por el alma y por el habla de Castilla* (México, El día español, 1922); *El cuento y la cuenta del oro en América; lo que de toda América se llevó España en tres largos siglos, lo que trajo y dejó en América, en cambio. Lo que se llevan los Estados Unidos, sólo de México y en un sólo año, lo que dejan en México, en pago* (México, Manuel León Sánchez, 1927); *El cetro, las cruces y el caduceo; en busca de la conciencia de la colonia* (México, 1928); *El gachupín; problema máximo de México* (México, 1934); o la semblanza elogiosa *Don Adolfo Prieto y Alvarez o el Caballero español* (México, Costa-Amic, 1945).

diga en contra"[22]. En enero de 1928, un artículo anónimo en *La Voz Nueva*, probablemente de Florisel, anunciaba la llegada a México de García Maroto hablando de "esa España nueva e innovadora que tanto bulle y se agita" y elogiando la figura de Giménez Caballero como "cabeza de la vanguardia"[23], actitud ésta muy similar a la que venimos describiendo en *Ulises*, que muestra con claridad la elección de Maroto, habitual colaborador de *La Gaceta Literaria*, como enlace entre los Contemporáneos y esa invitación a España que realizó la revista a través de su artículo sobre el meridiano. De hecho, al poco tiempo habría de editarse la *Galería de poetas nuevos de México* con la firma y los dibujos de Maroto en *La Gaceta Literaria*, antología de los Contemporáneos precursora, en cierta medida, de la *Antología de la poesía mexicana moderna* de Cuesta.

De todos modos conviene tener presente que el hispanismo en el México de finales de los veinte no fue ni mucho menos exclusivo de los Contemporáneos; por ejemplo, en 1928 la editorial Cvltura publicó la conferencia *España fiel* de Manuel Gómez Morín, miembro de la generación del 15 y recién llegado de España, cuya presentación, escrita por Alfonso Pruneda, coincide con lo ya expuesto aquí acerca de las relaciones entre España y México según las entendieron Guillermo de Torre y los Contemporáneos:

> *El mejor medio de lograr la estimación y el respeto mutuo entre dos pueblos, es trabajar porque ambos se conozcan más y más. A pesar de las apariencias, las relaciones entre España y México no son todavía tan estrechas como deseamos cuantos creemos que hay muchos motivos materiales y espirituales para provocar un acercamiento, siempre mayor, entre las dos naciones*[24].

Y por las mismas fechas, fresco quizás el recuerdo de sus diez fecundos años en España, Alfonso Reyes escribía:

> *En la hostilidad y en la discontinuidad nada se logra: hay que reconciliar a las Américas con su antigua Metrópoli. Hay que descubrir el ideal, el afán común en que España y las Nuevas Españas se den la mano*[25].

Sin embargo, no en todos ellos tuvo la misma significación la exaltación de la fraternidad México-España; en el caso concreto de los Contemporáneos, es fundamental no confundir su propuesta cultural con la actitud politizada de Ricardo del Alcázar, a pesar de la amistad del grupo con Florisel y las colaboraciones en su revista. Desde finales del siglo XIX el hispanismo, en términos muy amplios, había sido el soporte ideológico de una corriente política conservadora y católica que, como explica Pérez Montfort, se sustentaba en tres ideas básicas: el orgullo de pertenecer a la "estirpe europea", particularmente peninsular, la reivindicación de la religión y la tradición católica como seña de identidad mexicana, y la lengua española, frente a las indígenas aniquiladas en su mayoría. Pero además de esa postura política radical, "muchos miembros de las élites intelectuales, artísticas y políticas revolucionarias de los primeros años de la década de los veinte tuvieron una sincera simpatía por aquello que remitiera a la 'herencia hispana' en territorio mexicano"[26], simpatía que

---

22) Cit. por Miguel Capistrán, "Sobre una Antología desconocida de los Contemporáneos", en *Los Contemporáneos por sí mismos*, México, Lecturas Mexicanas, 1994, p. 86.
23) Ibídem, p. 94.
24) Alfonso Pruneda, presentación a *España fiel* de Manuel Gómez-Morín, México, Cvltura, 1928, p. 8.
25) Cit. por Jerónimo Mallo, "España en la obra literaria de Alfonso Reyes", *Hispania*, Vol. XLIII, May, 1960, nº 2, p. 157.
26) Ricardo Pérez-Montfort, art. cit., p. 363.

entonces sintieron los Contemporáneos circunscribiéndose al hecho literario en exclusividad. En su caso, no puede hablarse ni de catolicismo, ni de conservadurismo político, ni siquiera de proyecto de conservación de la pureza de la lengua española. Por ejemplo, *El joven* de Novo, quizás el texto más explícito a la hora de defender el origen hispánico de la literatura mexicana, abunda en localismos, expresiones netamente mexicanas, que Novo usa como producto de la aclimatación de lo hispánico a México.

Por eso quizás, más que como adhesión al hispanismo, la actitud de los Contemporáneos debe entenderse como rechazo al indigenismo, o más específicamente, a la manera irreflexiva que tuvo de plantearse en México por esos años. Si tenemos presente por ejemplo el recorrido historiográfico por la literatura mexicana que hizo Novo en *El Joven*, donde muy sutilmente destacaba o subrayaba el origen hispánico, no ya de cada periodo de la literatura mexicana, sino incluso de la literatura popular mexicana, o releemos *Return Ticket*, la única adhesión hispanista explícita de Novo se produce en el campo de la literatura. Y en la formulación explícita de esa idea de hermandad cultural México-España sería injusto no reconocer la huella que dejaron en los Contemporáneos sus maestros: la huella del Ateneo y, muy específicamente, la de Alfonso Reyes, permanentemente vinculado a los Contemporáneos vía epistolar, a pesar de encontrarse la mayor parte del tiempo al otro lado del Atlántico. Pero también en Vasconcelos existe una valoración de lo hispánico como parte constituyente de lo mexicano que a veces se silencia, y que es indiscutible durante su gestión como director de la Secretaría de Educación Pública desde 1920 hasta 1924. Así lo ha visto también Octavio Paz para quien "la filosofía de la raza cósmica (...) no era sino la natural consecuencia y el fruto extremo del universalismo español, hijo del Renacimiento"[27]. Y resulta llamativo que la crítica sobre Vasconcelos pase esta cuestión por alto cuando, como dice Adalbert Dessau, al telurismo implícito a su "metafísica del hombre latinoamericano" Vasconcelos "agregó la apología de la hispanidad de América Latina"[28] sobre la que desahogó el peso de su extremismo político hasta convertirse en simpatizante del españolismo franquista. Sin tener eso en cuenta no se entiende el prólogo que colocó a su primer volumen de memorias, *Ulises criollo*, en el que explica así la elección del título:

> *El nombre que se ha dado a la obra entera se explica por su contenido. Un destino cometa, que de pronto refulge, luego se apaga en largos trechos de sombra, y el ambiente turbio del México actual, justifican la analogía con la clásica Odisea (...). El criollismo, o sea* la cultura de tipo hispánico, *en el fervor de su pelea desigual contra un indigenismo falsificado y un sajonismo que se disfraza con el colorete de la civilización más deficiente que conoce la historia; tales son los elementos que han librado combate en el alma de este Ulises criollo, lo mismo que en la de cada uno de sus compatriotas*[29].

Retomando esas palabras, puede decirse que también los Contemporáneos intentaron con *Ulises* ganar "su pelea desigual contra un indigenismo falsificado" en favor de un "criollismo" verdadero que asentaba su identidad en "una cultura de tipo hispánico". Y una de sus armas fue la defensa o la demostración de la existencia de una auténtica hermandad literaria entre España y México; hermandad que podía ser utilizada como vía legítima de vinculación México-

27) Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1986, p. 138.
28) Adalbert Dessau, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1986, p. 71.
29) José Vasconcelos, "Advertencia", *Ulises criollo*, México, Ediciones Botas, 1945, s. p. (La cursiva es mía).

Europa, o, repitiendo las palabras de Villaurrutia, como instrumento para poner a México en contacto con lo universal.

Existe un artículo tardío de Villaurrutia en el que se entiende con toda claridad lo que quiso ser *Ulises* en la definición de la tradición literaria mexicana. Se titula "Un hombre de caminos", y aunque habla de Alfonso Reyes, parece estar describiendo aquello que los Contemporáneos intentaron representar como grupo al final de los años veinte; Reyes -dice Villaurrutia- "hombre de letras" e "inteligencia abierta a perspectivas ilimitadas" se ha fijado en su trayectoria intelectual un "camino predilecto", camino que "se llama México, en América" y "se llama España en Europa". Si algo explica "la preferencia" de Reyes hacia España, eso es "el culto a la tradición por él amada siempre"; y eso es así porque la única tradición de la que se puede hablar en México procede, según Villaurrutia, de España: "el conocimiento de España, afianzado por largas, profundas raíces, llega a cada espíritu insensiblemente, sin sonrisas y, ahora, sin pasiones". Si algo mantiene viva la tradición española en México, eso es indudablemente el idioma; por eso Reyes "ha meditado en el peligro de que se tome en cuenta a Gourmont sus frases sobre una lengua neoespañola, existente sólo en la imaginación del gran francés" y "para rechazar esta afirmación equivocada, acude a señalar los mejores gramáticos que en el siglo XIX ha tenido la vieja y única lengua española: Bello y Cuervo, ambos americanos". Pero si algo ha convertido a Reyes en el guía espiritual del "camino de América", ha sido su sabiduría a la hora de "formular sentencias definitivas respecto al valor que España representa para los jóvenes pueblos de América. Piensa que la España de hoy no es por más tiempo nuestra "Madre", ni nos aguanta ya en el regazo, que mejor nos quiere como camarada de su nueva infancia, que ahora es algo como "nuestra prima carnal"[30]. No exise ningún texto de los Contemporáneos en el que su propia actitud con respecto a la tradición española se exponga de forma tan transparente. Además muestra una continuidad entre dos generaciones, traza el camino de una de las tradiciones, uno de los nacionalismos intelectuales, que hoy por hoy pueden detectarse en México, al heredarlo Octavio Paz en su *Laberinto de la soledad.*

Pero el punto final en la teoría de los Contemporáneos sobre la herencia intelectual española en la cultura mexicana lo puso Cuesta cuando, al reactivarse en 1932 la polémica sobre lo nacional en literatura, preparó el terreno de lo que habría de ser su teoría del clasicismo mexicano, donde el acercamiento vehemente a España se matizaba y se analizaba en profundidad con precisión absoluta. En el famoso ensayo "El clasicismo mexicano", Cuesta explicaba que la herencia española en México se restringía a la tradición española más abierta, aquella que posibilitó el descubrimiento de América e hizo emigrar al nuevo continente sólo a esa parte de España que por casi un siglo consiguió vivir de vueltas al casticismo:

> *En el pensamiento español que vino a América de España, no fue España, sino un universalismo el que emigró, un universalismo que España no fue capaz de retener, puesto que dejó de emigrar intelectualmente*[31].

Ese momento universal de España incluyó también una literatura universal, clásica en términos que el propio Cuesta explica, en donde reside el origen de la mexicana:

---

30) Xavier Villaurrutia, "Un hombre de caminos", *Obras*, ed. cit, pp. 672-6.

31) Jorge Cuesta, "El clasicismo mexicano", *Obras*, Tomo I, México, Ediciones El Equilibrista, 1994, pp. 306-7. Se publicó por primera vez en agosto de 1934 en *El libro y el pueblo*.

> *Ha sido un compromiso para la historia de la literatura mexicana esta identidad de sus orígenes con la literatura clásica española. ¿Las obras de don Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, pertenecen a la literatura española o pueden considerarse ya como una literatura mexicana? Pero ese problema es absolutamente vano, si se recuerda que se trata de una literatura española* clásica, *es decir, con un lenguaje y una significación universales*[32].

En conclusión, "la poesía mexicana es *una* poesía española" pero no *la* poesía española; es *esa* poesía española que gozó de un momento de gloria universal, que se mostró por un siglo heterodoxa consigo misma: "Gracias a su universalidad, la poesía española pudo dar origen a la mexicana. Consciente de ese origen, y constantemente fiel a él, la función de la poesía mexicana, dentro de la española, ha sido el mantenerle, el recordarle, su universalidad"[33]. Y es ahí donde la literatura mexicana ha mostrado, a lo largo de su historia, su verdadera naturaleza, su especificidad:

> *(...) Los escritores españoles han considerado tradicionalmente con desprecio hasta las obras de Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, a las que ningún mestizaje excluye de la sangre española. Pero las excluye, según parece, su carácter crítico y reflexivo, su calidad universal. La literatura española de México ha tenido la suerte de ser considerada en España como una literatura descastada. Este juicio no se ha equivocado puesto que la devuelve a la mejor tradición española, que no es una tradición castiza: a la tradición clásica, que es una tradición de la herejía, la única posible tradición mexicana*[34].

Con argumentos similares a los empleados por Novo en *El joven* siete años antes, Cuesta niega la existencia en México de poesía indígena y poesía popular autóctona: "las formas populares de la poesía mexicana no son sino las formas populares de la poesía española después de sufrir la misma operación que los mexicanistas académicos efectuaron en las formas cultas de la poesía bucólica al aplicarla al paisaje de México. Por lo tanto, no hay una poesía castiza mexicana auténticamente: el casticismo mexicano no ha sido sino un *pastiche* del casticismo español". Por eso concluye que "la originalidad de la poesía mexicana, no puede venirle sino de su radicalismo, de su universalidad" y añade: "esto es lo que le dió la poesía española al darle su origen clásica y radicalmente"[35]. Una tradición a la que, en todos los aspectos, los Contemporáneos se mantuvieron fieles, en general, a lo largo de su obra.

La teoría de Cuesta sobre el origen hispánico de la literatura mexicana no constituyó un caso aislado en la historia del pensamiento de México. Si en 1944, reciente la muerte de Cuesta, Owen seguía hablando, no de poesía mexicana, sino de "poesía española escrita en México" en la que lo mexicano sólo podía encontarse precisamente en "el desarraigo de lo mexicano"[36], en 1950 Octavio Paz retomaba casi literalmente en *El Laberinto de la soledad* la misma idea de "tradición universal de España en América" frente a ortodoxia casticista hispánica, repitiendo los argumentos de Cuesta:

---

32) Ibídem, p. 305.
33) Ibídem, pp. 304-5.
34) Ibídem, p. 306.
35) Ibídem
36) Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta", *Obras*, ed. cit., p. 245.

Toda vuelta a la tradición lleva a reconocer que somos parte de la tradición universal de España, la única que podemos aceptar y continuar los hispanoamericanos. Hay dos Españas: la cerrada al mundo, y la España abierta, la heterodoxa, que rompe su cárcel por respirar el aire libre del espíritu. Esta última es la nuestra[37].

Hay que advertir que después de dejar de publicarse *Ulises* y durante los primeros números de *Contemporáneos*, quizás por la escasa acogida de los españoles y la marcha al extranjero de casi todos los miembros del grupo, el interés de los Contemporáneos por hacer públicos la devoción y el hermanamiento con España disminuyó ostensiblemente. Aun así el reconocimiento de España sirvió al grupo para identificarse con una España nueva, repentinamente renacentista como la llamaría Paz, clásica, hereje y universal, como la llamaría Cuesta, o simplemente nueva, intelectual, joven y exigente, como la llamó Guillermo de Torre, que todavía hoy perdura en la mente de algunos. Sin embargo, en la nota de *Ulises* sobre la polémica del meridiano existía una nota de sombra, un escepticismo radical -común a todos los Contemporáneos, a todas las manifestaciones culturales de los Contemporáneos- que hacía dudoso el cumplimiento sin conflicto del hermanamiento Hispanoamérica-España, eso que tan acertadamente denominaron los Contemporáneos"la inocente utopía" de *La Gaceta Literaria.* Una de otras tantas utopías lanzadas desde Europa hacia América, esta vez la de la fecunda unidad hispanoparlante, desenmascarada como tal por los Contemporáneos que, al acogerla, relativizarla y problematizarla, dieron muestra de esa mexicanidad, esa perspectiva del mexicano, que no se les reconoció durante mucho tiempo.

37) Octavio Paz, ob. cit., p. 137.

GILBERTO OWEN. LA PAVOROSA SERVIDUMBRE DE LA ELECCIÓN

JUAN PASCUAL GAY

La escena tiene lugar en un bar de Bogotá, cercano a las oficinas del periódico *El Tiempo*. Acodado en su mesa —esa isla donde el tiempo no nos toca— un hombre recapitula su existencia en los 12 años que ha permanecido fuera de su país. También él ha vivido, ha escrito, ha amado; se ha integrado a la generación más brillante e inconforme posterior al triunfo de la Revolución; ha viajado, a veces por ciudades que no quiso ni esperó conocer; vuelven, con vértigo de cinematógrafo, imágenes de una vida: el mar de Mazatlán, cuyas olas desmienten, en ocasiones, el nombre del Pacífico; el Nevado de Toluca, coronado de nubes; Detroit y la hostilidad de unos tiempos modernos a veces más allá de su comprensión; y después, América, la suya, con sus relámpagos de loros y sus indios; la llegada triunfal de Guayaquil, en compañía del aprista Luis Alberto Sánchez; la expulsión del servicio exterior mexicano y su naufragio en una casa de juego en la capital colombiana; su matrimonio con Cecilia Salazar, hija de un expresidente de Colombia y su adaptación a costumbres que le eran ajenas y distantes, el frac para la misa de los domingos, el tenerlo todo a cambio de echar anclas.

La velocidad. ¿Cómo decía Paul Morand en palabras de la Rivas Mercado?

> *Hay en la velocidad algo irresistible y prohibido, una belleza trágica, de incalculables consecuencias, una necesidad y una maldición. Todo conduce a ella, el placer y el fastidio, la riqueza y la pobreza, y las consecuencias no son sino decepciones crecientes, mayores necesidades, accidentes, suplicios, abismos nuevos.*[1]

¿Y con qué otro ritmo les era posible emprender el único "au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau?"

Al tiempo que vacía su copa, vuelve a su memoria y es rescatado, reconocido, asimilado, un párrafo de las *Mil y una noches* que, a través de la lucidez dolorosa —por instantánea— que el alcohol otorga, parece resumir su propio destino: "Encontrarás tierra distinta de tu tierra, pero tu alma es una sola y no hallarás otra". Se mira al espejo, ese pasaporte al otro lado del que se han valido sus compañeros Gorostiza, Cuesta y Villaurrutia. "Me sé la sombra del que palpo en el espejo". Es una línea de Owen, escrita hace tiempo, pero cuyo significado apenas ahora comprende: siempre somos "el otro", siempre somos "los otros". La alquimia verbal exaltada por Nerval (*Je suis un autre*), depurada por Rimbaud (*Je est un autre*) y traspasada hasta la médula por Girondo (*Yolleo* y *Tantan yo*) era, entre otras cosas, la posibilidad de unir en un punto preciso todos los lugares del planeta; de hacer confluir, en el espacio del espejo, una tarde bogotana de soledad y alcohol, todos los rostros de Gilberto Owen: su sonrisa ante la tragedia, esa manera de respirar que los griegos llamaron ironía; la precocidad que lo condujo a ser uno de los niños terribles de la literatura mexicana; su poder alquímico para transformar lo que tocaba en materia literaria. La poesía es, en el fondo, como esa bruma que recubre y amortigua las luces y los pasos en Bogotá: la niebla oculta momentáneamente los objetos, retrasa su visión para al final dejarnos una imagen más verdadera. Así, al tiempo que mira el rostro del hipócrita lector que ha estado midiendo y mirando sus actos durante 36 años,

---

1) Paul Morand, "De la velocidad", *Contemporáneos*, 15 (1929), 36.

mientras crece el ruido del bar y la niebla se asienta poco a poco en el centro de Bogotá, a medida que se encienden las luces de las casas, todos los Owen que se resumen en ese hombre triste que se mira al espejo y se lava las manos en una baño de cantina, comienzan a armar la otra biografía, la única que es capaz de transcender la muerte.

Uno de los capítulos significativos de esa otra biografía se titula *Línea*. El Gilberto Owen de 1923 a 1928 se perfila como un escritor precoz, de evolución sorprendente, con una capacidad asombrosa para posesionarse de cuanto encuentra en el aire. En la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), el Owen de 24 años de edad aparece representado exclusivamente por poemas en prosa. Allí puede leerse que antes de Gilberto Owen, nuestra literatura podrá contar con los miniaturistas de la prosa corta, trabajada exquisitamente algunas veces pero sin la idea que sostiene el poema en prosa definido y practicado por Max Jacob.[2]

Cuesta, o quien quiera que haya escrito la nota sobre Owen, señala entre líneas nombres como los de Julio Torri, Mariano Silva y Aceves, el primer Martín Luis Guzmán, y otros nombres del Ateneo, generación posterior a la de los modernistas, preocupados por hacer de la prosa un arte tan riguroso como la poesía. (Rubén Darío en Nicaragua, José Martí y Julian del Casal en Cuba, Juan Montalvo en Ecuador, Ricardo Palma y Manuel González Prada en Perú, José Asunción Silva en Colombia, Leopoldo Lugones en Argentina, Pedro Prado En Chile, se anticiparon a los modernistas mexicanos en la asimilación y el ejercicio del poema en prosa: México tuvo que esperar a los ateneístas). La lectura de Proust, Gide y Joyce, pero sobre todo la de *Le cornet dés* (1916) de Max Jacob, conduce a Owen a intentar ese juego sorpresivo sobre la cuerda floja de la lógica. Owen, a diferencia de Ortiz de Montellano (el otro Contemporáneo que ensayó el poema en prosa), está más cerca de Torri, que de Bertrand, Tablada, Genaro Estrada o Silva y Aceves (más moderno que modernista).

En el prólogo a su libro citado, Jacob establece los lineamientos generales del poema en prosa. En su opinión, la paternidad del género se debe a Aloysius Bertrand y a Marcel Schwob[3]. Como elemento indispensable señala:

> *El poema en prosa debe evitar las parábolas baudelerianas y mallarmeanas si desea distinguirse de la fábula. [Agrega que Rimbaud no debe ser tomado como modelo del género, pues] el poema en prosa para existir debe someterse a las leyes de todo arte, que son el estilo o la voluntad y la situación o emoción, y Rimbaud no conduce sino al desorden y la exasperación;*

Sin embargo admite que Rimbaud extendió el campo de la sensibilidad. Más adelante, señala los parámetros, a su juicio, del poema en prosa:

> *En este sentido, pongo en guardia a los autores de poemas en prosa contra las piedras preciosas demasiado brillantes, que cautivan al ojo y sacrifican el*

---

2) Jorge Cuesta, *Antología de la poesía mexicana moderna*, Contemporáneos, México, 1928, p. 214.

3) Si bien con la publicación de *Le spleen de París* (1869), con cuyo subtítulo *Petits poèmes en prose* Baudelaire otorgaba carta de naturalización al nuevo género literario, y aunque insiste en que se distinguen del *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, en que el segundo no hace viñetas del pasado sino incorpora elementos de la vida moderna, los poemas de Baudelaire no abandonan totalmente el tono narrativo ni dejan de acudir a la moraleja propia de la fábula. La yuxtaposición de imágenes, la incoherencia lógica, la violencia sintáctica habrán de manifestarse plenamente en las *Illuminations* (1886) de Rimbaud y en los poemas en prosa de Mallarmé reunidos bajo el rótulo *Divagations* (1897). En ellos hay un riesgo mayor en cuanto a la búsqueda de una escritura automática, sin asideros anecdóticos.

conjunto. El poema es un objeto construido y no el aparador de un joyero... el poema en prosa es una alhaja.[4]

En esta distinción entre el objeto construido y la joya de ornato se encuentra uno de los fundamentos de la poética generacional de Contemporáneos. Max Jacob censura a Mallarmé —del mismo modo en que Rimbaud lo hizo con Baudelaire— porque sus poemas en prosa no se deciden a abandonar el terreno de lo anecdótico, no se arriesgan a ser pura, simplemente, poesía. Jacob peca de injusto en su juicio sobre Mallarmé, quien fue uno de los primeros en notar que las fronteras entre la poesía y la prosa se volvían cada vez menos precisas. Él, que solía hacerse la pregunta irónica "¿En verdad existe la prosa?", se dio cuenta de que "en el género llamado prosa, hay versos más o menos logrados, más o menos difusos. Siempre que hay esfuerzo o estilo, hay versificación"[5]. Por su parte, Cuesta señala: "la prosa es el límite al que aspiran la pintura y la danza. La prosa es el límite al que aspira la poesía"[6]. Por eso las "perlas" que une con la línea (de allí el título) invisible de la escritura son un *Baedeker* de nombres, juegos artísticos, burlas de la palabra como objeto decorativo. Sin decirlo, Owen está muy cerca de la idea jacobiana del prólogo a *Le cornet a dès*: "Tout ce qui existe est situé". Pero esta aparente estabilidad no impide la aventura; al contrario, incita al juego. Si todo ha sido dicho, juguemos entonces, porque el azar —y Jacob hace aquí simultáneamente un homenaje y una burla al adagio mallarmeano: *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*— siempré habrá de intervenir en las acciones humanas.

Los poemas en prosa de *Línea* vienen a ser como juegos rimbaldianos en un tapete creacionista, porque es obvia la influencia del Rimbaud de las *Illuminations* y el propio Owen da una clara indicación sobre ello: el segundo párrafo del poema "Historia Sagrada" empieza con estas palabras: "Después del diluvio", que titulan el primer poema del libro del francés.

Owen intenta esta aventura por dos caminos: arriesgarse a escribir el poema en prosa a la manera de Max Jacob, y hacer la teoría literaria de una novela que habla sobre una novela que nunca termina de ser tal, o que en su aparente frustración encuentra razón de ser, me refiero a *Novela como nube* (1928). Habla Owen: "Escribí [...] *Línea* (1930), poemas en prosa que perdí en 1928, que mis amigos recobraron no sé cómo y que Alfonso Reyes publicó no sé para qué".[7]

En carta a Alfonso Reyes, fechada en Nueva York, el 22 de mayo de 1929, dice:

> *Sólo le envío, pues, un libro viejo, anterior a mi comercio, fuera de México, con lo relativo. Lo hago porque al releerlo ahora, lo he amado, y sólo me apena por incompleto [...] mis amigos sabían que iba yo a volver a mí —o en mí— y ahora me han enviado algunos de los poemas de que tenían copia y que eran carne de Línea. He preferido no tocarlos, ni rehacer —qué imposible— los diez o quince perdidos, ni agregar nuevos sino ese "Retrato del Subway" —que tiene su misma edad, que es igual a ellos;*[8]

y, confidencialmente, a Xavier Villaurrutia en noviembre del mismo año:

---

4) Max Jacob, *Le cornet a dés*. Preface de Michel Leiris. Gallimard, París, 1945, pp. 22-23.
5) *Apud* Saul Yurkievich, *Modernidad de Apollinaire*, p. 159.
6) Jorge Cuesta, "Un pretexto: *Margarita de niebla* y de Jaime Torres Bodet", en *Poemas y ensayos*, t. V, UNAM, México, 1981, p. 40.
7) G. Owen, Obras, ed. cit., p. 251.
8) G. Owen, en *Obras*, FCE, México, 1979, p. 273.

> *Ya le mandé Línea a Alfonso Reyes. Sólo tiene 24 poemas, y eso contando como dos el autorretrato que ya conoces y que, por viejo, metí en el mismo libro. Recuerdo que en el ejemplar perdido había treinta, sin estos dos, o más.*[9]

Reyes publicó el libro en 1930. Pero el hecho es relevante porque, como ha señalado Inés Arredondo:

> *Para dar una idea de la alta estima que Alfonso Reyes sentía por la poesía de Owen, daré la lista de los otros cuatro volúmenes que editó: Seis relatos, de Ricardo Güiraldes, en 1929; Cuaderno de San Martín, de Jorge Luis Borges, 1929; Papeles de recienvenido, de Macedonio Fernández, 1929, y El pez y la manzana, de Ricardo E. Molinari.*[10]

Los poemas de *Línea* buscan ser cuerpos sin sombra —en otras palabras, objetos poéticos sin la sombra de su referente inmediato—, visiones de ángel, de ese "hombre deshabitado" de la poesía del Alberti de *Sermones y moradas* (1929-1930). También contemporáneos del libro de Owen son los textos en prosa de Pablo Neruda *El habitante y su esperanza* y *Anillos* (1926), así como algunos incluidos en *Residencia en la tierra* (1925-1931); el *Cid Campeador* (1928) de Vicente Huidobro y *Víspera del gozo* (1926) de Pedro Salinas. No hay que perder de vista la influencia relevante del André Gide de *Les nourritures terrestres* (1897), obra que se convirtió en lectura de cabecera de los Contemporáneos. En el prólogo, Gide había señalado que escribía una obra distinta a cuantas se habían hecho, y que no era prosa ni poesía ni ensayo, pero sí participaba de los temblores primarios de cada género. Desde el primer poema de *Línea*, Owen rinde un doble homenaje a Gide al utilizar a Natanael como destinatario y anticipar que los textos que leerá Natanael —nombre colectivo del tú lector— son alguien cuya estrella se ha apagado, de alguien condenado al tiempo y a transcurrir en un mundo caído: "Te he hablado ya, Natanael, de los cuerpos sin sombra", dice el poema "Sombra", el primero del libro ("mi cuerpo de sombra" había escrito en su primer poemario *Desvelo*, escrito en 1925, pero inédito hasta 1953). Natanael es el hermano menor de *L'enfant prodigue* (1907), de Gide. "El hermano menor del hijo pródigo", (así se titula precisamente el segundo poema de *Línea*), que, en el relato del francés, hereda la condición 'rara', vagabunda y rebelde del mayor y que se convierte, dentro de las mitologías particulares del grupo de Contemporáneos, en un emblema tan importantante como lo fueron Ulises o Simbad: símbolos del desarraigo y amor a la aventura que Novo y Villaurrutia concentraron en su divisa, tomada de Fénelon: "*Il faut se perdre pour se retrouver*". En el relato de Gide, el hijo pródigo confiesa que tuvo que huir en busca de un nuevo ser que "presentía dentro de sí mismo"; ahora ha regresado y cuidará de su madre, pero su hermano debe intentar el viaje ya que el camino ha sido abierto. Pero es el propio Owen quien, en una reseña a la traducción de José Ferrel de *Los alimentos terrestres*, proporciona la clave de su lectura del texto gideano:

> *ello me induce a sospechar que el insistente grito que ordena a Nathanael alejarse, emanciparse del lírico cautiverio, quiere decir precisamente lo contrario: "No arrojes este libro y no partas —y no asumas verdadera una libertad que nunca he deseado ofrecerte". Pues en el libre albedrío cae finalmente todo libre examen [...] Es en este instante cuando empiezo a creer que ni en él ni en mí tiene la palabra connotación moral [...] cuando deja de*

9) Ibídem p. 268.
10) Arredondo, "Apuntes para una bibliografía", *Revista de Bellas Artes*, 8 (1982), 43-48.

perturbarme este libro de título tan brutal y de ascético contenido. Es entonces cuando ya me identifico con él, cuando ya lo veo como lo que es, como la relación, como el recuento de una abnegada sucesión de prisiones y angustias: la "pavorosa" servidumbre de la elección, la desolada de la espera, la ésteril de la abstinencia ante el vino y las frutas, la amarga del deseo insatisfecho, que es deseo frustrado.[11]

Línea es la aceptación a *l'invitation au voyage* baudelairiana. En el segundo poema se lee:

Todo está punto de partir [...]
A esta hora se encienden las luces, pero las mujeres no se han puesto de acuerdo sobre el tiempo, y el viajero va a extraviarse. —¿Por qué llegas tan tarde?, le dirán. Y como ya todas se habrán casado, él, que es mi hermano mayor, no podrá aconsejarme la huida. Y en la oscuridad acariciaré su voz herida. Pero yo no asistiré al banquete de mañana, porque todo está a punto de partir, y arrojándose desde aquí, se llega ya muerto al cielo.[12]

El viaje es una presencia constante en todo el libro. Del poema "Remordimiento":

el paso de los marinos hacía de la tierra otro barco más grande
el mar me quitaba corpiños a cada ola un poco más delgado
yo no hubiera creído nunca la Odisea sin el viento hojeándola
un borracho iba del bar al horizonte con un balanceo armonioso
qué Diógenes me dictó aquella dura palabra me duele sin herida
si Dios me tapaba el sol es que era suyo;[13]

o del titulado "Partía y moría": "El viento empuja el cielo, pero tú dices que ha bajado el telón de la ventana. Duérmete ya, vámonos"[14].

Se trata de "El viaje hacia uno mismo" en el que, como escribió Villaurrutia, "uno corre el peligro de encontrarse": el viaje que algo tiene de curiosidad, pero también de huida: aquella en la que se prefiere llegar al drama interno, mucho más valioso que el de circunstancias. Y Owen se abisma en un viaje que en lugar de liberarle, le encadena; en lugar de eximirle, le subyuga. Se es libre, pero no tanto como para no admitir —había dicho Gide— que "la libertad es una sucesión de cárceles", y que sólo entrando una vez y otra en ellas sabrá lo que son la audacia, la aventura o el descubrimiento. Pero ya lo ha escrito Gilberto: "la 'pavorosa' servidumbre de la elección". Owen parece crear un nuevo clasicismo, supliendo la caducidad de lo que ya no es, con la novedad clásica de lo que está siendo: sus viajes son "una sucesión de cárceles" (recuérdese la serie titulada *Il Carcieri* del pintor italiano Piranessi, donde las figuras humanas, prefectamente alineadas y resignadas, pasan dramáticamente de una estancia a otra para llegar al mismo punto de partida).

¿Qué representan los poemas de *Línea* en la obra de Owen? En la prosa encuentra una fuerza liberadora, un instrumento para comunicarse sin el auxilio de la lógica del *como*. Un proceso semejante ocurría con un estricto contemporáneo suyo, el español Rafael Alberti. Tras la crisis existencial que da como resultado *Sobre los ángeles*, Alberti practica el verso largo, visionario, de encuentros fortuitos, de *Sermones y moradas*. La efectividad de los poemas de

11) G. Owen, "André Gide", en *Obras*, ed. cit., p. 248.
12) G. Owen, "Línea", en *Obras*, ed. cit., p. 51.
13) Ibídem, pp. 54-55.
14) Ibídem, p. 63.

