

# **Cuadernos de Literaturas de América Latina**

**El tiempo de las vallas rotas**

Zanin, Marcela

El tiempo de las vallas rotas / Marcela Zanin; Analía Costa; Irina Garbatzky.  
- 1a ed - Rosario: CEI ediciones, 2025.

Libro digital, PDF - (Cuadernos de Literaturas de América Latina / Zanin,  
Marcela; Costa, Analía; I)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-90731-1-9

I. Literatura Latinoamericana. I. Costa, Analía II. Garbatzky, Irina III. Título  
CDD A860

Diseño y maquetación: Cintia Corestein

Marcela Zanin

Universidad Nacional de Rosario, 2025

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Publicado bajo licencia Creative Commons



Edición y publicación Centro de Estudios Interdisciplinarios, UNR

Director: Prof. Darío Maiorana

Maipú 1065 3° piso of 309, Rosario, Argentina

Tel: (0341) 4802781

Correo electrónico: [cei@unr.edu.ar](mailto:cei@unr.edu.ar)

# **Materiales sobre Modernismo para el cursado de Literatura Iberoamericana I**

Literatura Iberoamericana I  
Escuela de Letras  
Facultad Humanidades y Artes  
Universidad Nacional de Rosario

## **Equipo de cátedra:**

Profesora Titular: Marcela Zanin  
Profesora Adjunta: Analía Costa  
Jefa de Trabajos Prácticos: Irina Garbatzky  
Auxiliares de 2da.: Ismael García,  
Felipe Hourcade,  
María Martín Pognante



# Presentación

Este cuadernillo fue pensado por nosotras, las profesoras de Literatura Iberoamericana I, a partir de dos inquietudes: por un lado ordenar el material que nos sirve de herramienta en la enseñanza de la asignatura y, por otro, como propuesta de trayecto de formación teórica y de escritura para los ayudantes alumnos/alumnas.

Si comenzamos con lo segundo, la idea fue proponer a cada uno de los ayudantes que escribieran, a modo de acercamiento crítico, una reseña sobre tres libros fundamentales para el estudio del tema (bibliografía obligatoria) que tuviera en cuenta a sus lectores inmediatos, los estudiantes que cursan la materia. Los textos son, como puede observarse en el índice: *Las máscaras democráticas del modernismo*, de Ángel Rama, *Los hijos del limo*, de Octavio Paz y *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, de Rafael Gutiérrez Girardot. Felipe Hourcade, Ismael García y María Martín Pognante se dispusieron con entusiasmo y eficiencia a la tarea, la cual implicó —una vez que cada uno de ellos nos entregara el material— algunas sesiones de corrección. Sesiones que todos aprovechamos, sin duda, como instancias de generoso aprendizaje, docentes y estudiantes. El resultado de sus propuestas puede leerse al inicio del cuadernillo: “Arte en movimiento”, por Felipe Hourcade, “¡Pasajero, detente!”, por Ismael García y “Los anfibios modernos”, por María Martín Pognante.

En cuanto al ordenamiento del material de cátedra, incluimos aquí guías de lectura específicas sobre Modernismo, que

hemos ido confeccionando a lo largo de los años. Agradecemos la participación de Rocío Hernández y Julieta Viu en una de ellas, durante su trabajo como ayudantes y auxiliares de investigación.

Por último, sumamos tres ensayos de las profesoras de la cátedra sobre el tema. El origen de los mismos fue la mesa que coordinamos en el año 2017 en el marco del *I Encuentro de Estudios Latinoamericanos sobre Otras Literaturas*, realizado en nuestra Universidad.

**Marcela Zanin, Analía Costa, Irina Garbatzky**

# **Tres reseñas sobre Modernismo**

---

# Arte en movimiento

Felipe Hourcade

**Rama, Ángel** (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.

Breve nota biográfica de Ángel Rama:

Ángel Rama (Montevideo, 1928 – 1983) escritor, ensayista, profesor y crítico literario, es, por los lúcidos textos que ha escrito, por su actividad docente y periodística, una personalidad clave e indispensable para la comprensión de la historia cultural latinoamericana. Algunos de sus libros más importantes son *Rubén Darío y el modernismo* (1970), *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1976) y *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). En 1985 se publicó, de manera póstuma, *Las máscaras democráticas del modernismo*, del mismo modo que *La ciudad letrada*, en 1984.

Uno de los ejes principales del texto es el desarrollo cultural de América Latina y, en consecuencia, como objeto central de estudio, la producción literaria del continente. Las hipótesis que postula Ángel Rama en este ensayo aparecen también en otros lugares de su obra como *La ciudad letrada* (1984), *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) o el prólogo escrito a la *Obra poética de Rubén Darío* (editada por Biblioteca Ayacucho); esto nos lleva a pensar en un posible “proyecto” del crítico uruguayo como una unidad orgánica en la que los conceptos de los distintos textos se entrelazan. La lectura que hace del continente latinoamericano y, en estrecha relación, de su producción literaria, puede pensarse como un cruce interdisciplinario en el que se combinan estudios históricos, antropológicos y sociológicos.

El crítico uruguayo piensa la literatura que se ha producido en el continente —durante diferentes épocas que indefectiblemente dejaron su huella— con relación al desarrollo cultural de América Latina y los distintos momentos (sociales, económicos, políticos) que lo atravesaron. En este sentido, podemos decir que Rama lee el modernismo latinoamericano como respuesta al proceso económico, social e histórico del continente; es decir, como respuesta al proceso de modernización que acarrea consigo avances tecnológicos, una nueva economía, el crecimiento demográfico provocado por la llegada de inmigrantes europeos: características de las metrópolis (europeas y norteamericanas) que “(...) inyectan un nuevo dinamismo en la región, proponen modelos de organización económica y de estructuración social y reclaman el rápido ajuste a sus requerimientos (...)” (Rama, 1985: 32). La cuestión central sería que la modernización, el proceso económico, social e histórico que atraviesa al continente, “(...) no nace de una autónoma evolución interna sino de un reclamo externo (...)” (1985: 32). Este último postulado es clave a la hora de tratar de entender cómo piensa Rama al modernismo latinoamericano.

Ahora bien, en *Las máscaras democráticas del modernismo* el autor realiza un recorte temporal que se extiende desde 1870 hasta 1920, período que en términos generales denomina *Cultura modernizada internacionalista* y que divide en tres momentos:

- Cultura ilustrada* (1870 - mediados de 1880).
- Cultura democratizada* (1880 - 1910).
- Cultura pre-nacionalista* (principios del S. XX - 1920).

El primer segmento de la modernización le concedió un papel protagónico a los intelectuales, que constituían una restringida élite intelectual que “se enorgullece de la nota minoritaria y aristocratizante que la distingue. Sus integrantes son los custodios

del saber” (38). Se trata de escritores tanto o más ideológicos que artistas, que “actúan indistintamente en los campos de la política, la filosofía y las letras” (38), tienen una vocación internacionalista y son hijos del positivismo. En este momento, se ubican Sarmiento, Bello, y los colombianos Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. A pesar del tono conservador que caracteriza al *cogollo letrado* de este primer segmento, los integrantes de la *Cultura ilustrada* ambicionan transmitir y expandir en la sociedad el saber que custodian, “utilizando todas las vías a su alcance, desde las aulas a las columnas periodísticas” (39). La prensa propicia sistemas de producción que vuelven permeable la incorporación de los jóvenes, se entrará entonces en un segundo momento —que Rama denomina *Cultura democratizada*— “por la adaptación de varios miembros de la cultura ilustrada pero, fundamentalmente, por incorporaciones juveniles, en la medida en que se intensifica y se amplía la base social de la modernización” (39). Aquí se ubicarían los escritores modernistas, entre ellos Rubén Darío y José Martí, quienes legan sus aportes a la generación por venir, que Rama denomina *Cultura pre-nacionalista*. Se trata de los “jóvenes novecentistas”, de la “imitación aplicada”, que rinden homenaje a los de la generación anterior, los de la “imitación directa”: Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Martí y Rubén Darío. En palabras de Justo Sierra: esos poetas “nos prepararon el camino y nos entregaron en el dintel de nuestra vida consciente todas sus conquistas realizadas y todas las armas que habían conseguido forjar” (48).

Nos interesa ubicarnos en el segundo período: con el ingreso del capitalismo a América Latina sobrevienen las olas de inmigrantes europeos y los avances tecnológicos, hechos que dan como resultado la expansión de las ciudades, en especial de las capitales como Buenos Aires, “primera expresión de la Cosmópolis

futura que veían los americanos” (Rama, 1986: 24). Son tiempos de cambios, en los que la “modernidad democrática” establecerá “sus nuevas pautas de producción artística” (1985: 26); como se ha señalado antes, los escritores modernistas sabrán leer con claridad estos cambios. El prólogo que José Martí escribe al *Poema del Niágara* de Antonio Pérez Bonalde (publicado en Nueva York, en 1882) es imprescindible no solo porque “puede ser considerado el *Manifiesto de la modernidad* en Hispanoamérica” (Rama, 1985: 25) sino también porque ofrece “una precisa descripción de la confusión contemporánea, viéndola en una perspectiva sociológica nítida” (25), como testimonio de una época en la que se procedía a la “elaboración del nuevo estado social”; además, si se revisa con atención, podemos advertir en el texto “algunas de las características del *sistema productivo democrático* que se había inaugurado para la poesía” (26). Esta capacidad de captar lo que estaba sucediendo en el momento presente, no solo las transformaciones que se producían a nivel social sino también en el plano de lo artístico, es una característica de los escritores modernistas latinoamericanos, dado que ellos “son hijos del tiempo, de sus urgencias, de sus modas (...)” (41) y están atentos a las novedades contemporáneas. Por ejemplo, en el prólogo escrito por Martí podemos ver la captación, por parte del poeta, de los tiempos de cambios que se vivían en América Latina. Se trata de un prólogo-ensayo que describe al presente, lo señala, buscando hacerse un lugar en su agitación convulsiva. Por lo tanto, como se ha visto, resulta crucial detenerse en los acontecimientos que se produjeron en el proceso histórico denominado *Cultura modernizada internacionalista* para entender la producción literaria de los escritores modernistas; ubicados estos, según el recorte de Rama, en el segundo período del proceso, la *Cultura democratizada*.

El proceso democratizador tiene lugar en América Latina junto

con la expansión económica imperial en 1870. El mismo, según Rama, acarrea consigo la elaboración del nuevo estado social, ya que “la acción externa implica una ingente reacomodación” (33). Son tiempos de transformaciones, de transiciones. “El individualismo habría de regir la vida económica y social de América Latina” (28) y, del mismo modo, a la literatura. Se producen espléndidos avances, algunos a nivel tecnológico, que tornan agitado e inseguro el panorama. La llegada de los inmigrantes europeos eleva la curva de crecimiento demográfico y se impulsa la urbanización. La modernización arrasa con los sectores opositores, genera nuevos estratos y desencadena una movilidad social inesperada. El descentramiento de la vida intelectual se intensifica y la restringida élite de ilustrados sufre incorporaciones juveniles que irrumpen, desde las zonas más bajas de la sociedad, en el *cogollo letrado*. Esta “promoción juvenil” se educó, más que en los libros, en diarios y revistas, y practicó “las reuniones de café y la vida bohemia, sustituyendo los templos del saber laico que eran los Ateneos y las logias masónicas”; reticentes respecto a la vida universitaria, preferían desempeñar el autodidactismo, un fenómeno “subproducto de la división de trabajo que introduce la modernización” (39, 40). Se trata de la aparición del *intelectual de café*, que supone a su vez la aparición del café literario. El circuito de comunicación cambia, a diferencia de la generación anterior, la de los ilustrados, que se reunían de forma privada y ceremonial, esta nueva generación “vivía en la redacción de los periódicos a donde llegaba nutrida información europea, se encontraba en los teatros y sobre todo se reunía públicamente en los cafés, cuyo bullicio no impedía que allí mismo fueran escritas obras definitivas” (41). Retomemos el texto de Martí y la lectura que Rama hace de él: el ambiente público sirve de marco para las producciones literarias del período democratizado, ya que

“las ideas se maduran en la plaza en que se enseñan y andando de mano en mano y de pie en pie” (51). La prensa toma un papel protagónico, los escritores se profesionalizan y ni bien aprenden a escribir se vuelven columnistas en los diarios.

La modernización influye sobre todos los órdenes de la vida social (política, economía, música, artes); en literatura se produce un “deslizamiento que por la vía del periódico llevada del estudio concienzudo al triunfo de la *impresión subjetivista*, propiciaba el desplazamiento hacia el estilo y hacía de este la carta de triunfo” (43). La cualidad de “literato” prima sobre la de “intelectual”. El subjetivismo sensualista de la era modernizada configura la literatura del momento. Había más poetas líricos y cuentistas que analistas y expositores de ideas. “Preferían expresar emociones, sensibilidades, sensaciones, pudiendo definirse con el verso dariano: ‘Sentimental, sensible, sensitivo’” (44).

El crítico Ángel Rama llega a estas conclusiones analizando el proceso histórico que atraviesa la *Cultura modernizada internacionalista* como un proceso evolutivo que sin cesar va ampliando sus bases, o sea incorporando nuevos *stratta*, enriquecido por sucesivas incorporaciones externas y sucesivas inventivas respuestas internas que no se sustituyen sino que se acumulan combinándose de diversas maneras, trabajando sobre un sistema de valores culturales consolidado en América Latina por una elaboración de siglos, el cual es trastornado por su integración en una civilización-mundo que ya pertenece a los sistemas productivos industriales, deberemos convenir que no puede depararnos sino un *arte en movimiento* que no acepta demarcaciones estéticas rígidas ni puede reducirse a equivalencias más o menos logradas con las corrientes europeas. Su potente originalidad quedó atestiguada al constituirse en el fundamento de un desarrollo ya secular que dio prueba de la energía creativa

de las culturas del continente. La 'independencia involuntaria' de que habló Reyes no puede ser un efecto mágico, sino la consecuencia de este crisol productivo que abarcó desembarazadamente al universo desde un ángulo americano, ese sí, tan internalizado y aun inconsciente como para que ni siquiera fuera entorpecido o distorsionado por la voluntariedad, pues era la voz de la piel, la voz de la cultura, la voz de la lengua americana (70).

Aquí encontramos una definición del modernismo que nos permite comprender con claridad la forma en la que Ángel Rama llega a estos presupuestos en torno a la literatura, pensándola en conjunto con el desarrollo cultural (político, económico y social) del continente.

# ¡Pasajero, detente! Figuras de la tradición moderna en *Los hijos del limo*, de Octavio Paz

Ismael García

**Paz, Octavio** (1974) [1990]. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Breve nota biográfica de Octavio Paz:

Octavio Paz Lozano (1914 – 1998) fue un poeta, ensayista y diplomático mexicano. Obtuvo el premio Cervantes en 1981 y el premio Nobel de literatura en 1990. Entre sus ensayos y sus libros de crítica más destacados se encuentran *El laberinto de la soledad* (1950), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia* (1974) y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982). En toda su obra crítica puede notarse una preocupación por pensar la cultura latinoamericana en general, y mexicana en particular, siempre en relación a su contexto socio-histórico.

En los poemas el tiempo pasa de otra manera. Con esta frase, que podemos encontrar en el “Prefacio” a *Los hijos del limo*, Octavio Paz prefigura una de las ideas que ordenan y estructuran todo el texto. Desde los comienzos de la edad moderna, la poesía oscila entre dos modos distintos de negarse a sí misma, a su temporalidad vertiginosa e imparable: el tiempo de la utopía y el tiempo de los mitos. En este trabajo nos centraremos en analizar los primeros tres capítulos (“La tradición de la ruptura”, “La revuelta del futuro” y “Los hijos del limo”), en los que presenta

los conceptos clave para pensar las particularidades de la cosmovisión moderna, para luego relacionarlos con el modernismo hispanoamericano, movimiento trabajado por Paz en el capítulo V, “Traducción y metáfora”. Mencionaremos, sin embargo, algunas de las ideas que trabaja en el capítulo sobre romanticismo, “Analogía e ironía”, dejando afuera los movimientos de vanguardia posteriores trabajados en el último capítulo. Al final de este texto realizaremos, a partir de las hipótesis propuestas por Octavio Paz, un análisis sucinto de la manera en que el poeta José Martí hace uso de la tradición en su producción literaria.

