

# POLÉMICAS MODERNISTAS

Glòria Bassols  
Analía B. Costa  
Rocío Hernández  
Antonella Pizzuto Grossi  
Mauro Socoró  
Julieta Viú

Polémicas modernistas / Analía B. Costa ... [et al.] ; compilación de Analía B. Costa. -

1a ed. - Rosario : CEI ediciones, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-82864-5-7

1. Lenguaje. 2. Literatura. I. Costa, Analía B., comp.

CDD 860.9982

Imagen de tapa: s/n de Laura Corbella. Dibujo en tinta sobre papel y collage, 1987.

Diseño de tapa: Cintia Lorena Espinosa

Diseño y maquetación: Cintia Corestein

Analía B. Costa

Universidad Nacional de Rosario, 2023

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

# **POLÉMICAS MODERNISTAS**

compilación de ANALÍA B. COSTA

# ÍNDICE

Las polémicas modernistas en América Latina <i>Analía B. Costa</i> -----	5
La disputa por la lengua en el modernismo: notas sobre el discurso polémico <i>Glòria Bassols</i> -----	9
Rubén Darío y Paul Groussac: una contienda verbal por la identidad cultural latinoamericana <i>Antonella Pizzuto Grossi</i> -----	17
Las <i>Cartas Americanas</i> de Juan Valera en la consagración dariana <i>Mauro Socoró</i> -----	27
Arte Ideal y arte degenerado: la polémica entre Rubén Darío y Max Nordau <i>Rocío Hernández</i> -----	39
Fragmentos de <i>Degeneración</i> de Max Nordeau-----	45
Crónicas de Rubén Darío publicadas en diarios -----	94
Una perspectiva disruptiva: Enrique Gómez Carrillo y su <i>Psicología de la moda femenina</i> <i>Julieta Viú</i> -----	111
Fragmentos de <i>Psicología de la moda femenina</i> de Enrique Gómez Carrillo -----	118
Rubén Darío y las máscaras del mundo antiguo: de <i>Azul...</i> a <i>Prosas Profanas</i> <i>Analía B. Costa</i> -----	125

# LAS POLÉMICAS MODERNISTAS EN AMÉRICA LATINA

## Una introducción

ANALÍA B. COSTA

La presente publicación es el resultado de la investigación llevada a cabo en el marco del Proyecto: “Conflictos y armonías en ‘busca de nuestra expresión’. Alcances y proyecciones de las polémicas modernistas y las políticas de la lengua literaria en América latina”, aprobado por el Área de Ciencia, Tecnología e Innovación para el Desarrollo de la Universidad Nacional de Rosario.

La propuesta central de esta investigación consistió en el estudio de la relación existente entre la idea de lo literario y las políticas lingüísticas y culturales que tuvieron lugar en América latina durante el período que comprende el Modernismo literario hispanoamericano (finales del siglo XIX y comienzos del XX). En el curso de la investigación, relevamos para su registro, relectura y análisis, las polémicas, debates, disidencias y controversias que sostuvieron diferentes grupos de intelectuales y escritores del período modernista. Este enfoque nos ha permitido el estudio de una compleja trama de legitimaciones, apropiaciones y resistencias que han formado parte del proceso de modernización literaria y de la progresiva autonomización de las letras en el continente. No podemos soslayar la importancia que los aportes de los estudios críticos de Ángel Rama, Gutiérrez Girardot, Mariano Siskind, Susana Zanetti, Julio Ramos, entre otros, han generado a partir de sus productivas lecturas en torno a la figura de los letrados y escritores del período de la modernización y su incidencia en las políticas lingüísticas y en la idea fundacional y renovadora de una literatura para América latina. Si la independencia política de los países hispanoamericanos puede considerarse –siguiendo a Rama- como el acontecimiento que permitió abrir el debate

sobre la independencia literaria y cultural del continente, creímos necesario revisar el tratamiento de esta problemática que atraviesa sistemáticamente la historia de la literatura latinoamericana y que se ha manifestado –en diferentes momentos y sistemas literarios- como contradictoria y atravesada por una serie de tensiones fundamentales que se articulan y sobresalen en el marco de la confrontación de las ideas.

Las intervenciones de los intelectuales letrados en el campo de la fijación ortográfica, en la elaboración de las gramáticas y los manuales de enseñanza de la lengua, demuestran la voluntad de homogeneizar las prácticas discursivas y la escritura: en el “bien decir” –en la declamación y la elocuencia- y en la premisa de “educar al ciudadano”. Inventar una tradición, construir una identidad, ha sido parte del proyecto de los países latinoamericanos que se abocaron a la tarea de organizar el Estado, a la par que buscaban consolidar la “nación cultural” mediante aparatos educativos y discursivos que proponían modelos identitarios. Este proceso no fue posible sin mantener una tensa y desigual relación con la tradición hispánica: con la lengua, sus prácticas y sus instituciones; tensiones que se registran en las polémicas que ponen de manifiesto la voluntad de privilegiar la unidad de la lengua (en torno al español) frente a la pluralidad lingüística y cultural que evidencia la radical heterogeneidad cultural hispanoamericana.

Será con el Modernismo finisecular que tiene lugar una nueva inflexión en relación con la problemática que nos ocupa. Ya sobre el umbral del siglo XIX y en los comienzos del XX, las producciones de los escritores modernistas vienen determinadas por el contexto de modernización cultural, social y económica que trajo aparejada la necesaria inscripción de América Latina en el proceso de democratización de los valores culturales. En uno de los textos fundamentales para la interpretación de este proceso, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Ángel Rama sostiene que: “el problema consistía en su inscripción cultural dentro del vasto texto universal al que habían sido arrojados

y que ya no abandonaría el continente, sabedores de que esa inscripción no transitaba por el localismo romántico, sino que debía funcionar en un nivel superior: el de los instrumentos de una poética.” (Rama, A., 1985, p. 173). La inscripción de la propuesta modernista dentro del concierto universal de las letras, fue uno de los aspectos más problemáticos de su estudio y dio lugar a numerosas polémicas dentro del campo cultural hispanoamericano. Estas polémicas que avivaron el clima intelectual de esos años, reflejan el carácter irreversible de este proceso, señalan la conciencia crítica de estos escritores y la necesaria explicitación de sus fundamentos poéticos. Es en el interior de estos debates -que articulan la tensión entre “cosmopolitismo” y “americanismo”- que la lengua literaria, la “propia expresión” -como la denomina P. H. Ureña en “El descontento y la promesa”- busca afirmarse a través de fórmulas internacionales.

La reflexión sobre las políticas lingüísticas y la literatura en el Río de la Plata ha dado lugar a una importante serie de estudios (Lugones, Costa Álvarez, Amado Alonso, Elvira Arnoux, Rosenblat, Sarlo), alcanzan una proyección continental (Pedro H. Ureña, Alfonso Reyes, Caro y Cuervo, Ángel Rosenblat) y demuestran el complejo mapa cultural que atraviesa el tramado histórico de la literatura hispanoamericana: su diversidad cultural y lingüística; los contactos conflictivos entre el español de América y las lenguas europeas y amerindias, la oralidad y las prácticas de escritura, y los múltiples lazos que a lo largo y lo ancho del subcontinente se imponen como zonas de conflicto, y se materializan y anudan en los debates que se inscriben en textualidades de diversa índole genérica: en la poesía, en la prosa periodística, en el intercambio epistolar, en manuales, gramáticas, antologías, en los prólogos y reseñas que tienen como protagonistas a los escritores e intelectuales del período estudiado.

En este sentido, nuestro proyecto se abocó al estudio de algunos de los debates que tuvieron lugar entre escritores, grupos o formaciones literarias, así como de ciertos intercambios que,

aún sin llegar a manifestarse como formas explícitas de la polémica, muestran a los textos como espacios de confrontación de sus modos de concebir la literatura, sus modalidades de representación, sus estrategias para la construcción del diálogo, sus ideologías estéticas; o, de aquellos que se interceptan en la lengua en la que se escribe y se concibe una literatura nacional y/o continental.