Línea reside en que siempre dicen "otra cosa" que aquella que expresan, fieles a la consigna mallarmeana: "Nombrar un objeto es suprimir tres cuartos de la alegría del poema, hecha de la felicidad de adivinarlo poco a poco. Sugerirlo, he ahí el ideal"[15]. Por eso, pueden leerse en *Línea* imágenes como estas:

mi sombra sin cuerpo;

ahora es la mitad negra de tu
rostro la exacta
tu realidad es el misterio de la
palabra que nada nombra;

Ahora a ti voy a amarte sin
preguntar tu cuerpo;

Nombre que nada nombras, nadie
te impondrá acentos ortográficos;

Esta forma, la más bella que los
vicios, me hiere y escapa por el
techo;

Y por eso, la realidad *viento* da título a varios poemas (tres, en concreto) de la colección, pues solo asediando esa realidad desde distintas perspectivas y tratando de atraparla con diversos medios, es posible ese gozo de alejar el objeto para injertarlo en la carne del poema. Owen estaba, como Huidobro, empeñado en combatir a la Doña Poesía que reclamaba "los furtivos comos iluminados". Recuérdese la letanía del Canto III de *Altazor*, donde Huidobro demuestra que el poeta que crea puede prescindir de la logicidad estrecha del como:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos comos iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Desarbolar vacas como veleros
Pintar un velero como un cometa

Owen escribe poesía para conocer los mecanismos internos de un poema. En los artículos de Owen el sujeto anunciado no es en ocasiones sino un pretexto para lo que realmente le interesa: la poesía como un arte autónomo, crítico antes que superficialmente lírico. Por eso escribe frases, aforismos casi, como: "Vivimos una 'gran época del arte', caracterizada por el

15) *Apud* Claude Martin en su introducción a *Les nourritures terrestres* de Andre Gide, p. 36.

pan-criticismo, en contra del pan-lirismo defendido por Julien Benda"; "La emoción desapasionada', inteligente, es el límite del arte poético"; "El arte es el más refinado de los juegos"; sentencia esta última tan cercana a la de Xavier Villaurrutia: la poesía es "un deporte distinguido y nada más"; y a la de Valéry: "Juego, pero solemne, reglamentado, significativo; imagen de lo que no se es de ordinario". La escritura tiene como objeto su propia escritura; su poesía persigue desentrañar la poesía. Dice el poema titulado "X":

> *Pero tu nombre sólo yo lo sé. El sol no me deja oírlo, el ruido te me borra, me hacen olvidarte; pero de noche yo te sé. Nombre que nada nombras, nadie te impondrá acentos ortográficos, nadie te sujetará, inmóvil y relativamente eterno, en el epitafio de los diccionarios, Innombre [sic].*[16]

Pero es a Jorge Cuesta a quien le corresponde descifrar la poética de Owen, y ello porque él mismo la practicaba. Cuesta formula la "Ley de Owen":

> *Es la ley que nos exige ordenar la emoción, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica —no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética.*[17]

Es a través del primer apasionamiento como el artista mantiene su distancia respecto a la realidad de que parte: su independencia lo lleva a la contemplación objetiva, a "la emoción desapasionada" que Owen admiraba en Poe. De tal modo, la llamada ley de Owen es aquella que rige de manera global el fenómeno que llamamos poesía moderna, donde cesa el dominio de la descripción para centrarse en la acción del poema. Owen, si bien sostiene que la pureza de la poesía es una imposibilidad, defiende la poesía pura como aquella que tiene inteligencia y sentimiento, mas no sentimentalismo. Para nosotros es obsoleta la insistencia de los Contemporáneos en la "pureza" poética. Pero ubiquémoslos en su tiempo, en una época donde proponían una movilidad que la poesía mexicana no tenía, entronizada en su tono postmodernista y de fórmula; y fueron ellos los que reaccionaron con fuerza contra la pastelería modernista hasta torcerle el cuello al emblemático cisne.

Aun el amante más aséptico no puede dejar de lado las lágrimas y la sangre. Se trataba, entonces, como en la pintura de Cézanne, de que los sentimientos y las cosas participaran en ausencia. Y en ausencia participan en la poesía de Owen. El poema titulado "Poética" es claro:

> *Esta forma, la más bella que los vicios, me hiere y escapa por el techo. Nunca lo hubiera sospechado de una forma que se llama María. Y es que no pensé en que jamás tomaba el ascensor, temía las escaleras como grave cardíaca, y, sin embargo, subía a menudo hasta mi cuarto;*[18]

pero más, si cabe, "Interior":

> *Pero no son éstas las cosas que entran por el silencio, sino otras más sutiles aún; si nos hubiéramos dejado olvidada también la boca, sabríamos nombrarlas. Para sugerirlas, los preceptistas aconsejan hablar de paralelas*

16) G. Owen, *Línea*, ed. cit., p. 53.
17) J. Cuesta, "Un pretexto..." en ob. cit., t. V, p. 41.
18) G. Owen, *Línea*, ed. cit., p. 58.

que, sin dejar de serlo, se encuentran y se besan. Pero los niños que resuelven ecuaciones de segundo grado se suicidan siempre en cuanto llegan a los ochenta años, y preferimos por eso mirar sin nombres lo que entra por el silencio, y dejar que todos sigan afirmando que dos y dos son cuatro.[19]

Y la alusión a Cézanne no es ornato. Cuesta, en su poema "Retrato de Gilberto Owen", dice:

Enviaba a la guerra su imagen indócil
para que volviera sobria y mutilada
pero volvía intacta y se ponía a llorar
porque no era bastante equilibrista
para ser un modelo de Cézanne.[20]

Más que un homenaje circunstancial al amigo, el poema de Cuesta debe ser entendido como un sistema crítico: metalenguaje que hace la disección de la falsa realidad verdadera que llamamos obra de arte, es un retrato del artista moderno. La alusión a Paul Cézanne es fundamental, pues en él Cuesta reconoció a uno de los pioneros de la visión moderna, no limitada al ámbito de la pintura; Cuesta vio que en las fracturas espaciotemporales de Cézanne había una violentación sintáctica semejante a la de Mallarmé: "Esta necesidad de construirse un lenguaje personal para representar el mundo, de improvisar todo un sistema para coger una impresión aislada, para dibujar laboriosamente un objeto; de adaptarse diversamente a los aspectos mudables de las cosas, para detener su realidad fugitiva, es característica del arte contemporáneo".[21]

Así lo hace Owen en el "Poema en que se usa mucho la palabra amor", donde el sentimiento está expresado de muchas maneras, pero nunca nombrado:

Comienza aquí una palabra vestida de sueño más música
llevas puñados de árboles en el viento pausado de Orfeo
en los ojos menos grandes que el sol pero mucho más vírgenes
mañanas eternas y que llegan hasta París y hasta China
ese otro ojo azul de párpados de oro en el dedo
no sabrías sin él el Niágara a tu espalda de espuma
tampoco el sueño duro en que ya nada cabe como nada en el huevo
iba el sabio bajo la fábula y volvió la cabeza
nadie sino él mismo recogía las hierbas desdeñadas
así me lloro vacío y lleno mi pobreza como de sombra

O acabo de inventar la línea recta
todo el horizonte fracasa después de sus mil siglos de ensayos
el mar no te lo perdonará nunca Dionysos
recuerda aquella postura en que yo era tu tío y que ha eternizado
otra fotografía desenfocada por un temblor de tierra en luna[22]

---

19) Ibídem, p. 63.
20) J. Cuesta, Poemas, ensayos y testimonios, p. 14.
21) J. Cuesta, "Un pretexto...", en *Poemas y ensayos*, t. V, p. 42.
22) G. Owen, *Línea*, ed. cit., p. 55.

Como advierte Marcel Raymond, para el poeta moderno la función de las imágenes no consiste en la descripción de objetos externos, sino en prolongar o revivir el éxtasis primario que les dio origen: "Las palabras no son más signos; participan de los objetos, de las realidades psíquicas que evocan"[23].

Gilberto Owen, desde el principio, se vale en su poesía de asociaciones sorprendentes e inconexas, y de las "revelaciones interiores" carentes de lógica que caracterizan todos sus libros. El 'yo poético', u Owen (porque construir un poema es edificarse uno mismo), no quiere dejar de jugar; acepta, como quería Valéry, que se trata de un juego solemne y arriesgado: fiel a una fiesta del intelecto, pero también de los sentidos; como Breton, defendía una belleza, sobre todas las cosas, convulsa.

En este caso, concluir es traicionar, porque los naufragios de Owen, como la muerte de Gorostiza, no tienen fin. Es significativo que el último gran poema de Owen, uno de los más extraordinarios de la poesía en lengua española, se titule *Sinbad el varado*. Tampoco voy a responder a la pregunta de por qué Owen escribió *Línea*: primero porque no puedo; y, segundo, porque no me importa. Pero sí sé que estos poemas los escribió una mano: la mano —diría José Moreno Villa— de dedos tensos y expectantes de quien acaba de tañer un psalterio; pero también de una mano amenazante, de una garra, porque la palabra es también predadora a su manera. Persigue la realidad para hacerla su presa (la pantera del Dante), para tenerla capturada, captada o concaptada en el concepto, garra inmaterial de la que el hombre hace una herramienta mucho más eficaz, mucho más mortífera también, que la que recibió de la naturaleza. Esa garra amenazante hasta el solo, o sólo amenazante, es la de Owen: una mano, en palabras de Ramón Gaya, "una mano vacante".

23) M. Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, México, 1983, p. 132.

DON SEGUNDO SOMBRA Y LA FUNCIÓN DEL MITO GAUCHESCO EN LA MODERNIDAD ARGENTINA

JESÚS PERIS LLORCA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En 1910, Ricardo Güiraldes emprende, junto al que habría de ser su cuñado, Adán Diehl, su aventura cosmopolita. Faltan todavía dieciséis años para que se publique *Don Segundo Sombra*, y nada hace presagiar, aparentemente, que ese joven argentino deseoso de poner tierra por medio vaya a escribirlo algún día. Sin embargo, como Pablo de Tarso en sus años de más encarnizada persecución contra los cristianos, su momento de mayor lejanía con lo que habrá de ser el sentido de su vida, o al menos, lo que da sentido al relato de su vida, es también el momento de mayor cercanía. Uniendo la dispersión y el sentido, ese instante denso y mítico de la conversión.

Pero estamos iniciando el siglo XX, y a pesar de que Güiraldes habrá de cantar un día las excelencias épicas de los jinetes de la pampa, no resulta fácil que en 1910 sea, como su ilustre antecesor en revelaciones, fulminado desde un caballo. Su conversión se realizará en un ambiente más propicio a su aire de aristócrata decadentista dispuesto a todo tipo de sensaciones. El escenario estará a la altura de las circunstancias. No puede negársele ni la clase ni el exotismo.

Vamos a detenernos en esta escena de origen del que habrá de ser intérprete del sentido de la pampa argentina y del mundo gaucho. El viaje iniciático de Güiraldes, mucho más largo que el de Fabio Cáceres, le ha llevado a Kandy, en la India, junto a Adán Diehl. Una noche, tras haber "comido copiosamente" y haber jugado al billar alternando copas y carambolas, y después de una corta caminata, Güiraldes opta por irse a la cama. Pobre balance para una exótica noche aventurera y oriental, si no hubiera sido porque Adán tiene una idea que hace a su amigo salir de la cama y vestirse corriendo, una especie de pecado original invertido que va a devolverles al paraíso, rural, como todos los paraísos. Adán Diehl ha descubierto un fumadero de "*hashish*", y eso no se puede dejar pasar.

Cuando llegan a la puerta, el descubridor se adelanta, y Güiraldes queda solo. El vacío existencial, el elegantísimo esplín, se adueña de él de manera premonitoria: "Para mí el mundo entero era repugnancia y me seguía ejecutando". "Al rato -como le narra años después a su amigo, francés y escritor, Valery Larbaud, en una carta que Ivonne Bordelois cita copiosamente en su hagiografía *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*[1]- vino Diehl, diciéndome, no sé si en broma: 'No querían abrirme pero los he convencido de que soy el duque de Connaught viajando de incógnito, y nos van a preparar unas esteras y proporcionar un par de *boys* para las pipas". El sentido del viaje ceremonial se renueva y se completa en este momento en que asumen la identidad de un noble inglés, aunque sea jugando, y eso sólo les permita engañar a los hindúes. Son europeos para alguien que no lo es. "El argentino santificado en Europa -escribe David Viñas- ha internalizado la perspectiva central"[2]. El viaje les ha investido de la identidad que ellos siempre habían querido llevar. Desde ese lugar de enunciación pueden mirar desde arriba al no europeo, al colonizado. Ese lugar es el idóneo para recibir la enseñanza que les permitirá volver un día a Argentina más sabios, diferentes, "santificados", más

1) Ivonne Bordelois, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1967, pp. 34-36.
2) David Viñas, *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971 p. 182.

occidentales que los que nunca salieron. No es extraño que sea ése el momento de la revelación. Sin embargo, su aire visionario y su contenido, demuestra que algo ha cambiado en el viaje europeo desde Sarmiento:

> *Recobré mi lucidez en un pequeño cuarto sin muebles. Debía, pues, haber fumado las tres anunciadas pipas. Entre el humo de una bocanada, vi que el incógnito duque de Connaught conversaba con un hindú flaco y joven. En un inglés lleno de calambres que yo gracias a eso entendía, hablaba de historia argentina. ¿De dónde podía aquel hombre aparentemente de baja casta, sacar tales conocimientos? O había leído algo al respecto, cosa por demás rara, o procedía con ayuda de algún truco psíquico, extrayendo de nosotros el nombre de San Martín y de algunas batallas, así como los motivos de la insurrección de Mayo. Extraordinario es pensar en tales métodos, pero más extraordinario aún era creer que un sudra o patán indio supiese lo que ignora cualquier historiador francés.*
>
> *En todo caso estaba yo adueñándome de un bienestar lúcido. [...] Se me proponía, sin esfuerzo, pasajes e imágenes que guardaba cariñosamente ante mis ojos un momento para luego alejarlos, cesando de entenderlos. La Argentina era un gran país en el mapamundi, que vino así de pronto. Conjuntamente vi su territorio, su historia y sus hombres. Maravilloso el territorio que iba desde la nieve al trópico en los dos sentidos de latitud y altura. Unos pocos hombres bravos y duros peleaban en pequeños vórtices sanguinolentos, perdidos en aquel mundo, y había en el ambiente fuertes gritos de rebeldía y de fe en la propia capacidad. Yo veía muy bien todo esto desde mi conocimiento de civilizaciones completas y ya en retroceso y cuando en la calma de los momentos actuales el país se me presentó liso y aparentemente hecho, vi que todo en él era imitación y aprendizaje y sometimiento, y carecía de personalidad, salvo en el gaucho que, ya bien de pie, decía su palabra nueva.*

Hasta aquí el relato de Güiraldes, relato mítico del sujeto que le da comienzo, y que se encuentra en el origen del discurso, pero que sólo dentro de él y con sus leyes propias alcanza sentido completo. Precisamente por ello, permite leer desde él la obra central de Güiraldes, la más aclamada, intuir sus mecanismos generadores y el lugar que en ella ocupa el imaginario gauchesco.

Reparemos por ejemplo en el lugar que se atribuye a sí mismo en el momento de la revelación. "Desde mi conocimiento de civilizaciones en retroceso", dice. El amigo del falso duque de Connaught ha llegado a la misma situación de hastío, de cansancio de la cultura a la que sin duda habrá llegado el auténtico. En 1910, ese hastío ha pasado a formar parte del bagaje que los argentinos viajeros deben adquirir. La conciencia del retroceso de lo europeo, que sólo es posible desde su "conocimiento" es marca de su adquisición. El hastío supone el éxito del viaje. Y en ese momento surge lo argentino entre las brumas del fumadero.

No olvidemos además lo que está sucediendo por estos años en Argentina, que nos impedirá aislar este gesto como mera impostura y dotará de funcionalidad el hastío. Son los años en que la llamada generación del centenario inicia su labor nacionalista. La intensa modernización que se está produciendo en la sociedad argentina, con la proletarización de las masas inmigrantes y el aumento de la conflictividad social y de las posibilidades de movilidad, lleva la inquietud a los herederos del 80. También, como en Europa, se está generalizando la

división del trabajo, y por ello, la profesionalización de la literatura. Las clases que han dirigido hasta este momento cómodamente el país, los letrados tradicionales, que son los mismos que viajaban tradicionalmente a Europa a recibir su bautismo cultural, viven este proceso como una decadencia, como una pérdida de la identidad nacional, y podían decir con Ricardo Rojas que "a fuerza de ser argentinos [empezaban] a sentirse extranjeros en su propia patria"[3]. Surgirá la idealización de un supuesto pasado armónico, que subvierte la vieja dicotomía entre civilización y barbarie. Leopoldo Lugones escribirá las *Odas seculares*, y elevará el *Martín Fierro* a las cimas del Parnaso nacional poco antes de considerar llegada *La hora de la espada*, entre otras cosas, debido a la osadía de "La plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos, nos armaban escándalo en el zaguán"[4]. El propio Rojas dedica a *Los gauchescos* el primer tomo de su relato histórico de la literatura argentina Y no olvidemos que si bien la anécdota del fumadero es de 1910, su relato es de la década siguiente. Ante la conciencia de una crisis, la vivencia de sociedades en retroceso no es sólo un gesto esnob, sino que traduce la amenaza presentida en la movilidad social, la disolución de un orden, percibida como el caos, y producto, además, de la modernización, de los otrora anhelados contingentes inmigratorios, de la europeización pretendida. "Todo [...] era imitación y aprendizaje y sometimiento". La sociedad argentina está también en retroceso, se siente. Una buena solución es idealizar la propia posición ante ese retroceso, y aguardar las visiones más o menos sobrenaturales del propio espíritu especial.

La revelación se produce, pero presenta algunas particularidades. En primer lugar, el viaje de aprendizaje ha ampliado sus fronteras. Se trata, al unísono, eso sí, con los europeos, a la vez, siendo el duque de Connaught, casi de una vuelta al mundo, de un viaje a las nuevas fuentes exóticas -y coloniales- de conocimiento alternativo. Y en segundo lugar, el conocimiento de uno mismo y de su ser nacional se produce allí, lejos de Argentina, pero también de París, gracias a un personaje "de baja casta", a un "patán indio", que resulta saber lo que nunca podría un historiador francés. El que no sabe, el que no puede saber, el que no es letrado, el que está fuera de la cultura, fuera de occidente, fuera de la letra, enseña al sujeto que escribe esa enseñanza quien es íntimamente. Curiosa inscripción del juego de espejos del que emerge el género gauchesco y de la enseñanza que pondrá en escena la novela más célebre de Ricardo Güiraldes.

Las imágenes entre el humo, la aparición, consistirá en "hombres bravos y duros" que vienen del género gauchesco, y "gritos", voz oída, nombrada por el letrado y escrita otorgándole sentido como "de rebeldía y fe en la propia capacidad"; al final, "el gaucho que, ya bien de pie, decía su palabra nueva". Es notable la importancia en el relato de la imaginería religiosa, característica finisecular que, ante el retroceso de la religión y sus relatos míticos, ubica al escritor en el lugar del sacerdote. En este texto, además, Güiraldes coloca al gaucho en el lugar de Dios, diciendo su palabra nueva, su evangelio.

Esta enseñanza esencial la dice erguido, "bien de pie", en el centro del desierto físico que es la pampa, pero también en el desierto cultural, en el páramo de la imitación y la carencia de personalidad del que él precisamente constituye la excepción. Se trata, por tanto, de una palabra oral, que se dice en el desierto de las piedras y de los hombres y que por lo tanto aparece como condenada a perderse. Se perdería, sin duda, pero lo cierto es que el texto mismo que escribe su aislamiento garantiza su permanencia. No todo es imitación, no todos carecen de personalidad. Hay al menos uno, llamado Ricardo Güiraldes, capaz de escuchar esa voz

---

3) Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*. Citado por José Luis Romero., ob. cit., p. 69.
4) Leopoldo Lugones, *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Ayacucho, 1979, P. 15.

esencial de la tierra, capaz de escucharla desde la India, en el viaje, resemantizando así el motivo del viaje de aprendizaje en la literatura argentina, y capaz de escribirla, de desentrañar esa palabra que de momento sólo se nombra pero no se transcribe, de darle sentido, como ya se ha hecho en el ejemplo, con los gritos que se escuchan en los vórtices sanguinolentos, y responder así al retroceso de las sociedades.

El relato de la revelación del fumadero, de la visión de un gaucho inspirada por las palabras de un patán indio que conoce la historia argentina, nos presenta a Güiraldes legitimándose en el contacto con los otros, con las castas sociales bajas, y escribiendo ese contacto, transcribiendo sus palabras orales, que le devuelven como un espejo su identidad, más aún, que le enseñan su identidad. Ricardo Güiraldes escribe en este texto su propia identidad como un aprendizaje a partir de los inferiores, a partir de su interpretación y de la escritura de sus palabras. Se convierte en el desvelador de las esencias rurales argentinas, porque un "patán" que no deja de serlo, pero que procede "con ayuda de algún truco psíquico" le enseña, le revela su potencialidad, las toma de su mente y se las ofrece como espectáculo, le otorga un sentido y un proyecto vital. El desciframiento y escritura de esa escena y de esa palabra, es decir, *Don Segundo Sombra*, reproducirá el mismo movimiento, le devolverá también, como enseñanza del otro, del inferior, una imagen mítica de sí mismo y de su posición social para los tiempos difíciles.

Me gustaría atender ahora a otro texto de Ricardo Güiraldes, también marginal, pero también tremendamente significativo. Vamos a fijarnos ahora en la paratextualidad de *Don Segundo Sombra*, en concreto en la extensa dedicatoria que lo encabeza. En ella, a partir ya de la orilla misma de la novela, será posible leer sus direcciones fundamentales de sentido, el modo como responde Güiraldes en 1926 al imperativo formulado por la Revelación del fumadero. Vamos a releerla:

> *"A Vd. Don Segundo.*
>
> *A la memoria de los finados: Don Rufino Galván, Don Nicasio Cano y Don José Hernández.*
>
> *A mis amigos domadores y reseros: Don Víctor Taboada, Ramón Cisneros, Pedro Brandán, Ciriaco Díaz, Dolores Juárez, Pedro Falcón, Gregorio López, Esteban Pereyra, Pablo Ojeda, Victoriano Nogueira y Mariano Ortega.*
>
> *A los paisanos de mis pagos.*
>
> *A los que no conozco y están en el alma de este libro.*
>
> *Al gaucho que llevo en mí, sacramente, como la custodia lleva la hostia"*[5].

La dedicatoria comienza dirigiéndose al modelo del maestro gaucho de la novela, a don Segundo Ramírez, viejo peón de la estancia de Güiraldes en San Antonio de Areco, y a toda una serie de personas que, cabe sospechar, también habrán servido de referente para la ficción. De hecho, uno de ellos aparece en la novela (Gregorio López, Goyo), y otro, Pedro Falcón figura en los manuscritos, como nos informa Sara Parkinson, si bien en la novela fue sustituido por Pedro Barrales. En cuanto a los "finados", los tres, José Hernández incluido, son personajes

5) Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, [ed, de Sara Parkinson de Saz], Madrid, Cátedra, 1990, p. 67.

de *Raucho*, la novela antecedente directo de *Don Segundo Sombra*, y en ella son ya de avanzada edad, supervivientes de los tiempos heroicos.

Es decir, en esta enumeración de nombres propios encontramos conviviendo personajes de ficción con sus supuestos modelos, encabezados por la ambigüedad de ese Don Segundo, que es tanto Ramírez como Sombra. Don Segundo Ramírez Sombra, como lo apellida una crítica en un significativo desliz[6]. Translando los nombres de los personajes al exterior de la novela, Güiraldes está instalando la ficción en lo real desde su mismo pórtico, está llamando la atención sobre la extremada fidelidad de la mímesis, reproduciendo uno de los movimientos fundantes del género gauchesco y diciendo de otro modo lo mismo que José Hernández en la *Carta a José Zoilo Miguens* que prologa *El gaucho Martín Fierro*, es decir, que ha deseado "retratar [...] lo más fielmente que me fuera posible [...] ese tipo original de nuestras pampas"[7].

La referencia a los finados, constituye a *Raucho* como anterioridad. Los que allí eran ancianos, han muerto ya, pero el nuevo texto no los olvida, los escribe también al principio, se les consagra. La novela se enráiza en la historia y apunta su condición de mito de origen. No es casual en este sentido la aparición entre estos "finados" del nombre del autor del *Martín Fierro*, José Hernández, que ya era a su vez personaje de la anterior novela. "Cargado de ochenta años nudosos -se nos dice allí- y cuyo cutis harto de soles viejos semejaba un antifaz bajo la barba blanca, hablaba de cuando los campos eran abiertos. Era un documento de épocas fantásticas; épocas de libertades y de abusos, en la cual el hombre se había defendido como zorro de los perros, a fuerza de astucias y matreros y donde los que caían bajo el puño de algún caudillo rufianesco sufrían epopeyas a lo *Martín Fierro*"[8].

Epopeyas a lo *Martín Fierro*. El relato de orígenes que va a ser la novela se víncula con otro texto que la crítica literaria había convertido en eso precisamente, en epopeya nacional. La ficción de José Hernández que Ricardo Güiraldes escribe en *Raucho* y a la que dedica su novela central es básicamente la misma que había erigido Lugones[9], y que convertía retroactivamente al periodista y senador José Hernández en el autor ideal de una epopeya, un payador iletrado, el mismo "gaucho gigantón, domador de potros" que es posible encontrar en algún delirante manual todavía en los años sesenta[10]. Significativa también de la operación filológica que había transformado estos textos es la conversión que realiza Güiraldes de la justicia rural que Hernández denuncia, en "algún caudillo rufianesco". Quienes ocupan el lugar de los que instituyeron aquella justicia rural, la hacen desaparecer de su lectura, colocando a sus representantes en el bando de Facundo Quiroga, y desplazando a Fierro hacia su propia filiación. *Don Segundo Sombra* se escribe, por tanto, colocando como pasado textual el género gauchesco, y más concretamente, la reescritura épica que del género gauchesco había emprendido la generación del Centenario, y lo escribe en su primera página.

Toda esta gente, todos estos gauchos reales o de ficción, todos estos personajes, son "amigos" de Güiraldes. Así se refiere a ellos. Con esta palabra se vincula a los gauchos el sujeto de la enunciación de la dedicatoria, y lo hace para enfatizar la horizontalidad de la relación. Al igual que con el empleo sin comillas de palabras como "finados" o "pago", se

---

6) En concreto, D. Pastoriza de Etchebarne., *Elementos románticos en las novelas de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Perrot, 1957, p. 45.
7) José Hernández., *Martín Fierro*, [ed. de Luis Sáinz de Medrano] Madrid, Cátedra, 1991, p. 106.
8) Ricardo Güiraldes., *Don Segundo Sombra. Prosas y poemas*, [ed. de Luis Harss y Alberto Blasi], Buenos Aires, Ayacucho, 1986, pp. 66-67.
9) "Ignoró siempre su importancia, y no tuvo genio sino en aquella ocasión", ob. cit., p. 133.
10) Carlos Hamilton., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Epesa, 1966, p. 172.

pretende ubicar la voz y la palabra propias en el interior del mundo que va a ser el referente. Emerge de nuevo en este gesto el artificio del género gauchesco, fingir que se escribe desde el lugar del otro. Allí, como demuestra magistralmente Josefina Ludmer[11], se optaba por escamotear la presencia del autor letrado confinándola al marco del título-subtitulo; aquí, por el contrario, como se verá, debe escribirse esa figura, enfatizarla incluso, para escribir y enfatizar también su íntima vinculación con lo narrado.

Pero no sólo se escribe esto, sino también la posición de partida de quien lo hace. "A mis amigos domadores y reseros". El modo en que se especifica, acota la palabra "amigos", y situa al narrador fuera y por encima de los domadores y de los reseros. La supuesta fraternidad que el texto escribe, no borra los lugares relativos de cada uno. La especifición de estos "amigos", enfatiza el hecho de que estos domadores y reseros lo sean, y deja leer por su reverso lo que el texto no dice y trata de escamotear dando por supuesto, la palabra "patrón" aplicada a quien escribe, y el gesto vertical que genera el discurso.

A partir de aquí la dedicatoria avanza en una progresiva generalización de sus objetos: a todos los paisanos de sus pagos, y a los que no conocen y están en el alma de este libro. La novela, si bien se funda en lo concreto y en lo real, como han demostrado las anteriores dedicatorias, aspira a la generalización, aspira a expresar el alma de los gauchos, que resultará ser el alma de los argentinos, y que podrá ser aplicada a muchos otros hombres de bien que Güiraldes no conoce, la "comunidad imaginada"[12], de Benedict Anderson. Es sencillo entonces vincular este propósito con la imagen entrevista en los humos del fumadero oriental. Güiraldes se propone por fin, tantos años después de ser llamado, cumplir con su destino, dar forma a la voz del gaucho erguido en la llanura, escribir palabras que sean su palabra nueva, ser su profeta. No es extraño entonces que el léxico religioso haga su aparición y que su libro tenga "alma".

En la última dedicatoria culmina la transcendentalización y el alma del libro se desliza hacia su autor. "Al gaucho que llevo en mí, sacramente, como la custodia lleva la hostia". Hacia aquí confluyen todas las anteriores, y en ella puede leerse la vinculación de Ricardo Güiraldes con lo gauchesco. Si en la *Revelación del fumadero*, el gaucho ocupaba la imagen de Dios, ahora es una esencia espiritual con la que puede comulgarse. La reescritura del género gauchesco, el énfasis puesto en señalar la fidelidad al referente, las ostentaciones de familiaridad, concluyen en esta afirmación transcendente, escrita en clave religiosa, de participación en esa esencia gaucha. Toda la sucesión de dedicatorias llevan hasta aquí. El mito de orígenes, las esencias de la nación reposan en el sujeto, que las transporta como una "custodia". Tanto hablar de gauchos era una forma de hablar de uno mismo, de construir una imagen. De nuevo, la aproximación al otro le devuelve a Güiraldes la imagen propia como en un espejo, y lo hace mitificada, la convierte en depositaria de los valores nacionales y en voz autorizada que transcribe el alma de un pueblo, de sus domadores y reseros, que no abandonan por ello su posición subordinada, si bien se idealiza el vínculo, disuelto en la fraternidad racial y nacional. La comunión íntima con su patrón presenta caracteres divinos. Es cuestión de fe.

Este mismo gesto es el que dota de sentido a la novela, biografía de un estanciero que fue gaucho, que queda como depositario de la gauchía interior y como propietario de la tierra cuando su maestro, que le ha enseñado a ser gaucho y a ser estanciero, que le ha entregado su

---

11) Josefina Ludmer, *El género gauchesco: Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

12) "Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión". B. Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo,* México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 23.

propia imagen bendecida por el saber popular, da el anca a su caballo y se pierde en el horizonte. Un miembro de la clase dirigente tradicional construye a partir del universo gauchesco un origen nacional del que es legítimo depositario. Esa ha resultado ser la palabra esotérica y nueva del gaucho del fumadero que había que desentrañar, esa la respuesta vitalista e íntimamente nacional a civilizaciones completas y ya en retroceso, que invaden ruidosamente el zaguán con sus representantes menos ilustrados.

La revelación del fumadero, en que un patán indio le enseña a Güiraldes el sentido de su obra, y su vinculación al gaucho, y la dedicatoria de *Don Segundo Sombra*, en que las referencias constantes a los gauchos fundamentan un mito de sí mismo, escriben el mismo gesto que la novela, en que un gaucho sabio ubica a un estanciero en su mundo, consagrando con su legado su posición y enraizándola en el origen de la patria. Ir al otro para fijar la imagen propia, construir un pasado de idílicas relaciones patriarcales para enfrentar la modernización que confunde las clases y crea nuevos sujetos sociales, idealizar a los asalariados, para convertir en bucólica su posición e idealizarse uno mismo, definir al pueblo, para convertir nación y orden, esencia patria y valores de la clase propia en sinónimos, legitimar y divinizar al escritor con problemas modernos de ubicación como intérprete de esas esencias, son algunos de los movimientos que introducen el imaginario gauchesco en la modernidad argentina y que es posible leer en estos textos. Al igual que el sentido de la voz del gaucho y de la palabra que lo nombra fue en el siglo XIX el objeto de una polémica, la modernización argentina inaugurará, cuando el gaucho ya no existe, una nueva polémica: por fijar, ahora, el sentido de su imagen. *Don Segundo Sombra*, respuesta a un imperativo transcendente, a un momento de hipersensibilidad entre las brumas del hachís, a un proyecto vital revelado, y dedicada a gauchos de ficción, a José Hernández, a los domadores y a los reseros, amigos que trabajan para el autor, constituirá la versión canónica, y completará, con una ficción cerrada, con la clausura mítica del sentido, la reescritura letrada de la tradición gauchesca emprendida por la generación del Centenario.

EL FIN DE LOS PARRICIDAS: HACIA UNA TEORIA DEL ESCRITOR POSTMODERNO EN CHILE

NIALL BINNS
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INTRODUCCIÓN: LA AGONÍSTICA EN LA LITERATURA MODERNA

Las grandes narrativas exigen grandes narradores: los héroes, los genios, y los escritores.

Las teorías de Jean François Lyotard pululan hoy por debates intelectuales en todo el mundo. Sus "grandes relatos" de la modernidad son esas ideas utópicas fundadas por el hombre en un futuro remoto, hacia el cual se encamina, inexorablemente, el presente, en un tiempo lineal que se llama con mayúscula: Progreso.[1] Asimismo, el hombre moderno por excelencia, sería el que con mayor lucidez o ilusión de lucidez o retórica de lucidez, vislumbrara y abriera estos caminos hacia el Futuro (también con mayúscula), convirtiéndose en Gran Narrador. Este hombre (casi siempre fue hombre) se llama genio, se llama héroe (político o guerrero), y en una de sus manifestaciones más notables, se llama Poeta.