Como afirma Paz al comienzo de *Los hijos del limo*, la contradicción entre poesía e historia no es algo propio de la edad moderna, sino que, por el contrario, pertenece a todas las sociedades; pero solo en la modernidad se expresa de manera explícita, desde la poesía moderna que nace en el romanticismo, muta en el simbolismo francés y en el modernismo hispanoamericano, y encuentra su final en las vanguardias del siglo XX. Se trata de toda una tradición que, por su misma definición, encuentra una contradicción interna, un obstáculo en su propia existencia. Paz se pregunta, al iniciar su discurso, cómo puede existir una tradición moderna. Si por tradición entendemos “la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos” (Paz, 1990: 17), ¿cómo podríamos llamar tradición a una cosmovisión que se caracteriza por la ruptura de esa transmisión? Aún si se aceptara que la repetición continua de la ruptura podría constituir una suerte de tradición, ¿cómo puede ser moderno lo tradicional si lo tradicional es, por definición, lo antiguo? La tradición implica una cierta continuidad del pasado en el presente, por lo que la exaltación de aquello que lo niega, la actualidad de lo moderno, no puede sino resultar contradictoria o paradójica. Sin embargo,

según Paz, desde principios del siglo XIX se habla de una tradición moderna.

Una aclaración puede matizar la paradoja: la modernidad no es una tradición, sino “*otra tradición*” (18). La modernidad se caracteriza tanto por su novedad o su ruptura como por su heterogeneidad, por ser siempre otra. Si la tradición antigua era “siempre la misma, la moderna es siempre distinta” (18). No solo establece una diferencia entre el pasado y el hoy, sino que postula que el pasado no es uno, sino muchos. Lo que caracteriza a esta modernidad no es el culto a lo novedoso (como lo fue, por ejemplo, en el barroco), sino la conciencia de su ruptura, saberse negación del pasado y afirmación de algo distinto: “lo nuevo nos seduce no por nuevo sino por distinto” (20). Con esa sentencia, Paz encuentra el camino para una de sus hipótesis más interesantes: “lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad” (21), en tanto puede ser presentado como una negación de la tradición si se instauro como un principio nuevo. Es una disolución de las distancias que solo es posible por una conciencia crítica que, sin embargo, no puede pensarse sin unirla a una pasión por la manifestación más pura del cambio: el ahora. Así, cada instante es único, siempre distinto, otro. La paradoja introducida por Paz se complejiza ya que no solo existe una contradicción entre lo moderno y lo tradicional: la oposición entre el pasado y el presente, en palabras de Paz, se evapora, porque el tiempo transcurre de manera tan vertiginosa, con una celeridad hasta entonces inusitada, que las distancias se borran, se pliegan, en una yuxtaposición anacrónica. La velocidad afecta la distancia entre los objetos, produciendo una sensación de violenta fugacidad: “lo que acaba de ocurrir pertenece ya al mundo de lo infinitamente lejano y, al mismo tiempo, la antigüedad milenaria está infinitamente cerca” (23). La velocidad afecta nuestra percepción,

haciéndonos notar que las cosas pasan casi al mismo tiempo, cambiando la sucesión sintáctica, metonímica, de los hechos, por una metafórica y simultánea: “todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora (...). La época moderna es la de la aceleración del tiempo histórico” (23). El caso de México se hace presente en su discurso, ¿cómo no reparar que en el México contemporáneo pueden percibirse maneras de pensar y de sentir que pertenecen al mundo precolombino y de la época del virreinato, incluso después de la violenta conmoción modernizadora de la Revolución?<sup>1</sup> En arte y literatura se han sucedido cambios y revoluciones estéticas desde fines del siglo XVIII, pero no por eso puede dudarse de la existencia de una continuidad de las rupturas. Un mismo principio inspira, según Octavio Paz, al romanticismo, al simbolismo, al modernismo hispanoamericano y a las vanguardias, algo que no es ni una influencia ni mucho menos una coincidencia, sino la permanencia de ciertas maneras de pensar, de ver y de sentir; ciertas maneras de organizar y entender la experiencia del mundo.

Permanencia y cambio son dos ideas que se oponen y sin embargo coexisten en las sociedades humanas. La naturaleza humana, dice Paz, es la constante que produce los cambios y la diversidad en la cultura, en la historia, en la religión y en el arte. Visto desde esta perspectiva, el aceleramiento histórico puede bien ser algo ilusorio. Falso o real, eso no importa. Lo que cambió en la sociedad moderna es la autopercepción de una sociedad en la historia; cambió la percepción misma del tiempo. Esta nueva percepción permite que tomemos conciencia de la tradición moderna y, a partir de ello, que se inicie un camino de interrogantes

---

1 Sobre este tema se explicará en dos de sus ensayos “El laberinto de la soledad” y “La crítica de la pirámide”.

que llevará tarde o temprano a negar y a criticar la tradición, intentando al mismo tiempo fundar una nueva en lo único que es inmune a la crítica, porque es su garante: el cambio y la historia.

La relación con el cambio y, por ende, la percepción del paso del tiempo, es distinta en cada sociedad. Los pueblos primitivos escapaban al cambio. Su arquetipo temporal, el modelo para el presente (que se extiende hasta el futuro), es el pasado. Pero no se trata del pasado histórico, sino del pasado mítico. En los mitos, el tiempo no es el pasado reciente ni remoto, sino un “pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen” (27). La realidad no es histórica, sino ritual, y el presente no es sino la repetición rítmica del pasado sin tiempo. El cambio es, para estas sociedades, una falta, y para evitarlo imaginaron un tiempo eterno y reconciliado consigo mismo. En la América precolombina ese tiempo era parecido al de los ciclos solares o lunares, o la vida de las plantas (también regida por los cielos); era una substancia animada que nace y muere, para luego renacer de nuevo. La recurrencia (ya sea por la permanencia del pasado en el presente o por el renacimiento de las edades) es el remedio contra el cambio. Si el futuro es donde sucederá el cambio, ellos lo imaginaron igual al pasado.

El cristianismo primero, y luego los modernos, difirieron con respecto a esta concepción cíclica del tiempo. Los cristianos crearon un tiempo perfecto, el de la eternidad; los modernos también encontraron un tiempo perfecto, pero ese tiempo no puede sino estar en el futuro, en aquello que no se parece ni al pasado ni al presente. Ambas concepciones, sin embargo, abogan por un tiempo lineal, en el que las cosas suceden por vez única y primera: mientras Quetzalcóatl repite su tragedia, Cristo vino a la Tierra solo una vez. Ese evento no se repetirá, y el tiempo avanzará hasta que suenen las trompetas del Juicio Final. El

tiempo de los modernos, si bien lineal e irrepetible, era, por el contrario, infinito.

Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia, cambio. Todos esos nombres, dice Paz, se condensan en uno: futuro. Es el tiempo que no es, que no fue y que está siempre a punto de ser. Si las sociedades primitivas conjuraban el cambio en sus rituales que repetían un pasado inmemorial, era porque veían con temor al futuro; en cambio “nosotros daríamos la vida por conocer su rostro radiante —un rostro que nunca veremos” (37). En ese nosotros se juega una binarización del mundo, algo que sucede siempre que se pone un nombre: cristianos-paganos, civilización-barbarie, modernos-antiguos, nosotros-ellos. En este punto, Paz se explaya sobre el carácter evolutivo de esta concepción, y cómo esto justifica una visión geopolítica del mundo en la que la inferioridad de una cultura está preestablecida por su atraso. Lo que interesa en este momento, sin embargo, es la concepción del cambio que tuvo la modernidad: percibirlo es poder interrogarse, examinarse, destruirse, y también reconstruirse: es una concepción crítica del cambio y del tiempo. No se trata de que la crítica sea garante de la verdad, como para la Ilustración, sino que la crítica es una verdad en sí misma. La conciencia crítica, que permite separarse del pasado, es la que permitirá avanzar a un futuro en el que se encuentra nuestra posibilidad de perfeccionamiento, nuestra evolución y nuestro progreso, al mismo tiempo que se separa de un presente eterno. La sobrevaloración del cambio implica la sobrevaloración del futuro.

Desde el romanticismo hasta las vanguardias, esta nueva concepción del tiempo guarda todavía algunas reminiscencias de los antiguos. La nostalgia, por ejemplo, de un tiempo original en el que los hombres están reconciliados con la naturaleza. Pero

ese tiempo original no es un retorno cíclico, no se encuentra en el pasado sino en el futuro, “no será la consecuencia de la revolución de los astros, sino de la revolución de los hombres” (61). Se trata de una esperanza en la utopía, colocada siempre en el futuro, pero es al mismo tiempo un regreso a los orígenes, una nostalgia romántica por los inicios, por la naturaleza o por la infancia. Entre la infancia de Wordsworth, la “Pantisocracia” de Coleridge o el Adán de William Blake, hasta el indigenismo de Mariátegui y su fe revolucionaria, la modernidad oscila entre esos dos extremos: futuro y pasado, “tentación revolucionaria y tentación religiosa” (62), a veces más cerca de uno que del otro. En ese transcurso podemos encontrar al modernismo hispanoamericano y, en sus orígenes, a la figura mítica de José Martí.

A fines del siglo XIX Hispanoamérica produce un movimiento nuevo, equiparable al romanticismo, ya que un suceso había cambiado el rumbo de su poesía. Se trata de las Revoluciones de Independencia que, a pesar de su programa liberal, al no haber surgido una nueva clase dirigente sus políticas no se distinguieron de las de un feudalismo disfrazado de liberalismo burgués: “el reino de la máscara, el imperio de la mentira” (126). De todos modos, sí cambió la ideología de los hispanoamericanos. Sin ser testigos de primera mano del progreso, según Paz, colocamos a la ciencia y a la razón, a la filosofía positivista, en nuestros altares. Mixtificación confusa que mezcla la fe en la ciencia con la nostalgia por las certezas religiosas: ante el vértigo de la nada y el tiempo que ya pasó, la creencia ciega en un progreso que no vivimos. Hacia 1880, surge el modernismo hispanoamericano como una respuesta al positivismo; la crítica de la sensibilidad al empirismo frío de la ciencia positivista. El modernismo, dice Paz, fue nuestro romanticismo. No una imitación, sino una traducción cambiada; “su versión no fue

una repetición sino una metáfora: *otro* romanticismo” (128). El modernismo fue un estado de espíritu y, por eso y por su necesidad (es decir, por ser la respuesta necesaria a un vacío espiritual creado por el positivismo), pudo convertirse en un movimiento poético auténtico.

En el seno del modernismo se inscribe la crítica a la tradición. Mejor dicho, se propone una separación de la tradición española (vieja y obsoleta, se la descarta), y en esa separación, sin embargo, se opta por otras tradiciones. Si la historia de la literatura, como dice Paz, es la historia de las imitaciones, afortunadas o estériles, de otras literaturas, entonces el modernismo hispanoamericano, a diferencia del romanticismo español, es una imitación afortunada de otras tradiciones. Afortunada porque es fecunda, “cambian al que imita y cambian a aquello que se imita” (123). Octavio Paz, luego de un recorrido por los cambios dentro del modernismo (cambios producidos por su propia conciencia de mortalidad), vuelve al principio. José Martí, dice, “condensa a todo ese movimiento y anuncia también a la poesía contemporánea” (141). Ni la elocuencia rimbombante de Darío, ni el prosaísmo lamentado de Lugones, Martí escribe de forma sencilla sin renegar de lo trascendente. En su escritura, al mismo tiempo que critica fuertemente el imperialismo norteamericano y sus frecuentes avances a las culturas de Sudamérica (acaso sea, como dice Paz, por la concepción de que ambas Américas representan dos versiones distintas e irreconciliables de la civilización occidental), podemos observar los aportes de la filosofía trascendentalista norteamericana. El retorno a un estado de reconciliación con la naturaleza es el tema principal de los libros-ensayo de Emerson o de Thoreau, o de los poemas de Hunt Jackson. En su análisis de uno de los últimos poemas de Martí, “Dos patrias”, Paz destaca una de las frases “a caballo entre dos versos” (143). Esta frase es

“el universo habla mejor que el hombre”<sup>2</sup>, y en ella Paz encuentra la condensación del pensamiento analógico que hace del universo un poema, un texto hecho de resonancias rítmicas entre el mundo y el poeta; un verdadero *stimmung* romántico. Sin embargo, y sin contradecir esta idea, la frase de Martí también se inscribe en su reescritura del trascendentalismo (sobre todo la que podemos observar en *Los versos sencillos* y en *La edad de oro*), según el cual las enseñanzas de la Naturaleza son preferibles a las enseñanzas del hombre. En la crónica de Emerson, publicada en *La Opinión Nacional* de Venezuela el 19 de mayo de 1882, Martí sostiene que “lo que le enseña la naturaleza le parece preferible a lo que le enseña el hombre. Para él un árbol sabe más que un libro; y una estrella enseña más que una universidad”. En “El poeta Walt Whitman”, crónica publicada el 17 de mayo de 1887 en *El Partido Liberal* de México, Martí afirma de manera similar que Walt Whitman sabe que “una salida del Sol le revela más que el mejor libro”. “La mayoría de las personas no puede ver el sol”, dice Emerson en *Nature*, porque “el sol ilumina tan solo el ojo del hombre, pero brilla en el ojo y el corazón del niño”. Sin embargo, existe una propiedad en el paisaje natural que solo aquél que pueda integrar todas las partes puede ver: es el poeta, “capaz de retener el espíritu de la infancia incluso en la adultez”. Se trata de un retorno a la naturaleza y, al mismo tiempo, un regreso a la infancia como aquel estado en el que las enseñanzas naturales son aprehendidas con mayor facilidad. Un retorno a un tiempo anterior.

El trascendentalismo, sin embargo, no se hunde en una fe religiosa a la Naturaleza, sino que ve en ella una posibilidad de

---

2 Todas las citas de la obra de Martí fueron tomadas de las *Obras completas* de la Editorial de Ciencias Sociales de La Habana (1991).

perfeccionamiento (posibilidad que, como dijimos anteriormente, se encuentra siempre en el futuro). Asimismo, la poesía de Martí no se dirige a un tiempo mítico ni eterno, no se reduce a una nostalgia melancólica por lo natural. Su poesía, “cual bandera que invita a batallar”, se dirige hacia el futuro, o mejor, hacia ese futuro que ya existe en el presente. Si la transformación humana y social se encuentra en el futuro, ¿quién mejor para afrontar ese cambio que el agente mismo de la futuridad? Los niños, encarnación del optimismo en el porvenir, ya que manifiestan los aspectos positivos del Universo (inocencia, falta de prejuicios, virtud, bondad), serán los destinatarios de su poesía.

Martí, en los albores del modernismo, expresa como ningún otro la oscilación de la que habla Paz. En la dedicatoria a su hijo en el *Ismaelillo*, dice: “Tengo fe en el mejoramiento humano”, y en esa sola frase podemos ver esa tensión entre lo mítico y lo moderno. Por un lado la fe, la tendencia religiosa, la nostalgia o el afán por un pasado que nos ate o nos sostenga, que nos cuide de los cambios. Por el otro, el mejoramiento humano, la perfección, el progreso vertiginoso y fugaz hacia el futuro. La poesía moderna, dice Paz, siempre ha sido una pasión crítica y, por eso mismo, una pasión revolucionaria. Revolución y poesía, dice, son “tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar *otro tiempo*” (71). Señala, sin embargo, el punto en el que divergen: el tiempo de la revolución es el tiempo fechado de la crítica y la razón, el futuro de las utopías, mientras que el tiempo de la poesía es el tiempo antes del tiempo, sin fechas, de la mirada infantil. Aquí debemos discrepar con el crítico mexicano. En Martí, el tiempo de la poesía es, efectivamente, el tiempo de la infancia, el de la sencillez y el aprendizaje, pero no

es un tiempo sin fechas. Es el tiempo del presente que, a partir de la concepción evolutiva del tiempo, desemboca en el futuro de las utopías. En Martí, la poesía desemboca en el tiempo de las revoluciones.