Incorporamos a esta publicación, fragmentos selectos de la obra de Max Nordau, *Degeneración*, y transcribimos las crónicas darianas que fueron escritas como respuesta a las críticas emitidas por este autor húngaro a los escritores de la época; ambas textualidades de difícil acceso en la actualidad. De la misma manera, decidimos incluir una selección del libro *Psicología de la moda femenina* (1907) del cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, con la intención de poner a disposición de los lectores las fuentes que dieron lugar a las polémicas estudiadas.

# LA DISPUTA POR LA LENGUA EN EL MODERNISMO: NOTAS SOBRE EL DISCURSO POLÉMICO

GLÒRIA BASSOLS

La actividad política y cultural de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en América Latina estuvo manifiestamente marcada por los proyectos de consolidación nacional. Durante este periodo, el afán por la búsqueda de una tradición y la construcción de una identidad para los estados modernos dio lugar a acaloradas discusiones, debates y controversias que, en muchos casos, pusieron en el centro de la escena la cuestión de la lengua: la lengua del Estado y sus instituciones, principalmente la escuela, pero también la lengua de la literatura, una literatura propia del mundo que se estaba fraguando, que atravesaba un proceso de modernización en todo el continente. Lejos de sorprender, este hecho señala hasta qué punto la lengua está imbricada en los problemas en torno a la nacionalidad (Arnoux y Lois, 1998, p. 203) y, en particular, subraya que la identidad lingüística es un componente central para proyectar una identidad colectiva (Di Tullio, 2010). Toda forma lingüística o incluso su representación gráfica —una conjugación verbal, el uso de una ortografía determinada, la presencia o ausencia de extranjerismos, la entonación, la estructura de una frase, etc.— se relaciona con un contexto ideológico-discursivo y puede ser objeto de discusión, en tanto su uso —y también el discurso metalingüístico que aprueba o desaprueba su uso—, constituyen modos de intervenir en el espacio público para avalar una tradición, deslegitimar otra, y, con ello, transformarlo (Del Valle, 2007). En este sentido, las polémicas que tuvieron lugar en torno a la lengua se relacionan de un modo u otro con la tradición hispánica: con su continuidad o su ruptura, con el proyecto de perpetuar la herencia, de salvaguardar la unidad de la lengua española, sus instituciones y su literatura,

o con el rechazo dogmático a la hispanidad y una búsqueda de otras tradiciones e identidades, principalmente francesas y anglosajonas. Esto no implica la existencia de dos bandos visiblemente marcados cuyos protagonistas se hayan agrupado en un extremo y en otro de la contienda, sino que los polos descriptos están en el horizonte de la época y se relacionan de distintas formas con las discusiones que se dieron en el plano social.

En estos debates, los escritores modernistas e intelectuales del período comenzaron a cobrar protagonismo y se consolidó la figura del intelectual público, en términos de Paula Bruno (2021), un “formador de opinión y organizador de saberes y discursos relacionados con las tendencias identitarias que se estaban configurando” (p. 9). Los intelectuales adquirieron notoriedad por la emergencia de un creciente público lector que hizo de la prensa un fenómeno masivo. Este fue determinante para el surgimiento de la literatura moderna y, al mismo tiempo, se constituyó en el espacio propicio para dar “la disputa por su lengua, que es en muchos casos la del trazado de sus límites, la de la definición de sus afinidades y la de la provisión de un mercado para sus productos impresos” (Ennis, 2017, p. 198). La prensa se entiende aquí en un sentido amplio que comprende no solo la prensa diaria sino también revistas culturales o especializadas, anuarios de las primeras asociaciones científicas y culturales, folletos y libelos de todo tipo. Estas publicaciones fueron el soporte material de un juego de resistencias y contrarresistencias (Arnoux y Lois, 1998, p. 203) en el que participaron escritores e intelectuales de la época, y en el que predominó ante todo el tono polémico.

En principio, el discurso polémico se caracteriza por manifestar un conflicto, por poner en escena la diferencia, el disenso, y por refutar las ideas del adversario al punto de descalificarlo por completo (Montero, 2016). No hay en la polémica la búsqueda de un acuerdo, la voluntad de conciliación, ni siquiera se propone el objetivo de persuadir, a diferencia de lo que puede pensarse de un discurso argumentativo organizado sobre la base de

la razón. En “Diálogos de sordos: tratado de retórica antilógica”, Angenot (2016) hace la observación a simple vista banal de que los humanos argumentan todo el tiempo, aunque la mayoría de las veces fracasan en su intento de persuadir al otro. Frente a este hecho innegable, casi insólito, se pregunta “¿Qué podemos aprender de una práctica tan frecuentemente destinada al fracaso y, sin embargo, incansablemente repetida?” (p. 40). También aquí nos preguntamos qué caracteriza la práctica de la polémica, en general, y por qué tuvo un lugar preponderante en la prensa de fines del siglo XIX y principios del XX.

La tradición de la retórica clásica que estudia la argumentación ha excluido sistemáticamente la polémica. Argumentar es, en definitiva, presentar un discurso razonable para lograr la persuasión; la argumentación se sostiene en el *logos*, mientras que la polémica es un “combate verbal” que “busca el golpe a cualquier precio, incluso a costa de emplear argumentos falaces, invectivas y malas artes” (Montero, 2016, p. 10). No hay lugar para la polémica en una disciplina consagrada a la persuasión racional. Pero, siguiendo a Angenot (2016) “no se puede construir una ciencia (la retórica) partiendo de una eficacia ideal, la persuasión, que no se presenta más que excepcionalmente” (p. 39); si hay desacuerdos y malentendidos de forma persistente, es necesario pensar cuál es la lógica que rige tales intercambios.

En sintonía con esta idea, Amossy (2016) en “Por una retórica del *dissensus*: las funciones de la polémica” reivindica un lugar para la polémica en los estudios sobre argumentación y la caracteriza por “tres procedimientos constitutivos: la dicotomización, la polarización y el descrédito hacia el otro” (p. 27). Según esta propuesta, la especificidad del discurso polémico radica en la dicotomización de las posiciones: la polémica plantea dos posturas antitéticas mutuamente excluyentes, lo cual vuelve inadmisibles la posibilidad de una solución, de una reconciliación. Pero este hecho suele estar acompañado por la polarización, que consiste en un fenómeno social más que en una oposición racional: “en

efecto, la polarización no solo presenta una división en blanco/negro, izquierda/derecha, sino que plantea además un ‘nosotros’ frente a un ‘ellos’” (Amossy, 2016, p. 28). Así, la polarización no consiste en una división abstracta deducible según las tesis y antítesis de los participantes, sino que se constituye por el agrupamiento social a partir de una identidad que se determina por oposición a otra: un conjunto de convicciones se consolida en una postura, y esta se define en oposición al grupo contrario. Por este motivo, Amossy propone que el último rasgo constitutivo de la polémica es el descrédito hacia el otro: no es suficiente con argumentar a partir del logos y refutar argumentos de forma racional, sino que el objetivo es descalificar al adversario, desacreditar su *ethos*, de modo que deje de constituirse en alguien autorizado. El ataque al *ethos* “puede ir desde lo más implícito hasta la injuria, pasando por todas las formas retóricas de la desvalorización (por ejemplo, la ironía)” (Amossy, 2016, p. 29). No hay, por lo tanto, un intento de comprensión del otro, sino que la polémica se caracteriza por lo que Maingueneau (2016) denomina interincomprensión:

los adversarios no pueden más que traducir el discurso de su Otro en sus propias categorías, anular su alteridad. Están condenados a entrar en conflicto, porque se constituyen recíprocamente; condenados a no comprenderse, porque sus enunciados son, entre sí, como el verso y el reverso. (p. 57).

De este modo, en la polémica estamos frente a una suerte de fracaso del diálogo (Plantin, 2016), en tanto ninguna de las partes se deja convencer ni reconoce la legitimidad de los argumentos del otro. En general, el discurso del adversario es condenado como *irracional*; el discurso propio se encuadra en el marco de la razón, pero las palabras del adversario -y el adversario mismo- se desestiman porque no siguen las leyes de la lógica.