La relación del escritor moderno con los grandes relatos de Lyotard es ambivalente: a veces de servicio incondicional, como ocurre con los grandes narradores del realismo socialista -los `ingenieros del alma humana' de Stalin-, al servicio del relato marxista, o con los futuristas entregados al relato del desarrollo tecnológico (un automóvil, decía un Girondo inmaduro, con ecos de Marinetti, era "una obra de arte muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV").[2]

Pero los grandes relatos suelen presentarse en otros planos en la literatura moderna. En su famoso comentario sobre *Ulysses*, Eliot hablaba del uso del mito como un modo "de controlar, de ordenar, de dar forma y significancia a ese panorama inmenso de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea".[3] Y así, mediante el mito, o mediante un lenguaje universal e intemporal despojado (supuestamente) de la contaminación de la historia contemporánea, o bien mediante la creación de nuevos mundos autónomos, libres también, por supuesto, de esa contaminación, el escritor moderno funda un espacio original que sustituye textualmente la contingencia `real', y restaña catárticamente las heridas abiertas de (y por) la historia. Estos, podríamos decir -aunque no lo diga Lyotard-, son los grandes relatos propiamente literarios.

Desde la perspectiva de los postmodernos, los grandes relatos son incompatibles entre sí, tanto en la teoría como en la práctica; conducen inevitablemente hacia la intransigencia, la intolerancia y el terror. Ya se sabe la letanía: Revolución Industrial, Revolución Francesa, Revolución Rusa, Revolución Cubana, las experiencias en ambos bandos de la Guerra Civil Española, Auschwitz, la dictadura de Pinochet, y un larguísimo etcétera. Tan incompatibles como sus ideas, los héroes de la modernidad tampoco saben convivir entre sí. Profetas o portavoces del mismo o de distintos grandes relatos, creen y exigen ser únicos e irremplazables. La verdad es una: Yo; los demás son falsos profetas, farsantes. Tanto la poesía

---

1) Véanse *La condición postmoderna* (Madrid, Cátedra, 1984) y *La posmodernidad (explicada a los niños)* Barcelona, Gedisa, 1987.
2) En Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 112.
3) En Alex Callinicos, *Against Postmodernism,* Oxford, Polity Press, 1989, p. 11 (traducción mía).

como la política, concebidas así en términos de dogmas irreconciliables, inventados a su vez por genios irreconciliables, se convierten en auténticos campos de batalla.

Es normal, entonces, que la lucha sea una noción clave en varias teorías de la poesía moderna. Habría que recordar que el concepto moderno y progresista por excelencia, el de la vanguardia, proviene de la terminología militar. En este mismo sentido, la "tradición de la ruptura" de Octavio Paz concibe la modernidad literaria como una especie de vanguardismo dilatado, avanzando por el tiempo mediante la constante negación de lo anterior y la simultánea afirmación de una nueva novedad. Es la estética como lucha incesante.

Desde perspectivas muy distintas, el concepto de la lucha se encuentra también en dos teóricos muy de moda en estos días, Pierre Bourdieu y Harold Bloom. Según el primero, el campo literario de la modernidad -un espacio que logró una autonomía relativa con respecto a los campos del poder durante el siglo pasado- es "un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan en él". Al mismo tiempo, es "un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas", mediante las distintas "tomas de posición" (obras de creación, manifiestos, manifestaciones políticas, etc.) de los que ocupan posiciones en el campo. Estas tomas de posición son el producto y el envite de "un conflicto permanente" en el campo literario, cuyo "principio generador y unificador" es la lucha.[4]

Por su parte, *The Anxiety of Influence* del gran canonizador Bloom es un tratado de las relaciones parricidas -la liberación de la angustia de las influencias paternas a través de "misreadings", malas lecturas- entre poetas jóvenes (los "efebos") y sus grandes precursores: "padre e hijo como contrarios fuertes, Layo y Edipo en el cruce".[5] Para Bloom, este conflicto permanente entre "poetas fuertes, figuras importantes con la persistencia para luchar con sus precursores fuertes, aun hasta la muerte" (5), constituye la característica central de la poesía moderna, en contraste con la influencia generosa de Virgilio en Dante, más respetuoso que angustiado éste en la relación con su precursor (122).

Para Paz, Bourdieu y Bloom, entonces, la agonística es un aspecto central de la poesía moderna. ¿Pero qué ocurre cuando la modernidad llega a su fin? Ya lo advirtió Paz: "la vanguardia es la gran ruptura y con ella se cierra la tradición de la ruptura".[6] Paradójicamente, los estertores de la vanguardia son, a la vez, los primeros vagidos de la postmodernidad, cuya principal novedad sería la liquidación del concepto de lo nuevo. El valor simbólico por el cual los poetas lucharon, dentro de la autonomía relativa del campo literario moderno de Bourdieu, se encuentra puesto en entredicho cuando este campo se da cuenta, en la postmodernidad, de su *falta* de autonomía, y cuando el discurso poético asume la fatalidad de sus interrelaciones con discursos procedentes de otros campos. Desprovistos de los conceptos de la originalidad y la pureza, los poetas ya no pueden separar tan tajantemente el valor simbólico propio de su campo, de los valores más utilitarios asignados por los campos de la economía y la política, que impregnarían la cultura llamada -con desdén moderno- "de masas".

En términos de Bloom, se diría que el poeta postmoderno es el último de los parricidas: el primero que desacraliza a los geniales padres-profetas, y desconstruye sus pretensiones de originalidad, pero que no procura, a continuación -como en la dialéctica de la modernidad de Paz- emular esas pretensiones con nuevas fundaciones y nuevas originalidades: en fin, es el primero que no se convierte, él también, en padre. Pero esto no significa una vuelta a la

---

4) *Las reglas del arte: génesis y estructura en el campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, p. 344-345.
5) *The Anxiety of Influnce*, Oxford, O. U. P., 1973, p. 11.
6) *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 3ª ed., 1990, p. 148.

relación premoderna entre Virgilio y Dante o, se podría añadir, entre Virgilio y sus tres maestros griegos -Teócrito, Hesíodo y Homero-. El escritor postmoderno no necesariamente respeta ni emula a sus precursores; reconoce, eso sí, su presencia incontestable, para usar y abusar de ellos con todo el eclecticismo y desparpajo que se quiera.

Por último, habría que recordar que el escritor postmoderno no niega las pretensiones fundacionales y totalizadoras de sus precursores modernos por capricho; se sabe incapaz de semejante pretensión: se reconoce, sin escandalizarse, como un sujeto débil, permanentemente disolviéndose en la marea de imágenes de la sociedad de los *mass-media*; en fin, se sabe más pelele que padre o profeta.

LA POESÍA CHILENA

La sacralización del poeta moderno ha sido más marcada en Hispanoamérica que en Europa. El modernismo -y uso el término en el sentido específico del movimiento poético de fines del siglo pasado y comienzos de éste: el único sentido, creo, que tiene sentido-, brotó en Hispanoamérica, aparentemente (se diría) de la nada. Darío es el primer poeta fuerte del continente: genial, un virtuoso de la palabra, y el fundador de una forma de poetizar propia de Hispanoamérica, si no, para algunos críticos recalcitrantes, propiamente hispanoamericana. Los discípulos de Darío -sus efebos (en la terminología de Bloom)-, rubendarianos o dariacos bajo la poderosa influencia de su Maestro y precursor, se rebelaron contra éste, pero el reto de torcerle el cuello al cisne modernista, lanzado pero no cumplido por González Martínez, sí lo cumplieron los poetas fuertes de la vanguardia. La angustia de las influencias modernistas fue apartada de un plumazo por el furor y la euforia de los años veinte, como ya se intuía en los versos lapidarios de *El espejo de agua*, un libro fechado en 1916, en que Huidobro había hablado de "mi espejo, más profundo que el orbe / donde todos los cisnes se ahogaron".[7]

Chile carece de un gran poeta modernista. No hay un Lugones chileno, ni un Casal, ni un Jaimes Freyre, ni un Herrera y Reissig. No hay ni un Santos Chocano. Chile carecía totalmente de poetas, en ese entonces, según la conocida aseveración de Menéndez y Pelayo. Y aunque se puede resaltar -y se resalta- el hecho de que *Azul* naciera precisamente en Valparaíso, y que para escribirlo Darío tuviera que seguir los consejos del general salvadoreño Juan Cañas, de irse a Chile -"Vete a nado, aunque te ahogues en el camino"-, las semillas del pequeño libro cayeron en tierra árida. El poeta chileno más importante de esa época, tal vez sea el desgraciado Carlos Pezoa Véliz, muerto a los 29 años en 1908. Pero él difícilmente podía ser un poeta `fuerte': su legado es más bien patético, los escritos marginales y marginados de un poeta verdaderamente maldito (ingresado por tuberculosis, el hospital se le cayó encima durante un terremoto). Es sintomático, quizás, que su poema más conocido se llame "Nada".

Esta especie de vacío que existía en el campo poético chileno a comienzos del siglo, pronto se llenaría con la obra -y la presencia- de tres poetas fuertes: Vicente Huidobro, Pablo de Rokha y Pablo Neruda, nacidos, como Darío antes, casi como si fuera de la nada (la fuerza de Gabriela Mistral pasó desapercibida, sin angustiar a nadie: ella fue (leída como) una poetisa del poder anquilosado, de las instituciones aburguesadas). Surgidos del vacío, no les abrumaba el peso de ningún poeta-padre de la Patria, pero a falta de pan, buenas son tortas, y tortas son lo que repartieron estos tres poetas en el *fratricidio* de una "guerrilla literaria" de dimensiones espectaculares, una lucha por la paternidad poética que estremecería durante años el campo literario y hasta el campo de la política chilena: fue una guerrilla emprendida en todos los flancos y con todas las armas, en poemas, revistas, cartas a periódicos, y peleas callejeras.

---

7) *Obras completas*, Santiago, Zig-Zag, 1964, Tomo I, p. 255.

El poeta de Huidobro era el pequeño dios, creador de mundos nuevos, uno e indivisible como el dios de los cristianos; el de Pablo de Rokha la encarnación del superhombre nietzscheano, capaz de personificar tanto al Arte como a su pueblo. Neruda, por su parte, más comedido en sus comienzos, se abría a los juegos fundacionales y creacionistas ya en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: "Hasta te creo dueña del universo", dice el hablante del poema 14. ¿Creer o crear? "Quiero hacer contigo / lo que la primavera hace con los cerezos" suena como un creacionismo erótico: hacer florecer a la amada en el poema, o "faire un POÉME -o sea, *faire une dame dans le poème*- comme la nature fait un arbre". Después, en las *Residencias*, el poeta se hace profeta impertérrito, que avanza "como con una espada entre indefensos" por el "desorden vasto, océanico" de "Galope muerto", capaz de trascender la falsedad y la degradación sexual del poema "Caballero solo", con su visión de "los adúlteros que se aman con verdadero amor / sobre lechos altos y largos como embarcaciones".

La obsesión con la originalidad, la aventura solitaria y heroica de estos tres poetas, en sus respectivas búsquedas de lo Nuevo y lo Verdadero, chocaba siempre con las descalificaciones lapidarias de sus rivales: tremendas acusaciones de aburguesamiento, de oportunismo y, sobre todo, de plagio. Los "plagios" Huidobro-Réverdy, de Rokha-Joyce, Neruda-Tagore son sólo la punta del iceberg de una concepción tremendamente sacralizada del Poeta.

Estas tres fuerzas rivales en el campo literario chileno, se reunieron, tal vez por única vez, en las páginas de uno de los grandes hitos de la poesía de lengua española del siglo: la *Antología de la poesía chilena nueva* de 1935. Agrupados allí con otros siete poetas -entre ellos, notablemente, Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva-, esta antología tuvo una importancia enorme en el desarrollo de la poesía chilena: era la biblia de las vanguardias, una prueba de la unidad fundamental, a pesar de todo, de estos tres `poetas fuertes' y sus compañeros de viaje.

El año 1935 fue también, sin embargo, el comienzo del canto del cisne del vanguardismo. De Rokha se había volcado ya hacia una postura marxista en su *Canto de trinchera* (1933), y Huidobro y Neruda estarían en España para apoyar a los republicanos al comienzo de la guerra civil. La lucha política se hizo presente, en formas más o menos cercanas al realismo socialista, en la obra poética de los tres, incluyendo la de Huidobro, no obstante la opinión, o sea, la leyenda negra divulgada por Neruda y los suyos: "No podríamos pensar en Huidobro como un protagonista político a pesar de sus veloces incursiones en el predio revolucionario. Tuvo hacia las ideas las inconsecuencias de niño mimado".[8]

La politización de la obra poética creó un renovado interés en la necesidad de comunicar con un público lector ahora más amplio y menos `culto'. El tono bíblico de Pablo de Rokha y de partes del *Canto general* responde a esta necesidad, echando el vino nuevo del marxismo en odres ya acostumbrados a pastorear a las masas, mientras que las *Odas elementales* delatan un afán de comunicación tan didáctico como paternalista en su "sencillez" lingüística y temática, y en sus codas moralizantes. El lenguaje, en ambos casos, viene a desempeñar un papel básicamente instrumental, como arma de combate social, al servicio del gran relato marxista. Y una vez más, pero ahora volcada hacia metas políticas, la figura del poeta -el gran narrador- se perfila como única, verdadera e inimitable; el poeta es profeta, portavoz del pueblo, y creador de mundos nuevos ya no poéticos, sino `reales'.

Con la antipoesía de Nicanor Parra, se revienta la sacralidad del poeta, de la poesía y de todos los grandes relatos. El primero de los antipoemas, "Advertencia al lector", es el último

8) *Confieso que he vivido*, Barcelona, Seix Barral, 10ª ed., 1988, p. 394.

gesto de las vanguardias hispanoamericanas, el *nec plus ultra* de la tradición de la ruptura. "Os invito a quemar vuestras naves", dice a los lectores: "Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto".[9] Pero este nuevo alfabeto no tiene nada, en realidad, de nuevo: no es más que el lenguaje, mejor dicho, los lenguajes `reales' de la vida cotidiana. Derrumba, eso sí, la última de las grandes jerarquías modernas: la que dividía el lenguaje poético del no-poético, pero no sólo al nivel del léxico -como las palabras `arriesgadas' de las *Residencias*, o como el lenguaje popular enterrado en la torrencialidad épico-bíblica de la poesía derrokhiana-, sino al nivel oracional, en los lugares comunes y los giros lingüísticos del habla cotidiana, que se sienten en el texto antipoético, por primera vez, como en su propia casa.

Este lenguaje cotidiano no se concibe como un instrumento de comunicación dirigido a un fin delineado de antemano. El antipoeta no tiene grandes respuestas, y confiesa las limitaciones intrínsecas de su perspectiva: "Yo exalto mi punto de vista, / Me vanaglorio de mis limitaciones" (27); tampoco se hace ilusiones con respecto a la originalidad de su obra: "Ya no me queda nada por decir / Todo lo que tenía que decir / Ha sido dicho no sé cuántas veces" (80). Pero el blanco de Parra no es meramente teórico: tiene nombres y apellidos. La antipoesía desacraliza la "Santísima Trinidad" de sus padres poéticos de la guerrilla literaria chilena, y en "Manifiesto" (1963) condena "La poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso" (157). Sin embargo, si la antipoesía parriana comenzó siendo un parricidio, el parricida no se instala en el lugar vaciado por sus precursores. Al contrario, se auto-desacraliza en textos autobiográficos como "Autorretrato" (22), y se difumina en la diversidad de sus múltiples personajes. Y los latigazos de la ironía antipoética que caen sobre los precursores, y sobre las instituciones y los poderosos de la literatura y la sociedad, caen también sobre el antipoeta mismo.

Para algunos, Parra terminó convirtiéndose en una influencia nefasta, tan angustiante para los poetas más jóvenes, como la de Neruda, Huidobro o de Rokha. A mi juicio, en cambio, la antipoesía ha ofrecido a la poesía chilena más bien una liberación de las angustias de la influencia. Lo dice el propio Parra:

Jóvenes
Escriban lo que quieran
En el estilo que les parezca mejor
Ha pasado demasiada sangre bajo los puentes
Para seguir creyendo -creo yo
Que sólo se puede seguir un camino:
En poesía se permite todo" (167)

La ruptura antipoética significa, sobre todo, un adiós a los tabúes poéticos *a priori*, y la libertad para cada poeta de disponer, a su propio antojo, de todos los materiales que quisiera.

El éxito de la desacralización parriana es notable hasta en Jorge Teillier (1935-1996), propugnador de una poesía "lárica" y neorromántica que está en los antípodas de la antipoesía: "Los poetas ya no se sitúan como centro del universo, con el yo desorbitado y romántico al estilo de Huidobro (...), Neruda o Pablo de Rokha, sino que son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas", cuyo lenguaje poético, además, "no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana".[10] En su rechazo del yo inflado de los tres `guerrilleros', la poesía lárica se asemeja a la antipoesía, pero al mismo tiempo Teillier

9) En *Obra gruesa*, Santiago, Andrés Bello, 1983, p. 27.
10) "Los poetas de los lares", *Boletín de la Universidad de Chile* 56 (1965), p. 51.

admira y incorpora en su poesía diversos elementos de los poetas mayores, y su relación con ellos no es -porque ya no necesita serlo- de ningún modo confrontacional. Guarda su ironía para los que querían rescatar el espíritu rupturista y auto-sacralizador de las vanguardias cuando el momento de éstas ya había pasado, como se ve en el poema "Treinta años después", que incluye una cita de 1940 del grupo surrealista La Mandrágora, que suena irremediablemente ridícula desde la perspectiva del año 68: "¡Mierda para Huidobro, mierda para de Rokha, mierda para Neruda, mierda para Díaz Casanueva, mierda para el mequetrefe de Anguita! Mandrágora los escupe".[11]

Por otro lado, las teorías de Teillier acerca de un ilusorio "reencuentro con una edad de oro, que no se debe confundir sólo con la infancia, sino con la del paraíso perdido que alguna vez estuvo sobre la tierra", y su acoplamiento poético al "orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de siembras y cosechas, de sepultación y resurrección",[12] son indicios de un anhelo mítico, que se desintegra visiblemente a lo largo de su obra. La amarga constatación de la imposibilidad de las búsquedas láricas, la seducción de la ciudad y los *mass-media*, las aberraciones de la política autoritaria y los estragos del alcohol -tanto en el poeta como en sus hablantes-, todos sabotean la pretendida pureza de la poesía de Teillier, sepultándola bajo una red de incrustaciones textuales provenientes tanto del cine, la canción `pop' y la literatura infantil como de la poesía `canónica' de la modernidad.

La libertad otorgada por la ruptura de Parra puede verse también en la hibridez textual de Oscar Hahn (1939) y Diego Maquieira (1951), que mezclan un lenguaje frecuentemente antipoético con resonancias bíblicas y del Siglo de Oro. Estos poetas disponen eclécticamente de todas las fuentes literarias y no-literarias que les placen, sin engañarse con sueños de demiurgo, ni con pretensiones sobre-humanas de fundar, crear, o profetizar.

LA NARRATIVA CHILENA

Un proceso semejante al de la poesía puede verse también en la narrativa chilena. José Donoso ha hecho hincapié en la "sensibilidad huérfana" de su generación: "nuestros padres", dice, "nos interesaban muchísimo menos que los extraños".[13] Claro, los `padres' chilenos que Donoso menciona son criollistas como Augusto D'Halmar y Eduardo Barrios, mientras que las figuras verdaderamente fundadoras e innovadoras, como el gran marginado Juan Emar o María Luisa Bombal, están ausentes en su visión. Restarían originalidad, desde luego, al papel fundacional que Donoso atribuye a los escritores del `Boom', y también, ¿por qué no?, a su propia obra. El gran fundador de la narrativa chilena moderna es, sin embargo, Emar. Como dijo César Miró, en una de las primeras críticas a la novela *Miltín 1934* (1935): "Este atrevido Juan Emar no se parece a nadie, no viene de nadie, no se trae manuales ni catecismos bajo el brazo y su tono es orgulloso de originalidad. Juan Emar es hijo de Juan Emar y padre de sí mismo".[14] Padre e hijo de sí mismo, Emar se perdió en el sur de Chile, y sus libros pasaron al olvido, para la crítica, hasta el `redescubrimiento' de los últimos años: no obstante, sus tres novelas, todas publicadas en el mismo año que la *Antología de poesía chilena nueva*, son las piedras fundacionales que faltan en la visión de Donoso.

Por último, el paso hacia la postmodernidad viene, en la narrativa chilena, de manos de Antonio Skármeta. Su ensayo "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada

---

11) *Muertes y maravillas*, Santiago, Universitaria, 1971, p. 138.
12) "La poesía de los lares", p. 52.
13) *Historia personal del "Boom"*, Barcelona, Anagrama, 1972, p. 21.
14) "Miltín, antinovela y crítica social". *El Mercurio* (Santiago), 1 de Septiembre de 1935.

escritor tiene para echar mano" constituye un diagnóstico muy lúcido del límite moderno-postmoderno, y expresa con contundencia la ruptura de sus coetáneos -y el porqué de esa ruptura- con los grandes relatos de los grandes narradores del Boom. En el caso chileno, es una ruptura con "la absolutización de un sistema alegórico donde el grotesco degrada la realidad" de Donoso, pero también con la "iluminación de la historia en la hipérbole mítica" de García Márquez, y con "la refundación literaria de América Latina" en el realismo mágico de Carpentier. En cambio, dice Skármeta, "donde ellos se distancian abarcadores, nosotros nos acercamos a la cotidianidad con la obsesión de un miope".[15]

Para Skármeta, esta desacralización del narrador -que no concluye en una nueva resacralización- se inspira en gran medida en Nicanor Parra, sobre todo en el uso antipoético de "la vulgaridad y los lugares comunes" para crear un hablante dramático que se propone "reordenar el mundo y la expresividad desde el punto de vista `del hombre común y corriente'" (136). Habría que señalar, sin embargo, que en la postmodernidad justamente *se renuncia a reordenar* el mundo en el sentido totalizador anhelado y buscado por los modernos. El escritor postmoderno sería, acaso, el que se da cuenta -y termino aquí con un verso de Parra-, de que "el desorden también tiene su encanto".[16]

15) En Raúl Silva Cáceres, ed., *Del cuerpo a las palabras*, Madrid, LAR, 1983, p. 138.
16) *Obra gruesa*, p. 83.

LEZAMA Y *LOS MISTERIOS DEL ECO*:UNA RELECTURA DE LA MODERNIDAD

REMEDIOS MATAIX
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

En el último capítulo de su novela *Paradiso*, Lezama cuenta la siguiente anécdota infantil de Oppiano Licario: "Cuando era un muchacho, su maestro le mandó hacer un cuento como ejercicio de composición. Oppiano escribió unas páginas que su profesor estimó frívolas e incomprensibles: En una escuela rural rusa, un maestrillo trata de explicar la concepción copernicana del mundo y, toses, fatigas, tener que abandonar el aula con velones y agua de nieve. Mejoraba al poco rato; retomar el hilo de la explicación, comenzar de nuevo por el antiguo cuadrado y el profesor volver a sus colores y a la elegante elasticidad corporal del ruso cuando habla. Pero al llegar a los anillos copernicanos de nuevo, reiteración de las fatigas y volver a descifrar el cuadrante lunar en el patio, mientras se desabrochaba el cuello y anulaba la violenta sudoración. Al profesor de Oppiano ese cuentecillo le pareció una impertinencia y aludió a que tenía un proceso relacionable, mental, montaraz e inconsecuente. Al revisar el trabajo, puso al margen, después de la mediatizada calificación: luciérnaga errante. Años más tarde, el profesor de Oppiano, al leer en uno de los morfólogos puestos de moda que el espíritu estepario rechaza la concepción copernicana del mundo, se liberó llevándole aquella caja de dátiles cuyo regalo parecía incomprensible."[1]

No sé si estamos ante una de las abundantes "predicciones" con las que Lezama suele sorprendernos, pero en cualquier caso, la anécdota podría ser una parábola aceptable, porque la obra del autor y sobre todo su pensamiento poético, han experimentado una trayectoria pendular similar a la del cuento de Oppiano, en lo que refiere a su valoración crítica: Lezama fue también durante algún tiempo una incomprensible *luciérnaga errante;* el dueño de una doctrina poética que oscilaba entre ser un disparate lírico individual, impermeable a las corrientes culturales que sacuden la Modernidad, o bien un "anacronismo" que se remontaría a la estética finisecular –y hasta más atrás–[2] para ser su "prolongación exacerbada".[3] Y ha sido después, quizá también gracias a otros "morfólogos puestos de moda", el creador de una estética que resultaría ser precursora e incluso paradigma de artificios y *descentramientos* postmodernos.[4]

La causa de esa trayectoria oscilante creo que está en la propia naturaleza de la estética de Lezama, en la versatilidad que ofrece una poética en la que, a primera vista, parece caber todo

---

1) José Lezama Lima, *Paradiso*, Madrid, Col. Archivos, 1988, p. 423.
2) Por ejemplo, con la sugestiva pero muy discutible propuesta de Jaime Valdivieso, que sitúa el pensamiento de Lezama "dentro de una tradición opuesta a la de nuestro pensar (...), la del pensamiento irracionalista y mágico que llega hasta el siglo XVI", en *Bajo el signo de Orfeo. Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes, 1980, p. 15.
3) *Cfr.* Saúl Yurkievich, "La risueña obscuridad o los emblemas emigrantes", *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima* (1982) vol. I, Madrid, Fundamentos, 1984, p. 199.
4) Me refiero a la interpretación que considera el neobarroco uno de los rasgos más característicos de la llamada Postmodernidad (*cfr.* Omar Calabresse, *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989). Entre los ejemplos más recientes en esa línea, que creo una derivación errónea de la lectura estructuralista-neobarroca de Lezama por parte de Sarduy, podemos citar el de Emilio Bejel, *José Lezama Lima, poeta de la imagen*, Madrid, Huerga & Fierro, 1994 o el de Fernando R. de La Flor, "La deriva neobarroca", en *La Modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Universidad, 1995.

y también lo contrario de todo, lo que ha permitido una saludable abundancia de aproximaciones, pero también una multiplicidad de perspectivas, muchas veces contradictorias y hasta francamente incompatibles, que la convierten en algo así como una "ensalada barroca", un plato "indeterminado"[5] compuesto de manera fragmentaria por ingredientes azarosos.

Naturalmente, empiezo por no excluirme de esa lista de aproximaciones, pero creo que, si algo falta en la gran variedad de contenidos que esa bibliografía propone, es precisamente una perspectiva lo suficientemente general como para servir de "contraseña" de acceso al pensamiento de Lezama, o por lo menos hacer visibles algunas de sus claves. Intentaré esbozar una propuesta en esa línea, planteando el suyo como un espacio estético de "confluencias",[6] como una recurrente manifestación de esa "fervorosa obsesión" del autor por crear un "cosmos infinitamente relacionable" –el Sistema Poético del Mundo–, donde ese ideal de confluencia y rechazo de toda solución unilateral, asumido profundamente, debiera valorarse como principio estético fundamental que descubre la coherencia y aclara muchas de las implicaciones filosóficas, estéticas, religiosas, históricas y hasta eróticas –que también las tiene–[7] de ese complejo Sistema Poético. Un espacio que podemos llamar barroco (él lo llamó así), pero ajustándonos a esa concepción personal de lo barroco como "Eros relacionable" y "alquimia trasmutadora" americana; una poética en la que las confluencias, nada arbitrarias y desde luego, rotundamente *centradas* como toma de posición explícita en el contexto literario de su época, serían el rasgo característico de un pensamiento dirigido a elaborar la "suma crítica del americano" a través de un cuestionamiento de la Modernidad *desde dentro*, que en el fondo resulta ser un proyecto emancipador de América.

Desde sus primeras páginas,[8] siempre con una determinación casi fanática y supongo que con la dosis de "parricidio" generacional correspondiente, Lezama se propone construir un puente sobre la ruptura vanguardista cubana y sus derivaciones –consideradas por él superficial "hipertrofia polémica", "horticultura de la pereza", "desarraigado eco de escuelas europeas"– y emprender su propia transgresión, en nombre de una estética que opone la inclusión a las exclusiones vanguardistas, para crear "un espacio órfico" frente al "paréntesis desmesurado" de la Vanguardia, que "tenía que atolondrar o desesperar a los que venían después, que, imposibilitados de toda tregua, tenían que trazarse de nuevo una continuidad invisible".[9] Una estética que afirma frente a la ruptura esa órfica reconciliación entre "lo telúrico y lo estelar, la insularidad y lo cósmico", según su terminología, y que, frente a la "crisis contemporánea de lo

---

5) *Vid.* Blas Matamoro, "Ensalada cubana. El barroco en Lezama Lima", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº490 (1991), p. 55.

6) Es significativo que Lezama publicara bajo ese título uno de sus ensayos clave, en realidad, una especie de confesión o "testamento" poético en que resume sus puntos de vista sobre la poesía. *Vid.* "Confluencias" (1968), *La cantidad hechizada*, Madrid, Júcar, 1974, pp. 437-457. Abel E. Prieto reúne acertadamente una recopilación de ensayos de Lezama con ese título: *Confluencias*, La Habana, Letras Cubanas, 1988.

7) El afán de confluencia poética de Lezama está teñido de un erotismo "copulativo": la fusión de dos elementos separados o contrarios que se "desean" (lo masculino y lo femenino, lo telúrico y lo estelar, el poeta y la poesía), y su transformación en otro cuerpo (el poema), es también la trayectoria de la metáfora a la imagen, y ambas están regidas por la misma ley de atracción, el Eros Cognoscente, y la misma finalidad integradora: "la poesía mantendrá el imposible sintético. No, no una síntesis categorial de las antinomias, sino esa momentánea homogeneidad lograda para integrar la corriente que se dirige hacia el sentido." ("Introducción a un sistema poético" (1954) en *Confluencias* ed. cit., p. 324).

8) Lezama, "Tiempo negado" (1935), recogido luego en *Tratados en La Habana*, donde aparece con el título de "Otra página para Arístides Fernández".

9) Lezama, "Todos los colores de Mariano" (1947), en *La materia artizada (crítica de arte)* comp. de José Prats Sariol, Madrid, Tecnos, 1996, p. 247.

germinativo" –lo que él llama "egiptización americana: conservar lo muerto, embalsamándolo y perfumándolo"–,[10] opondrá una "suma crítica" renovadora a través de una relectura de la tradición por confluencias posibles:"La tradición, como en la célebre frase sobre la libertad, es un don, pero es también una conquista. Cuando la tradición viene ya rendida, hay que avivarla acariciando su tejido sutilísimo, sus ingredientes de inapresable vivacidad (...) En una gran tradición hay una suma de los contrarios, una convergencia de las más soterradas y opuestas voces".[11]

En esa exploración de reconquista de una gran tradición adecuada, Lezama llegó hasta la China del siglo VI antes de Cristo, es decir, no descubrió una sino muchas tradiciones, y su Eros Relacionable las abrazó a todas, pero una de las confluencias más significativas del Sistema Poético es la que lleva a incorporar lo que antes había sido transgredido por la Vanguardia –el Modernismo–, para convertirlo, con *otra* lectura, en antecedente de un proyecto que propone una nueva noción de Modernidad americana, como "el zumo súbito de rezumos lentísimos".[12]

Los ensayos de Lezama condenaron tanto el simbolismo convertido en "tienda de antigüedades" como la "matemática inspirada" de Valéry, o la "solución onomatopéyica" de la primera poesía negra. Sin embargo, a pesar de sus críticas contra el decadentismo, el exotismo y el esteticismo modernistas (esas "suntuosas ruinas"), se negó siempre a formar parte de una "generación anti-Darío" que lo convertía en "ídolo inerte abandonado en un desván".[13] Sus "prodigios verbales", dice, "no son ya la voz que oímos entre dos nubes" (p. 54), pero Lezama lo siente como "divinidad paridora", porque en él encuentra lo que está buscando, algo que sólo está en los grandes: "un punto de reducción alrededor del cual se organizan lunas y constelaciones" (p. 50). Es decir, Lezama ve a Darío como un punto de confluencias, no tan rotundo como su adorado Martí "dueño ya de los secretos de una totalidad" (p. 53), pero sí cerca de alcanzar esa suma americana cuya originalidad está tan lejos de la mentalidad culturalmente colonizada como del rechazo hacia lo europeo. Darío es

> *...el americano, el innovador, el dueño de la palabra nueva, el que llegó primero, el que aprendió mejor (...) Nada le importa la prioridad, comprende que todo tiene su dueño y que es imprescindible el rapto (...) Intuye que había que componer partiendo de una multiplicidad más poderosa que la del romanticismo, que tenían que pasar más cosas a la reducción del punto que vuela. Darío mezclaba variadas alusiones a los héroes precortesinos, mitologías tomadas de Menard, esoterismo del Zar Peladan, músicas de cuerda a lo Verlaine, sensualismo, liturgias, himnos a Orfeo. No lograba ir más allá de un vagaroso misticismo, pero bien está que le celebremos la intención de querer llevar el verso a la sentencia de los gnósticos, siquiera sea como magia verde o de salón, en smoking manchado con saliva de ajenjo (pp. 52-53).*

---

10) Lezama, "La egiptización Americana" (1943) en *Revista de la Biblioteca Nacional 'José Martí'*, nº 2, La Habana, 1988, pp. 21-22.

11) Lezama, "García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita" (1961), recogido en *Imagen y posibilidad* ed. de Ciro Bianchi, La Habana, Letras Cubanas, 1981, p. 57.

12) Lezama, "La egiptización Americana" cit., p. 33.

13) *Vid.* Lezama, "Rubén Darío" (1967). Cito por el texto de *Imagen y posibilidad* cit., pp. 50-55.

No es extraño que Lezama, siempre acechando los *Orígenes*, vaya perfilando su retrato del poeta "como si se le agrandase el indio chorotega y se le amputasen las manos de marqués" (p. 50), para verlo finalmente con "la bondad germinal de un dios del maíz" (p. 54).