# Los anfibios modernos

María Martín Pognante

**Gutiérrez Girardot, Rafael** (1983). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE.

Breve nota biográfica de Rafael Gutiérrez Girardot:

Rafael Gutiérrez Girardot (1928 – 2005) fue un filósofo y ensayista colombiano. En 1947, ingresó a la carrera de Derecho en la Universidad del Rosario en Bogotá, al tiempo que tomaba clases de filosofía en el Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia. Debido a la violencia política del momento, se trasladó a España con una beca para continuar sus estudios. Allí estudió sociología en el Instituto de Estudios Políticos. En 1952, fue invitado por Martin Heidegger a asistir a sus seminarios, por lo que Girardot se estableció en Alemania. Ingresó a estudiar Humanística en la Universidad de Friburgo de Brisgovia, donde comenzó sus estudios sobre lírica y luego realizó su doctorado bajo la dirección de Hugo Friedrich.

El ensayo *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*<sup>1</sup>, publicado en 1983, es una síntesis de un curso que dictó Gutiérrez Girardot en la Universidad de Bonn entre 1981-1982, bajo el título “El problema del modernismo”, que a su vez fue una reelaboración de un trabajo más amplio realizado en 1978 y 1979. Los primeros esbozos de dicha investigación aparecieron en el artículo “Literatura hispanoamericana, 1880-1910”, publicado en el volumen 19/2 de *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft* en 1976, y en el artículo “Sobre el modernismo”, publicado en el número 4, año

---

1 En adelante, *Modernismo*.

II, de la revista *Escritura* de Caracas en 1977.

*Modernismo* comienza con una “Advertencia” del propio Girardot, en la que plantea que no pretende clasificar la obra de los escritores modernistas, sino que más bien se propone “aclarar el concepto de ‘Modernismo’, exponer sus elementos y documentar de manera general su presencia en Europa y el mundo hispano” (1983: 19). Además, explica que el término Modernismo designa tanto al movimiento modernista en sí, como a la “Modernidad”, concepto con el que se trataba de explicar la literatura de fin de siglo, tanto en Europa como en las letras hispánicas. Girardot argumenta que estas últimas formaban parte de la literatura europea, pero lograron no solo acercarse a sus cánones valorativos, sino también liberarse de ellos para poder expresar su particularidad. Luego de la “Advertencia” encontramos una introducción bajo el nombre “Los problemas del Modernismo”, donde el crítico propone un programa a los investigadores latinoamericanos: la tarea de revisar la historiografía literaria hispanoamericana. Después de la introducción, divide el cuerpo del ensayo en tres grandes apartados en los que trata tres temas fundamentales. El primer apartado, titulado “El arte en la sociedad burguesa”, desarrolla la situación del artista y su autocomprensión en la nueva sociedad. Le sigue “Secularización, vida urbana y sustitutos de religión”, en el que Gutiérrez Girardot comenta sobre la secularización de la vida y el cosmopolitismo producidos por la expansión comercial de la sociedad burguesa capitalista y el crecimiento de las grandes ciudades. El último apartado, “La inteligencia, la bohemia, las utopías” trata sobre la figura del intelectual, al que separa de la inteligencia, y plantea a las utopías como formas de interpretar la realidad, por oposición a un mundo mejor.

La visión del Modernismo de Rafael Gutiérrez Girardot puede verse como especulación teórica sobre la modernidad. El ensa-

yo no se limita al análisis del modernismo como un fenómeno exclusivamente literario e hispanoamericano, sino que se plantea inserto en un contexto global de pensamiento de orden filosófico y sociológico, fundamentalmente desde la óptica de Hegel y Schlegel. Los postulados hegelianos le permiten leer la aparente contradicción del modernismo como una dialéctica de conciliación entre elementos inconciliables. Por otro lado, toma de Schlegel el concepto de historia literaria como proceso, como sucesión de momentos, pero no en tanto acumulación pasiva, sino como interpretación. Considera a la literatura desde un punto de vista dialógico que implica que todo está escrito para el hoy desde el que leemos. En sus trabajos, Girardot subraya la necesidad de tener presente a grandes figuras de nuestro pasado (como Jorge Luis Borges o Andrés Bello).

El crítico resalta la importancia del trabajo de Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispana*, obra que consideró seminal. En ella, Girardot pudo descubrir el germen para una auténtica historia social de la literatura latinoamericana. Argumenta que uno de los problemas de la historiografía literaria es el de la periodización; la historiografía tradicional de la literatura latinoamericana comienza por las culturas prehispánicas o por la obra de los cronistas de Indias. El crítico colombiano plantea que en ambos casos se toman como base fenómenos extraños al campo literario. Por lo tanto, destaca dos presupuestos de la obra de Henríquez Ureña: el tratamiento de los períodos como totalidades culturales y sociales, y la necesidad de estudiar la especificidad de nuestra literatura dentro del contexto de la cultura europea. Henríquez Ureña fija el comienzo de una literatura en el inicio de una nueva sociedad, que se expresa en una nueva visión del mundo, y tiene la tarea de ser consciente de sí misma y de su formación. En otras palabras, es necesario

entender las características de la sociedad que han generado las tendencias y escuelas literarias, y por qué razones surgieron, para poder comprender el valor de las mismas.

En *Modernismo*, Girardot discute con la crítica literaria —Juan Valera, Pedro Salinas, Guillermo Díaz-Plaja, José María Castellet, Ricardo Gullón— que intentó definir al Modernismo como algo singular. Para él, el Modernismo “no es definible, sino descriptible. La descripción de sus elementos les ‘da la palabra’ y los muestra en su aparente contradicción” (1993: 502), que es en verdad una nueva coherencia. Pero esta coherencia no es comprensible cuando se la reduce a sus elementos, “sino cuando se busca en la descripción de los fenómenos su propio y su nuevo sentido” (Ídem). Es decir, el Modernismo es una pluralidad contradictoria en sí misma que, en tanto tal, no puede ser definida como movimiento unívoco. El crítico colombiano plantea que la prioridad ha sido puesta por la crítica en el estudio de los elementos formales del Modernismo, la delimitación en generaciones (que conduce a la dicotomía, que Gutiérrez Girardot considera inútil y esquemática, entre “Modernismo” y “Generación del ‘98”) y la iniciación del movimiento, pero el estudio de las temáticas fue dejado de lado. Estos diferentes “reduccionismos” (conceptuales, generacionistas, formales, nacionalistas) llevaron a la crítica a definir el Modernismo como un movimiento unívoco cuando no lo fue, en un intento de resolver las contradicciones en vez de describirlas como tales. Esto impidió tomar en serio el rasgo cosmopolita del Modernismo, en el sentido de universalización de la literatura y unificación del mundo.

La tesis de Gutiérrez Girardot consiste en colocar al Modernismo dentro de la lírica moderna europea, pero sin por ello concebir las relaciones entre las letras europeas y las latinoamericanas de forma colonial, como meras “influencias”, pues esto

supondría poner el peso en el prestigio de quienes influían: “La literatura hispanoamericana de fin de siglo que se conoce como Modernismo no fue un fenómeno exclusivo de Hispanoamérica, pero tampoco fue una literatura mimética e inauténtica, como suele ser juzgada contradictoriamente” (1993: 496). El crítico colombiano subraya que el Modernismo no es una escuela, ni una generación, sino que es mucho más: “significa la incorporación de América a la literatura planetaria; es la respuesta, la única posible respuesta, de nuestros países a la primera globalización, al imperio del mercado mundial” (1983: 16). Se trata entonces de un fenómeno producido contemporáneamente tanto en Latinoamérica como en Europa, producto del cosmopolitismo de la época y de la creciente globalización, que concibe una literatura universal o una universalización de la literatura.

Gutiérrez Girardot retoma la tesis de Federico de Onís, quien considera al Modernismo como “la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu” (28), para reformularla. Afirma en primer lugar que no existe un único Modernismo, sino que hay otros contemporáneos europeos, y luego plantea que más que la crisis de disolución del siglo XIX se trata de la manifestación del proceso de transformación social, política y cultural que acompaña a la expansión del capitalismo, el impacto de la secularización y de la vida burguesa como sistema de valores de los intereses privados, de utilidad, de hedonismo, de racionalidad y de riqueza y lujos, que lleva a la disolución de la sociedad tradicional. Los temas como el fin del arte, la secularización o descristianización, la racionalización de la vida por la sociedad burguesa, son los aspectos de una misma y profunda experiencia universal, que tiene sus inicios en la Revolución Francesa. Para Gutiérrez Girardot, la secularización debe entenderse como desmiraculización del mundo, lo que significa que la sociedad y

la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos y comienzan a explicar los fenómenos del mundo a través de la ciencia. Además, para él la secularización no solo implicó la “mundanización” y “desmiraculización” de la vida y del mundo, sino también una “sacralización” del mundo, lo cual, sin dudas, conduce también a la secularización del lenguaje y la sacralización de lo erótico. Como ejemplo de esta última, Gutiérrez Girardot ofrece el poema “*Ite, missa est*”, de Rubén Darío<sup>2</sup> en el que se presenta al poeta como sacerdote de una misa erótica y al acto de amor como consagración. Respecto de la secularización del lenguaje, el crítico explica cómo, en “Preludio”, Antonio Machado<sup>3</sup> utiliza fragmentos de escenas de misa para hablar de un recuerdo de amor<sup>4</sup>.

Gutiérrez Girardot comenta que la secularización trajo consigo la pérdida de certeza del más allá, que a su vez no trajo consigo un “más acá”, sino que implicó la pérdida total de una realidad, del soporte del mundo que había sido la fe y Dios. Esto condujo a la búsqueda de una nueva totalidad inmanente de pensamiento, sentimiento y cuerpo, de nuevas mitologías. Como resultado se comprobó, involuntariamente, la marginalidad del arte y del artista en la sociedad burguesa: el arte ya no era la forma de manifestar la verdad del hombre como totalidad sustancial del mundo social, político y religioso. Esta marginalidad conduce al artista a tomar consciencia de su propia exclusión, lo que abre paso a la libertad artística, pues

---

2 De *Prosas Profanas* (1896).

3 Poeta español (1875-1939). El poema “Preludio” forma parte de *Soledades* (1903) y de la reedición de la obra de 1907 *Soledades, Galerías y otros poemas* en la sección “Del camino”.

4 Cf. Gutiérrez-Girardot (1983: 81).

lo libera de los cánones a los que había estado sometido hasta entonces. Gutiérrez Girardot, retomando a Hegel, plantea al artista finisecular como “anfíbio”, como alguien que vive en “dos mundos que se contradicen, de modo que en esta contradicción la conciencia también deambula y, lanzada de un lado al otro, es incapaz de satisfacerse en el uno y el otro lado” (1983: 57). La primera salida que encuentra el artista ante esta situación es la evasión, la negación del presente, aunque “no hace otra cosa que vivir en esa realidad que detesta” (Ídem). Afirma el crítico colombiano que esta evasión no es una simple huida, sino que el artista se refugia en su *intérieur* (concepto que toma de Benjamin), en un mundo privado de lo lejano y lo pasado en oposición al lugar de trabajo, buscando crear espacios para explorar allí otros mundos, en una búsqueda por un nuevo soporte del mundo. Es decir, la actitud de los artistas ante la sociedad, que a simple vista parece una contradicción, tiene su propia coherencia. Esta actitud ambivalente puede verse claramente en las ‘novelas de artista’, que tematizan la existencia estética y la situación de los artistas en la sociedad burguesa. Claro ejemplo es *De Sobremesa*<sup>5</sup>, de José Asunción Silva (1925), en la que el protagonista José Fernández condena al hombre burgués, racional, y exalta al poeta, pero que muestra también una “sensibilidad extrema que en el esfuerzo de convertir su ‘vida en obra de arte’ (Schlegel) va poniendo en tela de juicio este ideal” (1993: 497).

Gutiérrez Girardot nos ofrece así una percepción histórica del modernismo, que le permite ver en las aparentes contradicciones una coherencia interna. A su vez, su lectura dialógica de

---

5 El ejemplo es proporcionado por el propio autor. Cf. Gutiérrez-Girardot (1983: 64).

la literatura a partir de la historiografía literaria y su atención al proceso de expansión capitalista habilitan la comprensión del fenómeno en su significación global, como el inicio de la universalización de la literatura.

# **Tres ensayos sobre Modernismo: invitaciones de lectura**

---

# La agonía del artista

Marcela Zanin

Julián Del Casal

LA AGONÍA DE PETRONIO

A Francisco A. de Icaza

Tendido en la bañera de alabastro donde  
serpea el purpurino rastro de la sangre que  
corre de sus venas, yace Petronio, el bardo  
decadente, mostrando coronada la ancha  
frente de rosas, terebintos y azucenas.

Mientras los magistrados le interrogan,  
sus jóvenes discípulos dialogan o recitan  
sus dáctilos de oro, y al ver que aquéllos  
en tropel se alejan ante el maestro  
ensangrentado dejan caer las gotas de su  
amargo lloro.

Envueltas en sus peplos vaporosos y  
tendidos los cuerpos voluptuosos en  
la muelle extensión de los triclinios,  
alrededor, sombrías y livianas, agrúpanse  
las bellas cortesanas que habitan del  
imperio en los dominios.

Desde el baño fragante en que aun respira,

el bardo pensativo las admira, fija en la  
más hermosa la mirada y le demanda, con  
arrullo tierno, la postrimera copa de falerno  
por sus marmóreas manos escanciada.

Apurando el licor hasta las heces enciende  
las mortales palideces que oscurecían  
su viril semblante, y volviendo los ojos  
inflamados a sus fieles discípulos amados  
háblales triste en el postrer instante,

hasta que heló su voz mortal gemido,  
amarilleó su rostro consumido, frío sudor  
humedeció su frente, amoratáronse sus  
labios rojos, densa nube empañó sus claros  
ojos, el pensamiento abandonó su mente.

Y como se doblega el mustio nardo, dobló  
su cuello el moribundo bardo, libre por  
siempre de mortales penas, aspirando en  
su lánguida postura del agua perfumada la  
frescura y el olor de la sangre de sus venas.