Ahora, habría que precisar, en relación con esto, que se entiende por lógica y, en este sentido, la intercomprensión entre los

participantes del altercado puede leerse a la luz de la propuesta de Angenot (2016): no existe algo tal como una razón trascendental y ahistórica. Las personas en ambos polos de la polémica no comprenden los argumentos ajenos “por no emplear el mismo código retórico, es decir, reglas comunes sobre lo argumentable, lo debatible, lo persuadible” (p. 42). Para llegar a un acuerdo, para alcanzar la conciliación, sin importar qué tan disímiles y fuertemente arraigadas sean las convicciones de los participantes, es necesario que exista un ‘terreno común’, que haya presupuestos fundamentales sobre lo que es ‘racional’, ‘evidente’, ‘demostrable’, ‘cognoscible’” (p. 42). Lo que ocurre muy a menudo es que la etiqueta de irracional se emplea para denominar una lógica diferente a la propia.

Ahora bien, si la polémica tiene las características aquí esbozadas, si su función no consiste en llegar a un acuerdo y ni siquiera permite la construcción de un diálogo, habría que pensar cuáles son los motivos de su presencia en el plano social. Amossy (2016) formula este razonamiento en un intento por comprender cuál puede ser el sentido del no acuerdo en el que insiste la polémica, y entendemos que sus conclusiones constituyen un aporte para pensar las polémicas a las que se abocaron los escritores modernistas e intelectuales a fines del siglo XIX. En líneas generales, el objetivo de la polémica es la *gestión del conflicto*:

El objetivo de la polémica no es el acuerdo, sino más bien la gestión del conflicto, ritualizada hasta el extremo. Se trata de hacerse cargo de las rupturas, a menudo profundas, que dividen a los ciudadanos en una democracia pluralista en la que las opiniones, las creencias, los intereses, los ideales, las costumbres e incluso los valores de base pueden divergir profundamente. (Amossy, 2016, p. 33)

La polémica se produce en el marco del disenso: el desacuerdo fundante entre quienes conforman una sociedad democrática, con convicciones heterogéneas y muchas veces opuestas. La profunda

incompatibilidad de los imaginarios posibles -en el caso que nos concierne, para modelos de nación y de la lengua de esa nación- encuentra su cauce en la polémica, y así se asegura el respeto de los límites que impone la democracia. Por ello, en un contexto en el que las naciones democráticas habían de imaginar un modelo de sociedad futura, es de esperar que la polémica haya tenido por lo menos un lugar relevante en la agenda social.

Como mencionamos arriba, la retórica propia de la polémica -lo que Amossy denomina retórica del *dissensus*- conlleva una polarización por parte de los participantes: estos se agrupan entre sí con el objetivo de oponerse a otro grupo que representa su adversario. En principio, esto no hace más que agudizar las diferencias entre grupos de la misma comunidad e instaura una lógica maniqueísta que divide a la sociedad, pero al mismo tiempo “estos agrupamientos identitarios son el preámbulo necesario para toda acción social y de toda lucha práctica” (2016, p. 33), lo cual también consiste en un componente fundamental para la sociedad democrática.

En este sentido, las polémicas que circularon en la prensa durante el periodo modernista constituyen marcas de la participación ciudadana en la imaginación de un modelo de sociedad futura. El antagonismo, la discrepancia, la puesta en escena del conflicto, e incluso el desacuerdo sobre qué resulta discutible, argumentable y refutable, dan cuenta de un momento de la historia particular en el que las diferencias permitían “seguir compartiendo un mismo espacio” (Amossy, 2016, p. 33), y quizás imaginar en conjunto -en un conjunto extremadamente heterogéneo, marcado por rupturas y discrepancias- cómo habría de ser el nuevo mundo compartido y -lo que es lo mismo- cómo habría de ser la lengua que lo contara.

## BIBLOGRAFÍA

- AMOSSY, R. (2016). Por una retórica del *dissensus*: las funciones de la polémica. En A. S., Montero (comp.) *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias* (pp. 25 -38). Prometeo.
- ANGENOT, M. (2016). Diálogos de sordos: tratado de retórica anti-lógica. En A. S., Montero (comp., trad.) *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias* (pp. 39-54). Prometeo.
- ARNOUX, E. y LOIS, É. (1998). Retórica del discurso polémico y construcciones de identidad nacional. (A propósito de derivaciones polémicas de la reforma ortográfica propuesta por Sarmiento en Chile). *América. Cahiers du CRICCAL*, (21), pp. 203-209.
- BRUNO, P. (2021). Climas intelectuales y disputas identitarias en Argentina, 1880 y 1910. Tres momentos históricos y algunos comentarios sobre una agenda de investigación. *Revista Historia Para Todos*, (13), pp. 9-17.
- DEL VALLE, J. (2007). Glotopolítica, ideología y discurso: categorías para el estudio del estatus simbólico del español. En Del Valle, J. (ed.) *La lengua, ¿patria común?: ideas e ideologías del español* (pp. 13-29). Iberoamericana.
- DI TULLIO, Á. (2010). *Políticas lingüísticas e inmigración. El caso argentino*. Eudeba.
- ENNIS, J. A. (2017). La lengua al filo del siglo: las polémicas por el futuro del español en América en torno al 1900. *Anuario de Glotopolítica*, (1), pp. 197-224. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.12709/pr.12709.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.12709/pr.12709.pdf)

- MAINGUENEAU, D. (2016). Las dos restricciones de la polémica. En A. S., Montero (comp.) *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias* (pp. 55-66). Prometeo.
- MONTERO, A. S. (2016). La polémica y lo polémico. Palabras preliminares. En A. S., Montero (comp.). *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias* (pp. 9-22). Prometeo.
- PLANTIN, C. (2016). De polemistas a polemizadores. En A. S., Montero (comp.). *El análisis del discurso polémico. Disputas, querellas y controversias* (pp. 67-82). Prometeo.

# RUBÉN DARÍO Y PAUL GROUSSAC: UNA CONTIENDA VERBAL POR LA IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA

ANTONELLA PIZZUTO GROSSI

El discurso polémico ha sido, a lo largo de la historia, un medio privilegiado para construir posiciones en relación con temas de marcada importancia histórica y social. El escenario de enfrentamiento y polarización que construye la polémica posibilita la conformación de espacios de visibilidad, que ponen en primer plano a aquellos que participan de ella. En el Modernismo Latinoamericano este tipo de discurso fue utilizado por los intelectuales letrados para crearse un lugar desde el cual consolidar una posición dentro del panorama finisecular, valiéndose de la incipiente democratización en el acceso a los medios de comunicación y a la participación de las masas populares en el mundo cultural moderno. Es en este contexto que Rubén Darío y Paul Groussac polemizan sobre la posibilidad de que en América Latina pueda construirse una identidad poética “cargada de mundo y saturada de universo”, que tenga, asimismo, una melodía propia y representativa del territorio americano. Es así como, en el desarrollo de esta polémica, son presentadas nociones como *originalidad*, *traducción*, *imitación* y *genio*, las cuales sientan las bases para el armado de una escena polémica particular, una que tendrá lugar en las letras escritas a fines de siglo XIX.

Si pensamos en la polémica como un tipo de discurso con características propias y un desenvolvimiento particular, es necesario matizar el análisis concreto del intercambio entre Darío y Groussac con una visión más amplia, aunque no por ello acotada en su desarrollo, que tome en cuenta las generalidades

conceptuales del discurso polémico. Cuando hablamos de polémica nos encontramos, según la propia palabra lo refiere, con un enfrentamiento verbal, con una contienda en donde dos posiciones pugnan por asumir el rol dominante en el intercambio argumentativo.

En este sentido, el disenso entre las posiciones de los participantes se transforma en una base fundante del discurso, el cual asume ciertas características que le brindan su peculiaridad: posiciones antitéticas que hacen imposible llegar a un acuerdo entre las partes intervinientes, polarización de argumentos que generan el surgimiento de un yo/nosotros frente a tú/ellos y la utilización del descrédito del argumento del otro como una estrategia retórica que permite brindar legitimidad a los propios enunciados a partir de degradar los ajenos. Estas características generales que Ruth Amossy atribuye al discurso polémico, pueden encontrarse, en menor o mayor grado, en el curso de una argumentación, la cual puede tener momentos más o menos polémicos.