Esa restauración del Modernismo como "movimiento de honda raíz americana" llevará directamente a la revisión del concepto de Modernidad como noción más general –lo que Lezama llama "lo contemporáneo"–, y en ese proceso el acercamiento a Julián del Casal será el que mayores resonancias alcance en el Sistema Poético. Porque Casal, víctima tan a menudo de la búsqueda de influencias y antecedentes, es seleccionado por Lezama precisamente para desplegar a partir de él su teoría de los misterios del eco, una nueva posición crítica que propone al americano releerse a sí mismo e iniciar la búsqueda de su identidad, de su originalidad, fuera del "desteñido complejo de epígono" que deriva del historicismo buscador de fuentes. Lezama en esto predica con el ejemplo, y empieza por rebatir la imagen que, según él, convierte a Casal en mero testimonio de ajenos nacimientos: "Sea maldito el que se equivoque y te quiera / ofender riéndose de tus disfraces...", animaba Lezama a Casal en un poema, "Tu muerte habría influenciado a Baudelaire",[14] y lo convierte a él en el antecedente, burlando así el causalismo de las influencias y su "furibundo pesimismo".

En un texto posterior,[15] Lezama vuelve sobre el tema de manera más amplia, y plantea que esa nueva lectura debe superar "los groseros razonamientos engendrados por un texto ligado a otro anterior", y dirigirse a "encontrar la huella de la diferenciación":

> *Por ese olvido de estampas esenciales hemos caído en lo cuantitativo de las influencias, superficial delicia de nuestros críticos que prescinden del misterio del eco, como si entre la voz originaria y el eco no se interpusieran, con su intocable misterio, invisibles lluvias y cristales (pp. 184-185).*

El texto del ensayo será la puesta en práctica de ese método, con la relectura de Casal. Es cierto, admite Lezama, que Casal es, quiere ser, esteticista; que adora la belleza de la época, el "arquetipo fácil", y que se deja seducir por Baudelaire:

> *Se había puesto Casal en contacto con una de las más peligrosas revelaciones de la cultura francesa (...) Baudelaire ofrecía una reducción, en la que alternaban las indirectas delicias de los olores con su devoción a la máquina pensante. Ya él era deudor a vastos envíos de sensibilidades disímiles, con las cuales se había construido un oído y unas formas inauditas. Casal había sido embriagado por esas mezclas de Baudelaire, y, careciendo de una castigada servidumbre crítica para desmontar aquel delicioso organismo, había derivado tan sólo un temario y ciertas devociones superficiales a Baudelaire (p. 186; la cursiva es mía).*

Impedido por el esteticismo, error poético que "termina en las vitrinas" (p. 197), Casal no llega nunca a los grandes temas de Baudelaire, pero esa "embriaguez" demuestra que la cultura americana había alcanzado la madurez suficiente para recibir la influencia de "un genio tan poderoso" sin deterioro de lo que es propio, porque Casal acude a la cita con Baudelaire "armado con valiosos atributos": uno de ellos lo que Lezama considera "tierra poseída", el paisaje que crea cultura, lo original americano revelado por su naturaleza:"No sería tan sólo en ese acercamiento demasiado inmediato [a Baudelaire] donde habitaría Casal. Con ese impulso

---

14) *Cfr.* "Oda a Julián del Casal", *Poesía completa* vol. II, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 163-170.
15) *Julián del Casal, 1863-1893*; cito por el texto recogido en *Confluencias* cit., pp. 181-205.

natural se lanza a rodearse de una fauna y flora de propia y exquisita pertenencia, entregando un trópico no totalmente habitado, pero sí rápidamente entrevisto (...) En el último círculo de sus éxtasis aparece siempre la isla" (p. 187).

Y el otro atributo, ese amargo hastío de Casal, auténtico, no sólo literario; esas aspiraciones y frustraciones vitales con las que construyó su obra y que Lezama ve como una suprema confluencia entre vida y arte, rebatiendo ese lugar común que vio en la obra de Casal una escisión de raíz parnasiana, para proponerlo como ejemplo de lo contrario:

> *Hasta la llegada de Casal habíamos contemplado en nuestro siglo XIX superficiales complementos, gratuitas recepciones poéticas, influencias porque sí y cómodas resonancias. Pero a fines de ese siglo se brinda con Casal una espléndida muestra de madurez poética. Casal tenía todos los antecedentes de sangre y de gusto para receptar a Baudelaire. Nuestra crítica –tan absurda y municipal para juzgar el hecho poético– se contentaba con presentarlo como un afrancesado más o cualquiera (...) A la deliciosa síntesis que ofrecía Baudelaire, Casal podía responder con una síntesis sanguínea igualmente deliciosa. Tenía ese vasto arsenal cuantitativo en el cual día a día el poeta esconde y distribuye. Sus contemporáneos sólo le distinguen cuando se disfraza con babuchas orientales o cuando adopta la vestimenta del eterno huérfano. Pero toda la vida previa y misteriosa de Casal, cuando se encuentra con Baudelaire, no lo abandona, y animado por éste, convierte la externa queja en invisible secreto. Secreto donde vida y poesía se resuelven (pp. 189-190).*

Esas confluencias de vida y poesía, de "lo telúrico y lo incorporativo", acaban con la inercia de duplicar movimientos europeos y empiezan a intentar *digerirlos* para producir algo nuevo, diferenciado y propio; es ahí donde sitúa Lezama la originalidad perdurable de Darío y de Julián del Casal. Pero hacía falta un paso más: faltaba esa "castigada servidumbre crítica" que, como hemos visto, habría llevado a Casal, no a lograr tan sólo un "temario", sino a "desmontar aquel delicioso organismo", y lograr ser "un punto infinito receptor que después se diversifica y ondula" (p. 204); faltaba esa suma crítica americana que desmonta y traba de otra forma en otra circunstancia, y que en esa operación encuentra su originalidad, porque "una cultura asimilada o desasimilada por otra no es una comodidad, nadie la ha regalado, sino un hecho doloroso, igualmente creador, creado" (p. 182).

La metodología que propone el ensayo sobre Casal es la primera solución aportada por Lezama a ese problema de la subordinación cultural: el ejercicio de "apretar una cultura y destilarla" que descubre la originalidad, lo característico, en una "suma crítica" como la que propondrá en *La expresión americana* (1957),[16] elaborando lo que creo constituye la aportación más significativa del autor al discurso de identidad, que a fines de los años cincuenta, constituía ya una tradición en la que casi todo estaba dicho: por una parte, Lezama llega a la resolución del problema cifrando en lo barroco la especificidad de lo americano, pero entendiendo ese barroco, precisamente, como "capacidad incorporativa" (apertura a la recepción de influencias) y "alquimia trasmutadora" (reconstrucción, relectura, digestión de lo recibido);[17] un barroco, en definitiva, como Eros Relacionable que conforma la identidad como

16) Vid. "Sumas críticas del Americano", *La expresión Americana*, La Habana, Instituto Nacional de Cultura, 1957.

17) La imagen de América como "espacio gnóstico" (espacio de/para el conocimiento) que Lezama analiza al final del ensayo del que hablamos, recoge y funde esos dos argumentos anteriores en el "apasionado

fusión de signo poético –o erótico– producto del "súbito" de la asociación;[18] una identidad americana otra vez como "suma crítica" específica, que suprime las contradicciones ontológicas:

> *Por eso no creeremos nunca que lo barroco es una constante histórica, una fatalidad, y que determinados ingredientes lo repiten y acompañan. Los que quieren estropear una cosa nuestra (...) creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso como se llega a la dentición, a la menopausia o a la gingivitis (...) Pero el barroco de verdad, el barroco que nos seguirá interesando, no el vuestro, el de la cita de Wölfflin y Worringer, doctísimas antiparras de Basilea, se formó con materia, plata o sueño que dio América.*[19]

Además, y esto es lo importante, esa suma crítica barroca rebate los "furibundos complejos de inferioridad" con la propuesta lezamiana que reivindica la *modernidad* de ese tipo de originalidad, identidad cultural americana, igualando sus métodos a los de las figuras paradigmáticas de la Modernidad estética: Picasso, Stravinsky y Joyce –los tres grandes "descubrimientos" de la vanguardia cubana de *Avance*, seleccionados no por casualidad–, son vistos por Lezama, no ya como el resultado de un "frenético y destemplado" proceso de ruptura, sino como una "secreta continuidad": su originalidad no es la de aquel concepto que "estallaba" en los años veinte y juzgaba en función de "un voluntarioso anti-" y de la exigencia de "hacer lo contrario", explica, sino la apertura de nuevas zonas de confluencia por una relectura de la tradición que "pellizca en aquellas zonas del pasado donde se habían aposentado viveros de innovaciones" y trama esos "fragmentos" de otra forma en otro discurso (p. 107-110).

Picasso es en la obra de Lezama el ejemplo máximo de ese "saber crítico" que el autor considera "el *organum* de nuestra época": "Frente a las cautelas de posiciones históricas, adquirir, como en un manual angélico, la sinopsis de todas las culturas, saberlas disociar, simultanear, ponerlas al revés, si así lo quiere".[20]

Es inevitable ver aquí un reflejo del propio Lezama, de su Sistema Poético, de ese barroco que definíamos como espacio de confluencias; y así es, porque el Eros Relacionable llega a partir de esas premisas a una de sus conclusiones más ambiciosas, afirmando la incuestionable *modernidad* de una América (y de un Sistema Poético) plenamente acorde nada menos que con el "*organum* de nuestra época". En la reflexión de Lezama, América se convierte en la encarnación misma de la Modernidad, aunque, si el americano es algo distinto, la suya será una Modernidad específica, no enteramente prevista por los moldes europeos; una Modernidad que resulta de otra "suma" lezamiana: la que entiende por Modernidad, como hemos visto, algo así como la conocida definición de Baudelaire ("lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, donde la otra mitad es lo eterno e inmutable") tomada al pie de la letra, como relación de equilibrio que funde y resuelve todo antagonismo entre lo contingente y lo eterno: América es el "espacio gnóstico" donde esa paradoja de la Modernidad tiene su

---

diálogo" que crea la cultura. *Cfr. La expresión Americana*, en la edición que manejo (La Habana, Letras Cubanas, 1993), pp. 125-128.

18) Porque el súbito, como sabemos, es también el mecanismo por el que metáfora e imagen "engendran" un "tercero desconocido". *Cfr.* "las imágenes posibles", *Confluencias* cit., pp. 303-305.

19) Lezama, "En una exposición de Roberto Diago" (1948), *La materia artizada* cit., p. 267.

20) Lezama, "Cautelas de Picasso" (1940), ob. cit., p. 92.

expresión más clara, donde la ruptura y la continuidad invisible, el respeto y el rapto, lo ancestral y lo novedoso, se funden felizmente en una "suma crítica" donde "la inserción se verifica a través de la inmediata comprensión de la mirada" (p. 178). América es para Lezama *otra* Modernidad, no su ausencia ni, por supuesto, un discurso *periférico* de rechazo a sus valores, sino una versión autónoma de la misma, distante por igual de la imitación dependiente y del rechazo ciego; una suma crítica, o un "zumo súbito de rezumos lentísimos", por los que la Modernidad americana –frente a otros diagnósticos contemporáneos de signo contrario–[21] deja de estar condenada a la repetición o a ser una eterna nostalgia.

21) Por ejemplo, el de Octavio Paz. *Cfr. In/mediaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

EL CUESTIONAMIENTO DEL MODERNISMO EN LA POESÍA COLOQUIAL

CARMEN ALEMANY BAY
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Una de las ideas más repetidas por Octavio Paz en *Los hijos del limo*[1] es que la ruptura ha pasado a constituirse en la verdadera tradición de la poesía moderna. Los cambios en la forma de crear durante este siglo han sido continuos, lo que ha ofrecido a los poetas la posibilidad de ir alternando diferentes estilos y abrir nuevas perspectivas en el terreno poético. Pero a pesar de esto, buena parte de la poesía moderna ha pecado de exceso de retoricismo, centrándose en el ámbito de la palabra y la experimentación, y dejando la realidad como producto de segundo orden.

Los poetas coloquiales, por su parte, se acogen a esa realidad como elemento prioritario, innovan, pero también aprehenden lo que la tradición poética, sobre todo la que empieza a desarrollarse con el modernismo, les ha ofrecido, porque como afirma Jaime Gil de Biedma: "El gran poeta es, entre otras cosas, aquel que no solamente restaura una tradición olvidada, sino que entreteje en su poesía cuantos cabos sueltos de tradición sea posible"[2].

Aspectos tan característicos de los textos de los poetas coloquiales como la introducción de la oralidad en el discurso poético, las frases o palabras consideradas como prosaicas para la poesía a lo largo de los siglos, la experimentación en el texto, la comunicación con el lector, etc. , tienen sus antecedentes en la poesía que se inicia a finales del siglo XIX en América Latina. Los poetas coloquiales se encargaron de potenciar estos aspectos y de asumir en sus escritos algunas características de movimientos poéticos anteriores que no fueron lo suficientemente valoradas en su época o que la crítica, en su afán de encasillamiento muchas veces necesario, no las destacaron en su momento.

Será dentro del modernismo, verdadero movimiento de renovación y de originalidad de la poesía latinoamericana, donde los poetas coloquiales hallarán el primer antecedente de su forma de crear. Junto a las princesas, los cisnes, la búsqueda del exotismo y la utilización de formas métricas hasta entonces inusuales en la poesía en lengua castellana, algunos poetas modernistas, y entre ellos la cabeza más visible, Rubén Darío, introducirán elementos prosísticos en sus versos: "... desde Darío y el modernismo quedaría constituido el fenómeno de la poesía en prosa o el recurso al `prosaísmo'. El lenguaje poético latinoamericano se abre a las posibilidades ilimitadas de liberación artística mediante la incorporación de otros y nuevos códigos que codificarán la palabra poética", nos dirá Daniel Torres[3]. Frases propias de la lengua coloquial las encontraremos en las últimas obras de Amado Nervo; en *Gotas amargas* de José Asunción Silva; en algunas composiciones de Lugones, o en poemas que se diferencian de la tónica general de los versos de Darío como la "Epístola a la Señora de Lugones".

Versos como los siguientes:

Me recetan que no haga nada ni piense nada,
que me retire al campo a ver la madrugada

---

1) Barcelona, Seix Barral, 1986.
2) Jaime Gil de Biedma (prólogo y traducción) de T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1986, p. 98.
3) Daniel Torres, *José Emilio Pacheco: poesía y poética del prosaismo*, Madrid, Pliegos, 1990, p. 20.

con las alondras y con Garcilaso, y con
el sport. ¡Bravo! Sí. Bien. Muy bien. ¿Y La Nación?
¿Y mi trabajo diario y preciso y fatal?
¿No se sabe que soy cónsul como Stendhal?[4]

podrían, por su carácter de coloquialidad, haber sido escritos por cualquier poeta de la década de los 60 que forman parte de la poesía coloquial; pero fueron escritos por el más grande de los modernistas en la citada "Epístola". Sin embargo, queremos dejar claro que versos de estas características ni son los más frecuentes ni son los más significativos de la obra de Darío; pero sí los destacamos porque poemas de esta índole serán los preferidos, como ya veremos, de los poetas coloquiales.

En *Gotas amargas* de José Asunción Silva, en una composición titulada "Cápsulas", podemos leer los siguientes versos:

Enamorado luego de la histérica Luisa,
rubia sentimental,
se enflaqueció, se fue poniendo tísico
y, al año y medio o más,
se curó con bromuro y con cápsulas
de éter de Clertán[5].

Entre motivos claramente modernistas, el escritor colombiano introduce frases propiamente coloquiales como otras muchas que se pueden rastrear en esta breve obra. Pero sin embargo, al igual que en los versos citados de Rubén Darío, éstos no son los más significativos de la obra de Silva. Tal como apunta Eduardo Camacho refiriéndose a esta obra:

> *El propio poeta no daba mucha importancia a estos poemas, al parecer, e incluso se deduce que no los consideraba dignos de su talante poético (...) En verdad, estos poemas no tienen valor poético y debe considerárseles más bien como una denuncia abierta, como un grito de rebeldía contra la sociedad que rodea al poeta, contra la mezquina realidad local, la simulación, las convenciones, la inautenticidad de la vida de esa clase que empieza a ser burguesía sin dejar de ser arcaica, colonial y provinciana*[6].

Y es que la sátira y el uso de un lenguaje que en aquellos años no se consideraba como poético, no podían formar parte de la obra de un escritor tan apegado a los cánones literarios de la época. Como también se podrían pasar por alto algunas expresiones que después serán muy frecuentes en las obras de los coloquiales como las que aparecen en *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones y algunos versos de su primera etapa en los que se acerca a la prosa poética y a la llaneza del tono coloquial, transgresor y experimentador. Como ha dicho Guillermo Sucre:

> *Lugones descubre que no es necesario recurrir a la mitología para darle intensidad a la realidad, (...) descubre que lo cotidiano es como un espejo*

---

4) Rubén Darío, "Epístola a la Señora de Lugones", *Poesía* (prólogo de Angel Rama, edición de Ernesto Mejía Sánchez y cronología de Julio Valle-Castillo), Caracas, Ayacucho, 1985 (2a. edición), p. 345.
5) José Asunción Silva, *Obra completa* (prólogo de Eduardo Camacho Guizado, edición notas y cronología de Eduardo Camacho y Gustavo Mejía), Caracas, Ayacucho, 1977, p. 48.
6) Ibídem, pp. XXXI-XXXII.

donde de algún modo se refracta lo mítico, esto es, lo mítico comienza a funcionar en su obra como otro signo más de la realidad y no como su opuesto[7].

Sírvanos como botón de muestra, los siguientes versos del *Lunario sentimental:*

Muy luego, ante su botella
Y su rosbif, el joven pasajero
Se ha puesto a pensar -¡qué bueno!- en una estrella.
Cuando, de pronto, un organillo callejero
Viene a entristecerle la vida[8].

Para Daniel Torres, el afán por escribir una poesía que sea claro reflejo de la realidad y que incluya entre sus versos el coloquialismo se encuentra ya, como apuntábamos en una cita anterior del mismo crítico, desde el modernismo. Según él, son las siguientes obras las que van configurando el espacio de la poesía comunicativa: *Lunario sentimental* de Lugones, *Altazor* de Huidobro, *20 poemas para ser leídos en tranvía* de Oliverio Girondo, *U* de De Rokha, *Los heraldos negros* de Vallejo, *Extravagario* de Neruda, *Poemas y antipoemas* de Parra, *Tarumba* de Sabines, etc[9].

Los citados escritores modernistas introducen en sus poemas expresiones que no fueron depuradas por el tamiz ortodoxamente poético, y muchos de éstos no pudieron sustraerse del lenguaje que utilizaban cotidianamente ¿pero qué presencia y qué significación tendrán estos escritores en los poetas coloquiales? ¿qué recuperación del lenguaje modernista mantendrán en sus versos? Ciertamente, pocos cisnes, parajes exóticos o experimentaciones métricas aparecen en sus composiciones, porque lo que les interesa a los poetas coloquiales es recuperar esa parte oculta del modernismo, ese otro lado menos aparente del cual la crítica se ha venido interesando en las últimas décadas al estudiar el modernismo. Sin duda, cuando los poetas coloquiales ponen su mirada en la poesía de comienzos de siglo, su objetivo es la poesía de Rubén Darío; no olvidemos que, como se sabe y ya hemos señalado anteriormente, es el autor más significativo de la renovación poética en América Latina y punto de referencia indispensable para admirarlo, pero también para criticar la superficialidad, que según juzgan los poetas coloquiales, hay en muchos de sus versos tal como se refleja en algunas opiniones de los citados poetas y en composiciones que le dedican al escritor nicaragüense.

Empezaremos este recorrido de reconocimiento, de deudas y también de denuncia por otro poeta nicaragüense que se circunscribe entre la vanguardia y la postvanguardia. Nos referimos a José Coronel Urtecho, amigo y maestro en tantas cosas de Ernesto Cardenal. En 1927, Coronel Urtecho publica la "Oda a Rubén Darío". En esta composición, el poeta y traductor nicaragüense se pronuncia contra la inautenticidad de muchas composiciones de Darío, de haber caído en una retórica que al inmiscuirse excesivamente en la palabra olvidaba otros aspectos que hubiesen sido necesarios en el arte latinoamericano. En una ficcional conversación con Darío, Coronel Urtecho, introduciendo versos darianos, le dirá al poeta:

---

7) Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana,* México, FCE, 1985, pp. 45-46 y 49.

8) Leopoldo Lugones, "Vida ciudadana", *Lunario sentimental* (edición de Jesús Benítez), Madrid, Cátedra, 1988, p. 226.

9) Vid., Daniel Torres, ob. cit., p. 57.

Tú que dijiste tantas veces "Ecce
Homo" frente al espejo
y no sabías cuál de los dos era
el verdadero, si acaso era alguno.
(¿Te entraban deseos de hacer pedazos
el cristal?) Nada de eso
(mármol bajo el azul) en tus jardines
-donde antes de morir rezaste al cabo-
donde yo me paseo con mi novia
y soy irrespetuoso con los cisnes[10].

Según Guiseppe Bellini, "se trataba de despojar al poeta Rubén Darío, odiado y amado al mismo tiempo, ponerlo en pantuflas (...) Matar al cisne para encontrar al hombre"[11]. Coronel Urtecho terminará el poema diciendo,

En fin, Rubén,
paisano inevitable, te saludo
con mi bombín,
que se comieron los ratones en
mil novecientos veinte y cinco. Amén[12].

A través de estas palabras Coronel Urtecho hace una reivindicación del "Maestro" Rubén, como dirá a lo largo del poema, pero también destacará la caducidad de parte de su arte en los tiempos en que Coronel Urtecho publica el poema. Pero lo más interesante será la reflexión que Ernesto Cardenal, exteriorista-coloquialista, hace de esta composición, reflexión que por supuesto está en la línea de otros poetas coloquiales como Roberto Fernández Retamar, Mario Benedetti o José Emilio Pacheco. Cardenal dirá al respecto:

Mediante la burla, Coronel quería en esa oda despojar a Rubén de sus anacrónicas vestiduras, su apolillado disfraz de príncipe con que se presentaba en las grandes paradas militares, en nombre de ese otro Rubén sincero, el que se quitaba su traje por las noches, a la hora de los Nocturnos:

Silencio de la noche, doloroso silencio
nocturno...

La oda es una defensa de este Rubén íntimo, sin artificios, el Rubén en pijama, cuando sus ilusiones y su poesía de antes ya le quedaban cortas como un traje de marinero de la infancia. El Rubén que decía: "Ya no hay princesas que cantar" (...). Sin embargo, debajo del oropel y las piedras falsas existía el otro Darío Verdadero, el de "el horror de sentirse pasajero, el horror de ir a tientas", "La tortura interior", "Y esta atroz amargura de no gustar de nada".

---

10) José Coronel Urtecho, *Pol-la d'ananta katanta paranta Dedójmia T'élson: imitaciones y traducciones,* Managua, Nueva Nicaragua, 1993, p. 96.
11) Guisepp. e Bellini, "Notas sobre la evolución de las Vanguardias en Centroamérica: Nicaragua", *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana,* Roma, Bulzoni, 1993, p. 76.
12) José Coronel Urtecho, ob. cit., p. 99.

"¡Oh, miseria de toda lucha por lo finito!", "Ser y no saber nada, ser sin rumbo cierto", etc. Es este mismo Darío, "triste de fiestas", el que nos pregunta: "¿No oyes caer las gotas de mi melancolía? "Gotas que Coronel le recuerda:

"Hay unas gotas de sangre en tus tapices"[13].

Ese acto reivindicativo del "otro" Rubén se plasmaría en algunas manifestaciones literarias como la de Granada, en 1931, cuando en *El Diario Nicaragüense* del 17 de abril apareció la *Ligera exposición y proclama de la anti-academia nicaragüense* con el epígrafe de un verso de Darío: "De las Academias líbranos, Señor"[14].

A esta conjura dariana, entre el reconocimiento y la reivindicación de ese otro Rubén, será también expresado por otro vanguardista, Pablo Antonio Cuadra, para quien Darío devolvió la voz verdadera a su pueblo:

> *Todos los generales de espadas rutinarias no significaron en nuestra historia lo que Rubén revolucionando las fibras más hondas del canto del pueblo. Y nuestra generación no era otra cosa que el advenimiento a Nicaragüa de la verdadera, de la profunda revolución rubeniana. En nuesta patria las palabras estaban ya escupidas en el pavimento de la vulgaridad cuando Rubén volvió - inmenso y desconocido como un dios extranjero- a entregar su muerte a Nicaragua. Nadie podrá nunca saber en qué misteriosa medida está vinculada esa muerte de Rubén en nuestra tierra con la resurrección poética de esta misma tierra por obra de la nueva poesía vernácula"*[15].

Hemos sacado a colación las opiniones de estos poetas vanguardistas, José Coronel Urtecho y Pablo Antonio Cuadra, porque reflejan una opinión muy similar a la que tendrán los poetas coloquiales sobre Rubén Darío. Opinión que como se aprecia en citas anteriores es similar a la que tiene Ernesto Cardenal.

Si pasamos de Nicaragua al Uruguay, Mario Benedetti, en un artículo titulado "Rubén Darío, Señor de los tristes" publicado en 1967, y que forma parte de la "Introducción" a una antología de Rubén Darío[16], el poeta uruguayo nos informará sobre lo que él destacaría de la obra de Rubén Darío:

> *...es esa zona conjetural y oscura la que más me interesa en la obra de Darío, y a ella pertenece el reducido núcleo de poemas que conmueven mis fibras de lector y dejan su rastro en mi vida sensible; esos pocos poemas que instalan para siempre a Darío en la galería de mis venerables, de mis jóvenes eternos. Me refiero a "Sinfonía en gris mayor", "Yo soy aquel que ayer no más decía",*

---

13) Ernesto Cardenal, "El grupo de Vanguardia" en *El Pez y la Serpiente*, 22-23, pp. 10-11. *Cit.*, por Giusepp. e Bellini, ob. cit., p. 77.

14) *Cit.*, por Guisepp. e Bellini, ob. cit., p. 78.

15) Pablo Antonio Cuadra, "Los poetas en la Torre (Memorias del Movimiento de `Vanguardia') " en *Torres de Dios. Ensayos sobre poetas*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, pp. 148-149. *Cit.* por Bellini, ob. cit., p. 91.

16) Como nos indica el autor, un trabajo más breve fue leído en "El encuentro con Rubén Darío" el 20 de enero de 1967 en Varadero (Cuba), evento organizado y convocado por Casa de las Américas. Considerablemente ampliado pasó a ser la "Introducción" de una antología sobre Darío que se publicó en la Colección Literaria Latinoamericana de Casa de las Américas. Nosotros tomamos el texto de la recopilación de artículos de Mario Benedetti en *El ejercicio del criterio,* Madrid, Alfaguara, 1995.

"Nocturno", "Allá lejos", "Lo fatal", "Epístola a la Señora de Leopoldo Lugones", "Los bufones" y "A Francisca". Poemas concentrados, notales, indiscutibles obras maestras[17].

Si revisamos la obra de Darío, las composiciones citadas por el poeta uruguayo son las que más se alejan de la pomposidad y la exhuberancia latentes en el lenguaje dariano y no precisamente las composiciones más reconocidas y destacadas del escritor nicaragüense. Más adelante nos dirá Benedetti:

Singularmente, son esas fugas las que me parecen de una más palmaria actualidad. Poemas como "Allá lejos" o los que integran la serie "A Francisca", están augurando toda una corriente de actualísima poesía intimista, franca, tierna y a la vez despojada. La "Epístola a la señora de Lugones" es tan inobjetablemente actual que puede leerse como si hubiera sido escrita la semana pasada, es decir sin que sea necesaria la previa acomodación histórica de nuestro ánimo. Octavio Paz califica este poema de "indudable antecedente de lo que sería una de las conquistas de la poesía contemporánea: la fusión entre el lenguaje literario y el habla de la ciudad". Habría que agregar que toda una concepción del prosaísmo poético, tan importante en la poesía que actualmente se escribe en América Latina y en España, se halla prefigurada en ese poema escrito en 1907[18].

El mismo Benedetti, en el año que publicó estas palabras que anteceden, escribiría un poema titulado "Abuelo Rubén", perteneciente a su libro *A ras de sueño* (1967). La composición comienza con los siguientes versos:

Seguramente nunca habrías escrito:
"Un siglo es un instante".
Menos aún: "Cien años, qué locura",
para terminar el poema con estas palabras:
Tú no lo habrías escrito.
Pero nosotros, gracias a ti,
no tenemos vergüenza de decir en tu nombre:
"Un siglo es un instante",
y menos aún de pensar, en el nuestro:
"Cien años, qué locura"[19].

Este reconocimiento a los versos de Darío y a la libertad y a la amplitud de posibilidades que dio el poeta nicaragüense a la poesía, se une, en otros versos del poema, a la reivindicación de un nuevo arte para una sociedad llena de conflictos en la que no cabe una poesía centrada sólo en el ensimismamiento de la palabra y su experimentación:

Diríase que el tiempo es otro, que en este mundo en llaga
no caben tus marquesas ni tus cisnes unánimes,
que al cándido hombre de hambre no le importa
la dieta frutal de miel y rosas
que aconsejaste para los dromedarios.

---

17) Ibídem,p. 162.
18) Ibídem,p. 167.
19) Mario Benedetti, "Abuelo Rubén", *A ras de sueño*, en *Inventario. Poesía 1950-1985*, Madrid, Visor, 1993 (10a. edición), pp. 439-440.

A Benedetti le sirve esta composición, "Abuelo Rubén", para hacer una reflexión acerca de la función del arte y la necesidad de hacer una poesía de urgencia, porque los tiempos son otros a los del poeta nicaragüense.

En este mismo año, 1967, y en las mismas circunstancias en la que Benedetti escribió este poema a raíz del "Encuentro con Rubén Darío" en Varadero (Cuba), otro poeta coloquial, José Emilio Pacheco, escribirá una composición titulada: "Declaración de Varadero", donde presenta la dicotomía del poeta nicaragüense al enfrentarse con su propio lenguaje y la caducidad del modernismo:

Cierra los ojos para verse muerto.
Comienza entonces la otra muerte, el agrio
batir las selvas de papel, torcerle el cuello
al cisne viejo como la elocuencia:
incendiar los castillos de hojarasca,
la tramoya retórica, el vestuario:
aquel desván llamado "modernismo".
Fue la hora
de escupir en las tumbas[20].

Por ello termina el poema diciendo,

Pasaron, pues, cien años:
Ya podemos
perdonar a Darío.

La crítica a la fastuosidad y a la ostentación de la poética dariana resurgen en estos versos de Pacheco. También a Darío hará referencia, parafraseándolo e imitando la sonoridad de sus versos en otro poema, perteneciente al mismo libro que el anterior, *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, titulado "R. D. nuevamente", breve composición en la que recupera en un verso el símbolo modernista por excelencia: "el Cisne de ámbar y de nieve"[21].

Será otro poeta coloquial, Roberto Fernández Retamar, quien desde un punto de vista crítico, resalte la importancia de "esa zona oscura" de la que hablaba Mario Benedetti en la obra de Darío, y que es, en definitiva, la que recuperarán los poetas coloquiales del movimiento modernista, y más explícitamente de la obra de Rubén Darío.

Dice Fernández Retamar en una entrevista realizada por Víctor Rodríguez Nuñez:

La presencia de la oralidad en nuestra poesía es fuerte desde Darío, como lo apreciaron Pedro Henríquez Ureña[22] *y Sanín Cano*[23]*. Para ellos, lo más*

---

20) José Emilio Pacheco, "Declaración de Varadero", *No me preguntes cómo pasa el tiempo (1964-1968)*, en *Tarde o temprano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (2a. edición), pp. 74-75.

21) Ibídem,p. 76.

22) Roberto Fernández Retamar hace referencia a lo que dijo en 1905 Pedro Henríquez Ureña: "Contra los que generalmente piensan los que confunden la sencillez con la vulgaridad, la revolución *modernista*, al derribar el pesado andamiaje de la ya exhausta retórica romántica, impuso un modo de expresión natural y justa, que en los mejores maestros es flexible y diáfana, enemiga de las licencias consagradas y de las imágenes clichés", en "Rubén Darío" (1905), *Obra crítica*, edición, bibliografía e índice onomástico por Emma Susana Speratti Piñero, prólogo de Jorge Luis Borges, México, 1970, pp. 100-101. Cita Roberto Fernández Retamar en "Rubén Darío en las modernidades de Nuestra América". Texto leído en el Congreso "Rubén Darío: la tradición y el progreso de modernización", celebrado entre el 5 y 7 de marzo de 1988 en la Universidad de Illinois.

novedoso en la poesía dariana no fue la introducción de términos cultos, de neologismos (que ciertamente existió), sino de giros cotidianos. En uno de sus poemas, Darío dice: "Que se humedezca el áspero hocico de la fiera de amor si pasa por ahí". Ese "si pasa por ahí" era impensable en la poesía de lengua española antes de Darío, dice Sanín Cano. Igual que el verso: "Los Estados Unidos son potentes y grandes". Esto alcanza en Vallejo niveles magníficos de intensidad. La incorporación de la oralidad es uno de los grandes aportes de la poesía hispanoamericana de este siglo. El conversacionalismo hegemónico hace unas décadas se nutrió de hallazgos de poetas muy diversos, como Darío y Vallejo, Neruda y Borges, Lezama y Paz[24].

Fernández Retamar, partiendo de las observaciones de Pedro Henríquez Ureña y Baldomero Sanín Cano, concluye que la originalidad de Darío está precisamente en esos versos que se alejan de la más pura esteticidad, y son los que harán pervivir su obra:

No sería pues por las hazañas versales que tanta fama le dieron en vida por lo que Darío sería acogido por los poetas y lectores posteriores a él, por lo que se le iba a reconocer la pervivencia de su condición de moderno. Pero sí por haber aportado "un modo de expresión natural y justa". Mientras lo que parecía más visible en su momento (los versos insólitos o reconquistados, los alejandrinos con hemistiquios sorprendentes...) reveló ser, al cabo, no el inicio sino el fin de una época, en cambio el haber hecho entrar "los modos corrientes del decir", "el modo de pensamiento de las gentes" lo abrió hacia un mañana que no ha concluido[25].