Este poema de Julián del Casal fue publicado por primera vez en el periódico *La Habana Elegante* en el año 1891 —cuando el poeta ya empezaba a sentir los síntomas de la enfermedad que el 21 de octubre de 1893, a los 29 años, lo llevaría a la muerte— y forma parte, luego, del poemario *Nieve* (1892). Si lo comparamos con los otros dos libros de poemas de Casal (*Hojas al viento* -1890- y el póstumo, *Bustos y rimas* -1893), éste se singulariza por poseer una división en secciones muy marcadas y significativas —en tanto remiten a espacios de valor nuclear (y de tensiones críticas) para la estética modernista— tales como el museo, la galería, la tienda de novedades, el mundo del ensueño. “Bocetos antiguos” “Mi museo ideal”, “Cromos españoles”, “Marfiles viejos” y “La gruta

del ensueño” mentan en forma engarzada y compleja el mundo del coleccionista y el del «reino interior» del poeta modernista<sup>1</sup>. Pero aún más: lejos de ser *Nieve* un simple conjunto de versos, su lúcida organización no sólo se corresponde, como afirma Cintio Vitier<sup>2</sup>, con el delicado y pasajero balance entre los matices de

---

1 Cfr. la valiosa y productiva fundamentación que puede leerse en el capítulo primero de *La crónica modernista hispanoamericana* de Aníbal González; en el mismo (“Modernismo, modernidad, filología: la escritura modernista”) el crítico sienta las bases de su trabajo interpretativo interrogando los lazos entre la problemática modernidad Hispanoamericana y la emergencia de las nuevas ciencias de fines del siglo XIX, para destacar la potencia crítica que ofrece el discurso marginal de la literatura. (González 1983)

2 Transcribo la cita de Cintio Vitier, con la clara intención de mostrar otra línea de interpretación a partir de los matices que Vitier deja caer: “*Nieve* no es una simple colección de versos, sino *un libro lúcidamente organizado*. Casal explicó en una carta las razones del título: «porque la nieve —dice— es pasajera, porque es cosa de invierno y yo me encuentro en el de mi vida [tenía entonces 28 años; moriría al siguiente] y, por último, porque sobre el fondo claro, casi transparente de mis composiciones, lo que me aleja de los decadentes, se descubren los mismos tonos que tienen los témpanos a la luz del sol.» *La última razón es preciosa: revela uno de esos matices que pertenecen a la intimidad del poeta y que generalmente se pierden con él. Pudo añadir otras razones obvias, no menos profundas: exotismo, frialdad, pureza*. Después de la «Introducción», símil puntual y felizmente desarrollado, presidido por uno de esos versos que se aíslan con especial hechizo: «silencioso el clarín del viento ronco» —¿y qué importa si procede o no de otros dos de la Sinfonía en gris mayor de Darío?: la magia es suya—, entramos en los importantes Bocetos antiguos. Si repasamos estos poemas, cuyos temas son Prometeo encadenado (Las Océánidas); el joven gladiador vencido (Bajo-relieve); el profeta desoído por su Dios, blasfemo, aniquilado (La muerte de Moisés); el suicidio del poeta (La agonía de Petronio); y la elección divina (El camino de Damasco), comprobaremos que todos tienen algo en común: se trata siempre de seres vencidos por una fuerza superior, omnipotente, muda, Dios que tiene los caracteres del Destino, aunque en Las Océánidas y La muerte de Moisés adquiere rasgos personales que justifican la blasfemia. Zeus es un déspota que

la intimidad y los lugares comunes del “exotismo, la frialdad y la pureza”, o con un ejercicio de “catarsis artística”, sino además (y esto, entiendo, es lo fundamental) con la incorporación decisiva de (otras) estéticas modernas contemporáneas a la poesía hispanoamericana, y en consecuencia, con la construcción de un campo específico y autónomo para la misma.

Así entonces, *Nieve* exhibe diversas confluencias y asimilaciones, desde rasgos verlainianos, prescripciones parnasianas (“transposiciones del arte”), elementos de la tradición clásica y oriental, destinados a la búsqueda de esa autonomía, puestos en un plan de búsqueda de aquella.

Es desde esta perspectiva que me interesa leer un poema como “La agonía de Petronio”. Pensar en este poema desde el problema de la autonomía hispanoamericana, para preguntarnos qué relación le cabe con el mismo, y no dejar clausurada su lectura en la afirmación de éste como un mero ejemplo de universo refinado y esteticista, de ejercicio poético evadido en el arte. ¿Qué relación se abre entre el poema y la vida del poeta (entre el arte y la vida), entre el poema y el dandi hispanoamericano; Casal?, ¿por dónde pasa la misma cuando la forma parece no anidar marcas del sujeto? ¿Cómo especular desde aquí una poética de estilo en la América Hispánica, una escritura de estilo, definida por su autonomía?

Veamos, “La agonía de Petronio”, incluido en “Bocetos antiguos” (una zona definida por un fuerte trabajo de reelaboración lírico de fondo histórico y legendario en la línea de la poesía de Theophile Gautier, en el plan de ser tan moderno y tan antiguo, al decir de Rubén Darío, en su sed de fusión de lo viejo con lo

---

ejerce un «cobarde poderío». Jehová se complace en el sufrimiento humano, desoye la voz del que lo acata, desdeña al alma humillada, amordaza con el dolor y premia con el tedio.” (Vitier 1963, las cursivas son mías)

nuevo buscando nuevas formas que puedan paliar la angustiosa experiencia de la modernidad) está compuesto por siete sextinas de endecasílabos con rima consonante AABCCB y en su desarrollo aborda el asunto de una muerte ejemplar. La muerte (el suicidio) del decadente bardo, el rebelde Petronio. La muerte de quien se dice es una suerte de dandi del Imperio romano (recordemos que Petronio —nacido en Massalia, aproximadamente en el año 20— fue procónsul de Bitinia —provincia del Imperio Romano— y autor de *El Satiricón* —novela satírica en prosa y verso que narra las aventuras de dos libertinos e incluye cuentos sexualmente explícitos. Tácito en sus “Anales” lo describía como un hedonista, un técnico en los placeres, cuyo estilo de vida era ejemplo para los jóvenes de la alta sociedad romana llegando a ser una especie de “consejero de estilo” —de árbitro de la elegancia— de Nerón).

Es de destacar el valor que adquiere la mirada en este poema: central, en tanto que el mismo se define a partir de la mirada del otro, y del otro como espectador. El lector es un espectador para el cual se monta la escena de la muerte del poeta rebelde. El poema es una gran escena, pictórica, conformada por una serie de otras —de microescenas— que dan profundidad y continuidad a la tarea móvil de la mirada. Cuando el poeta Julián Del Casal trabaja sobre el objeto acabado del poema lo hace a partir de las reglas de autofiguración ejercitadas en sus crónicas, aquellas —específicamente— que definen un linaje de los nobles de la pose<sup>3</sup>. Petronio pertenece a la misma noble familia de “Joris-Karl

---

3 Me remito a las reflexiones de Silvia Molloy (1994) (2012) retomadas (y ajustadas) por Francisco Morán (2008) que consideran a la pose de los modernistas —el montaje de recepción del decadentismo— no como un momento de pasaje evasivo al verdadero modernismo hispanoamericano, sino como una práctica política, opositiva, que comporta una energía desestabilizante. El valor de la mirada, de la visibilidad sobre el cuerpo, lejos de evadirse del contexto de

Huysmans” (1892), a la de “El hombre de las muletas de níquel” (1893) y, por tanto, a la del propio Julián Del Casal. Lo que la mirada recorta se corresponde a la propia figura del poeta, al trabajo artístico sobre la propia estampa. El inicio del retrato de Huysmans es claro al respecto:

*“Viendo su retrato, me ha parecido contemplar, a primera vista, la imagen de un emperador romano, vestido a la usanza moderna. Así debía ser Tiberio al declinar de la juventud. Tiene una cabeza imperial, maciza, erizada de cabellos florecientes, mitad negros, mitad grises, que surge de un cuello robusto sostenido por hombros vigorosos, hombros de atleta más bien que de artista. La frente es baja, pero anchurosa, elevándose sólo a flor de las sienas. Las tristezas de la vida, a la vez que las labores intelectuales, surcáronla de leves arrugas. Bajo cejas largas, ligeramente arqueadas, brillan sus ojos negros, de mirada fija, penetrante y desolada, habituada a sondear los abismos de las almas o pasearse sobre la miseria irremediable de las cosas. La nariz, de corte aristocrático entreabre sus fosas por encima del bigote largo, fino y ondeado que sombrea el arco de sus labios, encubriendo una sonrisa sarcástica próxima a estallar. Una barba elegante, cortada en forma de abanico, sirve de marco a su rostro atrayente, donde contrastan la bondad y la desconfianza, la energía y el cansancio, la franqueza y la reserva, la dulzura y la severidad. Nada de fastuoso ni de abigarrado en el traje. Esto resulta sencillo, a la par que correcto. Hay en el conjunto de su persona cierta potencia de gladiador y cierta languidez de convaleciente que resultan perfectamente equilibradas.”* (Schnirmajer 2012: 173,174, las cursivas son mías).<sup>4</sup>

---

la realidad, permite plantear agudas interferencias críticas sobre la misma. Morán lee el desafío de Casal a partir de la extremación de una afectación corporal que coincide con el estilo. En la autonomía anhelada por el modernismo, por lo tanto, importa el nexo de lo político con las formas de la vida.

4 Cito a partir de la excelente selección de textos de *Julián Del Casal Flores de invernadero. Prosa y poesía* de la editorial Corregidor. (Schnirmajer, 2012).

Recortado por la mirada, el artista es contemplado, construido, detalle a detalle, a través de descripciones que connotan la noción de equilibrio; su fisonomía se define por la ausencia de excesos, por la constatación de un punto justo entre lo desusado y lo actualizado, entre el pasado glorioso y el presente lánguido del convaleciente. Lo antiguo a la usanza moderna, define Casal, e insiste en mostrarnos que el aura del dandi se logra a fuerza de talento (como puede observarse en sus retratos y autorretratos). La identidad que se inventa se disuelve en la consumación del espectáculo, es puro espectáculo. Se trata de una identidad excéntrica, difícil de rotular, casi imposible porque con ella se abre la pregunta por el campo de la vida y su relación con el arte, porque ésta necesita al arte para conformarse. Una figura heroica y provocadora de estilos, dado que en ella el talento es lo decisivo, toda ella depende de la capacidad del artista y de la elección de la distinción sobre la fastuosidad. Así, la mayor riqueza del dandi es él mismo: desprecia el dinero y alaba con elegancia y rigurosidad la belleza del “arte de lo inútil” (un imaginario cultivado donde caben los maestros del ocio, los creadores, los artistas, los escritores, los músicos, los poetas y los pintores que inmersos en el ascenso y desarrollo de la burguesía se dedican a labores que desprecian el trabajo “productivo” y “útil”.) En este marco la vida y la muerte emergen como obra de arte.

Tal la vida del notable “Hombre de las muletas de níquel”, que Casal publica bajo el seudónimo de Conde de Camors, delinada en su excentricidad, como una suerte de interrogante, en el recorrido del relato. La vida de un noble imaginada toda para ser vista, en la cual se observa la capacidad de reparación, la potencia del arte. Desde el nacimiento enfermizo del personaje hasta el dandi del final, el narrador crea un cuerpo, el cuerpo del dandi como enigma (“Así es que me lo encuentro, en mitad de

mi camino, apoyado firmemente en sus muletas de níquel, comienzo a girar en torno suyo, como un hijo del desierto alrededor de un pozo cerrado, ansioso de descifrar el enigma de su vida que leo en sus pupilas inmóviles, pero que sus labios ¡ay! no me revelarán jamás.” (Sutherland 2011, p. 217). Lo crea, lo da a ver, lo mira para mostrarlo, rodea sus poses; nos dice en detalle cómo es su cuerpo (la estatura, la forma y el tono del rostro, el tipo de mirada —rígida, cadavérica—, el color de sus pupilas), cómo se viste (correctamente de negro, anticuado pero elegante), cómo y en qué escenarios se para. Una singular figura que deja absortos a los transeúntes (al conjunto informe de los que pasan), por lo que tiene de doloroso, extraño y cruel.

En “La agonía de Petronio” el poeta construye la última escena de una vida de artista a través de la pose de los cuerpos, el del propio Petronio y las de los otros personajes de su entorno. Todos posan en el poema, todos posan en grupos conectados, ligados, por la mirada del bardo decadente. El poema se hace escena y la pose la domina. El modelo de esa pose es afectado, audaz, de un erotismo insurgente (la rebeldía pasa por esa insurgencia de la forma trabajada como puro estilo), casi podría decirse que se asienta una poética del desacato.

Si miramos (respondiendo al patrón de su factura), distinguimos tres grupos ordenados por el régisseur Petronio: los magistrados, los discípulos y las cortesanas. Todos los cuerpos coexisten en la temporalidad del “mientras” instalada por el que está tendido en la “bañera de alabastro”. Miramos los diferentes conjuntos para los cuales está montada la escena central de la muerte. Se abre una suerte de juego de cajas chinas a partir de la mirada que construye y a la vez es leída. En el poema se mira y se admira. Se leen cuerpos posicionados para ver, y conectados entre sí: los de los magistrados que interrogan (en actitud de interrogación), los

de los jóvenes discípulos que dialogan, recitan y se alejan, los de las bellas cortesanas que se agrupan en sugerentes posiciones (sombrias y livianas).

Todos miramos hasta la estrofa cuarta, que como bisagra abre la acción central de Petronio, el único que *admira* (que contempla con placer) para ordenar, en un acto extremo de libertad (“demandar” dice el poema), quién le ofrecerá la copa de veneno.

Todos posan en este poema. Todos los cuerpos interpretan un papel, pero las poses son móviles, están trabajadas desde la sugerencia del movimiento. El espectáculo es activo —diríase casi una performance—, se montan escenas activas —tengamos en cuenta la importancia que adquieren los endecasílabos junto con los recursos de la enumeración y el hipérbaton— y lleva hasta sus últimas posibilidades, en este mismo sentido de imprimir movimiento, a las sinestesias. Con morosa fluidez los cuerpos se conectan, como se conectan los sonidos (es notable cómo prevalecen las líquidas), los colores, las fragancias y las texturas. Si la sangre corre, es fragante; precisamente se construye la fragancia de la sangre, dado que la muerte de Petronio, se sabe al final, es como la muerte de una flor (y no de cualquiera, sino un nardo<sup>5</sup>).

Hay, entonces, cuerpos que se mueven y que fluyen. Todo fluye en el poema, los cuerpos, la sangre, las lágrimas, las heces, el agua, el licor, el veneno. Todo fluye y paradójicamente se detiene en la temporalidad del “mientras tanto” en tanto que los ojos curiosos cuentan los detalles (casi con morbosidad): entiendo que en ello radica su erotismo rebelde, en el placer emergente de

---

5 Remito a la lectura puntual que Francisco Morán (2008) realiza del poema al final del capítulo IV (“De mi vida misteriosa...:” Julián del Casal, un gusto por el secreto) en tanto que la misma se extiende sobre las relaciones de la escritura del poeta y el deseo sexual.

esa curiosidad. Tanto que se puede afirmar que el poema es un cuerpo que desea, sangra, traga, llora, huele, defeca, respira, toca, admira, suda, se amorata para finalmente doblegarse y morir.

Esa es su fisonomía, la de una muerte lenta (la agonía) y cargada de erotismo. Una muerte estetizada, que de ninguna manera es resultado de una “catarsis artística” sino de un posicionamiento en, y desde, el arte. Una plástica de la muerte, una búsqueda decadente de la muerte que implica lo estético en todas sus formas. Se observa un estilo de la decadencia en la práctica y la búsqueda de una nueva experiencia de lo estético. Casal cuenta la muerte en el momento de la agonía desde una nueva plástica de la muerte, buscando situar el momento previo a la podredumbre, en el recorrido de la sangre durante el suicidio.

Así, la poesía se muestra asociada con la pintura, con la creación visual (un uso decadente del motivo horaciano: *ut pictura poesis*). La descomposición del cuerpo de Petronio se inicia (cuando el poema comienza) lentamente con los humores derramados, en ese punto justo de experimentación del contar. Hay un proceso de descomposición en marcha que todavía no es podredumbre, no hay una descripción de un personaje muerto sino una muerte en ese tránsito. Es el personaje en tránsito de muerte. En el filo entre la vida y la muerte.

El poema de Casal trabaja sobre el instante de la agonía cuyo tiempo es particularmente agudo, fino, imposible de decir (afirmaríamos); allí donde se juega lo extraordinario del arte y del rol del artista. El tiempo acelerado y detenido del poema, a la vez, de lo que está muriendo, un tiempo inventado, fabulado. Una épica del arte: sólo éste puede acercarse a una experiencia tan extraña, a la experiencia de lo hipersensible.

Tengamos en cuenta que el poema carece de marcas de subjetividad. Cita y cuenta una vida/muerte pero carece de suje-

to que diga yo. Un poema que describe la agonía de Petronio transformado él mismo en una suerte de agonía objetiva. En la intimidad del suicidio del poeta romano, quien se había quitado la vida dejando desangrar sus venas en una bañera de alabastro, los versos trabajan como arañando con vehemencia para hallar el cuerpo del poema. Tal la imagen, la figuración casaliana inventada por Virgilio Piñera en “Naturalmente, en 1930”, cuando, aludiendo, sin duda, a la intensidad puesta en el trabajo sobre la forma, escribe:

Como un pájaro ciego  
que vuela en la luminosidad de la imagen  
mecido por la noche del poeta,  
una cualquiera entre tantas insondables, vi a Casal  
arañar un cuerpo liso, bruñido.  
Arañándolo con tal vehemencia  
que sus uñas se rompían,  
y a mi pregunta ansiosa respondió  
que adentro estaba el poema.