El intercambio entre Darío y Groussac se produce en un contexto de profundos cambios políticos, sociales y culturales, en el cual una de las grandes preocupaciones era el fortalecimiento de la estructura social y la consolidación del Estado Nacional, proyecto que encontraba en la realidad de las calles de las grandes metrópolis nacionales un escenario adverso dada la diversidad cultural que convertía a nuestro país en lo que Darío caracterizó como “un crisol de almas y de razas”. La gran mezcla cultural que existente se transformó en un desafío para los intelectuales de fines de siglo, los que debieron afrontar, desde su lugar dentro del escenario cultural, el cuestionamiento sobre la posibilidad de existencia de una identidad propia, que no solo representara lo nacional, sino fundamentalmente, el ser latinoamericano.

En el círculo cultural de fines de siglo se gestó un fuerte deseo de modernidad, un anhelo que se introdujo a partir del contacto directo con la cultura europea, especialmente la francesa, la que se presentaba como el horizonte a alcanzar. Así, se generó una clara

tensión entre dos polos que parecen encontrados: por un lado, la búsqueda por mantener las particularidades representativas de una identidad local, que coincidía con el proyecto político del Estado Argentino, y por otro, la necesidad de construir un modelo cultural latinoamericano que se apartara del pasado español, retrógrado y amurallado, y siguiera los lineamientos estéticos de la cultura que en ese momento histórico representaba la modernidad: la cultura francesa.

Es así como los jóvenes modernistas de América Latina llevaron adelante una tarea de fundación y de consolidación de una nueva literatura latinoamericana que buscaba ser portadora de los ideales de modernidad europea. Así, las grandes urbes se constituyeron en los escenarios propicios para la proliferación de intercambios intelectuales y de debates encarnizados, los cuales tuvieron un alto grado de exposición y visibilidad por el gran número de revistas periódicas, publicaciones en diarios locales y conferencias en círculos intelectuales, los cuales funcionaron como una red de comunicación continental que prepararon el terreno cultural para llevar adelante el proyecto modernista de constitución de la identidad poética latinoamericana. Esta posibilidad de contacto permanente entre los intelectuales a través de los medios escritos se vio favorecida por las políticas públicas orientadas a lograr la alfabetización de las grandes masas populares. Educar en el idioma nacional era una estrategia fundamental para lograr hacer parte de la Nación a los grandes grupos inmigrantes que llegaron a América Latina desde mediados del siglo XIX, lo que generó que los periódicos se transformaran en la tribuna popular donde se gestaban los grandes debates nacionales, y donde el intercambio entre los intelectuales tomaba un estado público y de exposición masiva que antes de este momento era acotado.

Es en este contexto que, en 1896, el mismo año en el que sale a la luz *Prosas profanas*, Rubén Darío publica en Buenos Aires *Los raros*, un libro que recopila un conjunto de retratos de artistas, que habían sido publicados con anterioridad en el diario

*La Nación*. Darío anhelaba alcanzar la independencia cultural americana, a partir del establecimiento de una identidad poética “cargada de mundo y saturada de universo”, que tenga, asimismo, una melodía propia y representativa de nuestro territorio, es decir, una poética que se presente como la resolución de la tensión existente entre lo universal de la cultura moderna y lo particular de lo americano. En este sentido, el objetivo primero de *Los Raros* era introducir en el mundo cultural argentino y latinoamericano un conjunto de figuras consideradas por el poeta como personalidades relevantes para el nuevo movimiento artístico que pretendía desarrollar e impulsar en Latinoamérica. Este conjunto de figuras disímiles y extrañas, solo unidas por su rareza, representaban los valores artísticos que Darío pretendía exaltar en su concepción de lo moderno.

En Europa conocí a algunos de los llamados decadentes en obras y en persona. Conocí a los buenos y a los extravagantes. (...) Vi que los inútiles caían; que los poetas, que los artistas de verdad se levantaban y la sátira no prevalecía contra ellos. Aprendí el son de la siringa de Verlaine y el de sus clavicordios pompadour. “¡Si llevara todo esto al castellano!” decía yo. Y del racimo de uvas del Barrio Latino, comía la fruta fresca, probaba la pasada y, como en el verso del cabalístico Mallarmé, soplabla el pellejo de la uva vacía y a través de él veía el sol. (Darío, 1980 [1896], p. 52-53).

En este sentido, la originalidad que propone Darío está dada por la manera en la que trabaja, ensambla y construye paisajes y formas nuevas a partir del material perteneciente al patrimonio cultural de épocas y movimientos literarios anteriores, y los de sus contemporáneos. Así, lo que Darío propone es tomar lo que Mariano Siskind (2016) llama “significante vacío”, es decir, las premisas universales de la modernidad encarnadas por la cultura francesa y llenarlas de contenido latinoamericano: “Al penetrar

en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión, que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español o aplicarlos.” (Darío, 1980 [1896], p. 51).

En noviembre de 1896, Paul Groussac, crítico literario y director de *La Biblioteca* -revista literaria que Darío catalogó como “la más seria y aristocrática que hoy tenga la lengua castellana” (p. 49)- publicó una reseña contestataria y contundente sobre *Los Raros* en la que argumenta una “supuesta” falta de homogeneidad en la selección de los retratos literarios contenidos en la obra dariana recientemente publicada. Groussac acusa a Darío, de manera directa y desdeñosa, de excesivo despilfarro de tiempo y de energías al tratar de imponer nombres y poéticas marginales, las que solo podrían interesar “(...) a algunos decadentes de botón, que se dice han brotado en el surco del señor Darío” (1896, p. 474). Es en esa construcción del otro como contrapunto, donde la polémica comienza a tomar forma de tal. En este sentido, no es menor que el artículo que abre la polémica tenga en su primer párrafo la siguiente sentencia: “El autor de esta hagiografía literaria es un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires hace tres años (...)” (p. 474), estas palabras remarcan la cuestión de la extranjería, tema altamente problemático en la Buenos Aires de fines de siglo. Esto es importante porque Groussac elige como forma de introducción a la polémica una erosión sistemática de la autoridad de Darío en términos de identidad y de origen. Esto no es un dato menor dado que Groussac es francés, por lo que su discurso y su posición se encuentra legitimada por el simple hecho de su linaje, el cual le brinda la inmunidad necesaria para tener un buen discernimiento artístico, al contrario de lo que sucede con Darío, donde: “El filtro operó plenamente en quien no tenía la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica y sucedió que, (...) el “sugestionado” llegase a absorber con igual fruición las mejores y las peores elaboraciones del barrio Latino” (Groussac, 1896, p. 475).

Esta estrategia de construir la argumentación a partir del desprestigio es una herramienta clave para entender la posición polémica de Groussac, porque no solo confronta la legitimidad del escritor para construir una posición propia en cuanto al arte -Groussac presenta a Darío como “el heraldo de pseudo talentos decadentes, simbólicos, estetas” (p. 475), sino que también deslegitima la producción literaria de Darío en *Los Raros* al centrar su crítica en las incorrecciones, citas cojas, las erratas chocantes que pueden observarse a lo largo de todo el texto y, fundamentalmente, la excesiva importancia que se le da a la cuestión estética y al uso de una lengua cargada de artificio y voluptuosidad que, según Groussac, obstaculizan el entendimiento.