Como apuntará Fernández Retamar en el siguiente texto, muchas de las características destacables de los poetas coloquiales ya se encontraban en la poesía de Rubén Darío, y precisamente estos elementos que dan originalidad a la poesía, y que no siempre han sido vistos por la crítica, son los que perviven en los versos de los más altos poetas a partir el modernismo:

En la poesía de Darío ya están presentes el ilogicismo, el desmantelamiento en la cohesión, lo inconsciente y lo anormal, la tensión propios de la poesía

---

23) Baldomero Sanín Cano apuntó sobre la poética de Darío que: "En lo exterior de las formas el cambio se hizo visible rápidamente: consistía en introducir en la poesía los modos corrientes del decir, las expresiones y fórmulas usuales en la conversación ordinaria: leemos en Rubén Darío: *Que se humedezca el áspero hocico de la fiera De amor, si pasa por ahí.*
La última frase era inaceptable para los poetas anteriores al período de que se habla. Nadie se había atrevido antes de Rubén Darío a decir en verso: *Los Estados Unidos son potentes y grandes* (...) En el concepto de transformación siguió el mismo sendero con la preocupación de acercarse al modo de pensamiento de las gentes. La pompa imaginativa, la mera riqueza verbal, las exageraciones del romanticismo, las crudezas estudiadas de las escuelas naturalistas quedaron excluidas de la nueva poesía Americana. Los poetas de que hemos hecho mención tenían el empeño, como sus maestros griegos del siglo II, de poner la poesía, por la forma y por el concepto, dentro del círculo de conocimientos del pueblo y en su natural lenguaje", Baldomero Sanín Cano, "El modernismo", *Escritos* (selección y prólogo de J. G. Cobo Borda), Bogotá, 1977, pp. 423-424. *Cit.*, por Fernández Retamar, ibídem.

24) Víctor Rodríguez Nuñez, "La poesía es un reino autónomo. Entrevista con Roberto Fernández Retamar", *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo-abril de 1992, pp. 28-29.

25) En "Rubén Darío en las modernidades de nuestra América".

moderna; la ampliación de lo decible, una abolición de las censuras morales que prepara el terreno a la desenvoltura expresiva de Vallejo y Neruda. Hay en su poesía humor, prosaísmo, y esa marca inconfundible de la poesía moderna, la voluntad de reflexión teórica sobre la práctica poética incluso en el seno mismo del poema.

Me gustaría mencionar aquí la voz nocturna de Darío, que se siente resonar en Trilce y Poemas humanos, en las dos primeras Residencia en la tierra, acaso en Altazor, seguramente en los póstumos Ultimos poemas de Huidobro, en Villaurrutia, en Ballagas. Y también, más allá de la vanguardia, en el posvanguardismo y en la poesía que vino después[26].

Pero el reconocimiento a la figura de Rubén Darío por parte de Roberto Fernández Retamar se ampliará también en un poema que le dedica al escritor nicaragüense. En esta composición "R. D. ", reconoce la fructífera osadía que tuvo Darío con el idioma y el haber hecho entender al mundo que la renovación desde América, desde Nicaragua, también era posible. El citado poema reza lo siguiente:

Descubrió que nacer en Nicaragua no era (como se aseguraba) una insalvable limitación

Y se fue a Chile
Donde suspiró por Francia

Hasta que en un café del Quartier Latin encontró a su Verlaine
Quien le dijo merde.

Se reconcilió con el idioma, con España, con América.
Volvió a Nicaragua, y verificó que sólo la muerte es
limitación[27].

Pero la figura de Rubén Darío en la obra poética del escritor cubano llegará hasta su último poemario, *Aquí*, donde Roberto Fernández Retamar dedicará un soneto a su nieto Rubén. En la composición enlaza la evocación de la obra del nicaragüense con la llegada al mundo de su nieto, y la trascendencia que puede tener este acontecimiento para seguir defendiendo la misma tarea que se propuso Darío en sus versos: la defensa de la palabra. La significación de este poema radica en que el escritor cubano cumple una vez más con su homenaje a una de las grandes figuras de la poesía hispanoamericana, pero además, en este caso, vinculándolo a un familiar, lo que corrobora lo que viene siendo una de las características de la poesía última de Fernández Retamar, que es la presencia del intimismo, centralizado en poemas que hablan de sus familiares y amigos. Con tono coloquial y con palabras darianas, pero utilizando la métrica y forma del soneto, escribirá estos versos:

---

26) Ibídem
27) Roberto Fernández Retamar, "R. D. ", en *Que veremos arder*, La Habana, Unión, 1970, p. 58.

Elogio de mi Rubén
Como el nicaragüense que me habló junto al mar
Cuando todo era en mí o tristeza o estrella
Vespertina mitad mujer mitad jazmín
Y como el ígneo joven cubano que pusiera
Para siempre en mi alma el deber de ser fiel
A una verdad más pura y a quien escribiría
Mi adolorido himno con fervor que no muere
Sin resignarme nunca a que sea noche el día
Así mi colibrí que hoy vienes a la Tierra
Te han nombrado tus padres encomendandoté
Que defiendas las cosas que aquéllos defendieron
La princesa y el buey y la escala y el iris
Y la palabra que es la palabra del héroe
Y la casi imposible la imprescindible fe[28]

En resumen, los poetas coloquiales recuperarán del modernismo esa parte más desconocida y más sincera de Rubén Darío: los versos donde el prosaísmo, el humor y la libertad poética se hacen patentes, fuera de esos otros en los que el exotismo y el perfeccionamiento formal son la nota dominante. Su reconocimiento a lo que supuso Darío en la historia de la poesía hispanoamericana del s. XX está patente en sus escritos teóricos y también en los versos que dedican al gran escritor nicaragüense; sin embargo, también existe esa reserva a los versos en los que, según ellos, fueron necesarios en ese momento y en ese contexto; pero la realidad que viven los escritores coloquiales de la década de los 60 requieren otro tipo de arte, como ellos mismos han repetido en varias ocasiones, "un arte de urgencia", que por supuesto, no estaba, ni tenía por qué estar, en la mente de Rubén Darío.

28) Roberto Fernández Retamar, *Aquí,* Santa Clara (Cuba), Ediciones Capiro, 1996, p. 53. El libro recibió el Premio Internacional Pérez Bonalde en 1995 y fue publicado por primera vez en Ediciones Pomaire de Venezuela.

LECTURA DE UN CUENTO DE RULFO: "LA HERENCIA DE MATILDE ARCÁNGEL"

CARMEN DE MORA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Empezaré con el comentario de una variante en "La herencia de Matilde Arcángel" a la que la crítica no ha prestado mucha atención. Como se sabe, este texto fue publicado por primera vez con el título de "La presencia de Matilde Arcángel" en *Cuadernos Médicos*, vol. I, núm. 5, y en *Metáfora*, nº 4, ambas publicaciones de 1955. Al pasar de esta revista al volumen del Fondo de Cultura Económica (reimpresión que se hizo en 1969 del publicado en la Colección Popular) el autor introduce numerosas variantes; una de las más significativas ocurre en la segunda parte (el relato se estructura en tres). Dice el texto:

> *Pero para entender todo esto hay que ir más atrás. Mucho más atrás de que el muchacho naciera, y quizá de que Euremio conociera a la que iba a ser su madre.*

A primera vista, por la colocación del posesivo, tan cerca del sujeto Euremio ("y quizá de que Euremio conociera a la que iba a ser su madre"), el lector tiende a pensar que se trata de la madre de Euremio, pero lo ilógico de su contenido nos hace rectificar, se trata de la madre del muchacho, del hijo, no del padre. En el texto de *Metáfora* no se daba la confusión. Allí se decía "que el Euremio se enterara de la que iba a ser su mujer". En esta versión el sentido es más claro puesto que el narrador continúa su relato remontándose a una época anterior al encuentro de Euremio (padre) con Matilde Arcángel.

En la comparación de ambas versiones el hecho de que mujer y madre resulten intercambiables no obedece tan sólo a un cambio de perspectiva -focalización sobre el hijo a expensas del padre- sino a la confusión de roles que sostendrán padre e hijo con respecto a la misma mujer. A ello contribuye, ya en la edición corregida, la equívoca colocación del posesivo "su". Este detalle trae a colación el tema central, la conflictiva relación entre padre e hijo, términos opuestos, que -como reconoció Angel Rama- "constituye la clave significativa de toda la literatura rulfiana".[1]

El texto se estructura en tres segmentos, de los cuales el primero es más breve y sirve para introducir elementos fundamentales en la interpretación de la historia: la presentación del padre y el hijo, el aislamiento social de ambos (conocidos como los Eremites"[2]), la coincidencia de los nombres y la diferencia física: el Euremio grande "alto y garrudo" y el Euremio chico enrevesado, flaco y "aplastado por el odio como por una piedra" (por el odio del padre, se entiende). La repetición del nombre del padre en el hijo no es aquí banal, forma parte de una identificación entre ambos y de una enconada rivalidad que concluirá en un desenlace trágico. Como ha analizado Girard: "No son las diferencias sino su pérdida las que acarrean la rivalidad demente, la lucha a ultranza de los hombres de una misma familia".[3] ¿De dónde surge

---

1) *Transculturación narrativa en América latina*, México, Siglo XXI, 1985, 2ª de. p. 101.
2) Resulta curioso que Rulfo utilice para el apodo una versión castellanizada de la etimología griega, ερημιτησ, δε ερμοσ (desierto, yermo) y no el español *eremita*. No quisiera aventurar una hipótesis descabellada, pero me pregunto si la utilización de la etimología griega no es un elemento de asociación con la naturaleza de la tragedia narrada.
3) Traduzco de René Girard, *La violence et le sacré*, París, Editions Bérnard Grasset, 1972. p 38.

esa rivalidad y odio que conducirán al infanticidio frustrado y al parricidio consumado? Esto es lo que se narra en la tercera parte de la historia.

Comienza con el bautizo del hijo de Matilde Arcángel y Euremio Cedillo, apadrinado por Tranquilino Herrera, narrador de la historia. Este cuenta cómo sucedió la muerte de la mujer: el caballo en que iba, espantado por el llanto del niño se desbocó y cayeron. Ella murió, al parecer "contenta de no haber apachurrado a su hijo en la caída". La descripción que hace el narrador de esa muerte, una descripción serena, llena de comprensión y ternura hacia la mujer ("a mí me tocó cerrar aquella mirada acariciadora, como cuando estaba viva") contrasta con la que hace el esposo, desabrida, sin verdadero afecto, reprochándole haber protegido al hijo al caer y no haberse ocupado de su propia vida:

> *Se hizo arco, dejándole un hueco al hijo como para no aplastarlo. Así que, contando unas con otras toda la culpa es del muchacho. Da unos berridos que hasta uno se espanta. Y yo para qué voy a quererlo. El de nada me sirve. La otra podía haberme dado más y todos los hijos que yo quisiera; pero éste no me dejó ni siquiera saborearla.*

El hecho de haber perdido a la mujer y la injusta culpabilidad que le atribuye al hijo son tan definitivas en el odio de Euremio Cedillo (padre) como los celos que siente del hijo al darse cuenta de que la mujer había preferido morir antes que aplastarlo: el hijo se convierte sin saberlo y sin haberlo deseado en rival de su padre. No es necesario hacer malabarismos para leer en este "conflicto trágico" una nueva versión del mito de Edipo. No es que se produzca el incesto, pero dicha posibilidad queda reforzada por las resonancias que se desprenden de esa cruenta rivalidad.

Con esto no pretendo proponer una lectura del texto a la luz del mito de Edipo, simplemente señalar algunas coincidencias, pues como ha mostrado Angel Rama

> *(...) la lectura de Rulfo desencadena juegos analógicos que son especialmente esquivos porque están hechos de alusiones y elusiones, de furtivos razonamientos con grandes y estereotipados mitos dentro de los cuales es posible sospechar la soterrada pervivencia de esos símbolos primarios de poderosa impregnación y de vastos y confusos territorios.*[4]

Tales coincidencias son: el intento frustrado de infanticidio -fue Layo quien primero intentó matar a Edipo- y el parricidio; además, el hijo provoca indirectamente la muerte de la madre. En cuanto al resto, el parecido no va más allá. Rulfo cuenta una historia situada en un contexto rural, muy marcada por las peculiares condiciones de vida de tales comunidades tradicionales: la mujer de condición social inferior que se casa con un hombre más rico y pasa a convertirse en una propiedad suya, como la misma tierra, pues el marido suele ser en esas sociedades autoritario y patriarcal. Véase en las palabras del narrador: "Pero ya para entonces no era de nosotros. Era propiedad de Euremio Cedillo, el único que la había trabajado como suya". Para Euremio Cedillo el cariño hacia la familia parece existir en función de lo que reciba de ella; de ahí que diga sobre su hijo: " Y yo para qué voy a quererlo. El de nada me sirve". Y en cambio valore a su mujer de manera un tanto dudosa: "La otra podía haberme dado más y todos los hijos que yo quisiera". El indefinido "la otra" no sólo coloca a la mujer en un plano de igualdad con el hijo sino que revela hacia ella la misma ausencia de verdaderos

---

4) "Una primera lectura de "no oyes ladrar los perros" en *Juan Rulfo. Toda la obra,* Edición critica. Claude Fell, coordinador, España: Archivos, CSIC, 1991, p. 796

sentimientos. Cabe pensar que la familia Cedillo ya estaba rota antes de ocurrir el accidente, y que el grito espantoso del niño, la carrera desenfrenada del caballo, la caída y la muerte de la madre no son más que eslabones de una cadena de violencia cuyo origen silencia el relato, como sugiere el narrador cuando dice "Para entender todo esto hay que ir más atrás. Mucho más atrás (...).

Con el tiempo, el padre, que había destacado por la altura, se vuelve más pequeño, mientras que el hijo crecía a pesar de que el padre intentaba aplastarlo. Se produce así una inversión más entre las muchas que se dan en este relato, construido con arreglo a la estructura del quiasmo[5] éste, en efecto, articula las tensiones de un espacio narrativo donde las relaciones de parentesco, que contribuyen generalmente a crear la estabilidad social, quedan subvertidas por la violencia. Podemos citar otros ejemplos.

Matilde Arcángel murió, por amor, para no aplastar al hijo, Euremio Cedillo vive para aplastar al hijo con el odio. El padre trata de matar al hijo sin conseguirlo; primero intentando que muriera de hambre. Después, cuando el hijo se marchó con unos revoltosos, uniéndose a las fuerzas del gobierno para darle alcance y matarlo. Sin embargo, los términos se invierten y es el hijo, que había huido del padre, el que le da muerte. El narrador, que iba a ser el novio de Matilde Arcángel en su boda, será sólo el padrino; y el que iba a ser padrino, Euremio Cedillo, será el novio.

El berrido "como de tecolote" del hijo que provoca el accidente -la muerte de la madre- es una antítesis de la música de la flauta que ayuda al muchacho a soportar su vida desgraciada -a resistir al odio del padre. La imagen final del hijo, ya un hombre, en el caballo del padre, sujetando con su mano el cuerpo tendido de éste se opone a esa otra en que de niño se ve protegido por la madre, también muerta, al caer del caballo.

Además del quiasmo, existe otra figura retórica de carácter simbólico que contribuye a crear la atmósfera del relato y a darle un ritmo "in crescendo"; los vectores son el agua y el aire.

En la presentación que hace el narrador de Matilde, dice que era "una muchachita que se filtraba como el agua entre todos nosotros"; más tarde, después del accidente, la presenta "con la cara metida en un charco de agua", y continúa "Ya les dije que estaba empapada en agua. No en lágrimas, sino del agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara": la contraposición entre agua corriente (vida) /agua estancada (muerte) intensifica la visión de los dos momentos a los que queda reducida la corta existencia de Matilde Arcángel: la plenitud de su vida y el violento final.

Más importante aún es el aire, como se verá. El único rasgo positivo de Euremio (hijo) es que toca la flauta, y ese sonido se impone en la tercera parte de la historia. Pero antes de convertirse en música lo aéreo es un elemento recurrente en todo el texto:

> *fue el aire del caballo el que nos tocó ver* (162)
> *todavía siento pasar junto a mí ese aire, que apagó la llamarada de su vida, como si ahora estuviera soplando; como si siguiera soplando contra uno".* (162)

---

5) Figura que afecta a la sintaxis y al significado. Consiste en repetir expresiones iguales, semejantes o antitéticas, redistribuyendo las palabras, las funciones gramaticales y/o los significados en forma cruzada y simétrica, de manera, que, aunque se reconozcan los sonidos como semejantes, o las posiciones sintéticas como equivalencias contrapuestas, ofrezcan una disparidad de significados que resulta antitética, pues el cambio de orden de las palabras influyen en el sentido. Se trata de una *antítesis* cuyos elementos se cruzan. (Elena Beristain).

Euremio chico creció a pesar de todo, apoyado en la piedad de unas cuantas almas; casi por el puro aliento que trajo desde al nacer. (164)

De pronto ya ese aire que sopla y es aliento, se convierte en música de flauta:

Supe, porque me lo contaron, que mi ahijado tocaba la flauta mientras su padre dormía la borrachera. No se hablaban ni se miraban; pero después de anochecer se oía en todo Corazón de María la música de la flauta; y a veces se seguía oyendo mucho más allá de la medianoche. (164)

Todos sabemos que Rulfo escribe a partir de un sentido económico del lenguaje y de un profundo conocimiento de su poder connotativo. Una de las estrategias que mejor prueban este aserto es una variación de esa que Vargas Llosa llama "de la muda o el salto cualitativo" y que consiste en una acumulación in crescendo de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza". [6] Este fenómeno ocurre, a mi ver, con el deslizamiento semántico que se produce en torno al aire en "La herencia de Matilde Arcángel"; a través de los ejemplos comentados ha podido verse una concatenación entre el aire del caballo que apaga la vida de la mujer, el que alienta al hijo para sobrevivir y ese continuo soplar la flauta que constituye una afirmación de vida y la salida de una fuerza interior que parece infundida por el espíritu de su madre. En este sentido cabría interpretar el título original "La presencia...". La música representa el triunfo del hijo sobre el odio del padre y también su venganza; es como si la madre depués de muerta lo siguiera protegiendo, como si vengarse del padre fuera también vengarla a ella. Termina la historia con una imagen del regreso del hijo montado en el caballo del padre, con la mano izquierda "dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre la silla, el cuerpo de su padre muerto".

La asociación entre el aire y la flauta está presente en la cosmología náhuatl, en el mito de Quetzalcoatl, dios del viento, entre otros atributos. La flauta es el instrumento propio de los discípulos de Quetzalcoatl, y aquél que alcanza cierta elevación interior es comparado a una flauta. [7] De ser cierta esta hipótesis Rulfo estaría combinando en tan breve relato elementos procedentes de dos tradiciones culturales distintas: una clásica, de origen europeo, y otra indígena. La clásica, el mito de Edipo, posee una connotación destructiva, mientras que la indígena sugiere el triunfo del espíritu sobre la materia, la proyección de una fuerza interior capaz de sobrevivir a todas las calamidades. Con lo aéreo está asociado también el apellido de la mujer, donde Arcángel evoca un ser puramente espiritual, dotado de cuerpo aéreo, intermediario entre el mundo de arriba y el de abajo.

He dejado intencionalmente para el final el comentario de la segunda parte del relato. Más que en los personajes aludidos hasta ahora, este extenso segmento se centra en el narrador como personaje implicado en la historia. El había sido novio de Matilde Arcángel antes de que Euremio Cedillo la conociera; fue él, Tranquilino Herrera, quien se la presentó para que apadrinara su boda. Sin embargo, ella lo abandona por Cedillo, propietario de un rancho, Las Animas, lo que hace pensar al narrador-personaje que lo había hecho por codicia. El núcleo de este segmento es el retrato de Matilde hecho por alguien que manifiesta su amor imperecedero por la muchacha y un sentimiento de despecho por el olvido de ella que le duele "en el estómago, que es donde más duelen los pesares". El narrador, por su participación en la historia, no es inocente; tiene una estrecha relación con los tres personajes de la tragedia:

---

6) *La novela*, Montevideo, Cuadernos de Literatura, nº 2, 1969, p. 26
7) Cfr. Laurette Séjourné, *América Latina. I. Antiguas culturas precolombinas*, México, Siglo XXI, 1972.

estuvo a punto de casarse con la mujer, es padrino del hijo y compadre del padre; tales parentescos lo convierten en esposo y padre frustrados -él debió ser el verdadero padre de Tranquilino- y en rival de Euremio Cedillo. La figura del compadre cumple una función muy importante en ciertas zonas rurales de México; su misión consiste en proteger al ahijado, cuidarlo cuando lo precise e incluso adoptarlo en caso de orfandad. Pero el personaje-narrador de esta historia no cumple con sus deberes de padrino, pues no intentó impedir la violencia de Euremio con su hijo ni trató de socorrerlo como hicieron otras personas. Al repetir la historia delante del grupo de oyentes está retrocediendo hacia momentos temporalmente distintos de la historia (tres en total)[8] hasta llegar a los orígenes en los que se sitúa precisamente él como personaje. Con ello recrea una vez más la tragedia exorcizando su propia frustración; su voz tiene algo de venganza, es como la flauta del hijo, una prueba de su amor vivo por Matilde Arcángel y del rencor contra su compadre, el mismo que le había arrebatado a la mujer que amaba sólo por ser rico -tenía rancho- y él pobre.

Como ha podido comprobarse el relato está tejido de violencia y venganza, y no sólo la más evidente entre padre e hijo, también la mujer al morir y después de muerta parece vengarse del marido a través del hijo. No sería éste el único caso en que el hijo sirve de instrumento de venganza de la madre contra el padre, recuérdese que Juan Preciado llega a Comala para cumplir los deseos de su madre muerta ("el olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro"). El narrador, quien no oculta cierta envidia ("Era un hombrón así de grande, que hasta daba coraje estar junto a él y sopesar su fuerza, aunque fuera con la mirada"), se venga a través de la memoria y de la palabra. La venganza más inaceptable desde nuestra óptica es la del padre al culpabilizar al hijo de la muerte de la madre. Aquí no sucede como en "El hombre", donde las víctimas y los culpables estaban bien identificados, sino que concurren una serie de circunstancias que desencadenan la tragedia. La desmesura de la venganza sobre el hijo inocente muestra una predisposición a la violencia que sobrepasa los límites del simple suceso narrado en la historia; es más bien resultado de una violencia insatisfecha que -como afirma Girard- "cherche et finit toujours pour trouver une victime de rechange". [9] A su vez el parricidio en este caso no es más que el contagio, el efecto mimético de la violencia. Estos procesos de reciprocidad violenta en los cuentos de Rulfo apuntan hacia la indiferencia del sistema judicial por el mundo rural, cuyos habitantes prefieren resolver los conflictos de forma privada. "La herencia de Matilde Arcángel" guarda parentesco con otros relatos de "El llano en llamas" donde el ambiente familiar y sobre todo las relaciones entre el padre y el hijo están marcadas por la violencia y la venganza; me refiero a "Paso del Norte y "No oyes ladrar los perros". En "Paso del Norte" también se produce una relación conflictiva entre padre e hijo como consecuencia, de nuevo, del abandono y la despreocupación que el padre había mostrado con él y su negativa a prestarle ayuda. Relación asociada vagamente con el incesto, pues cuando el hijo le presenta al padre a la que iba a ser su mujer, éste dejó caer que la conocía íntimamente "como si ella fuera una mujer de la calle". En "No oyes ladrar los perros" se reproduce la situación de la madre muerta y el odio entre padre e hijo.

Constituyen, pues, todos estos textos otra modalidad de violencia en "El llano en llamas" que reproduce en el ámbito familiar la violencia más genérica que estas tierras han venido sufriendo a lo largo de la historia y de una política agraria errada. En este sentido debemos leerlos no aisladamente sino en diálogo con los restantes cuentos del libro y con *Pedro*

---

8) Dichos momentos son: presente del narrador ---> cuando los Eremites vivían solos---> muerte de Matilde Arcángel ----> noviazgo y boda de M. A.

9) René Girard, ob. cit., p. 11.

Páramo. Sólo así podremos entender que la violencia en ellos va más allá de las causas directas que la provocan, que las rivalidades, celos y disputas entre familiares y parientes -la desintegración familiar, en suma- no son sino los síntomas de una quiebra más profunda, de un desgarramiento social en el que entran en juego factores culturales, económicos y políticos.

CORTÁZAR, LECTOR DE POESÍA EN EL DESENLACE DE LA MODERNIDAD

DANIEL MESA GANCEDO
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

UNA CRISIS DE LA LECTURA: DESCENTRAMIENTO Y CULTURA VIVA (1951-1984).

En un estudio acerca de la asimilación cortazariana de la lírica moderna en su diacronía, las páginas que siguen cumplirían función epilogal: se centran en la recepción cortazariana de parte de la poesía escrita en la segunda mitad del siglo, periodo que coincide estrictamente con la radicación europea del autor. El carácter epilogal al que me refiero viene reforzado por una hipótesis de partida: si el aprendizaje de la lírica moderna que Cortázar había llevado a cabo en sus "años argentinos" se produce en el marco de una identificación casi total de experiencia literaria con experiencia lectora, el salto a París comporta un ingreso en otra dimensión: la de la práctica pública, la de la acción modificante, la del parangón con otras escrituras que se reconocen en la misma tradición asimilada por Cortázar "en la otra orilla" y que se hallan comprometidas en el mismo esfuerzo constructor de un canon nuevo. En su fase inaugural la escritura cortazariana puede muy bien calificarse como "escritura secreta", en tanto que accesible tan sólo a pequeños círculos de amigos e, incluso, más adelante llega a convertirse en "escritura repudiada" para el caso del primer libro, *Presencia* o una indeterminada cantidad de textos que sólo muy recientemente empiezan a recuperarse.

Una vez instalado en Europa, terminados los tiempos de la habitación de estudiante o de profesor en provincias, del café anónimo o de la biblioteca mínima, la lectura cede a las estrategias de la contigüidad, de la intimación transliteraria: el lector ya no busca los libros, sino que, reconocido maestro, éstos, apenas nacidos, le buscan a él. Ya no se plantea aquella inmersión en un *corpus* que dominar, sino el engranaje en una actividad literaria ampliada y siempre en marcha. El texto leído ya no precede a la escritura propia, no gravita sobre el *texto-que-será* como elemento de una tradición dada, no orienta ni determina la práctica personal: la confirma, en todo caso, y en esa confirmación, el autor descubre la posible conformación de una tradición renovada.

La salida de Buenos Aires, a veces explicada por razones externas, de "asfixia" cultural en tiempos peronistas, debe entenderse ahora con relación a más profundos motivos. Es posible vincular la obra primera de Cortázar al interés urgente por encontrar un lugar en el sistema cultural de su momento. Si, referida a los años comprendidos entre 1938 y 1951, esta hipótesis puede limitarse a la contingencia material del "cenáculo" literario bonaerense, creo posible ampliar su contenido conceptual para interpretar, en esa misma línea, el salto a Europa como una expansión del mismo proceso de "búsqueda del lugar". A finales de los años 40, y gracias al extraordinario trabajo de lectura llevado a cabo, Cortázar trasciende una posible comprensión del "sistema cultural" como algo estrecho que "pulula" a su alrededor, para elevarlo hasta lo puramente conceptual considerando *su* sistema el círculo todo de la cultura occidental. Esa comprensión es paralela a la transformación de una mera pulsión grafomaníaca en vocación auténticamente literaria. El interés no será aparecer en tal o cual revista, ni publicar alguno de los múltiples manuscritos, sino dar adecuada respuesta al estímulo desencadenado por unos textos cuya lección ha sido ya perfectamente asimilada. Cortázar, tras reconocer sus anclajes, busca integrarse en ese sistema (o tradición). El viaje a Europa puede, pues, interpretarse ahora partiendo de una paradoja: si supone, por una parte, un *descentramiento* con respecto al núcleo geográfico en que se ha desarrollado la formación,

significa, por otra, el traslado desde la periferia al centro de la cultura reconocida como propia, el paso del ansia expectante a la inmersión participante.

Usando de un término en boga esa "inmersión" significa la conciencia de participar en la construcción de un canon nuevo, en la que Cortázar reconoce la labor de otros autores cooperantes en el proceso de reformulación de los límites de la escritura al que él mismo ha llegado por sus propias vías. Y ese "nuevo canon" ha recibido en la aproximación crítica diversos nombres. Más allá de la mera denotación que aporta el marbete de "contemporaneidad", el conflicto de las interpretaciones se desencadena, conscientemente, cuando a esas prácticas escriturales se asocian adjetivos como *neovanguardistas* o *postmodernas*.

Tales rótulos, a pesar de proponerse como nociones "regulares" en el juego de la historia literaria, son meras tentativas de definición y como tales interesan: en ello estriba su diferencia con respecto a los diferentes "movimientos" que integran la tradición de la modernidad, quizá sujeta a discusión, mas a todas luces cerrada. Al contrario, los textos que han de aparecer se mueven por el discurso crítico en busca de un lugar. Las respuestas taxonómicas que se ofrecen a sus retos no pasan de propuestas que la falta de distancia hermenéutica impide fijar. Puesto que no aspiro más que a una *co*-lectura parcial con vistas a elucidar el sustento de una determinada escritura, la cortazariana, es fundamental el carácter de conciencia compartida y revelada en otros textos que se constelan con los propios del autor en cuestión para configurar un canon personal que, significativamente, muestra sus conexiones con diferentes constructos críticos. Muchos de esos textos contemporáneos que atraen la atención cortazariana serán poéticos. Es ahí donde ha de incidir mi análisis.

El título de escritura postmoderna aplicado a ese conjunto de textos podría convenir particularmente; si reducido, por las razones que he expuesto, a la mera denotación diacrónica: el prefijo marcaría, así, el paso de una tradición, que considero básicamente cerrada tal como Cortázar la asume, al enfrentamiento con un canon en formación, por eso sin nombre, y al cual, reconocidamente, se adscribe el autor. Pero es sabido que el término *postmodernidad* o *postmodernismo* se ha instituido desde hace largo tiempo, y sobre todo en el mundo anglosajón, como un tecnicismo de teoría estética o, más ampliamente, filosófica vinculado a una tradición crítica anterior donde es clave la discusión sobre un concepto de *modernismo* muy alejado del manejado por otra crítica, particularmente la hispánica[1]. En este sentido estricto del término, por controvertido que pueda ser, considero difícil que pueda progresar una investigación como la que planteo, pues los modelos que gravitan sobre la escritura cortazariana, a partir sobre todo de sus lecturas simbolistas, pertenecen fundamentalmente a la tradición francesa, o más ampliamente, europea continental, y en ella, como se ha reconocido, "they don't speak much about Modernism in the arts. About modernity, or the modern, or the avant-garde, yes; but Modern*ism*, no. As for Postmodernism, or "le postmoderne", that is a recent and still not quite domesticated import from America"[2].

---

1) Para las consideraciones acerca de esta cuestión me remito al conjunto de estudios que intentan poner en claro sus múltiples complicaciones con vistas a preparar su ingreso en un sistema integrado de historia comparada de la literatura: FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986). Especialmente interesantes para mi seguimiento son dos estados de la cuestión allí incluidos que dan cuenta de la bibliografía clásica sobre el tema: "The Postmodern *Weltansgchauung*. A Critical Survey" de Hans Bertens (pp. 9-51) y "Naming and Difference: Reflections on "Modernism *vs* Postmodernism" in Literature" de Susan Rubin Suleiman (pp. 255-270).

2) RUBIN SULEIMAN (1986), p. 255. Véase cómo, en un contexto más amplio, se ha señalado un cambio de "canon" semejante al elegido por Cortázar: "In France, by contrast, Romanticism in its idealist phase (Lamartine, Vigny, Musset, and above all, Hugo) has not, in the twentieth century, played the dominant

Semejante objeción, válida en un planteamiento diacrónico -pues se refiere a un ámbito nunca definido como "modernista" por el Cortázar lector[3]-, es, no obstante, débil desde el punto de vista de la crítica aplicada, que no ha de renunciar a servirse de logros teóricos en el campo taxonómico o incluso ideológico y de los términos que intentan definirlos[4]. Evidentemente, puede resultar fructífera la inserción de determinados textos en un canon estético-ideológico que se ha definido en lo fundamental por su "ruptura de límites" (el parangón con la escritura cortazariana es obligado[5]) y algunos panoramas incluyen entre los "clásicos del postmodernismo" a numerosos narradores latinoamericanos contemporáneos (García Márquez, Fuentes y, por encima de todos, Borges) o no dudan en situar bajo los auspicios de la postmodernidad corrientes estéticas fraguadas y teorizadas con profundidad en ese mismo contexto[6]. Pero al reparar en estos últimos datos se percibe el punto de inflexión teórica que ha de guiar estas páginas: el conflicto entre postmodernismo y neovanguardia.

Si puede resultar pertinente la inserción en el paradigma postmoderno -aun en su sentido estricto vinculado a la crítica anglosajona- de un *corpus* narrativo caracterizado, entre otras cosas, por su poderosa capacidad de integración de tradiciones diversas, no es menos revelador

---

role that the British Romantics continue to play for us. Rather, the place of honor belongs to *symbolisme*, as it evolved from Baudelaire's stark and disjunctive images, to the splitting of the subject in Rimbaud, to the acute problematizing of reference in the increasingly opaque poems of Mallarmé. " (PERLOFF, 1990, p. 64). El contraste que la estudiosa Americana señala entre las tradiciones asumidas por los poetas más jóvenes de Francia y EE. UU. queda reducido en la asimilación cortazariana, como he pretendido mostrar a lo largo de mi estudio.

3) Alguna vez Cortázar aplicó denominaciones personales al canon habitualmente calificado en la tradición anglosajona como modernista: "en mi juventud la literatura era para mí la "grande", es decir, aparte de los clásicos, la *literatura de vanguardia que mostraba ya su clasicismo*: Valéry, Eliot, Saint-John Perse, Ezra Pound, una literatura que cabría llamar *goethiana* para entenderse. " (HARSS, 1968, p. 296; la cursiva es mía). Pero en ese mismo lugar confiesa sentirse más interesado por lo que llama "la literatura de excepción" (HARSS, 1968, p. 297) y cita a Jarry como máximo ejemplo, mostrando que en su percepción se simultanean las prácticas "modernistas" y las "vanguardistas" como tendencias opuestas.

4) De hecho, ha sido ya intentada en un trabajo al que me referiré más adelante: "La postmodernidad de Julio Cortázar", donde se hace la pertinente observación: "Cortázar nunca usó la palabra postmodernidad. No la necesitaba. Su obra representa la encarnación de ese esfuerzo postmoderno que confronta opuestos y desde esa tensión comenta, problematiza, redefine y critica. Pero si prescindió del rótulo, dejó en cambio, además de su propia obra, testimonios contundentes que indican que se sabía en el centro de esa visión poética. " (ALAZRAKI, 1994, p. 365).