\*\*\*

## Bibliografía

Molloy, Sylvia (1994). *Las culturas de fin siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Molloy, Sylvia (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Morán, Francisco (2008). *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid, Verbum.

Piñera, Virgilio (2005). *La vida entera (1937-1977): antología poética*, Madrid, Signos.

Rojas, Rafael (2012). *La escuela de Casal*, México, Diario de Cuba, sección Literatura, 22 de diciembre de 2012.

Schnirmajer, Ariela (2012). *Flores de invernadero. Prosa y poesía. Julián del Casal*, Antología, Buenos Aires, Corregidor, La inteligencia americana.

Sutherland, Juan Pablo (2011). *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Vitier, Cintio (1964). *Julián del Casal en su Centenario*, La Habana Elegante, segunda época, <http://www.habanaelegante.com/Summer2005/Hojas.html>. Último acceso: 18 de diciembre de 2017.

# Blanco sobre blanco

Irina Garbatzky

En su conocida respuesta, “Los colores del estandarte”, publicada en *La Nación* el 27 de noviembre de 1896, Rubén Darío recuperaba la invectiva lanzada por Paul Groussac, el director de la Biblioteca Nacional, a propósito de *Los Raros*. Recordemos el episodio. La reseña de Groussac sobre el libro de Darío, publicada poco antes, también en noviembre de 1896, tenía el tono del consejo y de la admonición. Al joven Darío se le recomendaba, por un lado, no frecuentar a los decadentistas y simbolistas franceses, y por otro, trabajar en la fundación de una poesía originalmente americana. Cito el final de la reseña de Groussac:

Dado ese resultado mediocre del decadentismo francés, es permitido preguntarse: ¿qué podría valer su brusca inoculación a la literatura española, que no ha sufrido las diez evoluciones anteriores de la francesa, y vive todavía poco menos que de imitaciones y reflejos, ya propios, ya extraños? Y finalmente faltaría después averiguar si la imitación del neo-bizantinismo europeo puede entrañar promesa alguna para el arte nuevo americano, cuya poesía tiene que ser, como la de Whitman, la expresión viva y potente de un mundo virgen, y arrancar de las entrañas populares, para no tornarse la remedada cavatina de un histrión. El arte americano será original o no será. ¿Piensa el señor Darío que su literatura alcanzará por divisa la pregunta ingenua de un personaje de Coppée: *Qui pourrais-je imiter pour etre original?* (Pagés Larraya 1962: 240)<sup>1</sup>

---

1 “Boletín Bibliográfico: *Los Raros*, por Rubén Darío”, de Paul Groussac, publicada en *La Biblioteca*, Buenos Aires, Año I, t. II, núm. 6, nov. de 1896, pág.

No inocular el decadentismo francés, alejarse de la rareza de la lengua de esos poetas (cuya existencia es posible luego de una larga evolución de la poesía francesa), defender la potencia de un mundo virgen y originario. Esas son las tres recomendaciones del maestro, quien, además, le recuerda, en su nota, que su origen francés le habilita un saber de primera mano de la lengua, de su escritura y de los poetas con los que se estaba tratando.

Darío revierte la crítica en virtud, responde retomando la pregunta y colocando en primer plano la cuestión de la originalidad y la copia: “*Qui pourrais-je imiter pour être original?* me decía yo. 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; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original” (3).

Si para la cultura europea la copia o la imitación significa una falta al original verdadero, la respuesta americana, de acuerdo con la elección de Darío, consistiría en poner en juego el valor de la copia, pensarla en un proceso de reelaboración, convirtiendo ese acto de traducción en una forma nueva e inédita, y, por lo tanto, absolutamente moderna, de la poesía latinoamericana. *Prosas profanas* explora de este modo (y hace explotar) esa relación específica de su poesía con la traducción, en el sentido de un traslado de formas rítmicas y visual es que devora y recrea un poema a partir de otro, en un proceso al cabo del cual la copia deja el margen para volverse el centro de un procedimiento productivo, a la vez que desacomoda todo un sistema de valores.<sup>2</sup>

---

474-480. Aquí cito la edición que aparece en el libro de Pagés Larraya (1962).

2 En este punto resulta muy pertinente mencionar el sentido del poeta-traductor que utiliza Rodrigo Caresani para pensar la poesía de Darío (y la “Sinfonía en gris mayor”, además): “el poema como traducción interlingüística porque

Respecto del problema de la copia en general y de la incorporación francesa de manera más puntual, me gustaría tomar como referencia el trabajo de Mariano Siskind, quien explica con gran claridad las dimensiones que tomó en la literatura de Darío dicha cuestión, en relación con el deseo de una cultura moderna universal. El significante “Francia”, en Darío, propone Siskind, aparece como la cifra de lo moderno y su relación con él no establecería una subordinación de las culturas particulares respecto de la cultura hegemónica. En su lugar, lo que podría hallarse es la idea de mediación que cobra lo francés:

Darío vacía a Francia de su contenido particular francés y la convierte en el significante de lo absolutamente moderno: Francia como el nombre y el aspecto exterior de una modernidad que Darío desea para América Latina. Si la epistemología esencialista de Groussac confiere un privilegio ontológico a la cultura francesa, ese privilegio es para Darío una función estructural del orden universal de la modernidad [...] América Latina es moderna *a través* de Francia: Francia como mediación, como instancia que permite una traducción latinoamericana de formas, imágenes y deseos modernos. (Siskind 2016: 279-280, subrayado en el original)

Frente a dicha epistemología esencialista, en la cual América Latina estaría condenada a la mala imitación o a una originalidad que sólo podría darse expresando la particularidad autóctona del continente, Darío propone una operación estructural, al colocar en primer plano la paradoja existente entre la originalidad y la copia como una cuestión absolutamente moderna y al introducir las dimensiones creativas y singularísimas de los procesos de traducción e imitación. De esta manera, reenvía la discusión hacia el lugar que tienen las

---

se trata de una evidente apropiación de textos muy concretos de Gautier, Verlaine y Baudelaire. [...] [y] el poema como cruce de series, series —la pintura y la música— que el poema de Darío somete al imperio del ritmo” (2012: 2).

apropiaciones y las resignificaciones para las culturas marginales, y lo propiamente americano que soportaría ese proceso, así como sobre los alcances que supone la tensión originalidad/copia para el arte moderno en general; una tensión y una serie de acciones sobre las que, evidentemente, le toca reflexionar, al tiempo que hacerlas, crearlas, ejecutarlas. Acaso “Los colores del estandarte” (como las “Palabras liminares”) sea un texto donde se observa diáfano esta doble cuestión —la reflexión sobre la práctica artística y la práctica misma, de ahí su cercanía evidente con el género “manifiesto”—, pero también el hecho de qué hacer con las palabras de los otros, y he ahí que la apropiación de la frase peyorativa de “galicismo mental” de Juan Valera o de la irónica cita de Coppée funcionen, como comenta Siskind, como las cifras donde se responde para exponer, a manera de “lema autodescriptivo” (278), una sensibilidad moderna, una forma y un proceder modernos de la poesía.

En este sentido, y de manera muy incipiente y ajustada para esta ocasión, me gustaría observar dos casos de *Prosas profanas*, dos poemas puntuales en donde se evidencia esta discusión no sólo a partir de la cita explícita, sino también a partir de la puesta en escena, —entre el homenaje, la copia y la profanación—, de ese mismo proceso de traducción o incorporación de la poesía francesa en tanto que creación de una poesía moderna.

Se trata de dos poemas que refieren a “Symphonie en blanc majeur”, de Théophile Gautier. Uno, directamente en el título, “Sinfonía en gris mayor”, y el otro, en el cuerpo del poema, “Bouquet”. Voy a pasar brevemente por el primero, para luego detenerme en el segundo.

El poema de Gautier se incluye en *Émaux et Camées* (1852) y constituye una referencia parnasiana del arte por el arte, de la sinestesia y de la relación entre poesía y pintura en términos de écfrasis como intermedialidad: la representación visual creada a partir de una forma verbal. Es un poema sobre la belleza femenina

de la mujer-cisne, y puede recorrerse en él la multiplicación del blanco, al infinito. Copio las primeras estrofas:

De leur col blanc courbant les lignes, On  
voit dans les contes du Nord,  
Sur le vieux Rhin, des femmes-cyignes  
Nager en chantant près du bord,

Ou, suspendant à quelque branche  
Le plumage qui les revêt,  
Faire luire leur peau plus blanche  
Que la neige de leur duvet.

De ces femmes il en est une,  
Qui chez nous descend quelquefois,  
Blanche comme le clair de lune  
Sur les glaciers dans les cieus froids ;

Conviant la vue enivrée  
De sa boréale fraîcheur  
A des régals de chair nacrée,  
A des débauches de blancheur!<sup>3</sup> (1872: 33)

El poema de Gautier se construía estrictamente a partir de la estética parnasiana del equilibrio formal, de las estrofas y de los versos (en su mayoría octosílabos), la búsqueda de la armonía

---

3 No he conseguido encontrar una traducción al español de este poema, por lo que me tomo el atrevimiento de traducir estas primeras cuatro estrofas: “Desde su cuello blanco encorvando las líneas,/ se puede ver en los cuentos del Norte,/en el antiguo Rin, a las mujeres-cisne/ nadar cantando cerca del borde,// O bien, suspendiendo en alguna rama/ el plumaje que las cubre/ deja brillar su piel más blanca/ que la nieve que les cae.// De estas mujeres hay una,/ que a veces cae sobre nosotros,/ blanca como el claro de luna/ de los glaciares en los cielos fríos;// llevando la vista emborrachada/ desde su frescura boreal/a los placeres de la carne nacarada,/ ¡Un libertinaje de blancura!

sonora, la vocación pictórica y el uso simbólico del color blanco como matriz generadora de varios sentidos, belleza, sabiduría, equilibrio, pureza. La blancura de la piel y el plumaje de las mujeres-cisne, la nieve del paisaje boreal, el nácar, la luna, los glaciares, la mica, la nieve, los lirios, el hielo, son las referencias con las que Gautier construye su sinfonía del blanco mayor a lo largo de todo el poema.

Ahora fíjense qué ocurre con “Sinfonía en Gris Mayor”, un poema que Darío escribe en viaje, en 1891 en El Salvador, y que publica en 1894. Resulta curioso que en *Historia de mis libros*, Darío comente, justamente, la ocasión de escritura de este poema: “La Sinfonía en Gris Mayor trae necesariamente el recuerdo del mágico Théo, del exquisito Gautier, y su ‘Symphonie en blanc-majeur’. La mía es anotada d’après nature, bajo el sol de mi patria tropical”. La cita permite pensar de manera muy interesante en la reiteración, nuevamente, del problema de la copia. La expresión con la que Darío se refiere a ese poema no es inocente, porque *D’après nature* es justamente el giro utilizado por los pintores para referirse a lo que se representa o se copia al estar frente a un referente natural, ante lo original. Según el juego de Darío, si el poema de Gautier reconstruye una escena nórdica, casi mitológica, lejana y exotista, por el contrario el poeta nicaragüense estaría retratando, “al natural”, su trópico natal. Se trataría de una escena supuestamente “fiel”, y por lo tanto, paradójicamente, ya no en blanco, sino en gris.<sup>4</sup> Pero enseguida vamos a dudar de esta

---

4 Interesa en este sentido, subrayar la nota relativa a los Criterios de edición de la poesía reunida en la Biblioteca Ayacucho que elaboró Ernesto Mejía Sánchez, en la cual refiere que “Sinfonía en gris mayor” “el propio Darío (lo) transcribió en una ‘Charla de verano’ de *La tribuna*, Buenos Aires, 8 de enero de 1894 [...], advirtiendo que eran versos ‘escritos en un país de *tierra caliente*’, como que fueron publicados bajo el rubro del proyectado *Libro del Trópico* en

fidelidad. Leamos primero “Sinfonía en gris mayor”:

El mar como un vasto cristal azogado  
refleja la lámina de un cielo de zinc;  
lejanas bandadas de pájaros manchan  
el fondo bruñado de pálido gris.

El sol como un vidrio redondo y opaco  
con paso de enfermo camina al cenit;  
el viento marino descansa en la sombra  
teniendo de almohada su negro clarín.

Las ondas que mueven su vientre de plomo  
debajo del muelle parecen gemir.  
Sentado en un cable, fumando su pipa,  
está un marinero pensando en las playas  
de un vago, lejano, brumoso país.

Es viejo ese lobo. Tostaron su cara  
los rayos de fuego del sol del Brasil;  
los recios tifones del mar de la China  
le han visto bebiendo su frasco de gin.

La espuma impregnada de yodo y salitre  
ha tiempo conoce su roja nariz,  
sus crespos cabellos, sus bíceps de atleta,  
su gorra de lona, su blusa de dril.

---

*El Correo de la Tarde*, Guatemala, 21 de febrero de 1891, y luego reproducidos en *El Partido Constitucional*, San José, Costa Rica, 12 de agosto del mismo año; en *España y América* de Madrid, 25 de setiembre de 1892; en *El Partido Liberal*, México, 24 de setiembre de 1893, y en el volumen *Literatura de ‘El Heraldó’*, Bogotá, 1893, tomo II, p. 300.” (1986: LXII, el subrayado es mío). Esa noción, de versos “escritos en un país de tierra caliente”, asociada a una de las primeras publicaciones del poema, colaboraría con nuestra idea acerca de la construcción detallada de una imitación contrastante con la “Sinfonía en blanco mayor”, claramente un poema de “tierra fría”.

En medio del humo que forma el tabaco  
ve el viejo el lejano, brumoso país,  
adonde una tarde caliente y dorada  
tendidas las velas partió el bergantín...

La siesta del trópico. El lobo se aduerme.  
Ya todo lo envuelve la gama del gris.  
Parece que un suave y enorme esfumino  
del curvo horizonte borrara el confín.

La siesta del trópico. La vieja cigarra  
ensaya su ronca guitarra senil,  
y el grillo preludia un solo monótono  
en la única cuerda que está en su violín. (1986:  
216)

Como se ve, al revés de la “Sinfonía en blanco mayor”, de Gautier, que apuntaba a detallar la blancura exquisita, acá de entrada lo que se arma es el paisaje enrarecido, esfumado y manchado. Aparece el mar, pero como un vidrio sucio, que pone en duda la idea del reflejo límpido. La mancha, la mezcla, la sombra y lo opaco arman el marco de una escena que tampoco será la parnasiana, la de la mujer-cisne, sino la del viejo lobo marino, impregnado de yodo y salitre en una siesta calurosa y sucia, pesada y brumosa, senil, monótona y decadente (la música de un violín de una sola cuerda). Uno podría pensar acaso que si Néstor Perlongher enchastró el barroco áureo con el barro del Río de la Plata, esa operación ya la había hecho Darío, llenando de ceniza y del sopor marino, la claridad nívea, espejeante y fría del Rin.

Rodrigo Caresani observa que “Sinfonía en gris mayor” es un poema caníbal, en el sentido de que devora dos tradiciones, la parnasiana y la simbolista, la sinestesia de Gautier y las correspondencias de Charles Baudelaire, y las reúne en un paradigma de la transcodificación. En este sentido sería, además, un modelo,

porque es un poema que, si bien pinta una marina, escenifica y distancia ese “natural”, exponiendo el artificio pictórico sin apelar a la mimesis, sino reconstruyendo una nueva forma, autónoma, y volviéndose con ello absolutamente contemporáneo de la tradición moderna inaugurada por los propios Baudelaire y Gautier. Además, ese *d’après nature* en el que Darío ubica el paisaje marino, resulta, como lo explica Beatriz Colombi, de un exotismo multiplicado: el trópico es tan exótico para los lectores porteños como cualquier otro país europeo, y algo de esa distancia se juega en el momento de publicación del poema en Buenos Aires, tres años después de su primera publicación en 1891.