Frente a esta posición fatalista y despectiva, que borra cualquier posibilidad de que la poesía latinoamericana pudiera inscribirse en la historia universal de la literatura siguiendo el camino propuesto por Darío, es que este escribe “Los colores de estandarte”, artículo que se presenta como una contestación directa a la argumentación dada por Groussac en la reseña de noviembre de 1896. Es en este artículo de respuesta, junto a lo esbozado en “Palabras liminares”, donde Darío cimienta un programa estético de raigambre simbolista y decadente con miras a la construcción posterior de una nueva estética latinoamericana con identidad propia. En su letra podemos encontrar no solo un manifiesto ideológico que servirá como base para caracterizar el trabajo artístico, sino también los rasgos centrales que cada una de las personalidades admiradas por Darío y que aportan a la construcción de la figura ideal del artista moderno: “Ese grupo de artistas ha sido quien ha dado al mundo en estos últimos años el conocimiento de grandes almas geniales (...). A todos ellos guía la estrella de Belleza. Oscuros hay; hay claros y cristalinos” (Darío, 1980 [1896], p. 51). Es en este matiz de luz y de sombras, de reconocimiento y de desprecio, en el que estas figuras encuentran su lugar en la historia del arte universal. En *Los raros* la variedad de personalidades y de situaciones se pre-

senta tan amplia como matices tiene la vida misma; algunos de estos raros fueron artistas ampliamente conocidos en su tiempo, pero muchos otros fueron solo conocidos en círculos cerrados y especializados, e incluso nos encontramos con algunos marginados por la sociedad. A pesar de esto, todos ellos comparten una característica común, su excentricidad, el hecho de representar un posicionamiento artístico único, alternativo al impuesto por la tradición y la academia, presentándose como una fuerza de choque frente a la homogeneización impuesta por los dictados de los movimientos literarios canónicos. En este sentido, Beatriz Colombi va a plantear: “Con su catálogo, Darío *desordena* el campo, invierte las jerarquías, por eso Groussac le asigna operaciones de lo *seudo*, de lo falso, paradigma que, hábilmente diseminado, se condensa en la palabra más injuriosa de la reseña: ‘*raté*’.” (2004, p.79).

Es interesante destacar que, de la misma manera que Groussac inició su reseña con una alusión al origen de Darío, a su carácter de extranjero, este, a su vez, legitima su posición poniendo a Groussac en la figura de maestro, de aquel de quien Darío aprendió a escribir: “(...) él me enseñó a pensar en francés” (p. 51). Este posicionamiento le brinda a Darío el espacio necesario para poder confrontar y contradecir lo dicho en la reseña. “Pensar en francés” es para Darío la entrada a la posibilidad de proyectar una poética latinoamericana que se pueda escribir en español, que construya imágenes locales, que tenga una melodía propia, pero que guarde los ritmos y las formas de la cultura universal, sin que por ello se pierda el color latinoamericano.

Para Groussac, el principal fallo de las aspiraciones de Darío es pretender construir un Modernismo que sea originalmente latinoamericano teniendo como horizonte la cultura del simbolismo francés, es decir, que tenga sus raíces en temas extraídos de la experiencia cotidiana de la vida en estas tierras, pero expresados

---

1 *Raté*: sujeto fracasado o perdedor.

en formas propias del decadentismo europeo. Para este crítico lo que Darío y sus seguidores deberían intentar es trasplantar el modernismo europeo a la cultura americana, ya que considera como vano e imposible el deseo de los modernistas de alcanzar una identidad poética original y autóctona que represente los ideales, los sentimientos y las necesidades locales.

A “Los colores del estandarte”, Groussac responde en un nuevo artículo donde son presentadas nociones como *genio*, *hibridación* e *imitación*, a partir de las cuales responde a los argumentos de Darío planteando que Latinoamérica, dada su juventud, está condenada a imitar, con mayor o menor fidelidad, a la cultura europea. Las culturas que tienen historia son portadoras de un *genio* particular el cual cristaliza el espíritu de esa comunidad, y le garantiza originalidad intelectual. Las culturas jóvenes, como la latinoamericana, no poseen ese genio, por lo que deben conformarse con ser un reflejo más o menos fiel de una cultura que se toma como modelo. No puede existir originalidad en la mezcla, la hibridación es inconcebible porque mancha la pureza de las civilizaciones más antiguas.

En este segundo artículo, si bien existe una toma de posición clara por parte de Groussac en cuanto a la posibilidad de pensar una poética latinoamericana propia y original, también es de destacar que existe un acercamiento a la posición de Darío en cuanto a la valoración que hace el francés del talento del poeta en cuanto a su poesía. Lo que Groussac le reprocha a Darío es su juventud y la debilidad que esta conlleva al hacerlo susceptible de ideas potencialmente nocivas para su talento: “Son muy numerosas las resonancias que convergen a su inspiración; pasa tanta gente por su camino que las huellas se confunden y, como decimos los arrieros, el rastro está borrado” (Groussac, 1963, p. 243).

Para concluir podemos decir, citando a Mariano Siskind (2016), que la posición de Darío en “Los colores del estandarte” implica posicionarse desde la apropiación y la traducción, es decir, la apropiación de la cultura moderna universal para, en un acto de

traducción, resignificarla y darle un color local. Darío propone una poética latinoamericana con una melodía y con imágenes propias, que sea representativa de la totalidad en lo único. Groussac, presentando una posición contraria, desecha la idea de que en la América colonizada se pueda lograr la originalidad intelectual, argumentando que culturas como la latinoamericana solo tienen posibilidad de insertarse en el mundo moderno a partir de la imitación de las grandes culturas europeas. Estas dos posiciones, antitéticas por esencia, conformaron un escenario polémico en donde no solo se visibilizó un problema que estaba latente en la sociedad finisecular, sino que también permitió la consolidación de una posición particular de ambos intelectuales en el campo intelectual del momento.

## BIBLIOGRAFÍA

- COLOMBI, B. (2004). En torno a Los raros: Rubén Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires. En S. Zanetti (comp.), *Las crónicas de Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1893-1916*. Eudeba.
- DARÍO, R. (1905 [1896]). *Los raros*. Maucci Hermanos.
- (1980). Los colores del estandarte. En R. Gullón, *El modernismo visto por los modernistas*. Labor.
- GROSSAC, P. (1896). Los raros por Rubén Darío. *La Biblioteca*, Año I, t. II, noviembre, pp. 474- 480.
- (1963). *Dos artículos sobre Darío. Prólogo y notas de Antonio Pagés Larraya*. Universidad de Buenos Aires/Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Literatura argentina “Ricardo Rojas”.
- GUTIÉRREZ, G. R. (1988). *Modernismo*. Fondo de Cultura Económica.
- JITRIK, N. (1979). *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. El Colegio de México (Colección Jornadas N° 85).
- SISKIND, M. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- RAMA, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Internacional Ángel Rama.
- ROMAGNOLI, A. (2023). Paul Groussac y Rubén Darío, o el orden de la moderna literatura americana. En *Orbis Tertius*, vol. XXVIII, n° 37, e264, mayo - octubre. Universidad Nacional de La Plata, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria.

# LAS CARTAS AMERICANAS DE JUAN VALERA EN LA CONSAGRACIÓN DARIANA

MAURO SOCORÓ

## Introducción

La “campaña intelectual” que Rubén Darío emprendió a fines del siglo XIX tuvo su punto de partida, según afirma en *Historia de mis libros*, con la publicación, durante su estadía en Chile, del libro *Azul...* en el año 1888. Obra heterogénea, compuesta de prosas y poesías, conforma un volumen inaugural en la historia del Modernismo hispanoamericano. En el presente artículo, nos concentramos en uno de los tantos aspectos que hacen a ese “comienzo”, y que se ubica en los inicios de la mencionada campaña. Se trata, en efecto, del encuentro epistolar mantenido entre Juan Valera y Darío luego de que este le enviara un ejemplar de su libro, comprendido en dos cartas que más tarde pasaron a integrar el aparato paratextual de la obra. Se trata de una recepción “temprana” que ayudó a su difusión y que, asimismo, disparó líneas de lectura con destinos variados.

## Recepción y... ¿polémica?

Darío, en *Historia de mis libros*, al referirse al intercambio que mantuvo con Valera, se pregunta: “(...) ¿por qué hay muchos que quieren ver siempre alfileres en aquellas manos ducales?” ([1916] 1948, p. 72). La observación, que es de por sí sugerente, se comprende al enmarcarla en el complejo ámbito de las relaciones culturales entre las naciones hispanoamericanas y España. No es nuestra intención ahondar en ese problema, de modo que remitimos al lector al trabajo de Carlos Rama, *Historia de las re-*

*laciones culturales entre España y la América Latina. Siglo XIX* (1982). Basta indicar que Valera fue un promotor tenaz del fortalecimiento de dichas relaciones, y tal parece haber sido el fin, según veremos, que tenían sus llamadas “cartas americanas”, las cuales aparecían en las páginas del *Lunes del Imparcial*, en Madrid, y eran reproducidas, inmediatamente, en diarios americanos<sup>1</sup>.