5) "Its transcending the traditional distinctions between the arts as well as between art and reality is seen as one of the major characteristics of Postmodernism. " (FOKKEMA, 1986, "Preliminary Remarks", en FOKKEMA y BERTENS, eds., 1986, p. 1). Característica expresada a la perfección en el lema acuñado por Leslie Fiedler y que daría título a un artículo suyo de 1975: "Cross the Border - Close the Gap: Postmodernism" (*apud* BERTENS, 1986, p. 14). Otro párrafo de Linda Hutcheon es elegido por Alazraki (1994, p. 361) para demostrar la singular adecuación de ciertas definiciones del postmodernismo con ciertas prácticas cortazarianas: "There are other kinds of border tension in the postmodern too: the ones created by the transgression of the boundaries between genres, between disciplines or discourses, between high and mass culture, and most problematically, perhaps, between practice and theory" (HUTCHEON, 1989, p. 18).

6) "And almost everyone [...] wants to be sure to include what Severo Sarduy (1974) has labelled -not postmodern- but "neo-baroque" in a Spanish culture where "modernism" has a rather different meaning" (HUTCHEON, 1988, p. 4). Nadie incluye en esa línea, sin embargo, un movimiento de origen hispánico que, como el postmodernismo, más radicalmente, se quiso poner más allá de toda realización precedente: me refiero al postismo, que acaso es referencia pertinente para estudiar la primera poesía cortazariana.

percibir cómo, desde otra tradición crítica y apelando a criterios semejantes, a un conjunto prácticamente idéntico de textos se le clasifica bajo el marbete de "segunda vanguardia"[7].

El problema subyacente de teoría de la historia literaria implica dos cuestiones diversas: una sintagmática y otra paradigmática. La primera es de decurso: la relación (continuidad o ruptura) entre dos momentos de dos tradiciones diferentes ("vanguardia - neovanguardia", en la literatura europea continental frente a "modernismo - postmodernismo", en la anglosajona)[8]; la segunda es de vinculación (inserción, exclusión, ¿solapamiento?) entre dos conceptos teóricos que pretenden definir unas determinadas prácticas estéticas. No es éste lugar para elucidar semejantes problemas teóricos. Apuntaré que, siendo el *tenor* de mi discurso un mapa de lecturas ajeno, me inclino por considerar mejor guía una visión continuista e integradora. Cortázar forma parte de un núcleo de escritores que reconocen sus principales estímulos en las vanguardias clásicas, de ahí el continuismo. La integración se verifica en este caso en la dirección que lleva al postmodernismo a subsumirse en un conjunto de estrategias estéticas más ampliamente recogido por el término neovanguardia. Y esto por una razón principal: que el postmodernismo literario se ha venido restringiendo casi exclusivamente a los límites de la narración, marginando el discurso poético que elige los cauces más o menos tradicionales del verso[9]. De ahí que las obras que han de aparecer en las páginas siguientes no encuentren un lugar (explícito ni implícito) en ese paradigma postmoderno. Por el contrario, referidas a un concepto amplio de arte neovanguardista darán la medida de unos vínculos de la práctica literaria cortazariana acaso desatendidos hasta el momento.

---

7) YURKIEVICH (1984, pp. 7-28). Las características señaladas por el crítico argentino para la obra en conjunto de Cortázar, Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes y Carpentier son la ruptura con la legibilidad convencional, el "otro realismo", la "maquinación verbal" autoconsciente, la metanarratividad. Todas ellas están presentes en cualquier decálogo de la narrativa postmoderna, a pesar de que Yurkievich considera que "la segunda [vanguardia latinoamericana] surge como manifestación independiente dentro del contexto mundial" (Ibídem, p. 9). Es curioso confrontar el modo en que dos de los críticos cortazarianos más agudos, con diez años de diferencia (el artículo de Yurkievich es de 1982), traducen el devenir de la teoría literaria en general aplicada a su objeto. Dice Yurkievich: "Sin duda *Rayuela* de Julio Cortázar es el vademécum obligado de la nueva novela, su representante más cabal" (Ibídem, p. 27); dice Alazraki: "Hablando de *Rayuela*, novela postmoderna por excelencia, definió [Cortázar] lo más nuclear de esa voluntad de confrontación y transgresión que caracteriza al arte postmodernista. " (1994, p. 365).

8) Para la segunda remito a FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986), especialmente al artículo de M. Calinescu (1986). Para la primera me guío por el artículo de Miklós Szabolcsi (1984). Es útil, en lo paradigmático, también LETHEN (1986). Haroldo de Campos (1985, p. 30) da un giro original al problema: "Sin perspectiva utópica, el movimiento de vanguardia pierde su sentido. En esa acepción, la poesía viable del presente es una poesía de posvanguardia, no porque sea posmoderna o antimoderna, sino porque es posutópica. Al proyecto totalizador de la vanguardia sucede la pluralización de las poéticas posibles". En el contexto hispanoamericano, Burgos (1985, p. 75, n.) confiesa paladinamente: "yo uso la expresión postmodernismo como sinónimo de neovanguardia".

9) "A tentative conclusion was that fiction probably is a preferred genre of the Postmodernists, that drama may come next [...] but that also poetry cannot be excluded from the corpus of texts where Postmodernist conventions are making themselves felt. " ("Foreword" en FOKKEMA y BERTENS, eds., 1986, p. IX). No es fácil encontrar estudios de poesía que adopten explícitamente semejante orientación con propósito sistematizador -no hay ninguno en la obra que cito, lo cual es significativo. El libro de Perloff (1990) no utiliza el concepto "lírica postmodernista" como concepto estético, sino como mero indicador cronológico para referirse a la poesía norteamericana posterior al canon modernista que identifica como la tradición "Pound-Williams-Stein" (de hecho la mayoría de sus estudios se aplican a poetas como Yeats, Khlebnikov, Beckett, Plath). Algunos de los que incluye como postmodernistas interesan aquí: Ginsberg, Ashbery, Blackburn.

Y es que si con algo tiene relación la escritura cortazariana y su investigación estética posterior a su radicación en París y, sobre todo, a la aparición de *Rayuela* y la primera visita a Cuba es con lo que se ha venido definiendo como neovanguardia. Tanto Alazraki como Yurkievich en los estudios anteriormente citados hablan de lo mismo, a pesar de la diferente terminología, y caen en la misma restricción -que es la de la crítica cortazariana en general-: centrarse en la obra narrativa de ficción. Creo que es hora de ampliar definitivamente el punto de vista e insertar esa obra en un conjunto más amplio de preocupaciones literarias, individuales y colectivas.

La caracterización que de la neovanguardia hace Szabolcsi aparece como un adecuado horizonte sobre el que proyectar la obra cortazariana de los últimos años: trascendencia de una modulación existencialista de la vanguardia clásica, que va más allá de la literatura de la "desesperación o el silencio" pero que deja la huella de un decir problemático; una fuerte orientación social caracterizada por la "revuelta contra el orden establecido" (1984, p. 573) en lo político y en lo estético, con importante anclaje filosófico y militante organizado; relación con la "nueva izquierda" (uno de cuyos más acendrados exponentes acaso sea el pensamiento crítico de la Escuela de Frankfurt). En lo estético, la supresión de la idea de obra y de los límites entre vida y arte; la fusión intergenérica e interartística; la progresiva comprensión "tautológica" del arte entendido como estructura inmanente (*ibid.* , pp. 573-580). En suma, la respuesta que el arte proporciona al reto que le plantea la existencia del azar y el desorden, tal como lo define Eco (1984, p. 52).

Una comprensión tal de la neovanguardia permite la inclusión sin violencia de las prácticas postmodernistas[10] siquiera diseminadas entre algunas de las diferentes corrientes que el crítico húngaro considera cauces fundamentales del arte neovanguardista: la corriente "del signo" (con precedentes en el *Nouveau roman* y la poesía pura y que se proyecta en la novela del grupo *Tel Quel* y la poesía concreta), la "del grito" (derivada del *beat* norteamericano y las acciones vinculadas a los movimientos de mayo del 68 en música, cine, pintura, *happenings*), la del absurdo y lo grotesco (sobre todo en Europa del Este) y la orientada hacia lo mágico y lo simbólico (con su insistencia en las nuevas místicas, la importancia del juego y la rehabilitación del mito).

Con todas esas tendencias Cortázar presenta vínculos evidentes; no menos implicaciones tiene el fenómeno de "folklorización de la vanguardia" que Szabolcsi percibe en su discusión de los problemas políticos de América del Sur y el papel catalizador que supuso la revolución cubana (1984, p. 607). En lo que sigue me limitaré a indagar en la lectura que el autor argentino hace de la poesía asociada a alguno de esos movimientos, en particular los estrechos vínculos mantenidos con poetas relacionados con la poesía norteamericana *beat* y sus herederos de la llamada "Escuela de Nueva York".

La atención a estos aspectos ha sido mínima hasta ahora. Tras la sugerencia de Scholz (1977) de filiar al argentino como "neovanguardista" -sin otra justificación y tanto menos connotado teóricamente cuanto que también lo considera "neo-romántico"- el asunto pasó al olvido. Más recientemente, fuera del citado artículo de Alazraki referido a la "postmodernidad" de Julio Cortázar[11], apenas algunos de los pocos que han dedicado atención a su poesía han

---

10) "There is hardly a scholar, however, who does not come to the conclusion that Postmodernism and the Avant-garde movements have a number of features in common" (LETHEN, 1986, p. 234). Cfr. SZABOLCSI (1984), p. 581.

11) Que, aunque centrado en la prosa, también aporta alguna orientación para una nueva lectura de su poesía: "Cortázar tenía plena conciencia de ese doble filo que informa la eficacia del arte postmodernista. Escribió poemas de clara inspiración milonguera y que luego terminaron en letras de tangos cantados por el Tata

propuesto vínculos con la tradición netamente latinoamericana de la "anti-poesía"[12]. La importancia de la ubicación parisina como centro de una cultura emergente con la que Cortázar podía trabar contacto directo sólo la apuntó Yurkievich, sin profundizar en ello[13].

LA PROLONGACIÓN DE LA VANGUARDIA EN FRANCIA.

La consideración de la "nueva escritura" tal como se refleja en las huellas que deja en el proceso de lectura poética cortazariana podría comenzar con la referencia a textos calificables como "neo-surrealistas". Entre ellos se puede incluir el reconocimiento que otorga a Queneau, al inicio de la última sección del volumen I de *UR*, como uno de los principales propulsores de la poesía permutante, en virtud sin duda de uno de sus libros tardíos: *Cent mille milliards de poèmes* (1961). Pero Queneau es más bien un vínculo personal directo con la vanguardia clásica, como André Pieyre de Mandiargues o el activísimo Roger Caillois, que, según Yurkievich, fueron de los pocos autores frecuentados por Cortázar en sus primeros años parisinos[14].

La reacción cortazariana frente a uno de los núcleos franceses de escritura neovanguardista más promiscuos, el surgido en torno a la revista *Tel Quel*, (cfr. SZABOLCSI, 1984, p. 583), y a pesar de los vínculos que sugiere Yurkievich[15], se traduce fundamentalmente en prevención, como documentan dos alusiones directas, una seria y otra satírica, en diferentes lugares. La primera se la participa a Berg (1990, p. 136):

Cedrón y Edgardo Cantón. A la "poesía de lujo", referencia inequívoca al arte académico, opuso formas populares que absorbían recursos y formas de la poesía culta produciendo esa tensión que tipifica el arte postmodernista. En *Salvo el crepúsculo (*1985) dejó constancia de esa conciencia. " (ALAZRAKI, 1994, p. 364). O también: "Este primer gesto de subversión postmoderna adquiere en el prefacio de *Pameos y meopas* (1971) la magnitud de un manifiesto. En este texto están consignadas algunas de las características más fundamentales del movimiento: el rechazo del elitismo modernista, la transgresión de los límites de los géneros [...], un ataque al arte académico y la defensa de formas populares como los *graffitti*, los *happ. enings*, los juegos psicodélicos y las canciones de Léo Ferré, Atahualpa Yupanqui, Bob Dylan y Leonard Cohen, y la postulación de "otra visión del hombre y de la historia". (Ibídem, p. 365). No deja pasar Alazraki que en *FCVM*, "el ejemplo más patente de este esfuerzo postmodernista de democratización cultural y de cariz resueltamente didáctico en la obra de Cortázar" (1994, p. 363), son consultados por el fabuloso super-héroe, aparte del propio argentino, Octavio Paz, Alberto Moravia y Susan Sontag, todos ellos eminentes representantes de la escritura postmoderna, y la última incluso propulsora de la elaboración del concepto en su obra *Against interpretation* (cfr. BERTENS, 1986, p. 15).

12) "En esa perspectiva Cortázar se coloca en la línea de la poesía coloquial y de la antipoesía latinoamericana. " (CAMPRA, 1987, p. 23). Cfr. RODRÍGUEZ NÚÑEZ (1984, p. 247): "Incluso este hecho [la tardanza en la publicación] ha insidido [*sic*] en que no se le considere en este orden, como habrá que hacerlo en lo adelante [*sic*], en su calidad de precursor. [...] un lustro antes de la aparición del anti-canto-nacional de Fernández Moreno ["Argentino hasta la muerte" (1954)] y *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra, los textos de "Razón [*sic*] de la cólera" sitúan a Cortázar como un pionero de esa trascendental vertiente de nuestra lírica contemporánea que se ha dado en llamar "antipoesía". A tal respecto, *vid.* ALEGRÍA (1976).

13) Cfr. "Julio Cortázar, al calor de su sombra", en 1994, pp. 279-280.

14) "Pero, por entonces [antes de 1963], nada quería saber de la colonia literaria [Parísina]. Los únicos escritores franceses que le oí mentar eran André Pieyre de Mandiargues y Roger Caillois, ambos de la vieja guardia surrealista. " (YURKIEVICH, "Julio Cortázar, al calor de su sombra", en 1994, p. 279).

15) "Luego, después de la publicación de *Rayuela* en traducción francesa, trabó relación con Claude Ollier, Jean-Pierre Faye y Maurice Roche. Ese trío encarna lo mejor de la avanzada vanguardista de la posguerra; los tres tienen edades cercanas a la de Julio y postulan poéticas próximas. " (YURKIEVICH, "Julio Cortázar, al calor de su sombra", en 1994, p. 280).

> *[...] mi relación con la actividad intelectual en París consiste en leer libros que me parecen interesantes. En el caso de la gente de lo que se llama "la nouvelle critique", el grupo de "Tel Quel" y los estructuralistas en su conjunto, he leído poco, porque no entiendo nada. Tengo problemas de vocabulario, me resulta muy difícil el acceso a ese tipo de libros. De los libros de Philippe Sollers, por ejemplo, yo no entiendo nada. Entonces, ¿para qué yo los voy a leer?.*

La segunda aparece en "Texturologías" (*UTL*, p. 81), que es un sarcasmo contra las diatribas críticas que suelen olvidar el texto primario para perderse en bizantinismos terminológicos: el "especialista" francés responde al nombre de "Gérard Depardiable" y publica en la revista *Quel Sel* notículas en las que explica a los ignorantes albiónicos "la dicotomía ínsita en el continuo aparencial del decurso escriturante [que] se proyecta como significado a término y como significante en implosión virtual" y añade, condescendiente, "demóticamente, pasado y presente".

El interés cortazariano tiende siempre, pues, a las prolongaciones de la vanguardia clásica. La relación con otro autor más joven también vinculado al surrealismo, Jean Thiercelin[16], poeta y narrador, es sin embargo tanto más interesante cuanto que define el carácter "íntimo" que adquiere en Cortázar la atención a la literatura más nueva: es el auxiliador más conspicuo en la aventura "cosmopística" (*AC*, pp. 230 y ss.) y, en lo textual, contó con un prólogo del argentino para su novela *Don Felipe* (1973, traducida al español un año después), donde Cortázar recuerda la patente huella bretoniana, la importancia de lo onírico y ve la calidad poética que tanto le interesa en una prosa escrita en "ese estado en que la poesía alcanza posesión total de una realidad y no necesita del terreno privilegiado del "poema", puesto que emana precisamente de la zona central donde narrar y cantar, donde delirar y entender cesan de afrontarse porque son facetas de un mismo poliedro. " (1974b, p. 9) o percibe la ya comentada homología pretendida por la mejor escritura surrealista: "[...] palabras, acción y sentido no se complementan ya, sino que nacen simultáneos y como tales hay que asumirlos. " (*ibid.* , p. 10).

El "nuevo realismo" de los poetas norteamericanos.

No obstante lo anterior, la fuente más prolífica de acción neovanguardista fue identificada por Cortázar en el mundo norteamericano. En algún momento, enarboló el dircuso "didáctico" para orientar las lecturas de sus lectores, especialmente latinoamericanos. Lo novedoso venía de Nueva York, por ejemplo, de la editorial Something Else Press, patrocinadora de un concepto de literatura más amplio:

> *La mayoría de las publicaciones de esta editorial son recomendables si se quieren entender algunas zonas antropológicas contemporáneas. En todo caso, deberían consultarlas aquellos latinoamericanos que todavía creen que John Coltrane, Ionesco-beckett [*sic*], Jim Dine o Heinz Karel Stockhausen [*sic*] son la vanguardia de algo, cuando los pobres no hacen ya más que sacarse las polillas del chaleco. ("What Happens, Minerva?",* VDOM, *p. 160).*

La vanguardia clásica, que tanto había apreciado y de la que seguiría gustando, era a su juicio, a fines de los años 60, algo ya caduco o, cuando menos, superado en su capacidad revulsiva. El *happening*, tal como se elogia en el texto recién citado, y otras múltiples formas de la acción artística contemporánea permitían la superación de un concepto de la poesía

16) Aldo Pellegrini, por ejemplo, lo incluye en su *Antología de la Poesía Surrealista* (1981).

demasiado restringido: "los poetas no son ya solamente esos que enumeran los profesionales de la crítica; la poesía está cada vez más en la calle, en ciertas formas de acción renovadora, en el hallazgo anónimo o sin pretensión de las canciones populares, de los *graffitti*. " (*PM*, p. 9)[17].

Pero Cortázar en ningún momento derriba a la poesía del estrado que le construyen unas determinadas marcas formales. En esa línea, la lírica neovanguardista que más le seducirá en sus últimos años, al menos en lo que se refiere a lecturas, es la que le llega desde los Estados Unidos, la heredera del *beat*. Para éstos, como para los jóvenes poetas argentinos del 40, la lección de Dylan Thomas (estricto contemporáneo de Cortázar) había sido fundamental y su huella se imprime, como no podía ser menos, en *Salvo el crepúsculo*, donde aparecen dos estrofas del poema "Here in this Spring" (p. 309). La atención cortazariana se remonta a autores capitales de la tradición postmodernista norteamericana: Nabokov, por ejemplo, ratifica en *Pale Fire* (1962) una práctica que Cortázar venía llevando a cabo desde sus primeras novelas y cuyo sentido culmina en *62 / Modelo para armar*: la inclusión en el relato de poemas que tienen función "generadora". De hecho, en "Una muñeca rota" (*UR*, I), paratexto fundamental de la penúltima novela del argentino, reconocerá la inconsciente proyección del texto del ruso-americano sobre su proyecto y citará por extenso versos del poema "Pale Fire" que, en una de sus posibles lecturas[18], se instaura como núcleo semántico de la novela de aquél y que, con respecto a *62*..., son traducción sorprendente de lo que allí sucede: el texto como producto de una trama apenas entrevista, la correspondencia entre sucesos y objetos remotos y desvanecidos...[19]:

> *Y no podía parecerme insólito que en esa época, leyendo* Pale Fire, *de Vladimir Nabokov, un pasaje del poema se adelantara a mi tiempo, viniendo desde el pasado de un libro ya escrito para describir metafóricamente un libro que empezaba apenas a hincarse en el futuro [...] ("Una muñeca rota",* UR, *I, p. 257).*

La poesía que más le impresiona y que pasa en bloque a su almacén de lecturas es la que Cortázar identifica con una corriente de nuevo realismo heredero de los presupuestos *beat* y contraculturales. Los autores más citados serán Gary Snyder y, sobre todo, Paul Blackburn, con quien le unió estrecha amistad[20]. El primero aparece reiteradamente en uno de los libros más

---

17) Poco más adelante añadiría la nómina correspondiente: "[...] si la poesía del hombre de hoy puede darse como se da en un Octavio Paz o en un Drummond de Andrade, también se da cada día más (si dejamos caer las máscaras, si vivimos en la calle abierta y amenazadora y exaltante del tiempo revolucionario) en el lenguaje de las tizas en los muros, de las canciones de Léo Ferré, de Atahualpa Yupanqui, de Caetano Veloso, de Bob Dylan, de Raimon y de Leonard Cohen, en el cine de Jean-Luc Godard y de Glauber Rocha, en el teatro de Peter Weiss, en los juegos psicodélicos, en los *happ. enings* y en las provocaciones de lo aleatorio y lo mecánico que abren cada día más al gran público el pasaje a nuevas formas de lo estético y lo lúdico" (*PM*, p. 10).

18) Cfr. MAC HALE (1986), p. 69.

19) Stabb (1984) toma un fragmento de un verso del poema ("Not text but texture") destacado por el propio Cortázar para plantear un estudio sobre el "nuevo ensayo", desde una perspectiva netamente "postmoderna" (la mezcla de géneros), que, sin embargo, peca de falta de definición, tanto en la comprensión del concepto "ensayo", que le lleva a considerar textos muy diversos, como en la extensión del *corpus*, tan limitada que no considera la obra crítica cortazariana publicada hasta entonces. Los comentarios, por lo demás, son absolutamente impresionistas.

20) No olvida a otros, aunque siempre vinculados a la relación con Blackburn: Robert Duncan ("[...] te cité a Robert Duncan; todo ese movimiento de San Francisco de los años cincuenta. Yo los seguí bastante de cerca. " CASTRO KLAREN, 1980, p. 25); Charles Olson, uno de los primeros teóricos del

"neovanguardistas" de Cortázar, *Último round*: le toma prestado un poema completo ("The Market") para introducir un texto crítico y tristemente irónico -como tantos poemas de esos norteamericanos- sobre la situación que encuentra Cortázar en su visita a la India en 1967 ("Turismo aconsejable", *UR*, I, p. 123). Antes, en el relato-inventario de "uno de tantos días de Saignon" (*UR*, I, p. 16), había consignado a Snyder entre sus lecturas de ese momento, junto a textos de otro artista indudablemente vinculado a la "neovanguardia", a pesar de las "polillas en el chaleco". Entonces apuntará Cortázar algunas de las características que más aprecia de esa nueva poesía:

> *Los "diarios" de John Cage y algunos poemas de Gary Snyder: decir lo que se quiere sin énfasis, empujando desde abajo (conducta vegetal básica, mientras los animales atacan horizontalmente de atrás hacia adelante: contraponer el estilo árbol al estilo toro). ("Uno de tantos días de Saignon",* UR, *I, p. 16).*

Aparte de la metáfora vegetal[21], interesa esa connivencia que encuentra Cortázar en la poesía norteamericana más inmediata con respecto a sus preocupaciones estilísticas: ese propósito de escribir "cada vez peor", tan reiterado en numerosas declaraciones[22], y que, en el fondo, no es sino la exacerbación de esa homología recién evocada y que formularon los surrealistas: que la palabra sea acto, que se desnude de todo disfraz retórico, falso salvoconducto de una escritura culpablemente "literaria". Volverá a insistir en ello en su prólogo a la antología de Pedro Salinas que realizara en 1970, donde expresa su convencimiento de que al poeta español le hubiera gustado esa poesía "violenta y de pura bofetada como la de un Gary Snyder" (CORTÁZAR, 1971, p. 8).

La más extensa explicación de los valores de esta poesía la dará Cortázar a partir de sus reflexiones sobre la lectura de los poemas de Paul Blackburn, amigo y traductor al inglés de algunos textos del argentino[23]. Esa relación "transtextual" conduce a una intimidad extra-literaria[24] que facilitará los encuentros entre los dos poetas y, según confesiones del propio

---

"postmodernismo" ("Diálogo sobre la poesía de Charles Olson que ya sería bueno conocer mejor en el cono sur"; "Uno de tantos días de Saignon", *UR*, I, p. 29), Ferlinghetti (de quien cita unos versos -"Pictures of the Gone World"- en *SC*, p. 320).

21) Que evoca una de las más felices aportaciones del romanticismo, concretamente de Coleridge, a la crítica literaria (cfr. ABRAMS, 1962, pp. 244 y 247-248).

22) Por ejemplo: "Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésa es precisamente mi manera de buscar un estilo. [...] entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir bien!" (SCHNEIDER, 1963). O con intención explicativa: "En todo caso, y a medida que pasan los años y las páginas, mi manera de corregir lo que escribo se vuelve más y más previo a su escritura. No se trata de una pérdida de espontaneidad, aunque creo estar escribiendo más "seco" que antaño, por lo menos en materia de relatos; en suma, se trata de una operación de limpieza que opera más en el plano mental que sobre la cuartilla escrita, una eliminación de inutilidades que la veteranía identifica en el mismo instante en que buscan colarse. [...] ahora tengo más conciencia de ese proceso gracias al cual lo que busco decir alcanza su máxima libertad porque es como un cuerpo desnudo [...]. " (AGUILERA, 1981, p. 13).

23) Como consigna el propio autor: "la tremenda decisión de quedarse diez días para que Paul termine conmigo la traducción al angloamericano de mis ya ancianos pero siempre activos y vehementes cronopios) " ("Uno de tantos días de Saignon", *UR*, I, p. 20); "durante varias semanas trabajamos juntos para ajustar sus traducciones al inglés de unos cuentos míos" (*AC*, p. 294). Los volúmenes traducidos por Blackburn salieron en 1967 (*Final del juego*) y 1969 (*HCF*). Cfr. WEINBERG (1992).

24) Que le hará declarar: "Sabes que fui muy amigo, como un hermano, de Paul Blackburn" (CASTRO KLAREN, 1980, p. 25). Una prueba "literaria" de esa amistad la da el poema de Cortázar "Please,

Cortázar, enriquecerá su concepción de la poesía, por ejemplo mediante visitas del traductor al autor en su refugio francés que se inician siempre con un intercambio ritual que no excluye los libros de poetas americanos que Cortázar conocerá gracias a Blackburn[25]:

> *Paul Blackburn y Joan Miller [...] proceden inmediatamente a acampar al lado de mi casa y a besuquearme estruendosamente mientras me alcanzan, ofrenda conmovedora, una botella de tres litros de coñac español, dos libros de Charles Olson. ("Uno de tantos días de Saignon",* UR, *I, p. 20).*

No sólo Olson le llegará por esa vía; también Snyder, como reconocerá en textos más tardíos, fue descubierto en esas veladas provenzales ("al igual que vos con un transistor y muchas cassettes, al igual que vos con un libro de Gary Snyder, me acuerdo"; *AC*, p. 295). Cortázar termina reconociendo que fue Blackburn quien le puso en las manos "montones de libros de los que yo no tenía idea y que me revelaron todo ese mundo, no sólo digamos de la escuela de San Francisco, sino de la llamada escuela de Nueva York" (CASTRO KLAREN, 1980, p. 25). Pero no sólo le muestra una cierta poesía: Blackburn le revela un nuevo modo de vida, que incluye unas ciertas yerbas y una cierta música en esas "muchas cassettes" que llevaba a Saignon ("los Beatles haciendo su más fino *kitsch*"; "Uno de tantos días de Saignon", *UR*, I, p. 25; "Paul traía su risa, su marihuana y sus cassettes junto con las obras completas de los Beatles"; *AC*, p. 294). Un nuevo modo de vida, en suma, que, comenzado en esas visitas provenzales que dan lugar a textos por ambas partes ("además cantamos y hablamos y viajamos por todos los valles circundantes y vivimos todo lo que Paul cuenta en sus poemas sobre Saignon y yo en algún capítulo de *La vuelta al día en ochenta mundos*"[26]; *AC*, p. 295), se traduce en esa aventura última del viaje en la autopista, versión actualizada de un *on the road* particular de un *underground* de 70 años que ni él mismo se reconocía. Blackburn (cuyos poemas también le acompañan en esa carretera) fue el catalizador:

> *Digo que esta lectura (relectura en gran parte, pues Paul me había dado muchos de los poemas del Diario) es justa y necesaria en nuestro trabajo, porque el origen más remoto de esta expedición se sitúa en el día en que Paul me reveló la maravilla de un dragón, hermano gemelo de Fafner [es el nombre que da a su Volkswagen Combi], y comprendí que cabalgando ese dragón se podía descubrir de otra manera la tierra y las playas y los bosques europeos. (AC, p. 293).*

En lo estrictamente literario, aun teniendo en cuenta que Cortázar difícilmente separaría las circunstancias vitales de su lectura, esa poesía norteamericana contemporánea le parece capaz de traducir una "moral mutante" ("que sepa abrir la puerta para ir a jugar", *UR*, II, p. 78) que se ha afianzado en estrategias verbales desacomplejadas. La trayectoria que va de Whitman

---

wristwatch, please" que comienza: "Este reloj pulsera / regalo de Paul Blackburn..." (1974a, fechado en 1969).

25) La recíproca también se produce: tras hablar de un maestro común, Cortázar recomienda al Americano la obra de poetas latinoamericanos "nuevos": "[...] últimas noticias de Ezra Pound. Le cuento de Juárroz, de Olga Orozco, de Alejandra Pizarnik, de Paco Urondo, de Basilia Papatamastiú. Lleno de buena voluntad escucha Paul y deseo de leer los que le prestaré libros" ("Uno de tantos días de Saignon", *UR*, I, p. 29).

26) Creo que Cortázar se confunde y se refiere al texto que cito de *Último round*, donde también aparecen fotos de los personajes evocados (además de Blackburn y su esposa, el pintor argentino Julio Silva, estrecho colaborador de Cortázar) hechas por el propio autor. En *VDOM* no se menciona para nada a Blackburn.

a Ginsberg (a quien quizá conociera en París a fines de los 50) es la que dibuja ese proceso de mutación paralelo en los contenidos y la expresión y que ha producido:

> *Poemas para decir, para leer en público, en la calle, poemas eróticos o descriptivos o políticos pero nunca los papelitos vergonzantes que pasan de la mano del poeta a la del editor entre sonrojos y copyrights. (*ibid. *, p. 78).*

El ejemplo que aduce seguidamente es un poema de Blackburn ("Love Song", incluido en *The Cities*, 1967), en el que importa menos el consenso sobre el valor "poético" de versos como "I wrapped my hand around my balls, and their now limp appendage" que "la naturalidad que permitió escribirlo" (*ibid.* , p. 79)[27]. Cortázar reconoce en todos estos poetas un esfuerzo parejo al suyo por liberar la expresión de los corsés estilísticos que garantizan una condición "literaria" que considera preterida, pero que, no hay que olvidarlo, es en la que él mismo se había formado[28]. Es la traducción a lo verbal de su implacable lucha contra toda "Gran Costumbre", que en su caso resulta doblemente admirable por cuanto implica de rebelión contra una tradición asimilada aplicadamente a lo largo de toda una vida.

En los poetas norteamericanos, Cortázar atisba un complemento necesario a una poesía que es la que le ha interesado siempre: la poesía de herencia romántico-visionaria. Los americanos, por el contrario, no le parecen "particularmente visionarios": "Lo que me gusta en ellos es esa manera de buscar un contacto con la realidad. " (CASTRO KLAREN, 1980, p. 25). Ellos conducen por los cauces formales de la poesía una investigación en lo cotidiano que pretende ampliar el concepto de "lo real", tal como el propio Cortázar procura en sus relatos y, una que otra vez, intenta en algunos de los poemas de su última época (a partir de *VDOM*):

> *La mayoría son en el fondo profundamente realistas, pero no en el sentido pedestre del término, sino descubriendo en la realidad lo que yo mismo, a mi manera, trato de descubrir en cuentos y en novelas, es decir, todos esos aspectos, esas facetas, esos reversos que se le escapan a la visión condicionada y cotidiana. (*ibid. *, p. 25).*

El proceso de reflexión sobre esa poesía le lleva a sospechar que, a pesar de haberles negado, en un primer momento, la condición de "visionarios" (entendida a la manera romántica), quizá haya que revisar el mismo concepto de "visión", lo que podría llevar a incluir a esos poetas en la misma tradición: eliminada la creencia en un "más allá" trascendente que en el fondo guía a todo romántico, el poeta asume la tarea de investigar en lo actual y ver de realizar en ello la utopía. Aunque esta vez no lo utiliza, planea sobre sus palabras nuevamente el tópico del *hic et nunc* de raigambre romántica:

---

27) El juicio de Cortázar condice con la más corriente valoración crítica de estos poetas, cuya obra se ha caracterizado por ser "natural" and "passionate" speech-based poetry" (PERLOFF, 1990, p. 252).

28) En otro momento, tras "resumir" otro hipotético poema de Blackburn, reconocerá que el consenso sobre la "poeticidad" parte del propio lector, si ha sido capaz de dejarse invadir por un concepto ampliado de poesía que permita la revelación de sus gérmenes profundos: "[...] hay poetas como Paul Blackburn (que fue muy amigo mío) que es capaz de contarte un día de su vida desde que se levanta, se afeita y sale a la calle. Y está haciendo un poema, un poema que he leído con la perspectiva áulica de la poesía como se la entendía hace mucho tiempo. No es poesía, es simplemente prosa escalonada, y sin embargo, cuando se trata de verdaderos poetas, cuando se trata de alguien como [Wiliam Carlos] Williams, de alguien como Blackburn, no hay la menor duda (al menos yo no la tengo) de que eso tiene la calidad y la fuerza de la poesía. " (PREGO, 1985, p. 158).