La escena de la sinfonía en gris, por tanto, tal vez sea tan exótica como la alejada geografía nórdica situada por Gautier. La cita de Darío en *Historia de mis libros* nos daría una pista de esta artimaña, al enrarecer, nuevamente, los valores de lo original y lo copiado. De pronto el poema original, la “Sinfonía en blanco” del maestro Gautier, resulta una impostura, ya que imagina un paisaje irreal y lejano; mientras que el poema que copia y homenaja, la “Sinfonía en gris”, paradójicamente sería el que se escribe *d’après nature*. De la reflexión podría desprenderse la sugerencia de un Gautier es extranjero en el Rin, contrapuesto a un Darío natural del trópico. Lo cierto es que si Gautier construye exquisitamente una geografía blanca, Darío desbarata la escena, pero componiendo cuidadosamente otra: la estampa del viejo marino, el sopor y la siesta. En síntesis, se lo escriba o no *d’après nature*, poco o nada hay en ambos casos de “natural”, y el trópico de “Sinfonía en gris mayor”, explica Marcela Zanín, “parece ser, fundamentalmente, una variación impersonal de grises y de límites abiertos (ilimitado). Una manera de ser tropical (muy profanadora)”.

Una segunda devoración de Gautier, más oblicua en un sen-

tido y más directa en otro, podría leerse en el segundo poema al que hacemos referencia, “Bouquet”. Aquí, el ejercicio de la copia trastocada o del original embarrado se ve claramente en varios niveles. Por empezar, el poema refiere de entrada, en su primera estrofa, al poema de Gautier, “Sinfonía en blanco mayor”. Desde el comienzo, entonces, se estampa una reproducción: el ramo áureo y armónico de la Sinfonía en blanco mayor, que en la escritura de Darío se convierte en un blanco bouquet, que es en sí mismo el poema entero y que funciona como regalo para una niña blanca: acaso otra mujer-cisne y el recuerdo, tal vez, de aquellas niñas blancas pintadas por Whistler, el pintor norteamericano que, viviendo en Inglaterra e influenciado por el movimiento prerrafaelista, pintó tres “Sinfonías en blanco”, también basadas en el poema del francés.<sup>5</sup>

5 Sólo por curiosidad, las tres “Sinfonías en blanco” de Whistler, de 1862, 1864 y 1866 respectivamente:



1



2



3

- 1- Whistler, James McNeill 1861-1863 “Symphony in White, No. 1: The White Girl”, Archivo National Gallery of Art - [https://www.nga.gov/translate/goog/collection/art-object-page.12198.html?x\\_tr\\_sl=en&x\\_tr\\_tl=es&x\\_tr\\_hl=es&x\\_tr\\_pto=tc](https://www.nga.gov/translate/goog/collection/art-object-page.12198.html?x_tr_sl=en&x_tr_tl=es&x_tr_hl=es&x_tr_pto=tc)
- 2- Whistler, James McNeill 1864 “Symphony in White, No. 2: The Little White Girl” Archivo Tate Gallery - <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-symphony-in-white-no-2-the-little-white-girl-n03418>
- 3- Whistler, James McNeill 1865-1867 “Symphony in White, No.3” Archivo The Barber Institute of Fine Arts - <https://barber.org.uk/james-mcneill-whistler-1834-1903/>

## Leamos las estrofas de “Bouquet”:

Un poeta egregio del país de Francia,  
que con versos áureos alabó el amor,  
formó un ramo armónico, lleno de  
elegancia,  
en su Sinfonía en Blanco Mayor.

Yo por ti formara, Blanca deliciosa,  
el regalo lírico de un blanco bouquet,  
con la blanca estrella, con la blanca rosa  
que en los bellos parques del azul se ve.

Hoy que tú celebras tus bodas de nieve  
(tus bodas de virgen con el sueño son),  
todas sus blancuras Primavera llueve  
sobre la blancura de tu corazón.

Cirios, cirios blancos, blancos, blancos  
lirios,  
cuello de los cisnes, margarita en flor,  
galas de la espuma, ceras de los cirios  
y estrellas celestes tienen tu color.

Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco  
la flor que te ofrezco, blanco serafín.  
¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco  
la más roja rosa que hay en tu jardín! (1986: 194)

Además de la cita al poeta francés, el poema copia e instala con precisión y exactitud el procedimiento de Gautier, su principio constructivo, al repetir y multiplicar en cada estrofa las imágenes y los sentidos infinitos del blanco. Como el del francés, el poema satura blanco. Blanca rosa, blanco serafín, blanca estrella, lirios, cirios, etc. El blanco de Gautier se ve, pero también se lo escucha, en la aliteración nasal que produce la repetición de la palabra *blanc*, la

cual permite oír en castellano las tonalidades sonoras de la lengua francesa, en esos “lirios, lirios blancos, blancos, blancos cirios”.

Imitando paso a paso el proceder de “Symphonie en blanc majeur”, el poema de Darío también plantea un corte, simbolista, con el color blanco, en la última estrofa. Sólo que su gesto profanador aparece como apropiación y resignificación de esta escena última, copiando y al mismo tiempo diferenciándose del francés. En el de Gautier, el corte del blanco resultaba un potencial y en algún sentido aumentaba la idealización de la pureza y la belleza:

Sous la glace où calme il repose,  
Oh ! qui pourra fondre ce coeur !  
Oh ! qui pourra mettre un ton rose  
Dans cette implacable blancheur !<sup>6</sup> (37)

El de Darío es bien distinto. Allí el equilibrio se ve desbaratado:

Yo, al enviarte versos, de mi vida arranco  
la flor que te ofrezco, blanco serafín.  
¡Mira cómo mancha tu corpiño blanco  
la más roja rosa que hay en mi jardín! (194)

El gesto resulta desafiante y teatral, invoca directamente un acto que habla nuevamente del ejercicio de la copia y la traducción como apropiación. Al mismo tiempo homenajea y mancha la poesía del maestro. Manchar, escribir y ocupar el blanco como espacio a ser colmado, sostiene Silvia Molloy, resulta equivalente con la voracidad del sentido, de la ansiedad por fundar una nueva escritura. La multivalencia del blanco se formula en esa

---

6 “Debajo del hielo donde descansa, /Oh! ¡Quién podrá derretir este corazón!  
/ Oh! ¡Quién podrá poner un tono rosa/ en esta blancura implacable!” (La traducción es mía).

tensión que implica el observar y postular un espacio nuevo, al tiempo que fundarlo y ocuparlo. En esa mancha sobre el blanco (también un “blanco sobre blanco”, sólo que muy distinto al de Malevich), el poema de Darío arma una escena. Molloy encuentra la proposición teatral del gesto de Darío en otro poema afín de *Prosas profanas*, “La página blanca”. Se trata, dice, de construir un escenario y darse a ver, a conocer. Creo que en “Bouquet” también se observaría con nitidez el artificio teatral, la efímera confección de una cuarta pared: en la mostración del acto y en la invocación a una segunda persona a que lo observe (“mira cómo mancha”), que si bien se dirige a la mujer del poema, también se muestra, al decirse, hacia los lectores-espectadores. Un acto que marca, en este final, una diferencia y un quiebre, tanto con las estrofas anteriores, las cuales armónicamente habían contado o descrito la figuración multiplicada de la blancura de aquel “regalo lírico”, ahora súbitamente manchado de rojo, como con la blancura idealizada y reafirmada en la última estrofa del poema francés.

El final del poema de Darío convierte ese procedimiento simbolista del rojo sobre el blanco en un gesto de profanación, por las asociaciones eróticas que trae y por el trabajo de pasaje y restitución de los elementos de lo sagrado que aparecían ligados a la blancura, en el sentido de pureza y religiosidad. Por otra parte, lo sagrado se encuentra desplazado o invertido, porque lo que se va a profanar ya no será la poesía culta, sino, justamente, la poesía decadente y simbolista. Profanarla o restituirla a su uso orienta la formación de la nueva poesía latinoamericana. Una poesía que siendo absolutamente original, copia. Y que siendo totalmente americana, nada tiene del “mundo virgen” que reclamaba Groussac.

\*\*\*

## Bibliografía

Caresani, Rodrigo (2012). "Rubén Darío traductor: poesía, pintura y música". *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso/actas-2012/Caresani-%20Rodrigo.pdf/view?searchterm=None>. Último acceso: 23/11/2017.

Colombi, Beatriz (2004). *Viaje intelectual, migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Darío, Rubén (1988). *Historia de mis libros*. Managua, Nueva Nicaragua: 60-61.

Darío, Rubén. "Sinfonía en gris mayor" y "Bouquet". *Prosas profanas*. Caracas, Ayacucho, 1986: 194 y 216. Edición de Ernesto Mejía Sánchez.

Darío, Rubén. "Los colores del estandarte." *Escritos inéditos* de Rubén Darío (1896): 120-123. Artículo publicado el viernes 27 de noviembre de 1896 en diario *La Nación*. Buenos Aires. Original accesible en el Archivo online de UNTREF: <http://170.210.60.20/index.php/104-3>. Último acceso: 30/11/2017.

Gautier, Théophile (1872). "Symphonie en blanc majeur". *Émaux et camées: édition définitive / Théophile Gautier; avec une eau-forte par J. Jacquemart*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 33-37. Fuente: [www.gallica.bnf.fr](http://www.gallica.bnf.fr) / Bibliothèque nationale de France.

Molloy, Sylvia: "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío", en *Revista Sitio*, 3, 1981, pp. 121-124.

Salinas, Roberto Viereck. "Rubén Darío y la traducción en *Prosas Profanas*." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 29 (2000): 221-235.

Larraya, Antonio Pagés. "Dos artículos de Paul Groussac sobre Darío." *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, 1962, vol. 2, p. 233-244.

Siskind, Mariano (2016). "El universalismo francés de Darío". *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, Buenos Aires, F.C.E.: 245-290.

Zanin, Marcela (2016). "Vastas tazas demetéricas como llenas de cielo líquido": el regreso del poeta Rubén Darío al triste trópico". Ponencia presentada en el

Congreso Internacional Rubén Darío, la sutura de mundos, UNTREF, 7 al 10 de marzo de 2016, Buenos Aires. *Mimeo*.

# José Martí: imágenes de la belleza en la modernidad hispanoamericana

Analía Costa

Ángel Rama (1983) coloca a José Martí en el “eje de la modernización poética”. Martí es, y no quedan dudas si leemos su “Prólogo al Poema del Niágara” (1989 [1882]), un escritor moderno porque encontramos en su escritura rasgos románticos, barrocos, trascendentalistas y panteístas; también parnasianos y simbolistas; Martí es cubano, arcaico, castizo y cosmopolita, en síntesis: es un escritor modernista hispanoamericano. Ser “moderno” requiere de una reflexión sobre el propio tiempo (sobre “el tiempo en que me tocó nacer” dirá Rubén Darío en sus “Palabras Liminares” a *Prosas Profanas* (1985:180)). La modernidad es una actividad inacabable que se traslada de presente en presente y acarrea sus malestares: un malestar de la cultura expresado por Martí en su frase “¡Ruines tiempos!” (1989 [1882]: 206) con que nos introduce a la experiencia de la vida moderna en su ya clásico manifiesto de la modernidad. Entre esos malestares podemos mencionar: cierta pérdida de los sentidos (la modernización trae aparejada una nueva sensibilidad, y remitimos al texto de Graciela Montaldo<sup>1</sup>), la pérdida de los valores de lo sagrado (la secularización

---

1 Graciela Montaldo (1994) da cuenta de la inestabilidad de la cultura en el Fin de Siglo latinoamericano, la que pone en escena la constitución de un

de la que nos habla Rafael Gutiérrez Girardot), y la nostalgia de un orden teológico, político y de una vida social que ve desdibujado el horizonte moral que se ha ido transformando por la experiencia de las ciudades modernas y el auge del positivismo y la vida burguesa.

Entre las grandes capitales de finales del siglo XIX, se destaca el influjo que ejerce la literatura de la Francia del momento. El mismo Rama en su trabajo sobre Martí —al que hacíamos referencia— señala que el siglo XIX hispanoamericano se caracterizó por la omnímoda irradiación cultural que Francia ejerció, como capital cultural de occidente, hacia las otras literaturas. Pero a la vez, señala la advertencia martiana por medio de la cual el poeta cubano nos alerta sobre el imperialismo cultural francés, sobre el cual afirma que no se combate ni con las estrechas fronteras nacionales ni con la dependencia de la cultura española, sino con un gesto amplio, capaz de absorber como en un “haz de luz”, el horizonte universal de la cultura.

Una cita de Martí —muy reiterada por la crítica— es aquella que leemos en la crónica norteamericana que escribe en ocasión de la visita de Oscar Wilde a Nueva York: “Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas” (Martí: 1989, 287), cita que es la homóloga a la dariana —tomada de Coppée— y que da en el centro de la relación que los escritores modernistas mantuvieron con las “otras” literaturas: *Qui pourrais-je imiter pour être original?* (Darío 1980: 52)

Siguiendo estos preceptos —el martiano y el dariano— es que Ángel Rama señala que los intelectuales modernistas gozaban de:

---

corpus de ideas, formas, preocupaciones, creencias, figuras, tópicos, que funcionan como signos de la representación en el arte de una nueva sensibilidad amenazada que fluctúa entre la inestabilidad y la exaltación, propias de la cultura finisecular.

...una curiosidad alerta, que signaría tantos libros, de letras, de sociología, de criminología, de historia, de filosofía, de religión, de ciencia (*Los raros* de Darío son su paradigma literario) y la forma indiscriminada, asistemática, en que se ejercería, mezclando épocas diferentes, estéticas opuestas, movimientos discordes, las más variadas culturas del planeta en un bazar disparatado, habrían de explicar el curioso sincretismo que caracteriza al modernismo hispanoamericano, donde los contrarios se codean amistosamente como en un salón mundano (1983: 99-100).

Todos esos libros forman, además de ese disparatado bazar, una vasta biblioteca universal sobre la que Pedro Henríquez Ureña señaló que, si bien se ha acusado a los modernistas de un excesivo apego a las tradiciones y modas del mundo antiguo y de las más modernas literaturas de Europa, en realidad —afirma— “toda aquella parafernalia extranjera no era más que un disfraz” y bajo esa máscara —continúa diciendo—, no hacemos más que ver reaparecer la riqueza y el lujo de la América hispánica.

Y así como *Los Raros* de Darío son un paradigma literario —al decir de Ángel Rama (100)—, los cuadernos de apuntes de José Martí constituyen un documento fundamental para reconocer la variada procedencia de fuentes, la confluencia de pensamientos, el trabajo crítico sobre una diversidad de ideas filosóficas y poéticas que se entremezclan en esos fragmentos (y aquí registro solo una ojeada por esos cuadernos) integrados por notas de estudio, traducciones, transcripciones de poemas, frases, anotaciones tomadas al vuelo, apuntes bibliográficos, reflexiones que provienen de las más diversas fuentes, sin orden ni sistema aparente: manuales de filosofía, fragmentos de obras, citas de Homero, Hesíodo, Horacio, Goethe, Schopenhauer, Schelling, Hegel, literatura rusa, literatura de Francia, escritos de Nueva York, Henry James, librerías, datos, significados de palabras, etimologías, frases latinas, tareas, apuntes de morfología griega,

noticias, citas de Musset, Calderón, Voltaire, sentencias de Lutero, Napoleón, Emile Zola; Goya y España, entre tantos otros.

En su celebración del modernismo, Saúl Yurkievich (1976) reconoce a los modernistas su condición de “adelantados” (está pensando en las vanguardias) y para hacerlo escribe él mismo una suerte de manifiesto celebratorio del modernismo hispanoamericano y lo coloca en el lugar de un comienzo: porque volver a los modernistas es retornar a la fuente de la modernidad para este autor. Es volver a la escritura polivalente, polimorfa, polifónica, es recuperar la inquietud, la fluidez, el dinamismo, la disponibilidad; es devolver a la palabra los plenos poderes; palabra plástica, porosa, palabra conformada pero no conforme; palabra desprejuiciada, sin inhibiciones ni vedas ni censuras.