En el prólogo que encabeza el volumen recopilatorio que reúne dichas cartas, dedicado a su “querido amigo” don Antonio Cánovas del Castillo, Valera se refiere a esta obra como “(...) este librito, donde van reunidas algunas de mis cartas sobre literatura de la América española” ([1890] 2001). Allí, además, explica sus intenciones y explicita su juicio sobre los vínculos culturales entre España y las nacientes repúblicas hispanoamericanas:

Mis cartas carecen de verdadera unidad. Son un conato de dar a conocer pequeñísima parte de tan extenso asunto. Las dirijo a autores que me han enviado sus libros [tal es el caso de Darío]. No son obra completa, sino muestra de lo que he de seguir escribiendo, si el público no me falta. Como noticias y juicios aislados, sólo podrán ser un día un documento más para escribir la historia de las Españas, en el siglo presente. Porque las literaturas de Méjico, Colombia, Chile, Perú y demás repúblicas, si bien se conciben separadas, no cobran unidad superior y no son literatura general hispanoamericana sino en virtud de un lazo para cuya formación es menester contar con la metrópoli ([1890] 2001)<sup>2</sup>.

---

1 Tal como observa Arellano, las dos cartas que Valera envió a Darío “(...) fueron reproducidas en diarios de Norte y Sur América, como *Las Novedades* de Nueva York y *La Tribuna* de Santiago de Chile (del 23 al 26 de enero de 1889) y recogidas por Valera en sus *Cartas Americanas*. Primera Serie: Madrid: Fuentes y Capdeville, 1890, pp. 213-217” (2009, p. 40).

2 En una carta remitida al poeta argentino Rafael Obligado, el día 26 de marzo de 1888, apunta: “Al escribir a usted hoy agradeciéndole el presente, me he de permitir también poner aquí a mi juicio sobre los versos y *darlos a conocer a la generalidad de los españoles, que no saben de usted sin dudas*” (Valera, 2001. El subrayado es nuestro).

Valera es, para ese entonces, una figura intelectual consagrada en España con el peso suficiente para oficiar de gerente cultural a través de la crítica, la divulgación y, no hay que pasarlo por alto, el arbitrio. Es, además, una presencia que busca deshacer las hostilidades generadas luego de las guerras independentistas en Hispanoamérica de principios del siglo XIX, siempre, claro está, desde una óptica hispánico-metropolitana. Basta recordar el antihispanismo -y su correlato: lo que Valera denominará “galicismo mental”- sembrado en las páginas de un escritor como Sarmiento -sobre todo el del *Facundo*- para advertir el grado de desapego cultural que se fomentaba por estas tierras respecto de la cultura española luego de las gestas independentistas<sup>3</sup> y el consiguiente corrimiento del foco de referencia hacia Francia, primero, y luego hacia los Estados Unidos de Norteamérica.

Ahora bien, para completar el perfil de Valera -y, por extensión, para comprender cabalmente los procesos revolucionarios en Hispanoamérica-, es necesario observar la España convulsionada del siglo XIX. La presencia transatlántica española y su hegemonía marítima entran en crisis en la década de 1710 con el Tratado de Utrecht (también conocido como la “Paz de Utrecht”), que pone fin a la Guerra de Sucesión (este suceso, a su vez, establece a la Casa de los Borbones, de origen francés, como dinastía regia en España, hecho que perdura hasta nuestros días). Inglaterra, a través de la diplomacia, imprime su soberanía sobre el Estrecho de Gibraltar y sella el ocaso, con ello, de la supremacía naval y militar hispánica, además de dar inicio –o más bien blanquea– al proceso

---

3 El ‘antihispanismo’ decimonónico en la Argentina proyecta una estela que va de la Generación del 37 hasta Paul Groussac, cuya polémica con Marcelino Menéndez y Pelayo a propósito del *Quijote* apócrifo, sostenida a fines del siglo XIX y extendida hasta los festejos del tricentenario de la publicación del *Quijote* cervantino en 1905, resulta paradigmática. Por lo demás, el lector interesado en el “problema del hispanismo” puede consultar el número 5 (Vol. 5) de la revista *Olivar* de la UNLP, principalmente los artículos de De Diego (2004) y Romanos (2004).

de decadencia nacional sobre el que los intelectuales españoles, al menos hasta Ortega y Gasset, no dejarán de reflexionar. Un siglo después de dicho tratado, Napoleón invade España y da pie a la Guerra de la Independencia, la cual ocurre en simultaneidad con algunas de las independencias americanas, entre ellas la Argentina. España, inmersa en múltiples frentes de conflicto, se cierra sobre sí misma.

Si bien ambos hechos -el Tratado de Utrech y la invasión napoleónica- no agotan el orden causal de la “decadencia española”, ni tampoco explican hasta sus últimos detalles los conflictivos vínculos con las culturas hispanoamericanas -Valera no concebiría este sintagma-, sí ayudan a comprender el rechazo por lo “foráneo”, particularmente por la cultura francesa, pilar cultural del siglo XIX en Occidente y de cuyos movimientos estéticos se nutren, entre otros, los por entonces jóvenes modernistas hispanoamericanos. Solo así se comprende, por ejemplo, el ahínco con el que Valera detecta y remarca los elementos francos, focalizando su crítica, en *Cartas americanas*, en la figura, o más bien, según veremos luego, en los imitadores de Víctor Hugo. Leemos en la primera misiva que le dirige a Darío el 22 de octubre de 1888:

Sea, no obstante, el arte *azul*, o del color que se quiera. Como sea bueno, el color es lo que menos importa. Lo que a mí me dio mala espina fue la frase de Víctor Hugo [*L'art c'est l'azur*”, que Darío coloca como epígrafe en *Azul...*], y el que usted hubiese dado por título a su libro la palabra fundamental de la frase. ¿Si será éste, me dije, uno de los tantos y tantos como por todas partes, y sobre todo en Portugal y en la América española, han sido inficionados por Víctor Hugo? La manía de imitarle ha hecho verdaderos estragos, porque la atribuida juventud exagera sus defectos, y porque eso que se llama *genio*, y que hace que los defectos se perdonen y tal vez se aplaudan, no se imita cuando no se tiene. En resolución, yo sospeché

que era usted un Víctor Huguito y estuve más de una semana sin leer el libro de usted ([1890] 2001).

Líneas más adelante, aclarado el falso prejuicio, propone: “Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted, y lo digo para afirmar un hecho sin elogio y sin censura. En todo caso, más bien lo digo como elogio”.

Prosiguiendo con el análisis del libro, Valera indica que Darío carece de carácter nacional: “(...) yo no puedo exigir de usted que sea nicaragüense, porque no hay ni puede haber aún historia literaria, escuela y tradiciones literarias en Nicaragua”, pero sí posee, por el contrario, “una poderosa individualidad de escritor”. Darío, anota Valera, se leyó “toda la más flamante literatura francesa”, y aun así, “no imita a ninguno”. “Usted”, le indica, “lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia”. Para Valera, como vemos, el problema reside más bien en el carácter “reciente” que poseen las culturas hispanoamericanas recién emancipadas. Es imposible -parece concluir- ser americano tan pronto.

Las cartas, como hemos dicho, buscaban promocionar las obras reseñadas. ¿Qué podía encontrar, entonces, el lector de *Azul...*?

Si se me preguntase qué enseña su libro y de qué trata, respondería yo sin vacilar: no enseña nada, y trata de nada y de todo. Es obra de artista, obra de pasatiempo, de mera imaginación. ¿Qué enseña o de qué trata un dije, un camafeo, un esmalta, una pintura o una linda copa esculpida? (Valera, [1890] 2001).

Antes dijo de Darío: “(...) es autor tan a la moda de París y con tanto chic y distinción, que se adelanta a la moda y pudiera modificarla e imponerla”. Darío, ante los ojos de Valera, generó una obra “insólita”, en extremo contemporánea, que, por lo demás, “no sirve para nada”, es pasatiempo, es arte “puro” alejado de cualquier invectiva pedagógica, ético-moral e incluso

de intervención política “de coyuntura”. Lejos está *Azul...* de los poemas laudatorios en los que por entonces se ensalzaba a figuras políticas y que el mismo Darío venía practicando en sus viajes americanos. Es, propone Valera, una obra que entretiene:

De esta suerte se explica cómo con ser su libro de usted de pasatiempo, y sin propósito de enseñar nada, en él se ven patentes las tendencias y los pensamientos del autor sobre las cuestiones más trascendentales. Y justo es que confesemos que los dichos pasatiempos no son ni muy edificantes ni muy consoladores”.