> *No, no creo que sean visionarios, pero, acaso, en nuestro tiempo ser visionario sea justamente eso y no caer en la manera de ser visionario de Shelley, es decir, en la utopía irrealizable, en la extrapolación de esperanzas y de deseos que terminan siempre un poco evaporados, un poco abstractos y fuera de esta terrible pero siempre hermosa realidad en que vivimos.* (ibid., *p. 25).*

Esa inmersión en lo cotidiano tiene un correlato en la práctica escritural, que se ha caracterizado como postmoderno, pero cuyo origen romántico es indudable: la difuminación de las fronteras entre los diversos modos de escritura, la indistinción entre lo poético y lo prosaico *a priori* planteada por una concepción añeja de la poesía. La poesía de Blackburn, la de los poetas "llamados de New York", vuelve a la memoria de Cortázar como ejemplo de una preocupación que él mismo comparte:

> *[...] lo que da su voz más honda a la poesía de Paul es la no distinción deliberada entre temas supuestamente poéticos y prosaicos; como otros poetas de los llamados "de New York", en Paul la poesía era un conocimiento y a la vez una interpretación y una transfiguración inmediatas de la experiencia cotidiana.* (AC, *p. 293).*

Lo que empieza siendo una cuestión de léxico, de liberación verbal, de levantamiento de los tabúes, conduce invariablemente al fondo: lo más importante es la relación con la realidad que un determinado lenguaje revela. Lo que no se dice es lo desconocido. El poeta tiene la responsabilidad de revelar, no de ocultar, de hacer conocer, no de hacer desconocer por omisión. La realidad puede estar dada de una vez por todas, pero, si los tiene, sus límites son ignotos: no es posible creer en la ficción de una totalidad encerrada por un lenguaje contingente: éste debe trascenderse continuamente. La creencia romántica en un todo ilimitado halla su paralelo subjetivo en el concepto de un carácter innato. Cortázar traduce literariamente esto en las nociones de tema o *mood* de su escritura, invariables, a su juicio. Por el contrario, serán las ampliaciones sucesivas del lenguaje, la transgresión de límites, las que darán nuevas versiones (interpretaciones, transfiguraciones) de ese mundo personal. En ese momento, al final de su vida, reconoce que su propia evolución le ha llevado a coincidir, de manera especial, con las experiencias de los poetas norteamericanos:

> *Soy capaz de fechar viejos textos sin fecha, el vocabulario es mi carbono 14, no así los temas y los moods porque nada ha cambiado en este terreno donde sigo siendo el mismo, quiero decir romántico / sensiblero / cursi (todo esto sin exagerar, che). Los grados de la abstracción fijan inequívocamente mis revueltos pameos: cuanta más distancia hay entre la sustancia verbal del poema y la sustancia de la vida, más tiempo ha pasado. No es que ahora busque especialmente lo concreto, digamos como los poetas de la escuela de Nueva York, pero creo que lo concreto me busca a mí, y que casi siempre me encuentra.* (SC, *p. 117).*

Lo que en ellos puede ser deliberado, en Cortázar, según confiesa, es resultado inconsciente de su apertura a "lo otro", que en definitiva busca su propio lenguaje. La lectura le ha indicado parentescos, aunque la escritura proceda de orígenes diversos. No tendrá, empero, inconveniente en reconocer la relación incluso en términos de "influencia":

> *[...] la poesía contemporánea que me parece válida es una poesía que se ha situado en un plano de vida inmediato, con todo ese vocabulario. Yo, por ejemplo, he sentido la influencia -y tal vez se note en alguno de los poemas- de eso que se llamó la Escuela de Nueva York. Es esa serie de grupos de poetas jóvenes que centraban su admiración en Williams Carlos Williams y que escribieron una poesía de lo cotidiano y la siguen escribiendo. Yo recibo muchas revistas de poesía de Estados Unidos, las leo con mucho gusto. (PREGO, 1985, 157-158).*

En esa alusión a la cantidad de revistas que le llegan a Cortázar (como también en esa "persecución" a la que lo somete lo cotidiano) reside aquello a lo que me refería al principio cuando identifiqué como rasgo determinante de la evolución del escritor el hecho de que, llegado un momento, ya no debe apresurarse tras las lecturas o tras las experiencias, sino que son éstas las que insensiblemente acaban imantadas por la propia escritura que les dará adecuada traducción. Cortázar no se detiene, no cierra su puerta tras haber finalizado la lectura de lo que llama "poesía áulica", "literatura goethiana". Se inclina siempre hacia lo "irregular", hacia lo "excepcional". En el terreno de la escritura, eso implica una atención siempre despierta ante lo nuevo que puede estimular su propia producción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TEXTOS PRIMARIOS DE JULIO CORTÁZAR

AC: Los autonautas de la cosmopista (en colaboración con Carol Dunlop), Barcelona, Muchnik, 1983.

FCVM: Fantomas contra los vampiros multinacionales, México, Excelsior, 1975.

HCF: Historias de cronopios y de famas, Barcelona, EDHASA, 1986 (1962).

PM: Pameos y meopas, Barcelona, Llibres de Sinera, Colección "Ocnos", 1971.

SC: Salvo el crepúsculo, Madrid, Alfaguara, 1985.

UR: Último round, 2 vols. , Madrid, Siglo XXI, 1988-1989 (1969).

UTL: Un tal Lucas, Barcelona, Ediciones B, 1989 (1979).

VDOM: La vuelta al día en ochenta mundos, Madrid, Debate, 1991 (1967).

1971: "Prólogo" a Pedro SALINAS, *Poesía*, Madrid, Alianza, 1982[6], pp. 7-11.

1974a: "Please, Wristwatch, please", *Crisis*, 1, 11, marzo, pp. 46-47.

1974b: "Prólogo" a Jean THIERCELIN, *Don Felipe*, Madrid, Júcar, pp. 7-10.

TEXTOS SECUNDARIOS

ABRAMS, M. H. (1962), El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario, Buenos Aires, Nova.

AGUILERA, M. D. (1981) "La escritura, ese exorcismo. Entrevista con Julio Cortázar", *Quimera*, 8-VI, pp. 12-16.

ALAZRAKI, J. (1994), "La postmodernidad de Julio Cortázar", en *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos, pp. 353-365.

ALEGRÍA, F. (1976), "Antiliteratura", en C. FERNÁNDEZ MORENO (ed.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1976, pp. 243-259.

BERG, W. B. (1990), "Entrevista con Julio Cortázar", *Iberoamericana*, 40-41, 2-3, pp. 126-141.

BERTENS, H. (1986), "The Postmodern *Weltanschauung*. A Critical Survey", en FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986), pp. 9-51.

CAMPRA, R. (1987), "La poesía de Cortázar", *Casa de las Américas*, 164, 1987, pp. 17-24.

CASTRO KLAREN, S. (1980), "Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar", *Cuadernos Hispano-americanos*, 363-366, octubre-diciembre, pp. 11-36.

ECO, U. (1984), *Obra abierta*, Barcelona, Ariel.

FOKKEMA, D. (1986), "Preliminary Remarks", en FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986), pp. 1-8.

FOKKEMA, D. y BERTENS, H. (eds.) (1986), Approaching Postmodernism. (Papers presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht), Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.

HARSS, L. (1968), "Julio Cortázar o la cachetada metafísica", *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 2ª ed. , pp. 252-300.

HUTCHEON, L. (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, London & New York.

HUTCHEON, L. (1989), *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London & New York.

LETHEN, H. (1986), "Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-garde and the Debate on Modernism", en FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986), pp. 233-238.

MAC HALE, B. (1986), "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing", en FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986), pp. 53-79.

PELLEGRINI, A. (1981), *Antología de la Poesía Surrealista*, Barcelona, Argonauta.

PERLOFF, M. (1990), *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois.

PREGO, O. (1985), La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar, Barcelona, Muchnik.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, V. (1984), "*Salvo el crepúsculo*: a salvo la poesía", *Casa de las Américas*, 145-146, julio- octubre, pp. 243-249.

RUBIN SULEIMAN, S. (1986), "Naming and Difference: Reflections on "Modernism *vs* Postmodernism" in Literature", en FOKKEMA y BERTENS, eds. (1986), pp. 255-270.

SCHNEIDER, L. M. (1963), "Entrevista a Julio Cortázar", *Revista de la Universidad de México*, vol. 17, 8, abril, pp. 24-25.

SCHOLZ, L. (1977), *El arte poética de Julio Cortázar*, S. Antonio de Padua, Castañeda.

STABB, M. S. (1984), "Not Text but Texture: Cortázar and the New Essay", *Hispanic Review*, 52, pp. 19-40.

SZABOLCSI, M. (1984), "La Néo-avant-garde:1960- ", en J. WEISGERBER, ed. , *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, vol. I, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, pp. 573-608.

WEINBERG, E. (ed.) (1992), Una antología de la poesía norteamericana desde 1950, Madrid, Turner.

YURKIEVICH, S. (1984), "Sobre la vanguardia literaria en América Latina", en *A través de la trama*, Barcelona, Muchnik, pp. 7-28.

YURKIEVICH, S. (1994), *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona, Anaya & Mario Muchnik, 290 pp.

EL LARGO VIAJE DE EDIPO. DE LA TEBAS DE SÓFOCLES AL CARIBE DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ[1]

JOSÉ MANUEL CAMACHO DELGADO
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Sófocles es desde los años cincuenta uno de los escritores más admirados y leídos por García Márquez. Siempre que se le ha preguntado por sus lecturas favoritas no ha dudado en señalar la presencia de *Edipo Rey* como un libro fundamental en su formación literaria y humanística. En un cuestionario realizado a raíz de la publicación de *El otoño del patriarca*, el escritor colombiano llegó a confesar al novelista español Juan Goytisolo que "el *Edipo Rey*, que es la obra que más me ha enseñado sobre todo en toda mi vida, es también la que más me ha enseñado sobre el poder"[2], lo que justifica con creces su adaptación en el poderoso mundo inventivo de García Márquez. No hay entrevista donde no haga referencia a la lectura de los clásicos y muy especialmente al gran trágico griego siempre que se le ha preguntado por su formación literaria. Sin embargo, la impronta de Sófocles en su engranaje narrativo es todavía hoy un inmenso campo inexplorado dentro de las grandes corrientes críticas que han rodeado su obra[3].

A pesar de este olvido injustificado, y que en nada ayuda a la exégesis e interpretación de la obra *marquiana*, la presencia de Sófocles resulta más que acusada desde sus inicios literarios. Pedro Lastra, en su artículo "*La tragedia como fundamento estructural de La hojarasca*"[4], llegó a creer que García Márquez se había apoyado en la lectura de *Antígona* para montar la estructura trágica de *La hojarasca*, basándose, no sólo en el epígrafe con el que se abre la novela, sino también en la macabra circunstancia de que el coronel se empeña en dar entierro al extraño médico francés a pesar de la reiterada oposición del pueblo. Tuviera o no presente el texto sofocleo a la hora de escribir la novela, lo cierto es que su influencia no ha dejado de dar sus frutos hasta culminar en la realización de la película *Edipo Alcalde*, bajo la dirección de Jorge Alí Triana. Para alguien muy cercano a él en sus inicios literarios, Gustavo Ibarra Merlano, García Márquez creó una tragedia muy parecida a la de Sófocles, sirviéndose de un monólogo interior múltiple, precisamente porque el ateniense y el cataquero "se habían encontrado en aquel lugar celeste en donde habitan los arquetipos intemporales del drama"[5].

---

1) Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Ariel Castillo, de la Universidad del Atlántico (Barranquilla), por su enorme ayuda y generosidad durante mi pasada estancia en la costa colombiana.

2) Entrevista de Juan Goytisolo, recogida por Eva Norvind en "Intelectuales interrogan a Gabriel García Márquez", revista *Hombre de Mundo*, 1977. También en *García Márquez habla de García Márquez*, Bogotá, Rentería Editores, 1979, p. 152.

3) Sobre la influencia de Sófocles véanse los siguientes trabajos: Mary E. Davis, "Sophocles, García Márquez and the Labyrinth of Power" en *Revista Hispánica Moderna*, junio de 1991, nº 54 (1), pp. 108-123; Michael Palencia-Roth, "*Crónica de una muerte anunciada*: el antiedipo de García Márquez", *Revista de Estudios Colombianos*, Asociación de Colombianistas Norteamericanos, Tercer Mundo Editores, 1989, nº 6, pp. 9-14; Roberto Córdoba, "Aproximación al enigma en la novela de García Márquez: de *La Hojarasca* a *Cien años de soledad*" en la revista *Historia y Cultura*, Cartagena de Indias, año 1, nº 1, julio de 1993, pp. 109-130 y José Manuel Camacho Delgado, "Gabriel García Márquez y la tragedia sofoclea. Una lectura clásica de *El otoño del patriarca* en *Historia y Cultura* (en prensa).

4) En *Textos sobre García Márquez*, La Habana, Centro de Investigaciones Literarias, Casa de las Américas, 1969, pp. 83-95.

5) Roberto Montes Mathieu, "Gustavo Ibarra Merlano: de Sófocles a García Márquez", *Gaceta de Colcultura*, (Bogotá), nº 39, 1983, p. 3.

Sófocles está presente en los acertijos escolásticos de *La mala hora*, en las tensiones sexuales de los Buendía, en el destino inexorable de Santiago Nasar, en el poder absoluto del viejo patriarca, en las múltiples pestes que sacuden las vidas de sus personajes y en muchas de las reflexiones sobre el poder y la identidad que el novelista colombiano ha ido desgranando durante más de cuarenta años de contar historias. Ahora bien, ¿por qué le interesa Sófocles?, ¿qué aprendió García Márquez de una obra como el *Edipo Rey* tan alejada en el tiempo y en el espacio del hábitat natural del *realismo mágico*? La respuesta a estos interrogantes la encontramos parcialmente en un artículo suyo, publicado en *El Heraldo* de Barranquilla en octubre de 1952, que lleva por título "*Misterios de la novela policíaca*". En él García Márquez hacía la siguiente reflexión:

> *El mejor enigma detectivesco se derrota a sí mismo porque lo extraordinario en él, que es precisamente lo enigmático, se destruye invariablemente con una cosa tan simple y tonta como lo es la lógica. Sólo conozco dos excepciones en esa regla: El misterio de Edwin Drood, de Dickens, y el Edipo Rey, de Sófocles. La primera es una excepción, porque Dickens murió precisamente cuando había acabado de plantear el enigma y se disponía a desenredarlo. La muerte le burló la oportunidad a la lógica, así que Dickens se fue a la huesca con su secreto entre pechos y espaldas, y sus lectores se quedaron saboreando para siempre la curiosidad de saber qué le sucedió a Edwin Drood. La excepción del Edipo Rey es inexplicable. Es el único caso en la literatura policíaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él mismo es el asesino de su propio padre. Sófocles rompió las reglas antes de que las reglas se inventaran.*[6]

Por sorprendente que resulte, García Márquez realiza una lectura policíaca del *Edipo Rey*, ofreciéndonos una nueva interpretación de la tragedia clásica. Edipo, el hombre más poderoso y solitario de la tierra, ve cómo su pueblo está siendo azotado por una terrible peste que sólo puede remitir, según los oráculos, cuando se dé castigo al asesino del anterior rey de Tebas, el anciano Layo. Tras numerosas pesquisas policiales, Edipo acaba descubriendo que él mismo es el asesino de su padre, el marido de Yocasta, su madre, y además es el padre de sus propios hermanos y hermanas. El detective se descubre a sí mismo como asesino y fractura para siempre las reglas del género policíaco, en una lectura revolucionaria que no tiene paradigma en los estudios tradicionales de esta obra.

Además de los enigmas, muy recurrentes en la narrativa *marquiana*, el autor se sirve con frecuencia del motivo de las pestes (cualquiera que sea su índole) para poner en funcionamiento una determinada trama novelística. Tal es el caso de la peste del insomnio en *Cien años de soledad* (1967), las múltiples plagas de fiebre amarilla en *El otoño del patriarca* (1975), el cólera en la hipérbole amorosa de Florentino Ariza y Fermina Daza o la rabia en *Del amor y otros demonios* (1994).

En los tres grandes temas que vertebran la narrativa *marquiana* -la soledad, el poder y el amor- *Edipo Rey* ocupa por derecho propio un lugar destacado. El hombre más poderoso de Tebas, trasunto del mundo conocido, es también el hombre más solitario entre todos los hombres. Su poder, por inmenso que resulte, fracasa en el intento luciferino de ir más allá de los límites de su vida, tal y como le ocurre al vetusto patriarca, y sobre todo no puede sortear los designios anunciados en los comportamientos extraordinarios de la naturaleza. Su vida está

---

6) En *Textos costeños*, prólogo de Jacques Gilard, Madrid, Mondadori, 1991, p. 595.

escrita en la singladura de las estrellas y todo cuanto haga no será suficiente para esquivar la tragedia final, anunciando con muchos siglos de antelación el triste final de Santiago Nasar[7]. La tragedia de Edipo se revela junto con su identidad, cuando toma conciencia de quién es, sin necesidad de descifrar los pergaminos de Melquíades que ponen punto y final a la saga prodigiosa de los Buendía[8].

El argumento confeccionado por García Márquez es en muchos sentidos un calco del original, aunque introduciendo interesantes variantes. A diferencia del texto sofocleo, donde Layo aparece como un hombre respetado por la templanza de sus decisiones y la prudencia de su gobierno, el nuevo Layo es un enemigo del pueblo. Ante las pesquisas policiales del nuevo alcalde, Yocasta confiesa que su marido tiene todo tipo de enemigos que hubiesen pretendido su muerte. Ella misma le hubiese matado después de haber sido violada treinta años atrás, y haber sido despojada de su único hijo para que no se cumpliera un extraño sueño, en el que el hijo había de matar a su propio padre. El autor, buen conocedor de los elementos premonitorios y los augurios nefastos que maneja Sófocles, sitúa el asesinato de Layo en un puente, nuevo trasunto del cruce de caminos, y desde su llegada al pueblo los acontecimientos van a ir tejiendo una tela de araña a su alrededor de la que no va a poder escapar. La muerte del caballo de Layo, para que no sufra, o el recibimiento que le hace Tiresias ("*has llegado a tiempo para confundir tu destino con el nuestro*") sitúa el ritmo de la película dentro de un contexto dramático y fatídico.

Desde entonces, toda la trama argumental de *Edipo Alcalde* se encamina a demostrar el carácter inexorable en el destino de todo hombre. La tragedia de Edipo fue anunciada en el sueño de Layo y muchos siglos antes en el genio de Sófocles y su proceso se desarrolla en la película como la crónica de una desgracia inminente. No es casual que aparezca la novela *Crónica de una muerte anunciada* o que en determinados momentos suene como música de fondo la "Muerte de amor" de Wagner. Tampoco es casual la imagen sorprendente de las gallinas en los estantes del juzgado que traen a la memoria el abandono en el que vive el viejo patriarca en la mostrenca casa del poder.

Una de las variantes de mayor fuerza visual que introduce García Márquez es el espectáculo de ver cómo Tiresias, anciano, ciego y siempre hablando en clave profética, construye un ataúd para Edipo, a pesar de que su mayor castigo consistirá en permanecer vivo y sufrir día a día los rigores de su condena. La imagen final de la película, donde un Edipo ciego y miserable se pasea sin sosiego por las calles de una ciudad despersonalizada (Bogotá), establece un interesante punto de contacto con toda esa pléyade de criaturas errantes en el tiempo y en el espacio tan características en la literatura *marquiana*. Detrás de ese Edipo sin descanso aparecen nuevamente los ecos de una de las criaturas mejor perfiladas de su universo narrativo: el judío errante.

El ataúd que construye Tiresias y que en determinados momentos muestra a Edipo no es sólo una fantasía macabra al servicio de la estructura apocalíptica de la película, sino que puede interpretarse como un pequeño homenaje a una de las obras más importantes y de mayor calado en su formación literaria: me refiero a *Mientras agonizo* de William Faulkner.

Otros elementos integrados en la película tienen evidentes resonancias literarias. Uno de ellos ha sido ya citado: la ejecución del caballo de Layo para evitar su sufrimiento. Detrás de

---

7) José Manuel Camacho Delgado, "*Crónica de una muerte anunciada*. La reescritura de la Historia", en *Huellas*, Revista de la Universidad del Norte, Barranquilla, nº 41, agosto de 1994, pp. 6-18.

8) Sobre la influencia de Sófocles en *Cien años de soledad* puede consultarse el excelente libro de Michael Palencia-Roth, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y la metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 96-111.

este episodio, de gran tensión dramática, resuenan los ecos del caballo de Miguel Páramo buscando una Contla que se pierde entre las brumas de la muerte. Pedro Páramo dará muerte al caballo de su hijo para evitar su sufrimiento, porque también los animales penan en el mundo mítico de Comala.

Los animales tienen en *Edipo Alcalde* una clara referencia mágica. El perro de Tiresias es un celoso cancerbero que presta sus ojos a su amo, de la misma manera que el caballo regalado a Edipo ve y oye para Creonte. Es así como el hermano de Yocasta se presenta ante el espectador como una criatura misteriosa capaz de escudriñar hasta el último de los secretos. El caballo de Creonte participa plenamente en la película, no sólo desde un referente mágico, sino también haciendo las veces de corifeo griego. Todas las escenas importantes van acompañadas de sus relinchos y los ruidos que propicia constituyen una especie de coro de voces al modo de la tragedia clásica.

La película se resuelve con sorprendente agilidad a pesar de algún que otro tropiezo (como es la aparición de Tiresias mientras Edipo bebe en una cantina antes del toque de queda) y salvo las últimas puntadas argumentales, donde la resolución del enigma no resulta del todo convincente, la proyección muestra el mundo desgarrador y sórdido de la Colombia de nuestros días. Al igual que en otras creaciones *marquianas*, en *Edipo Alcalde* la violencia se presenta en los efectos y secuelas de la vida cotidiana, y no en el inventario de muertos reales que contempla la historia diaria. La violencia se palpa en el clima de la película: militares, paramilitares, guerrilleros, grupos de autodefensa, todos son responsables de la muerte de Layo, aunque sólo uno haya ejecutado la acción. El coro de voces de la tragedia griega acaba originando el coro de muertos colombianos con el que se llega a las escenas centrales de la película, tras un asalto de la guerrilla. La tensión dramática de este episodio se diluye como un azucarillo ante la certidumbre de que la realidad colombiana, día a día, muestra momentos de mayor crueldad, si cabe.

La escena del asalto guerrillero ha sido enriquecida con una nueva aportación de García Márquez: la participación de un cura exorcista. Siguiendo la estela de Cayetano Delaura en *Del amor y otros demonios*, el cura del pueblo, cruz en mano, pretende poner en fuga al demonio de la violencia, sin saber que él mismo va a ser víctima del conflicto bélico. Su muerte en plena calle, en un cruce de disparos, viene precedida de una escena verdaderamente emotiva y sorprendente: un niño-guerrillero es aplastado por el peso de la cruz mientras toma confesión. En este pueblo imaginario no es posible el exorcismo de la violencia porque todos los habitantes, en mayor o menor medida, son cómplices de la situación.

Ahora bien, ¿por qué García Márquez trasplanta el modelo griego de manera tan fidedigna y rigurosa?, ¿qué razones le llevaron a no concebir un final abierto para su guión, donde la violencia fuese un obstáculo del hombre colombiano y no el propio destino?, ¿qué sentido tiene traducir la tragedia edípica a la Colombia actual sin buscarle un sentido que no sea el del castigo divino o la ejecución inapelable de las profecías? Detrás de estas preguntas retóricas se esconde la presunción de un escritor profundamente afectado por la situación política del país y cuyo ejercicio creativo se ha vestido, al menos de momento, con los rancios ropajes del pesimismo y la desconfianza.

Con la preparación del guión de *Edipo Alcalde* García Márquez vuelve una vez más, y esta vez de forma definitiva, a sus orígenes literarios, adaptando de manera fiel y rigurosa el drama de Tebas. La Colombia que dibuja con su sorprendente capacidad de fabulación no sufre ahora los estragos de la fiebre amarilla, ni los efectos devastadores del cólera, ni las secuelas irreductibles de la rabia, sino la peor de las epidemias: la violencia, la lucha encarnizada del hombre contra su hermano. La historia más sórdida del pueblo colombiano queda al descubierto siguiendo la estela del trágico griego, ofreciéndonos una denuncia sin paliativos

sobre los males que aquejan a la sociedad colombiana actual. *Edipo Rey* ofrece al escritor una nueva lección: la del compromiso político.

No es casual que las dos últimas incursiones literarias de las que tenemos noticias, el guión de *Edipo Alcalde* y *Noticia de un secuestro*, aborden el drama social de este pueblo castigado secularmente por las formas más complejas de la violencia. Con esa paciencia y laboriosidad de picapedrero de la que hace gala en todo momento, García Márquez ha asumido la historia de Colombia y sus estirpes como un compromiso irrenunciable más allá de las políticas pasajeras para adentrarse en los sumideros de la conciencia nacional. Su literatura ha sido puesta una vez más al servicio del hombre, dando una prueba certera de que su genio literario, lejos de agotarse, tiene motivos más que suficientes para seguir adelante con paso firme, telegrafiando desde su Macondo inexpugnable, palabra a palabra, el mundo estremecedor que le ha tocado vivir.

ASPECTOS DE POS-MODERNIDAD EN LA OBRA DE ROSARIO CASTELLANOS

Mª LUISA GIL IRIARTE
UNIVERSIDAD DE HUELVA

El amplio haz de conceptos, que subyace bajo el término "modernidad" nos obliga a delimitar su significación antes de penetrar en el análisis y reflexión sobre el mismo, aplicado a la obra narrativa de la escritora mexicana Rosario Castellanos.

De entre las muchas definiciones que sobre la modernidad pululan por manuales, diccionarios o ensayos, nos parece la más pertinente la que esboza Rosa Mª Rodríguez Magda, por ser la que mejor se ajusta a nuestra propia idea, así como a nuestros fines.

Reza así:

> *La Modernidad, entendida ésta en un sentido amplio, ha estado caracterizada por la hegemonía del sujeto. Conocer no era en el fondo sino el proceso por medio del cual el objeto acabaría siendo asumido, anexionado, devorado por las categorías del sujeto. El saber total:este acto del sujeto derramándose e inundando las fronteras de lo otro que él. Los límites del conocimiento:la dolorosa avanzadilla final del sujeto, más allá de lo cual crecería lo ignoto y lo caótico.*[1]

Por tanto, y según se desprende de lo anterior, la modernidad tiene su formulación teórica más rentable en todos aquellos aspectos de la vida cultural que reproduzcan la dialéctica hegeliana del amo-esclavo, pues coforme a sus principios rectores el amo es sujeto en tanto inunda las fronteras de lo otro-esclavo-objeto. Durante la hegemonía del modelo hegeliano, se promueve la separación irreductible de todo lo diverso. De manera que es el responsable directo del sexismo ontologizador, del racismo, de la lucha de clases, etc.

La literatura latinoamericana, según el referente omnipotente de la literatura metropolitana, ya sea la española, ya sea la europea, ha tenido que emprender una lucha encarnizada para llegar a ser un "sujeto" y despojarse del injusto ropaje que durante siglos la ha vestido de lo "otro". Desde las crónicas hasta los albores del siglo XX, todo lo que se escribía fuera de las fronteras de occidente, era lo raro, lo distinto, lo desplazado, lo diferido, lo Otro.

Sería lícito postular que la conquista por parte del objeto del campo privado del sujeto, sin que ello suponga un intercambio de papeles, para que no siga perpetuándose el desequilibrio de la dinámica hegeliana, es el primer paso para abandonar la modernidad y para empezar a ejercer prácticas culturales dentro del ámbito que deberíamos denominar posmodernidad.

A nuestro entender, la literatura se hace posmoderna, cuando desde su tribuna se vuelve la espalda al oficialismo imperante, se deja de hablar con una sola voz y se da cabida a la bajtiniana heteroglosia, uniendo, enfrentando, copulando todos aquellos discursos reprimidos históricamente por los poderes fácticos.

Aceptada esta propuesta, tenemos que buscar en las vanguardias históricas la sementera fecunda para fraguar esta revolucón estética. Efectivamente, con las vanguardias se desmorona la verdad absoluta; los postulados del nuevo arte buscan otra forma de mirar la realidad

---

1) Rosa María Rodríguez Magda, *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia,* Barcelona, Anthropos, 1994, p. 51.

circundante. Así sustituyen la mirada diestra, de frente, por una perspectiva oblicua, que se afane en descubrir todo lo que no se muestra evidente. Esto queda ineludiblemente ligado al deseo de huir del oficialismo histórico, deseo que se enraiza en la actitud crítica frente a la convención, a la sociedad y al modo de articular sus diversos discursos. El arte conquista la dimensión crítica al tomar conciencia de su propia entidad y valor dentro del sistema social. Como declara, acertadamente, Peter Bürger:

> *no se trata de organizar canónicamente las realidades ya existentes sino de provocar la emergencia de realidades implícitas...*
>
> *la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez impensable al margen de ella.*[2]

Es precisamente esta potencialidad crítica, que introduce la vanguardia en el seno mismo del arte, la característica que más nos interesa recalcar, puesto que merced a ella se propicia la emergencia de los discursos marginales, ya que la conciencia crítica del arte no sólo enfrentado a la realidad sino a la propia institución "arte", lleva aparejado el autoanálisis de la misma para concluir lo caduco de su esencia y, como consecuencia, la apertura del espacio artístico hacia nuevas formas, antes relegadas del universo literario, pictórico, musical, etc.

Una de las motivaciones, que subyace en los ismos y que mantiene su vigencia en los discursos periféricos, es el deseo y la necesidad de romper la lógica represiva, patriarcal y uniformadora del templo cultural. De aquí que los objetos, que se pretende captar, no son analizados ni aprehendidos según los parámetros tradicionales. El objeto empieza a considerarse marco de su propia interpretación. Esto constituye un avance considerable en el campo del conocimiento. Así las realidades periféricas, los discursos marginales (como el indigenista o el feminista) dejan de sojuzgarse bajo los presupuestos de la Razón Absoluta (hija predilecta de la modernidad) El criterio válido para su captación es su propia naturaleza y su referencia marginal es el marco desde el que emprender su elevación artística. La destitución del absolutismo formal posibilita la entrada en el arte de las manifestaciones de la otredad. Debemos analizar a la luz de esta ruptura la posibilidad textual de conjugar oralidad, sustratos míticos o sistemas simbólicos ajenos a la razón patriarcal, dictada por la epistemología dominante, que acicatan las literaturas "heterogéneas", cuyos máximos exponentes son la práctica indigenista y la del feminismo literario.

Los movimientos artísticos de vanguardia logran la libertad del arte pero no sólo frente a la institución, sino frente al proceso creador, ampliando el territorio de lo subjetivo, reformulando las formas y, también, frente al modelo totalitario de la sociedad que asume la verdad global y el monopolio de la razón. La vanguardia se presenta así como una ruptura disidente con la tradición reflejada en las normas sociales que se vierten en los sistemas estilísticos.

Esta ruptura supone el principio de desarrollo del arte moderno tal y como lo postuló Adorno[3]. Esto enlaza con los movimientos de la posmodernidad, pilares básicos del grado de madurez alcanzado por las literaturas heterogéneas. La episteme de la posmodernidad se vislumbra en nuestro sistema cultural cuando el esquema referencial, que apuntalaba las

---

2) Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia.* Barcelona, Península, 1987, pp. 9 y 10.
3) T. W. Adorno, "Tesis sobre la tradición" citado por Bürger, ob. cit., p. 120.

grandes verdades empieza a derrumbarse. El dinamismo dialéctico, cuya división dicotómica de la realidad había resultado tan prolífico, queda anulado y se disuelven los polos entre el "yo" y el "objeto".

Podría decirse, utilizando un término gráfico de Carlos Pacheco[4], que la posmodernidad en el discurso literario requiere de una "violencia epistémica"

> *concepto vinculado a las prácticas epistemológicas contestatarias y contrahegemónicas que responden al legítimo y creciente reconocimiento actual de la multiplicidad y legitimidad de las racionalidades interpretadoras, sistematizadoras y valorizadoras de la realidad. (Pág. 27)*

Como ya hemos venido anunciando a lo largo de los párrafos precedentes, dos de estas prácticas que utilizan la violencia epistémica, son la literatura indigenista, o para no confundirnos con textos falsamente reivindicativos, la etnoficción, así como la literatura feminista. Ambos discursos tienen una historia paralela en Latinoamérica y obvios intereses comunes y convergentes. Los dos se nutren del idéntico cuestionamiento de los patrones culturales y sociales tanto etnocéntricos como antropocéntricos, que implanta la cultura occidental.

La forma en que estos dos discursos son integradores de las totalidades fragmentarias es bien conocida. La literatura heterogénea - término de Cornejo Polar- sintetiza en un solo discurso la pluralidad etnocultural, característica de Latinoamérica. Coexisten en armonía todas las voces del Continente plural, sin que ninguna de ellas se yerga en homogenizadora ni cree disonancias. Como plantea Kemy Oyarzún[5]:

> *en muchas de las producciones culturales [latinoamericanas] el signo (ideologema idóneo del emisor letrado "moderno") cohabita con el símbolo (ideologema idóneo de las distintas etnias y sectores de la trastierra, no plenamente incorporados al desarrollo)...[este esquema] podría ser complejizado aún más en América Latina si introducimos el concepto instrumental de "Ideologema del rito".*

Vemos, pues que la etnoficción es un verdadero receptáculo de diversidades, es un discurso en el que el "otro" no sufre el riesgo de ser absorbido por el Yo monologuizante, porque éste no existe. Tal y como formula Oyarzún, en la literatura europea la modernidad narrativa se patentiza en la conquista del símbolo por parte del signo, mientras que en Latinoamérica cohabitan los ideologemas del signo, el símbolo y el rito.

Por su parte la literatura feminista descoloniza los pesados cánones, que sobre la mujer ha impuesto la cultura, convirtiéndola en un ser sin identidad, condenándola al exilio del imaginario. Tras el proceso de revisión, esta literatura se enfrenta al desafío de plantear la urgente necesidad de convertir a sus protagonistas en sujetos capaces de alcanzar su autoconciencia. Tanto el discurso etnoficcional como el de la mujer cifran todos sus esfuerzos en el intento de liberación especular. Es decir, los sujetos discursivos abandonan el estatuto de objeto y logran conquistar la autoconciencia, invalidando la dialéctica Amo/ Esclavo. La mujer comparte el interés de los pueblos indígenas porque ambos intentan revitalizar el lugar de todo

---

4) Carlos Pacheco, "Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XV, Nº 29, Lima 1989, pp. 25-38.