La palabra poética inquieta, fluida, que corre como lengua de lava, como crin hirsuta, es la que encontramos en los poemas que integran los *Versos Libres* de José Martí —recordemos que el poemario se abre con este verso: “Ven, mi caballo, a que te encinche...”—; y si ese correr se vuelve ritmo acelerado en los versos libres de rima (versos blancos castellanos fortificados en la poesía de Whitman y Emerson durante su estancia en Nueva York) y si esos endecasílabos perfectos (“escultóricos y vibrantes como la porcelana”) logran por la vía del hipérbaton —figura característica del barroco español—, alterar el orden de la sintaxis versicular; al mismo tiempo el uso y abuso (al modo barroco) de esta figura (y otras en las que no vamos a detenernos, como la antítesis, las aliteraciones) registra la alteración de un orden natural y nos acerca al artificio, ejerce una coacción sobre la estructura poética que avanza por momentos a los saltos, acepta la dificultad, la imposición de las visiones. Los versos de Martí hacen alarde de una sintaxis arcaica, al punto que podemos pensar en Saavedra Fajardo (español de fines del siglo XVI y comienzos del XVII) o en

Santa Teresa —esto nos lo advierte Darío (2003: 272)— y otorga a esa forma anticuada un brío y unas ideas que lo vuelven actual y moderno como pocos. Martí extrae novedad de las formas antiguas. Y su barroquismo hace que el hipérbaton sea, a la vez, una alteración del orden, una suerte de caos lingüístico o una crisis de la conciencia (la que declara en su Prólogo al poema del Niágara) y también una justicia poética porque el hipérbaton hace de enlace entre los versos, los ajusta, les da continuidad de idea y empuja la prosodia del poema. Su lectura obliga a leer con el pulso acelerado, con una solemnidad épica y un lirismo que es siempre desbordante e incluso, por momentos, sentencioso, pero dueño de un “don natural” para la cadencia poética.

Leemos “Sed de belleza”:

Solo, estoy solo: viene el verso amigo,  
Como el esposo diligente acude  
De la erizada tórtola al reclamo.  
Cual de los altos montes en deshielo  
Por breñas y por valles en copiosos  
Hilos las nieves desatadas bajan—  
Así por mis entrañas oprimidas  
Un balsámico amor y una avaricia  
Celeste de hermosura se derraman.  
Tal desde el vasto azul, sobre la tierra,  
Cual si de alma de virgen la sombría  
Humanidad sangrienta perfumasen,  
Su luz benigna las estrellas vierten  
Esposas del silencio! —y de las flores  
Tal el aroma vago se levanta.

Dadme lo sumo y la perfecto: dadme  
Un dibujo del Angelo: una espada  
Con puño de Cellini, más hermosa  
Que las techumbres de marfil calado  
Que se place en labrar Naturaleza.

El cráneo augusto dadme donde ardieron  
El universo Hamlet y la furia  
Tempestuosa del moro: —la manceba  
India que a orillas del ameno río  
Que del viejo Chitchén los muros baña  
A la sombra de un plátano pomposo  
Y sus propios cabellos, el esbelto  
Cuerpo bruñido y nítido enjugaba.  
Dadme mi cielo azul... dadme la pura  
Alma de mármol que al soberbio Louvre  
Dio, cual su espuma y flor, Milo famosa.

El poema está compuesto por dos estrofas integradas por versos escritos en perfectos endecasílabos, como todos los que integran su poemario *Versos Libres*. El título condensa la voracidad modernista, su ansia y su sed, y el culto a la belleza. Con la declaración de soledad, que abre el poema, Martí da en el centro de la experiencia misma de la modernidad: de sus paradojas y sus tensiones. En “Sed de belleza” el poeta se detiene y se enfrenta a la naturaleza, al modo de un “caminante sobre un mar de nubes” —imagen del óleo de Caspar David Friedrich, suerte de cuadro emblema del hombre romántico—, y nos acerca al mismo tiempo a la imagen del hombre en la multitud de Edgar Allan Poe.

La primera estrofa despliega una abundante imaginaria ligada a una serie de elementos naturales: “montes”, “breñas”, “valles”, “nieves”. Toda la escena se monta sobre un equilibrio armónico que revela un movimiento deslizante y especular, de descenso (“desde el vasto azul, sobre la tierra”) y ascenso (“y de las flores / Tal el aroma vago se levanta”). En esa transición, inmerso en un paisaje natural, el poeta no está solo —como declara en el anuncio del poema—: sino que está ante la inminencia de la poesía o del poema. El poeta exhibe, en esta primera estrofa, lo que ocurre en el rescate de esa zona íntima en que tiene lugar la figuración

del verso (“el verso amigo acude”), mientras la naturaleza le proporciona un trasfondo que se funde con su propia subjetividad en la seducción que provoca ese mundo natural y, así, de sus “entrañas oprimidas/ un balsámico amor y una avaricia celeste de hermosura se derraman.” Encontramos en esta estrofa, una asociación en cadena de los estímulos sensoriales que generan un estado poético y que nos recuerda el poema “Correspondencias” de Baudelaire, en el que leemos:

La Naturaleza es un templo en donde vivos pilares  
dejan de vez en cuando salir confusas palabras;  
el hombre lo recorre a través de unos bosques de símbolos  
que le observan con ojos familiares.

Como largos ecos, que de lejos se confunden  
en una tenebrosa y profunda unidad,  
vasta como la noche y como la claridad,  
los perfumes, los colores y los sonidos se responden (1986: 40).

En “Sed de belleza” se hace presente una voluntad totalizadora, de profunda unidad, vasta, que busca unir el cielo y la tierra a través de un hilo de nieve y de la sutileza volátil del perfume y el aroma. La palabra que brota de estas entrañas oprimidas dará forma al poema, puesto que el lenguaje se encarna necesariamente para perder su libertad flotante y se vuelve verso; encuentra su realización en la forma del endecasílabo, forma bella y natural de la lengua castellana, arraigada en la más clásica tradición de un Garcilaso español.

Si el comienzo del poema, su primer verso, tiene la contundencia de una confesión (“Solo, estoy solo...”) y expone de manera directa y algo dramática, la emoción o el sentimiento del poeta modelado en la analogía con los elementos de la naturaleza; el comienzo de la segunda estrofa se convierte en una plegaria: “Dad-

me lo sumo y lo perfecto: dadme...”. La belleza natural encuentra su correlato en las imágenes consagradas del arte pictórico (“un dibujo del Angelo”), de la escultura (“un espada / con puño de Cellini”) y la arquitectura (“las techumbres de marfil calado”): introduce así un delicado equilibrio entre la visión directa -que percibe formas y contornos artificiosos, al modo de una recreación arqueológica e histórica del arte del Renacimiento- con el carácter arrebatado y arrollador de las imágenes que azotan las sienas en los hervores del pensamiento de los personajes de Shakespeare: ardientes, furiosos, como “surtidores candentes”. Encontramos en esta imagen, ese impulso cargado de fervor que, lejos de devenir en violencia, evocan la imagen de una bella mujer india, americana.

El poema avanza desde una visión natural hacia una visión histórica y mítica, y si bien aparenta escenificar una confrontación entre naturaleza y artificio, entre paisaje natural y paisaje cultural, ambos están intrincados en una calma tensión poética. El recurso de la analogía funde el arte ‘natural’ y la belleza en “las techumbres de marfil calado / Que se place en labrar Naturaleza”. Para Martí el producto del cultivo del arte no puede ser contrario a la naturaleza, dado que la verdadera naturaleza no tiende sino a expresarse en formas bellas y artísticas. En sus “Temas martianos”, Fina García Marruz, señala:

Leer los Versos libres es ver aguas que bajan arrebatadas por breñas y pedregales o que se remansan en alguna margen tranquila: refrescan a veces las palabras, pero casi siempre queman. Tiene esa ira de amor, esa ira blanca, tan martiana, que parece que se va a resolver en cólera, y que, como la agitación de la espuma, se resuelve en orlas blanquísimas (1969: 247).

Esta cita de la poeta y crítica cubana ofrece una glosa del

poema y ofrece también la posibilidad de leer “Sed de belleza” como un arte poética, como un poema que condensa la estética martiana de sus *Versos libres*. En esta composición vemos a Martí librar la batalla por la forma poética —de ahí su epicidad y su lirismo— equiparable a la búsqueda poética de Darío en *Prosas Profanas* (1896), sobre todo en el poema que cierra el libro: “Yo persigo una forma”.

\*\*\*

## Bibliografía

Baudelaire (1986). *Poesía completa*. Edición Bilingüe. Traducción de M. B. F. Barcelona: Libros Río Nuevo.

Darío, Rubén (2003). “José Martí escritor (1914). Fragmentos de un estudio”, en *Prólogos de Rubén Darío*. Recopilación, introducción y notas de José Jirón Terán. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua.

Darío, Rubén (1980). “Los colores del estandarte”, en Gullón, Ricardo (ed.). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor.

Fina García Marruz (1969). “Los versos de Martí”, en *Temas Martianos*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí.

Gutiérrez, Girardot, Rafael (1988). *Modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Henríquez Ureña, Pedro (1964). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.

Martí, José (1989). *Obra literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Martí, José (1985). *Poesía Completa*. La Habana: Letras Cubanas.

Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada*. Fin de Siglo y Modernismo. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Rama, Ángel (1983). "José Martí en el eje de la modernización poética: Whitman, Lautréamont, Rimbaud". *Nueva Revista De Filología Hispánica* (NRFH), 32(1), 96-135. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v32i1.2281>

# **Tres guías de lectura sobre Modernismo**

---

# José Martí

Por Irina Garbatzky

1. Julio Ramos, en el prólogo a su libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, presenta el prólogo de Martí a *El poema del Niágara*, del venezolano Antonio Pérez Bonalde, como “una de las primeras reflexiones latinoamericanas sobre la relación problemática entre la literatura y el poder” y sostiene:

Publicado con el poema poco memorable de Pérez Bonalde, quien se encontraba, como Martí, exiliado en Nueva York, ese texto de 1882 es muy distinto de las reflexiones críticas sobre la literatura que anteriormente habían producido los intelectuales latinoamericanos. En contraste a las explicaciones retóricas o gramaticales de Bello, por ejemplo, el prólogo martiano no busca someter la particularidad del texto a las normas preestablecidas de un código incuestionado, ya sea retórico, gramatical o ideológico. Todo lo contrario, la lectura martiana es una reflexión intensa sobre la imposibilidad y el descrédito de aquel tipo de concepto literario. Más que un comentario del poema de Pérez Bonalde, incluso, el prólogo es una reflexión sobre los problemas de la producción e interpretación de textos literarios en sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado, entre otras cosas, el sentido y la autoridad social de la escritura. El texto martiano es, además, una meditación sobre el lugar impreciso de la literatura en un mundo orientado a la productividad, dominado por los discursos de la modernización y el progreso. (...) ¿Se podía aún escribir (y leer) en ese mundo? ¿Qué instituciones asegurarían el valor y el sentido del discurso literario en la nueva sociedad? ¿Se entregaría el escritor al flujo, a la movilidad que parecía ser, para Martí, la única ley estable en el mundo moderno? (Ramos, 2009: 47-49)

A partir del fragmento de Ramos y de la lectura del prólogo escrito por Martí, revisar y observar qué valor poseen en el texto las siguientes frases extractadas:

“Ruines tiempos” – “Pobres poetas” – “No hay obra permanente” – “Las imágenes se devoran en la mente” – “Ha entrado lo bello a ser dominio de todos” – “Ni líricos ni épicos pueden ser hoy con naturalidad y sosiego los poetas ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio”.

**2.** Explícite las relaciones que pueden establecerse entre el Prólogo de *Versos libres* y el primer poema del proyecto de índice de José Martí, “Académica”. Observe y dé cuenta de las conexiones posibles, argumente de manera adecuada su lectura. Puede servirle, asimismo, de otros textos martianos (como, por ejemplo, el prólogo a *El poema del Niágara* de Pérez Bonalde). No deje de utilizar el diccionario de la lengua española.

**3.** En “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, Ángel Rama sitúa el carácter singular del primer libro de Martí:

Parecería que chorrea excesivos significados, que viene cargado de demasiados símbolos, el primer libro de poesía representativo del espíritu de la modernidad en Hispanoamérica: *Ismaelillo*. Es un libro consagrado a un niño donde, por lo tanto, se apuesta visiblemente sobre el futuro porque no hay nada más cargado de futuridad que un niño. Y está escrito justamente por quien, formado en una época anterior que se desmorona, fue educado en la rígida concepción filial, la de descendiente que cumple la esperanza del padre, la continúa y realiza sobre la Tierra. La generación joven hispanoamericana nace con el canto a un niño, todo gracia, novedad, expectativa de porvenir radiante. (2015: 35-36)

**a)** Elija uno o varios momentos de la obra de Martí donde la

cuestión del futuro o el progreso se explicita. Puede ser de su obra poética o de las crónicas.

**b)** Leer dentro de *Ismaelillo* los poemas “Sueño despierto” y “Sobre mi hombro”. ¿Qué relación establecen estos poemas con el prólogo de *Ismaelillo*? ¿Qué función metafórica ocupa el hijo y la visión en estos poemas?

**4.** En “Los versos de Martí”, Fina García Marruz señala:

El que en el prólogo de los *Versos libres* decía de sus versos que habían brotado a borbotones como la sangre de una herida o como salen las lágrimas, se revelará en el prólogo de los *Versos sencillos* como todo lo contrario, como un inesperado conocedor de todos los recursos del verso, del arte de componer las distancias y los tonos, el dueño de una sutil maestría de efectos. (...) El hallazgo de los *Versos sencillos*, hallazgo no retórico sino espiritual, es el de este superior equilibrio amoroso. De ahí la mezcla del tono impersonal y la confesión íntima, la mezcla de lejanía-cercanía, pena-canción, vueltos conocimiento. (263-264).

**a)** ¿Qué diferencias pueden establecerse entre el prólogo de los *Versos libres* y el prólogo de los *Versos sencillos*?

**b)** ¿Qué diferencias formales pueden observarse entre los poemas de *Versos libres* y los poemas de los *Versos sencillos*?

**c)** Leer el capítulo de Fina García Marruz completo y fichar las características que la autora señala respecto de los *Versos sencillos* en lo concerniente a: ritmo de los poemas, función de las imágenes, construcción del yo poético. Buscar poemas en los *Versos sencillos* que ejemplifiquen estos rasgos.

**Bibliografía crítica sugerida para esta consigna:**

-Marruz, Fina García: “Los versos de Martí”. Marruz-Vitier. *Temas martianos*. La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 1969, pp. 240-281.

5. En la presentación a “Modernidad y latinoamericanismo. Los ensayos martianos de Ángel Rama”, María Fernanda Pampín señala que:

Los rasgos provisorios de esa época de crisis se constituyeron, sin embargo, en definidores de la modernidad hispanoamericana. A la luz de estas cuestiones, el poeta deberá encontrar un camino nuevo y adaptarse a la sociedad moderna. Existe, así, una estrecha relación entre el poeta y su época. Según Rama, para Martí el gran poeta aparecería en el futuro. En este sentido es interesante relevar que la esperanza puesta en el futuro de la humanidad —que en algunos casos son los niños y en otros los poetas— es fundamental para el discurso trascendentalista, lo que se sugiere en los ensayos de ‘Emerson Nature’ de 1836 y ‘The Poet’, publicado en 1844. Martí lo recupera en el prólogo a *Ismaelillo*: ‘Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti’. Sus palabras expresan la esperanza puesta en el hombre y en el espíritu y sostienen la necesidad del perfeccionamiento humano, no a través de lo que podría ser un progreso científico sino por la virtud moral. Esta síntesis configura el fundamento filosófico y constituye la base del Trascendentalismo norteamericano: ya que el hombre se encuentra ubicado en el centro del Universo y desde allí se compone su relación con el resto de los elementos de la naturaleza, este discurso filosófico mantiene una confianza y fe ilimitadas en las fuerzas del individuo. (Pampín, 2015: XXIII)

a) Teniendo en cuenta lo planteado por Pampín, leer las crónicas “Emerson” y “El poeta Walt Whitman” de Martí. ¿Qué elementos en común con el programa poético martiano pueden encontrarse en estas semblanzas?