Hasta aquí la primera carta. La segunda, fechada el 29 de octubre de 1888, realiza un análisis estético pormenorizado de algunas piezas de la obra. No se priva, por lo demás, de brindar elogios. Por ejemplo, cuando comenta “La canción del oro”:

Todo el sarcasmo, todo el furor, toda la codicia, todo el amor desdeñado, todos los amargos celos, toda la envidia que el oro engendra en los corazones de los hambrientos, de los menesterosos y de los descamisados y perdidos, están expresados en aquel himno en prosa.

Y más adelante agrega:

La canción de oro es así: es una letanía, sólo que es infernal en vez de ser célica. Es por el gusto de la letanía que Baudelaire compuso al demonio; pero conviniendo ya en que la canción del oro es letanía, y letanía infernal, ya me complazco en sostener que es de las más poéticas, ricas y enérgicas que he leído. Aquello es un diluvio de imágenes, un descifrar tumultuoso de cuanto hay para que encomie el oro y predique sus excedencias.

El análisis estético media entre observaciones y elogios, los cuales se interrumpen hacia el final de la carta para dar paso al consejo:

Con el *galicismo mental* de usted no he sido sólo indulgente, sino que hasta le he aplaudido por lo perfecto. Con todo, yo aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que en usted hay, se combinase la inglesa, la alemana, la italiana, y ¿por qué no la española también? Al cabo, el árbol de nuestra ciencia no ha envejecido tanto que aún no pueda prestar jugo, ni sus ramas son tan cortas ni están tan secas que no puedan retoñar como mugrones del otro lado del Atlántico. De todos modos, con la superior riqueza y con la mayor variedad de elementos, saldría de su cerebro de usted algo menos exclusivo y con más altos, puros y serenos ideales; algo más *azul* que el azul de su libro de usted; algo que tirase menos a lo *verde* y a lo *negro*. Y por cima de todo, se mostrarían más claras y más marcadas la originalidad de usted y su individualidad de escritor.

Cuánto guardó Darío de este consejo es cosa que cada lector juzgará. Es evidente, no obstante, que las líneas trazadas en *Azul...*<sup>4</sup>

---

4 Juan Carlos Ghiano, en su análisis de *Prosas profanas*, comenta las influencias estéticas oriundas de Francia que hicieron mella en el Darío que compone *Azul...* para luego advertir los cambios que se producen, en términos de recepción de las nuevas escuelas francesas, en la estadía porteña. Señala: “En los dos años pasados en Chile, entre el 86 y el 88, había penetrado en algunas novedades literarias francesas. Los cuentos de *Azul...* certifican su descubrimiento de la prosa artística en quienes fueron sus maestros en el empeño innovador, mientras que los poemas del mismo libro lo señalan como lector de Charles Baudelaire y algunos parnasianos. Naturalmente que las clasificaciones aplicadas a la rica y variada poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX estrechan la comprensión de los creadores esenciales, desprendidos de rótulos en la conquista decisiva de su estilo. A pesar de ello, puede señalarse que el nicaragüense llevó sus predilecciones del romanticismo al simbolismo, sin desprenderse de las influencias anteriores” (1968, p. 8).

-la incorporación de nuevas formas poéticas, la influencia de las estéticas francesas, entre otros elementos- encontraron pleno cauce en *Prosas profanas*, de 1896, con Darío ya consagrado como figura de renovación en Buenos Aires.

## Del ámbito epistolar al aparato paratextual

Las cartas de Valera son precisamente eso: cartas. Se inscriben, por lo tanto, en el género epistolar, y suponen, por ello, un destinatario. Como indicamos líneas arriba, el destinatario, en este caso, se desdobra: es Rubén Darío, por un lado, pero también lo es el “público español” al que se suma -posteriormente y a través de la reproducción de las misivas en medios americanos- el público de América latina. La inclusión de éstas al aparato paratextual de *Azul...* es posterior, y responde, no a un pedido o deseo de Valera, sino del mismo Darío.

Como indicamos líneas arriba, la primera edición de *Azul...* data de 1888. Es la edición que Darío le remitió a Valera y que este leyó. Ahora bien, esa primera publicación fue acompañada de un prólogo firmado por Eduardo de la Barra. Cuánto le debe a este poeta chileno Valera es cuestión que la crítica ha trabajado largamente<sup>5</sup>. Lo interesante de ambos prólogos, más allá de las deudas que uno guarde del otro, es que fueron escritos en el momento de consolidación del proyecto estético dariano. En ambos se advierte la pregunta: ¿cómo leer esta obra?

La literatura del siglo XIX en España, como señala del Río (1990), tuvo su norte estético en dos grandes movimientos: el realismo y el romanticismo. La “cuestión nacional”, asimismo, se hace presente incluso en las reflexiones estéticas, lo cual explica, por ejemplo, la animadversión de Valera respecto de los elementos franceses que detecta en Darío. Tales son los elementos que configuran, pues, la mentalidad con la que Valera encara la lec-

---

5 Ver: Loveluck, 1967; García, 2016.

tura de *Azul...* Advierte en dicha obra un tratamiento estético diferente de aquellas experiencias en las que se emulaba “lo francés”<sup>6</sup>. Es ese rasgo el que Valera intenta descifrar, entre elogios y consejos.

Darío, en ediciones sucesivas, incorporó el prólogo de Valera, el cual convivió con el de la Barra. Finalmente, solo conservó el del crítico español.

Llegados a este punto, vale señalar, a modo de cierre, las razones por las cuales resulta significativa la incorporación del mismo. No obviamos el carácter publicitario de dicho gesto, pero consideramos que no agota el fenómeno. Valera no solo le otorgó a Darío la posibilidad de alcanzar un público superior al que podía aspirar en Chile. Como indicamos, *Azul...* se ubica en los albores del movimiento de renovación estética que Darío emprendió a fines del siglo XIX, según él mismo consignó en su *Historia de mis libros*. El comentario de Valera -y también el de Eduardo de la Barra, esto hay que decirlo-, entonces, inició, con sus aciertos y limitaciones, la tradición crítica del Modernismo hispanoamericano, sumando con ello otro episodio de comunicación cultural entre España e Hispanoamérica.

---

6 La primera carta que abre el volumen de Valera y cuya lectura recomendamos se titula “Sobre Víctor Hugo”. Se trata de una misiva dirigida a dos poetas colombianos -“a un desconocido” y al “señor Rivas Groot”- en la que explicita su posición teórica respecto de la herencia francesa. La carta, sin embargo, no se detiene allí puesto que traza consideraciones más generales sobre la tradición literaria y el oficio de la crítica. Víctor Hugo es, pues, una figura central para los poetas modernistas. Agrega Ghiano, a propósito de Darío, que “la iniciación de sus relaciones con la literatura francesa la marca Víctor Hugo, leído, admirado e imitado en los años centroamericanos” (1968, p. 8)

## Conclusión

El fin del siglo XIX presentaba, tanto para España como para las naciones hispanoamericanas, un panorama en el que mucho estaba por hacerse, y ello se tradujo en las campañas intelectuales que afrontaron, entre otros, Valera y Darío. El valor de las *Cartas americanas* reside, entonces, en que buscaron abrirle paso a autores hispanoamericanos entre el público lector español. Valera advirtió el componente novedoso que cargaba la obra de Darío y buscó alentar su lectura, más allá de los resquemores -remarcados oportunamente- que le despertaba la influencia del “galicismo mental” en las composiciones darianas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, J. E. (2009). Rubén Darío y su papel central en los modernismos en Hispanoamérica y España. *Cuadernos del CILHA*. Año X. Núm. XI, pp. 38-54. <http://www.scielo.org.ar/pdf/ccilha/v10n1/v10n1a04.pdf> [Fecha de consulta: 3/7/2023]
- DARÍO, R. ([1916] 1948). *Historia de mis libros*. En *Obras completas*. Anaconda.
- DE DIEGO, J. L. (2004). El Hispanismo en Argentina. *Olivar*, 5 (5). <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLlv05n05d03> [Fecha de consulta: 21/7/2023]
- DEL RÍO, A. (1990). *Historia de la Literatura Española. Desde 1700 hasta nuestros días*. Bruguera.
- GARCÍA, Á. M. (2016). Los prólogos a *Azul...* (1890), de Rubén Darío: reflejos y dependencias. *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 32 (1), pp. 159-81. <https://revistas.unav.edu/index.php/rilce/article/view/2972> [Fecha de consulta: 3/7/2023]
- GHIANO, J. C. (1968). *Análisis de Prosas Profanas*. Centro editorial de América Latina.
- LOVELUCK, J. (1967). Rubén Darío y Eduardo de la Barra. *Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana. Homenaje a Rubén Darío (1867-1916)*. Centro Latinoamericano, Universidad de California.
- RAMA, C. M. (1982). *Historia de las relaciones culturales entre España y América Latina. Siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica.