5) Kemy Oyarzun, "Literaturas Heterogéneas y dialogismo". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIX, Nº 38, Lima, 1993, pp. 37-50.

lo que en la cultura patriarcal (etno y androcéntrica) se engloba bajo el término de lo "otro". Se deconstruye el canon del patriarcado y éste será reapropiado para desde él reescribir la cultura, restaurando los silencios de la periferia. Ambos discursos, en estado pleno de madurez, destierran la noción de la tradición imperante como norma y obligan a repensar la diferencia, haciendo una relectura-reescritura doble de las constantes culturales, sociales e históricas de la mujer y del indígena. Como resultado se instaura el modelo de texto abierto al diálogo, el texto social, que para serlo, incorpora elementos intertextuales, que conllevan un universo de referencias ocultas que apoyan el diálogo plurilingüe, que fecunda la divergencia y la contradicción.

La historia común de marginaciones, ocultaciones, silenciamientos, que se teje en torno a la representación literaria y cultural de la mujer y del indígena, es un buen acicate para suponer que la emergencia de los discursos de rescate de ambas figuras tiene también más de un punto convergente.

Antonio Cornejo Polar veía como falla insalvable del discurso indigenista la imposibilidad de alcanzar una visión interior y que, por tanto, la exterioridad es inevitable en este tipo de literatura[6]. Sin pretender contradecirle, nosotros pensamos que esa visión "interior" del indigenismo puede estar más cercana si el autor del texto ha sufrido también el tipo de marginación patriarcal, social, histórica o cultural. Como dato curioso, tal vez casual pero tal vez no, tenemos que en los periodos del discurso centrado en el otro- indígena o en el discurso de la negritud- despuntan los nombres de mujeres como hitos importantes.

En el periodo indianista muchos críticos incluyen la obra *Sab*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, como importante pionera. Dentro del indigenismo, se suele se señalar como fecha inaugural el año 1889, año de la publicación de *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner. Por último el neoindigenismo literario se asienta en México de manos de otra mujer, Rosario Castellanos, quien publica en 1962 *Oficio de tinieblas*.

De todo lo dicho es fácil deducir qué rasgos de la obra de la mexicana Rosario Castellanos, merecen situarla como verdadera pionera de una suerte de discurso "Pos-moderno". Su obra narrativa, poética, ensayística, con un total de más de quince títulos en su haber, es un esfuerzo organizado, progresivo y coherente de rescate de las voces de la marginalidad, desafiando los registros oficiales de marcado sesgo sexista y racista. Su obra da verdaderamente una patada al colonialismo textual.

El famoso postulado bajtiniano:

> *Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar. (Estética de la creación verbal)*

halla una formulación poética perfecta en los no menos famosos versos de la autora, en su poema "Poesía no eres tú":

> *El otro: mediador, juez, equilibrio*
> *entre opuestos, testigo,*
> *nudo en el que se anuda lo que se había roto.*

---

6) Roberto Paoli, y Antonio Cornejo Polar, "Sobre el concepto de heterogeneidad. A propósito del indigenismo literario" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nº 12, Lima, 1980.

El otro, la mudez que pide voz
al que tiene la voz
y reclama el oído del que escucha.

El otro. Con el otro
la humanidad, el diálogo, la poesía comienzan.

El proyecto ético- estético de Castellanos, efectivamente, se cifra en combatir desde la tribuna pública de la literatura el colonialismo patriarcal, que sustenta el racismo y el machismo, y esto no es otra cosa que redescubrir para el mundo cultural las voces, plagadas de silencios, del otro, ya sea en la encarnadura del indígena ya de la mujer.

Rosario Castellanos es, sin lugar a dudas, una de las fundadoras en México y, por qué no en Latinoamérica de la posmodernidad como Rosario Ferré en Puerto Rico o como Julieta Kirwood, entendida ésta como una apertura real hacia formas culturales alejadas del discurso oficial; y esto constituye además una verdadera independencia literaria de Latinoamérica con respecto a la literatura metropolitana, porque si bien es cierto que Europa ya había sido testigo de ilustres escritoras con verdadero afán de inaugurar una literatura feminista, valgan como muestra los ejemplos de Virginia Woolf o, en España, el de Concepción Arenal, no es menos cierto que este feminismo no puede entenderse como un proyecto global de escritura heteroglósica, ya que se trata de un feminismo etnocéntrico.

El feminismo latinoamericano, sin embargo, cuadra más con la propuesta bajtiniana de crear una verdadera poética social, ya que su discurso no es sólo deconstructivo con respecto al androcentrismo sino también de cara al etnocentrismo. Esta necesidad de unificar, en una nueva forma de entender el fenómeno literario, las reividicaciones femeninas así como las del mundo indígena para crear una literatura independiente y alternativa, está ya presentida en la anónima poetisa de Perú que prologa *La Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias* de Diego Mexía, en la primera mitad del siglo XVI, así como en los villancicos de Sor Juana Inés, excepcional precursora de poetas como Nicolás Guillén, ya que es la primera en asimilar los ritmos y las peculiaridades fonéticas del habla indígena en su poesía culta.

A pesar de tan ilustres ejemplos tenemos que esperar hasta el primer tercio del siglo XX, para que esta intuición se frague en un discurso coherente, que reflexione sobre la crisis de la modernidad, entendida ésta como la relación entre el mundo imaginativo de los textos culturales y el momento histórico que estos proyectan. Esta relación se torna dialógica, como afirma Iris Zavala

> *la dialogía es una forma cognoscitiva integradora que interroga la violencia, las totalizaciones, los autoritarismos, las verdades únicas [...]*
> *la dialogía de Bajtin se articula contra las estructuras de dominio.*[7]-

con las obras de Rosario Castellanos, desde sus primeras composiciones poéticas hasta la novela que dejó inconclusa aúna todas las voces de los oprimidos para crear un texto plural. Utilizó los logros de las corrientes literarias del neoindigenismo y del feminismo para evidenciar las posibilidades de la dialogía:

---

7) Iris Zavala, *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica.* Madrid, Espasa- Calpe, 1991, pp. 22-23.

la desintegración de la estructura rígida del tiempo
la liberación del pasado como autoridad y sometimiento
la liberación de lo simbólico[8]

Así con sus aportes al feminismo literario amplía la luz sobre las literaturas heterogéneas, porque la búsqueda de identidad de la mujer en Latinoamérica, y sobre todo en México, donde la población indígena es mayoría, se constituye en diálogo con otras identidades. Esto, porque la literatura de mujer es también una literatura heterogénea:

> *Se ha afirmado que la primera forma de diferenciación coercitiva en la historia de la humanidad fue la de los géneros sexuales. Consecuentemente, podríamos afirmar que la primera "heterogeneidad" simbólica es también genérico-sexual. En literatura las implicaciones son vastas. La mayoría de los casos en que el referente es femenino nos encontramos con una situación de hibridación textual; sobre todo si tenemos en cuenta que la mujer escasamente ha sido emisora.*[9]

Castellanos creó un discurso nuevo, una forma alternativa de aprehender la realidad sociocultural frente a la hegemonía que impone, en el universo literario la razón patriarcal-occidental. Con ella el discurso del oprimido ha alcanzado finalmente su madurez, como lo testimonia el manejo depurado que hace de los logros del neoindigenismo y de la literatura de tradición feminista.

Ella yuxtapone a los ideologemas del signo y del símbolo los del rito, pero no sólo los legados por la tradición indígena de Chiapas, que son los más evidentes, sino que también incorpora todos aquellos ritos asociados a la identidad femenina, tales como los rituales culinarios, que quedan reinscritos simbólicamente como prácticas lícitas en el cuerpo de la escritura, después de haber sido marginados en la cultura androcéntrica. Como claro ejemplo de esta práctica textual tenemos el cuento "Lección de cocina", en el que la protagonista después de deambular por universidades, oficinas, calles, etc. descubre que no domina el arte de cocinar, aunque posee una cultura envidiable. Irónicamente subvierte todos los mitos que pesan sobre la mujer, utilizando la técnica de revisión llamada por Duplessis "defección", consistente en narrar las historias desde el punto de vista de la marginalidad. Se resemantizan todos aquellos aspectos que la cultura oficial había despreciado, por considerarlos propios de mujeres, con toda la carga histórica negativa que ello conlleva. Esta táctica, " tretas del débil" que diría Josefina Ludmer, ha sido muy utilizada por las escritoras feministas, desde la frase aquella de Sor Juana en la"Respuesta a Sor Filotea":

> *Pues, ¿qué os pudiera contar, Señora, de los secretos naturales que he descubierto guisando?...¿qué podemos saber las mujeres sino filosofías de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado mucho más hubiera escrito*[10],

hasta *Alta Cocina* de Amparo Dávila, o *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel.

---

8) Ibídem, p. 24.
9) Kemy Oyarzún, "Literaturas heterogeneas y dialogismo" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* Nº 38, Lima, 1993, p. 46
10) Sor Juana Inés de la Cruz "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" en *Obras Completas* Vol. I, México, Porrúa, 1981, p. 839.

Pero el proceso de revisión y reescritura no se agota en lo concerniente a la mujer, si sus narraciones etnopoéticas *Balún-Canán, Oficio de Tinieblas* y *Ciudad Real* merecen ser consideradas como algo bien distinto al neoindigenismo tradicional, se debe, precisamente, a que emplea las mismas técnicas de deconstrucción, revisión y reescritura para con los mitos indígenas. Castellanos opera el milagro de que en su ámbito textual los indígenas se tornan sujetos capaces de alcanzar su propia autoconciencia, las mujeres también. Los rasgos propios de su cultura son valorados en torno a lo que son y no con tintes de exotismo, para la mujer también. Ambos colectivos, mujeres e indígenas pueblan las páginas de su obra con un sólo propósito la búsqueda de su identidad. Esa búsqeda se orienta integrando la multiplicidad de discursos, que conforman la realidad circundante, es decir haciendo uso de la heteroglosia bajtiniana, se costituye, así mismo, interrogando sobre la validez de las totalizaciones heredeadas del patriarcado, o lo que es lo mismo es una búsqueda en continua dialogía.

Recapitulando, hemos partido de una definición de la modernidad caracterizada por la hegemonía del sujeto y la homogeneidad de los discursos culturales, como producto de este colonialismo del yo. La posmodernidad ha quedado definida por su tono contestatario, su marcado sesgo subversivo, su deseo de introducir las voces de la periferia en los discursos culturales, por el escrutinio revisionista de lo otro, de la diferencia. Por ello los términos acuñados por Bajtin y su círculo, representantes de la crítica a la modernidad, nos han sido de valiosa ayuda. Por último hemos visto como Rosario Castellanos en su lucha por crear un discurso nuevo, en el que hallaran cabida todas las voces que el patriarcado secularmente ha ahogado, hace realidad el proyecto bajtiniano, sin ni siquiera conocer los trabajos de este crítico, pero alzándose sin duda en una pionera indiscutible del discurso posmoderno en Latinoamérica.

Valgan pues nuestras reflexiones para acrecentar el interés de la crítica hacia esta importantísima figura del mundo cultural hispánico, así como para fomentar la lectura de sus obras entre todo tipo de lectores, porque lo que es seguro es que parte de su magna humanidad nos quedará impregnada en el alma, y quizá parte de su saber en nuestras mentes.

EL ENTENADO DE JUAN JOSÉ SAER: LA MEMORIA DE LA ESCRITURA

NURIA GIRONA
UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Nombre, memoria y voz: cómo te llamas, quiénes fueron tu padre y tu madre, cuáles son tus palabras, cómo hablas, quién habla por ti: qué recuerdas.
Carlos Fuentes

"Más allá están los Andrófagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total...". Este es el epígrafe que encabeza *El entenado* (Buenos Aires, 1983), de Juan José Saer. La cita, tomada de Heródoto, delimita un "más allá" y un "aparte", el espacio alejado de una cultura extraña, que linda con el "desierto", esto es, con el vacío.

Este epígrafe proporciona a la historia del entenado un entorno espacial y un entorno de autoridad desde el que la obra arranca. Espacialmente designa dos orillas, el aquí y el allá, lo cercano y lo distante, que inevitablemente dibujan una frontera. Como texto autorizado de cultura, el autor invoca la figura de Heródoto, considerado padre de la historia y precursor de la etnografía, dos de los archivos fundamentales de la modernidad. La distinción espacial del historiador griego inscribe un territorio de cultura, en cuanto lo lejano sirve para fijar sus límites. Lo lejano como lo extraño y su confinamiento al vacío remiten al enfrentamiento de dos lugares simbólicos: la naturaleza y la cultura. Lo lejano diseña así un perímetro simbólico de identidad que se protege en la distancia geográfica y exótica.

El paratexto que ocupa esta cita, como lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra, es también un texto autorizado, en cuanto proviene del autor y de una lectura suya anterior, proyectada ahora hacia la que inicia un nuevo lector, preparando sus espectativas.

Pero la delimitación de esta orilla autorial se trunca en el comienzo del relato, en la voz del narrador: "De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo. Más de una vez me sentí diminuto bajo ese azul dilatado: en la playa amarilla, éramos como hormigas en el centro del desierto" (11).[1] El texto se sitúa pues en el más allá de la cita inicial, la voz habla desde el vacío y el desierto. El vacío es ahora el blanco de la página, que consigna la abundancia del cielo y el desierto poblado.

En las primeras líneas de la novela, Saer problematiza la cita de Heródoto. De hecho, podríamos considerar que todo el relato la reescribe y, a su vez, que todo el relato es una incesante reescritura.

La historia narrada recompone los núcleos básicos establecidos en estos preliminares. *El entenado* narra la vida de un joven grumete, único superviviente de una expedición española a la Molucas, que fue acogido por una tribu de indios caníbales. La larga convivencia con los indígenas se relata retrospecivamente, pues sólo a su vuelta a Europa y siendo un anciano, el narrador decide contar su experiencia.

El relato transcurre entre dos orillas, primero del lado del allá y luego del acá; dos tiempos, el narrado y el de la escritura; dos lenguas, la propia y la ajena que fundan su sentido. El tránsito se constituye como eje del relato, pues el entenado no termina de establecerse en

1) Juan José Saer, *El entenado*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1992. Todas las citas corresponden a esta edición. El número entre paréntesis indica la página.

ninguno de los dos lados; apenas empieza a acomodarse en uno de ellos y ya tiene que marcharse. La frontera, en Saer, es el punto de llegada para que la palabra narre.

Pasaje de la escritura también, si consideramos el tránsito de los textos en Saer y consideramos el río que media entre los dos espacios de la narración como figura privilegiada de la escritura: "de mi esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y sus palabras, que los representara en su ausencia" (134).

La escritura se mira a ella misma, entonces, y la novela de Saer, además de problematizar ciertos relatos maestros (en el sentido que Lyotard concede a este término) de la Modernidad (la historia y la etnografía, como apuntamos antes), hace del relato y de sus condiciones de producción uno de sus temas centrales. La crítica a los procesos constitutivos de sentido, a los modos de representación y al sentido mismo del acto narrativo -como en otras obras de Saer- abre un espacio representacional en el que los signos legibles no se asemejan a los seres visibles, y clausuran el juego de la semejanza, tal como Foucault describió la escritura moderna.[2] Pero este entramado llega más lejos: cuestiona la noción de sujeto, de cultura, de texto, de sentido. Es decir, deja al descubierto los límites de la episteme moderna.

La obra se articula, especialmente en la primera parte, a partir de distintos moldes de género: las crónicas de Indias, los libros de viaje, la novela picaresca, sin llegar a adscribirse a ninguno de ellos en particular, partiendo del uso de las semejanzas para abrirlas en su diferencia. Estos architextos funcionan como marco de la obra y en su interior se superponen otras fuentes literarias. El enunciado se puebla de voces: Defoe, Swift, Conrad, Borges, etc. que lo emplazan entre la voz propia y la ajena del sistema literario. Igualmente, la duplicidad se establece al integrar, de modo más o menos difuso, textos de procedencia extraliteraria, históricos y filosóficos (Freud, Lévi-Strauss, Sartre), que remiten al debate sobre la cultura moderna desde diversos paradigmas. Por último, el texto retoma ciertos tópicos anclados en la tradición: basta pensar en la imagen del desierto, la construcción del bárbaro o el tema del viaje, motivos sobre los que operó la literatura romántica argentina, por ejemplo.

Todo este armazón, que va de la identificación hasta la refutación textual, se disuelve, mechado principalmente por dos motivos: la insistente reiteración que nos recuerda que la memoria es la base constructora del relato y el discurso reflexivo que la circunda, que se extrema hasta la propia autorrepesentación. De este modo, lo que se expone en el nivel del enunciado (y lo que se retoma de fuentes, temas y autores de la tradición) se cuestiona mediante la propia enunciación. En su vertiente autobiográfica y metadiscursiva, el modo de contar apuntala continuamente lo contado, ratificando y cancelando lo que se cuenta.

De la continua confrontación surge el texto. Saer privilegia una matriz intertextual, en este caso, las crónicas del descubrimiento, del que parte como campo de convenciones y significaciones fijadas para desviarlo. De este modo, la economía narrativa se funda en un código implícito, fácilmente identificable, junto a otros saberes enciclopédicos compartidos por el lector, que terminan explícitamente descentrandos.

Respecto a la subversión del modelo de las crónicas,[3] por ejemplo, Saer recurre al testimonialismo, modo de autorización de la verdad de lo narrado propio de este modelo, pero elimina llamativamente las marcas de veracidad que caracterizaban a estos escritos. El recurso del "yo lo vi" (en Bartolomé de las Casas, por ejemplo: "Hablo con verdad por lo que sé y he visto todo el tiempo") no aparece en el texto; a nivel estilístico tampoco aparece la reiteración

---

2) Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 9ª ed., 1978 (1966).

3) Véase al respecto Rita Gnutzmann, "*El entenado* de Saer o el cuestionamiento de las crónicas", en VVAA, *Actas del XXVIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, México, El Colegio de México/Brown University, 1994, pp. 633-640.

del elemento central que define esa forma, el uso del adjetivo *verdadera* (como en Bernal Díaz del Castillo). Por otro lado, el tono épico se reconvierte en experiencia personal: el descubrimiento de las tierras se desliza hasta una autoexploración individual; la conquista del otro sirve para asumir una identidad, no para aniquilarlo; en un momento, incluso, el protagonista desmiente el imaginario mítico europeo proyectado en el viejo continente; a la espera de la aparición de extraños monstruos marinos, replica lacónicamente: "ningún monstruo apareció" (15).

Pero la inversión más significativa surge cuando se descubre que el texto es el depositario de la memoria de los indios, el espejo de la mirada imperial que constituyó la retórica de los conquistadores. De esta forma, el autor mina el género cronístico desde dentro. Si la crítica ya ha advertido sobre el trabajo de ficcionalización que lo fundamenta, Saer lo arroja desde la propia ficción de su escritura. Al poner en escena este mecanismo discursivo, actualiza el proceso que Hayden White denomina "poetización de la historia".[4] En términos generales, la alternancia de discurso e historia, de ficción e Historia, deja al descubierto las estrategias del imaginario inaugurado por Heródoto.

Si a ello le añadimos la integración de otras fuentes textuales, junto con la elaboración lírica resultante y la imposibilidad de deslindar el sujeto del objeto historizado o etnografiado- por algo las figuras de testigo, narrador y autor convergen en una sola en la novela- no sólo se problematiza el género cronístico o el discurso histórico, sino que se apunta el declive del optimismo teleológico que impulsó a este último. La historia no se ordena según una ley de progreso positivo, sino según la caprichosa minimización de sus acontecimientos, que apenas exhala una cierta trascendencia -pretendidamente colectiva pero al final exclusivamente sólo individual.

Sin embargo, pese al paso de la Historia por la narración, su reconstrucción no se erige de forma arqueológica: nombres propios y precisiones están puntualmente eludidos, si bien las alusiones a las circunstancias referidas son inequívocas. Deducimos que la expedición que aparece hace referencia a la de Juan Díaz de Solís por el Río de la Plata y a la vida de Francisco del Puente. Pero en realidad, la experiencia del descubrimiento se reescribe a partir de la experiencia moderna, de ahí el recurso a las fuentes literarias y extraliterarias: una experiencia del pasado que se compone con retazos de la experiencia posterior, que quizás ilumine ambos procesos, en tanto "el momento presente no tiene más fundamento que su parentesco con el pasado" (136). Saer engarza las citas a las que antes nos referíamos en un contexto extraño, las resemantiza en busca de nuevos significados proyectados en ambas direcciones, el antes y el después.

Del mismo modo podemos leer la técnica de los anacronismos en la novela, que en todos los niveles, del lingüístico hasta el histórico, resaltan en ella. La fórmula borgeana introduce un espacio para la intervención autorial (entendida como compilación), en su vaivén con la voz del narrador, y sirve para señalar que no hay texto ortodoxo, verdadero fuera de su enunciación, pues ante la posibilidad de ser re-citado no cabe fijarlo en su significación.

---

4) "Su posición como posibles modelos de conceptualización o representación histórica no depende de la naturaleza de los *datos* que usaron como soporte de las generalizaciones o teorías que invocan para explicarlos; más bien depende de la consistencia, coherencia y la fuerza esclarecedora de sus respectivas visiones del campo histórico [...]. Su categorización como modelos de narración y la conceptualización históricas depende, finalmente, de la naturaleza preconcebida y específicamente poética de sus puntos de vista sobre la historia y sus procesos". Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX,* México, FCE, 1992 (1973), p. 15.

En consecuencia, todos estos mecanismo intertextuales hacen del libro un libro en que todos están recogidos, y de la literatura un lugar sin lugar -como el transfuguismo del personaje-, donde no hay ni un antes ni un después textual. La escritura de Saer abre un espacio análogo a sí mismo. La intertextualidad funciona también como una nivelación del ámbito literario y el extraliterario, pues la desjerarquización a la que somete discursos de distinta procedencia, no distingue entre sus niveles de ficcionalidad.

El sentido de la experiencia resulta de un acto de lectura de lo anterior, en la cadena de relecturas que ya mencionamos. El texto se sitúa en su propia cadena: primero fue el tratado que sobre el entenado escribe el padre Quesada, la *Relación de Abandonado*, texto parcial, pues a pesar de construirse sobre su propio testimonio, resulta plagado de omisiones. Después, la representación teatral que compone el propio narrador, también falseada, puesto que debe ajustarse al gusto del público. Si la escasa fidelidad de este espectáculo se fundaba en que el entenado dramatizaba su papel en la obra, el equívoco se extrema cuando abandona la compañía, pierde el nombre y lo representa otro actor, suplantando incluso su precaria identidad. Lo que constatábamos a nivel textual, se repite en la construcción del yo protagónico, articulado como una sucesión de ficciones que se escriben una y otra vez, como una serie de otros que se leen para ser el mismo.

La repetición y el desdoblamiento se registran en el nivel del enunciado, en la cesura que compone el relato. Las dos partes en que podríamos dividirlo -el viaje de ida y el viaje de vuelta- establecen los límites entre dos culturas y dos lenguas, enfrentan dos registros. La primera parte consigna los hechos, señala al personaje y emula la crónica; la segunda parte, especialmente las últimas páginas, se refiere a la figura del narrador-autor y, bajo un nuevo registro cultural autorizado -el del tratado filosófico- reescriben los acontecimientos de la primera, en la cercanía del ahora, con un nuevo sentido.

En la medida en que el tiempo del relato se acerca al de la escritura y en la medida en que se vuelven a escribir los hechos (los niños jugando en la playa, la escena del festín canibalesco y la orgía), se descubre el motivo vital y escriturial que ha impulsado al personaje: "Después, mucho más tarde [...] comprendí que si el Padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance" (99; véase también 79). El papel que los indios otorgaron al entenado le permite sobrevivir no sólo durante su estancia con ellos sino también los años que siguen.

Cuando apenas se le impone esta certeza al personaje, se recuperan otros acontecimientos (la muerte del indio, el eclipse de luna) que no habían sido narrados en la primera parte, mostrando que la memoria es selectiva y a ella acuden recuerdos para corroborar más un deseo que la propia memoria.: "Cuando nos olvidamos es que hemos perdido, sin duda alguna, menos memoria que deseo" (86). En otro momento, las reflexiones del narrador en torno a la memoria la presentan como una construcción pareja a los sueños (32).

La obra despliega el vértigo de ese vacío, que no es el del desierto cultural, sino el de la ausencia de los indios que funda el relato, el de la carencia de orígenes del personaje (que registra una y otra vez sus múltiple nacimientos), el de las pantallas desde las que observa a su yo. Todo ello en paralelo a otros huecos discursivos: el vaciado de textos o el de los dobles que convoca el lenguaje.

Se escribe desde este vacío, que no es el del desierto cultural, sino el de la ausencia de los indios, el de la procedencia del entenado (que registra reiteradamente sus múltiples nacimientos), el vaciado de los textos y el hueco de la representación.

Escenificada la problemática de la representación, la escritura rodea el núcleo de lo real pero no lo garantiza. Ni siquiera el relato en primera persona. La única certeza no es la escritura, una nueva simulación fundada en una memoria fraudulenta, sino el acto de escribir,

mediante el cual el narrador puede desdoblarse y contemplarse desde el afuera: "son esos momentos los que sostienen, cada noche, la mano que empuña la pluma, haciéndola trazar, en nombre de los que ya, definitivamente se perdieron, esos signos que buscan, inciertos, su perduración" (114).

La exterioridad lo es también del mundo respecto a la conciencia, de ahí no sólo la dificultad de apresarlo en la escritura sino de aprehenderlo. Si lo real es el acto de la escritura no la escritura misma, el cuerpo posibilita ese acto. El cuerpo del entenado escribe -y así se corporiza en la visión de su desdoblamiento-, se escribe -puesto que en su corporeidad y en sus sucesivos nacimientos se busca y reconoce- y está escrito -pero lo real le ha dejado marcas ilegibles.

En este mundo de incertezas el cuerpo se salva porque reserva signos, a diferencia de la escritura, que sólo multiplica disociaciones. En la novela, toda relación de lenguaje parece atravesar lo orgánico.[5] A la memoria del entenado llegan, más que la reconstrucción de los hechos, el registro de las sensaciones. El cuerpo es el receptáculo de esas sensaciones, e incluso de *otra* memoria. Cuando han pasado los años, el viejo amanuense se descubre, en sus gestos mecánicos o inesperados, el residuo indígena. Como en un acto fallido, en el que no se dice una cosa por otra, sino que se hace una cosa por otra:

> *A los recuerdos de mi memoria, que, día tras día, mi lucidez contempla como a imágenes pintadas, se suman, también esos otros recuerdos que el cuerpo sólo recuerda y que se actualizan en él sin llegar sin embargo a presentarse a la memoria para que, reteniéndolos con atención, la razón los examine. Esos recuerdos no se presentan en forma de imágenes sino más bien como estremecimientos, como nudos sembrados en el cuerpo, como palpitaciones, como rumores inaudibles, como temblores [...]. Mi cuerpo está como envuelto en la piel de esos años que ya no dejan pasar nada del exterior (136)*

Por lo tanto, hay una memoria que no pasa por la escritura, pasa por el cuerpo. El cuerpo es el signo mismo de esa memoria, pero obstinadamente inaccesible al mismo tiempo.

Cuando el capitán de la expedición llega a la costa, no termina de proferir los atributos de la tierra: "Tierra ésta sin..." alcanza a decir y en ese momento una flecha le atraviesa la garganta. El cuerpo sucumbe en el momento en que traspasa el registro simbólico.

Desde esta perspectiva podemos considerar que, el ritual canibalesco les sive a los indios para sentirse más reales. En sus inicios, lo practicaba entre iguales, pero "empezaron a sentirse los hombres verdaderos cuando dejaron de comerse entre ellos" (129). Es decir, en este sistema en el que el cuerpo está consustanciado al signo, devorar al otro sirve para significarse mejor y la identidad se afirma cuando se ingiere la diferencia.

Que el cuerpo sea el único receptáculo de la *otra* memoria, o que aporte las calorías necesarias para la autoafirmación, supone que una parte del discurso no puede registrase en el paradigma representacional de la escritura. El conocimiento del entenado y de su mundo se adquiere en la *práctica* de la convivencia entre los indígenas. Su legado, al pasar por la letra, está sujeto a deformaciones, falseamientos y espejismos.

Sin embargo, la escritura es lo único a lo que se aferra el anciano en sus últimos días, aún en el límite de sus posibilidades. Lo mismo que su propia identidad se basa en una condición movediza, se afirma en cuanto se cancela.

---

5) Jorge Monteleone, "Eclipse de sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer", en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los 80,* Frankfurt/Main, Editorial Vervuert, 1993, p. 170.

El entenado viene de la nada, no se identifica en ninguno de los dos territorios en los que circula, pero precisa de ambos para reconocerse. Cada estancia le ha servido para marcar sus límites, una experiencia es consustancial a la otra. Su experiencia con los indios le concede un nombre: *def-ghi*, que sólo descifrará a partir de su vuelta a España. Finalmente encuentra su lugar en este pasaje de ausencias. En la tribu, se le asigna el papel de depositario de la memoria. Este mandato, que sólo puede culminar en tanto vuelva a instalarse en territorio ajeno, en otra ley, acontece en la escritura, donde registra su segundo nacimiento. Al atribuir al padre Quesada la paternidad: "para mí, que vengo de la nada, y que, por por nacimientos sucesivos, estoy volviendo, poco a poco, y sin temblores, al lugar del origen" (105).

El acto de escribir permite fijar el origen, en la proximidad de la muerte. Entonces el discurso tiene el poder de retener el final, ya inminente, en un retraímiento del tiempo que es su espacio propio. Como para los indios, el límite de la muerte abre por delante el lenguaje, un espacio infinito. No es después de que se ha inventado la escritura que el lenguaje pretende proseguir hasta el infinito, sino porque no quería morir nunca ha decidido un día tomar cuerpo. Como señala Foucault, "El lenguaje, sobre la línea de la muerte, se refleja: halla en sí como un espejo; y para detener esa muerte que va a detenerlo, sólo tiene un poder: el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites".[6]

6) Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996 (1994), p. 144.

ÍNDICE

ÍNDICE

PRIMERA PARTE: EL MODERNISMO: ENTUSIASMO Y BÚSQUEDA

Gema Areta. El Modernismo, poesía de cámara 9

Selena Millares. El Modernismo visionario 19

Álvaro Salvador. La literatura modernista y el espacio urbano 27

Rosa Pellicer. Salomé en la literatura hispanoamericana del fin de siglo 33

Dolores Phillips. Caminos de la novela hacia la modernidad 43

María Beneyto. Las *Cartas Americanas* de Juan Valera: orígenes de la crítica española sobre literatura hispanoamericana 53

Virginia Gil. Horizonte oriental: el exotismo en el final de siglo argentino 63

SEGUNDA PARTE: RUBÉN DARÍO, PADRE Y MAESTRO MÁGICO

Paco Tovar. El beber vivo de Rubén Darío 75

Matías Barchino. Deseo y pesadillas: La vida de Rubén Darío contada por él mismo 89

Carmen Ruiz Barrionuevo. Enigma, deseo y escritura en Rubén Darío 97

Paul Patrick Quinn. Pintura y escritura rubendarianas en *Azul*... 103

Marina Gálvez. En torno a *Los Raros* 111

Alfonso García Morales. El "Frontispicio" de *Los Raros* de Rubén Darío: una fuente gráfica desconocida y una explicación 123

Eduardo Becerra. El Rubén Darío de sus Antologías 135

María José Bas. La mujer en la poesía de Rubén Darío: abismo y cima 141

Rocío Oviedo. Darío y España 149

Carlos Meneses. El rostro de Rubén Darío a través de su obra mallorquina 157

Juana Martínez. Ver, oír y callar: las interlocutoras de Rubén Darío en sus cuentos 163

Joaquín Roses. La "biblioteca" española de Darío (Siglo de oro y modernismo) 171

TERCERA PARTE: OTROS MODERNISTAS: ORTODOXOS Y/O EXCÉNTRICOS

Eva Valcárcel. La elaboración estética en la novela modernista. *De Sobremesa*, de J. A. Silva 179

Consuelo Triviño. La mirada interior: Espacios en *De Sobremesa* 187

Milagros Caballero Wangüemert. Modernismo y modernidad: La problemática del fin de siglo. Un diálogo con la crítica de Silva 195

Belén Castro. Doble imagen de José Enrique Rodó en su epistolario: la autodefinición de un intelectual modernista 207

Teodosio Fernández. Sobre Lugones 215

Trinidad Barrera. El modernismo cribado de Baldomero Fernández Moreno 219

Antonio Lorente. Para una revisión crítica de Juana de Ibarbourou 225

Mercedes Zavala Gómez. López Velarde: de *Zozobra* a *El son del corazón* 231

Elena Usandizaga. El sujeto poético en la obra de José María Eguren 239

Concepción Reverte. Maria Villar Buceta: Unanimismo (1927) 245

Javier de Navascués. El angel roto: *Alsino* de Pedro Prado 255

Esperanza López Parada. La palabra que el mono olvida 263

CUARTA PARTE: PRÓXIMOS Y LEJANOS

Francisco José López Alfonso. Historia y locura en *El alienista* de Machado de Assis 271

Rita Gnutzmann. La modernización del teatro rioplatense: Florencio Sánchez 275

Francisca Noguerol. Rafael Arevalo, entre el modernismo y la vanguardia 283

Rosa García Gutiérrez. El meridiano intelectual de Hispanoamérica: una polémica vista desde México 291

Juan Pascual Gay. Gilberto Owen. La pavorosa servidumbre de la elección 307

Jesús Peris. *Don Segundo Sombra* y la función del mito gauchesco en la modernidad argentina 317

Niall Binns. El fin de los parricidas: hacia una teoria del escritor postmoderno en Chile 325

Remedios Mataix. Lezama y *Los Misterios del Eco*: una relectura de la modernidad 333

Carmen Alenany Bay. El cuestionamiento del modernismo en la poesía coloquial 341

Carmen de Mora. Lectura de un cuento de Rulfo: "La herencia de Matilde Arcángel" 351

Daniel Mesa. Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad 357

José Manuel Camacho. El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez 371

María Luisa Gil Iriarte. Aspectos de pos-modernidad en la obra de Rosario Castellanos 377

Nuria Girona. *El entenado* de Juan José Saer: la memoria de la escritura 385