6. Según Julio Ramos, “(...) la flexibilidad formal de la crónica le permitió convertirse en un archivo de los ‘peligros’ de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianidad aún ‘inclasificada’ por los ‘saberes’ instituidos” (213). Ramos también

sostiene que el periódico es el lugar donde los modernistas aprenden el manejo del estilo:

Recordemos que el estilo es precisamente el dispositivo especificador de lo literario en la época, frecuentemente en oposición a los lenguajes desestilizados, mecánicos, de la modernización (Darío: 'el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo'). De modo que la relación entre el periódico y la nueva literatura no fue estrictamente negativa, según postulaba el discurso de la crisis de los cronistas. El periódico fue una condición de posibilidad de la modernización literaria, aunque también materializaba los límites de la autonomía (198).

En este sentido, sugerimos la lectura de dos crónicas de Martí, pertenecientes a sus *Escenas norteamericanas*, pero pueden incorporarse otras, para la realización de la siguiente consigna:

- a)** Leer las crónicas “El puente de Brooklyn” y “Coney Island” e identificar qué elementos tanto de la modernidad como de la modernización son observados por Martí y qué valores les atribuye.
- b)** Caracterizar su escritura. ¿Qué elementos retóricos y qué registros utiliza?
- c)** Caracterizar la mirada del cronista. ¿En qué tiempo gramatical escribe? ¿Cuáles son las funciones del lenguaje más usadas (informativo, expresivo, apelativo, poético)?

## 7. Según Ramos:

El discurso de la identidad en Nuestra América se apoya en un relato de la historia mediante el cual Martí plantea la problemática —'el enigma hispanoamericano'— que su propio discurso intentará resolver. Según ese relato, la historia americana no es un proceso en que el 'ser', armónica y progresivamente, acumula los rasgos esenciales de su identidad. La identidad no se representa como

una totalidad desde siempre constituida. En cambio, ahí el ser americano se representa como efecto de la violenta interacción de fragmentos que tienden, anárquicamente, a la dispersión. (...) Para Martí, ese ejercicio ordenador, 'hermanador', era doblemente necesario: no sólo garantizaría la consolidación del buen gobierno, contribuyendo a dominar el parricidio, los tigres de adentro, además posibilitaría la defensa de la familia recompuesta contra la amenaza —nada imaginaria— de la intervención extranjera: el 'tigre de afuera'. (2009: 397-398).

- a)** ¿Qué elementos deben hermanarse para componer nuestra América, según el texto de Martí?
- b)** ¿Qué símbolos utiliza en su texto (el árbol, el tigre) y qué representan?

#### Bibliografía crítica sugerida para esta consigna:

-Lagmanovich, David. "Lectura de un ensayo. Nuestra América, de José Martí". Schulman, Iván (comp.) *Nuevos asedios al Modernismo*. Madrid, Taurus, 1987: 235-245.

-Rama, Ángel. "La dialéctica de la modernidad en José Martí" en Pampín-Ramos (coords.). *Martí, modernidad y latinoamericanismo*. Ángel Rama. Caracas, Ayacucho, 2015: 3-104.

-Ramos, Julio. "Límites de la autonomía: periodismo y literatura", "Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana" y "Nuestra América: arte de buen gobierno" en *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Literatura y política en el siglo XIX. Caracas, El perro y la rana, 2009: 167-212, 213-261, 393-416.

# José Asunción Silva

Por Irina Garbatzky,  
Rocío Hernández  
y Julieta Viú

**1.** En *De sobremesa*, Asunción Silva describe la mesa de trabajo de José Fernández, en boca de uno de sus interlocutores, Oscar Sáenz, del siguiente modo:

El aspecto de tu escritorio ayer por la mañana daría a pensar en un principio de incoherencia a cualquiera que te conociera menos de lo que te conozco. Había sobre tu mesa de trabajo un vaso de antigua mayólica lleno de orquídeas monstruosas; un ejemplar de Tíbulo manoseado por seis generaciones, y que aguardaba entre sus páginas amarillentas la traducción que has estado haciendo; el último libro de no sé qué poeta inglés; tu despacho de General, enviado por el Ministerio de Guerra; unas muestras de mineral de las minas de Río Moro, cuyo análisis te preocupaba; un pañuelo de batista perfumado que sin duda le habías arrebatado la noche anterior en el baile de Santamaría al más aristocrático de tus *flirts*; tu libro de cheques contra el Banco Angloamericano, y presidía esa junta heteróclita el ídolo quichua que sacaste del fondo de un adoratorio en tu última excursión y una estatueta griega de mármol blanco. (231).

- a)** ¿En qué sentido resultaría representativa esta descripción de la estética modernista? Tener en cuenta la conjunción de tradiciones estéticas heteróclitas, el concepto de cosmopolitismo, los procesos de apropiación de la cultura europea.
- b)** ¿En qué otros elementos de la novela podrías encontrar

rasgos del cosmopolitismo? Además de los motivos temáticos, consideren las características formales de la novela (el relato enmarcado dentro de otro, el diario de viaje dentro de la escena de lectura).

2. Tanto Rafael Gutiérrez Girardot (1988) como Ángel Rama (1985), encuentran en los escritores finiseculares una actitud de repliegue frente a la sociedad burguesa y a los procesos de modernización. Esto puede verse, por ejemplo, en la siguiente argumentación realizada por Rafael Gutiérrez Girardot sostenida en los aportes de Walter Benjamin:

La evasión de la cárcel de su siglo abre las puertas de la fantasía y del sueño. Negación del presente y evasión a otros mundos: éstas son las dos características del artista en la moderna sociedad burguesa. Pero ello no significa, como se suele insistir, que el artista huye de la realidad. Por paradójico que parezca, el artista no hace otra cosa que vivir dentro de esa realidad que detesta, la del hombre burgués, que también huye de la realidad y se refugia, como lo observó Benjamin, en su *intérieur*: 'Para el burgués el espacio de vida entra en contraposición por primera vez con el lugar de trabajo. El primero se constituye en el *intérieur*. La oficina es su complemento. El burgués, quien en la oficina tiene en cuenta la realidad, pide del *intérieur* que lo distraiga en sus ilusiones. Esta necesidad es tanto más urgente por cuanto no tiene la intención de ampliar sus reflexiones sobre el negocio hacia reflexiones sociales. Reprime las dos en la configuración de su mundo, circundante privado. De allí emergen las fantasmagorías del *intérieur*. Para el burgués, éste constituye el universo. En él reúne la lejanía y el pasado. Su salón es un palco en el teatro del mundo'. (2004: 58).

De acuerdo con estas reflexiones, desarrollar cómo se podría interpretar el comienzo de la novela y la descripción del entorno en donde tendrá lugar la sobremesa que titula al libro.

**3.** Rafael Gutiérrez Girardot, sostiene que *De sobremesa* de José Asunción Silva es una ‘novela de artista’, esto es, una representación donde se problematiza el lugar del artista finisecular que está inmerso en una sociedad de valores burgueses. La propia vida del artista se vuelve así el tema de la novela. Gutiérrez Girardot sostendrá que “en la pregunta por el ‘para qué’ del arte, sus protagonistas se afirman mediante la negación de la sociedad y del tiempo en que vivieron y en la búsqueda de una utopía (Ardinghello), de una plenitud (Lucinde) o de mundos lejanos y pasados” (57).

**a)** ¿Qué elementos o pasajes les permiten sostener que *De sobremesa* es una novela de artista?

**b)** ¿Qué relaciones podrían trazarse en el vínculo entre José Fernández como alter-ego de José Asunción Silva?

**4.** El desconcierto, la incertidumbre y el desamparo de estos tiempos de reenquiciamiento —para decirlo con palabras de Martí— son sentimientos que corresponden o representan el clima poético finisecular. Relacionen las siguientes estrofas del poema “Luz y sombra” de Manuel Gutiérrez Nájera con la imagen que José Fernández presenta de sí mismo.

“Luz y sombra” (1876) de Manuel Gutiérrez Nájera.

Yo soy ave errante que solitaria llora,  
y en áridos desiertos cruzando siempre va;  
Sé tú la verde rama que brinde bienhechora  
al ave que ya muere dulcísimo solaz.

Yo soy brisa que pasa, yo soy hoja que rueda,  
arista que arrebatara furioso el huracán;

no sé por do camino, no sé ni en dónde queda  
de mi incesante lucha el término encontrar.

Yo soy el sol que se hunde, allá tras la montaña,  
envuelto en el sudario rojizo de su luz;  
Sé tú la blanca aurora que el horizonte baña  
y rasga de las sombras el lóbrego capuz.

Yo soy la negra noche, sin luces, sin estrellas;  
Yo soy cielo de sombras, rugiente tempestad;  
Sé tú la casta luna que con sus luces bellas  
disipe de esa noche la horrible oscuridad.

**5.** Al final de su capítulo, Gutiérrez Girardot nos brinda una interpretación de la idea de *decadencia* vinculada a los escritores de fin de siglo XIX, a partir de la idea de “una intensificación de la vida que al ser llevada a su extremo ocasionaba no solamente gozo, sino también angustia, plenitud y duda e incertidumbre, sensualidad y remordimiento, impiedad y nueva fe”. ¿Cómo aparece representada esta decadencia en los personajes de la novela? ¿Desde dónde y con qué argumentos polemiza José Fernández con Max Nordeau?

**6.** ¿Qué valores adquiere el erotismo en la novela? Helena como mujer ideal se construye en oposición al resto de las amantes del protagonista. Se trata de un motivo romántico, según Eduardo Camacho Guizado “el héroe busca el ideal a través de obstáculos, tentaciones, enfermedades” (XLIV) Helena aparece como “el intento por escapar de un mundo degradado” (XLVII).

A partir de la siguiente cita, describan cómo se construye ese ideal femenino en la novela, de qué modo el personaje la presenta en sus escenas y qué efectos promueve. Por contrapartida, señalen los otros encuentros amorosos de Fernández y sus consecuencias:

¡Helena! ¡Helena! Hoy no es el grotesco temor al desequilibrio, como lo era al escribir los ridículos análisis de Londres, lo que me hace invocarte para pedirte que me salves. Es un amor sobrenatural que sube hacia ti como una llama donde se han fundido todas las impurezas de mi 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 (25 de octubre).

### Bibliografía crítica sugerida:

- Asunción Silva, José. *De sobremesa*, en *Obra completa*. Edición crítica Héctor H. Orjuela. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992: 227-352.
- Cano Gaviria, Ricardo. “Mímesis y pacto biográfico en algunas prosas de Silva y en *De sobremesa*”, *José Asunción Silva Obra Completa*, Edición crítica Héctor H. Orjuela. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992: 443-470.
- Camacho Guizado, Eduardo. “Prólogo” a *José Asunción Silva Obra completa*. Caracas, Ayacucho, 1977: IX-LII.
- Gicovate, Bernardo. “El modernismo y José Asunción Silva”, *José Asunción Silva Obra Completa*, Edición crítica Héctor H. Orjuela. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992: 393-410.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE, (2004 [1983]).
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa”. *José Asunción Silva Obra Completa*, Edición crítica Héctor H. Orjuela. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992: 623-638.

- Molloy, Silvia. "El secuestro de la voz, *De sobremesa* como novela histórica" en *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012: 189- 217.
- Orjuela, Héctor. "José Asunción Silva. Conflicto y transgresión de un intelectual modernista". *José Asunción Silva Obra Completa*, Edición crítica Héctor H. Orjuela. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Colección Archivos, 1992: 422-442.
- Rama, Ángel. "Prólogo" a *Rubén Darío, Poesía*. Caracas, Ayacucho, 1985: IX-LXI.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

# Rubén Darío

Por Marcela Zanin

## 1. *Los raros – Prosas profanas*

En primera instancia, se presupone una lectura integral de *Los raros* y *Prosas profanas*. Observe de manera atenta la conformación de ambos textos, busque información —dentro de la bibliografía específica que se repite al final de este documento con algunos agregados— sobre las publicaciones de los mismos (cuándo y en qué contexto se realizaron y las modificaciones introducidas por Rubén Darío, en cada uno de los casos, para sus reediciones). ¿En qué se diferencian las primeras ediciones de Buenos Aires a las segundas españolas? Atienda a las modificaciones, analice la estructura de los libros. Tenga en cuenta, fundamentalmente, cómo los prólogos de cada uno de los textos forman un campo de escritura de explicitación de principios estéticos. Tal como expresa Rodrigo Caresani:

*Frente al vacío de tradición —en una cultura que quiere ser moderna, que empieza a construir genealogías nuevas y por tanto a debatir su origen—, estos textos ya no quedan inscritos y amparados en el régimen de la cita de autoridad sino que se ven obligados al despliegue, a la puesta en escena, a la justificación y argumentación. Darío usa esta forma de manera programática y militante para explicar y organizar una literatura —y podríamos decir, siguiendo a Rama, todo un ‘sistema literario’— cuya estabilidad en la vida pública ha quedado intervenida por las contradicciones del proceso de autonomización.*

(Caresani, 2010: 63) (Los subrayados son nuestros).

A partir, entonces, de este funcionamiento explicita los principios estéticos darianos, describa qué tipo de poesía es la que propone (construida alrededor de cuáles ideas, nociones y problemas), qué nueva genealogía crea (en torno a qué artistas y poetas, qué toma de cada uno de ellos), en ambos textos; cómo se relacionan a la luz de esa poética *Los raros* y *Prosas profanas*; qué implicancias tiene la noción de raro; qué peso tiene la noción de cosmopolitismo (cómo se describe, además, la misma). Cómo se inscribe la poética de Rubén Darío en el simbolismo, según lo expresado en *Los raros* y ejecutado en los poemas de *Prosas profanas*.

Explicita (de cuenta) y examine esos principios en poemas a elección y en los retratos de *Los raros* que crea más relevantes.

## 2. *Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas.*

Del mismo modo que en el apartado anterior, realice una lectura integral del poemario. Infórmese sobre las instancias de su publicación; atienda a su estructura de modo que pueda describirla, caracterice el conjunto poético propuesto por Rubén Darío, estime las líneas expresadas en su prólogo, siguiendo la misma idea ordenadora de los dos textos anteriores: la explicitación de las líneas poéticas, lo que se reafirma y lo que se innova (distinga estos aspectos).

Considere de modo puntual cómo se postula en este poemario la noción de cosmopolitismo. Observe el valor del “canto” dariano: qué elementos se ponen en juego y cómo puede pensarse la postura americanista y la relación (reformulada) con España (sus convergencias y sus críticas).

Explicita y examine esas nociones en los poemas que crea

más relevantes.

### Bibliografía crítica sugerida:

- Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*. Buenos Aires: CEAL, 1967.
- Caresani, Rodrigo. "Hacia una cartografía de la poética dariana", en *Repertorio dariano 2010: anuario sobre Rubén Darío y el modernismo hispánico*. Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 2010: 63-88.
- Caresani, Rodrigo. "El salvaje cosmopolita: dilemas de la modernidad en Rubén Darío." *Recial*, 7 (10), 2016. Recuperado a partir de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/15340>
- Colombi, Beatriz. "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires", *Rubén Darío en La Nación* de Buenos Aires. Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Concha, Jaime. "Los *Cantos...* darianos como conjunto poético". *Revista de crítica literaria Latinoamericana*, XIV: 27, 1988: 39-55.
- Foffani, Enrique. "Introducción", *La protesta de los cisnes*. Buenos Aires, Katatay, 2007: 13-43.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. México: El Colegio de México, 1978.
- Molloy, Sylvia. "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío", *Sin Nombre* vol. XI, n.3, 1980.
- Molloy, Sylvia. (1988). "Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*", en *Texto crítico* 38, p. 30-42.
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas: Universidad Central, 1970.
- Rama, Ángel. "Prólogo" a *Rubén Darío, Poesía*. Caracas, Ayacucho, 1985: IX-LXI.
- Zanetti, Susana. "El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío", *Historia de los intelectuales en América Latina* (Carlos Altamirano, director), I. *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Jorge Myers (editor del volumen). Buenos Aires, Katz, 2008: 523-543.

ISBN 978-631-90731-1-9