ROMANOS, M. (2004). Procesos de construcción y evolución del concepto de Hispanismo desde la perspectiva de los estudios de Literatura española. *Olivar*, 5 (5). <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLlv05n05d02> [Fecha de consulta: 21/7/2023]

VALERA, J. ([1890] 2001). *Cartas Americanas*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cartas-americanas--0/html/> [Fecha de consulta: 3/7/2023]

# ARTE IDEAL Y ARTE DEGENERADO: LA POLÉMICA ENTRE RUBÉN DARÍO Y MAX NORDAU

ROCÍO HERNÁNDEZ

Max Nordau (1849-1923), médico, escritor y crítico austro-húngaro, publica en lengua alemana una obra de gran repercusión en la época. *Entartung (Degeneración)*, cuyo primer tomo se publica en 1892, en tanto que el segundo ve la luz en 1893, genera adhesiones y rechazos que se expresan, sobre todo, en la prensa francesa del momento.<sup>1</sup> La obra se traduce tempranamente, en 1893, al italiano y en 1894 al francés por Auguste Dietrich. Pocos años después, en 1902, Nicolás Salmerón y García ofrece la versión castellana. Los años de las traducciones se corresponden aproximadamente con el arco temporal que delimita la polémica entre Rubén Darío y Max Nordau.

---

1 José Luis Gamarra La Rosa menciona algunas de esas publicaciones: Thorel, Jean. "Une nouvelle méthode de critique - M. Max Nordau", *Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue*, 12 de agosto de 1893, pp. 208-214). Willy, Henry G.-V. "Wagner embêté por Nordau", *La Plume*, n.º 107, 1 de octubre de 189, pp. 406-407). Ténib, Charles. "Psychologie - Défense de Paul Verlaine", *La Plume*, 15 de septiembre de 1894, pp. 369-371. Además afirma que ellas "... circularon en las mesas de redacción de la prensa porteña y en la sala de lectura del Ateneo de Buenos Aires" (p. 22). ("El artista modernista y el discurso psiquiátrico: *Los Raros* de Rubén Darío y la mirada médica finisecular", *(an)ecdótica: Seminario de edición crítica de textos*, vol. 5, n.º 1, 2021, pp. 11-30. Méthode de critique - M. Max Nordau", *Revue Politique et Littéraire. Revue Bleue*, 12 de agosto de 1893, pp. 208-214). Willy, Henry G.-V. "Wagner embêté por Nordau", *La Plume*, n.º 107, 1 de octubre de 189, pp. 406-407). Ténib, Charles. "Psychologie - Défense de Paul Verlaine", *La Plume*, 15 de septiembre de 1894, pp. 369-371. Además afirma que ellas "... circularon en las mesas de redacción de la prensa porteña y en la sala de lectura del Ateneo de Buenos Aires" (p. 22). ("El artista modernista y el discurso psiquiátrico: *Los Raros* de Rubén Darío y la mirada médica finisecular", *(an)ecdótica: Seminario de edición crítica de textos*, vol. 5, n.º 1, 2021, pp. 11-30).

El libro en cuestión comienza con una dedicatoria-prólogo dirigida a Cesare Lombroso, a quien Nordau llama “Maestro”. Este gesto fija directamente la filiación de la obra y la inscribe en el campo de la ciencia positivista criminológica de fines del siglo XIX.

La degeneración es acá “descomposición intelectual”. Si bien Nordau le reconoce a Lombroso haber echado luz con esta noción sobre el campo de la sociología, la psiquiatría, el derecho criminal y la política, advierte que su propia innovación está en extender “la luz del método” al dominio del arte (la pintura, la música y la literatura); puesto que “Los degenerados no son siempre criminales, prostituidos, anarquistas o locos declarados; son muchas veces escritores y artistas” (p. xvii).

Según afirma, la descomposición intelectual comienza con el romanticismo alemán, se exagera en la migración hacia otros pueblos, como el inglés, pero sobre todo el francés, y llega a su apogeo con Wagner en un camino de retorno hacia el pueblo alemán. Como se evidencia, la clave de lectura no está dada en términos de tradiciones literarias, sino de enfermedad y contagio. En este sentido, el París simbolista del momento constituye un peligro en tanto foco de irradiación mundial del misticismo como patología, como “estigma capital del degenerado”.

Nordau patologiza el arte moderno observándolo a través de la lente epidemiológica y científica vigente. Su obra exhibe un saber actualizado y erudito donde gravitan el archivo médico y artístico del momento. Su argumentación se monta sobre obras publicadas recientemente sobre todo en París, citando profusamente textos de médicos, neurólogos y psiquiatras.<sup>2</sup>

---

2 Algunos de ellos son: *Tratado clínico y terapéutico de la histeria* (París, 1891) de Gilles de la Tourette, *Del delirio en los degenerados* (París, 1886) de Paul Maurice Legrain, *Ensayo acerca del estado mental de los histéricos* (París, 1890) de Henri Colin, *Condiciones sobre la locura de los hereditarios ó degenerados* (París, 1886) de Valentín Magnan, *Nuevas investigaciones de psiquiatría y antropología criminal* (París, 1892) de Cesare Lombroso, “La fisonomía de los anarquistas” (*Nouvelle revue*, París, 15/05/1895) del mismo autor, *Contribución*

Es consciente del germen polémico que aloja su libro e imagina que traerá repercusiones: artistas degenerados, críticos enfurecidos ejercerán su dominio sobre parte de la prensa como instrumento de tortura, elucubra.

En este contexto, resulta relevante la nota bibliográfica que Rubén Darío titula “Manicomio de Artistas -Degeneración- La última obra de Max Nordau” y que aparece en el diario *La Nación* el 8 de enero de 1894. La crónica, que se reproduce en el diario *La Razón* de Montevideo el 16 de enero, es incluida luego en las dos ediciones de *Los Raros*: en la de Buenos Aires de 1896 lleva el título “La encarnación de Bonhomet / Max Nordau”, y en la de Barcelona de 1905, sencillamente, “Max Nordau”. Habrá que evaluar las implicancias de lo que permanece, se modifica o se suprime.

Nordau ataca las modas y la necesidad de renovación artística: para él, “la embriaguez nerviosa” interviene en el artista -falso profeta-, “excita[ando] en él los deseos de mujeres encinta y [...] expresá[ndose] en nuevas necesidades estéticas”. Darío permanece en la defensa del Ideal del arte, “el amable coro de las musas, y el azul de los sueños”; y el desacuerdo con Nordau resuena implícitamente incluso en “Palabras Liminares” de *Prosas Profanas*: “Y, la primera ley, creador: crear. Bufo el eunuco; cuando una musa dé un hijo, queden las otras ocho encinta”.

Aunque Darío matice y resignifique el retrato de Nordau en la crónica “Nuestros colaboradores - Max Nordau” (*La Nación*, 24 de abril de 1901), lo ya dicho no pierde su vigencia. La respuesta de Nordau titulada “Lo que se gana con tener razón” llega a las páginas del Suplemento de *La Nación* el 5 de marzo de 1903 para dar cuenta de la muerte del simbolismo, de la “extirpación” de virus. La respuesta de Darío (“Al Dr. Max Nordau (Especial para *La Nación*”)) escrita en París el 5 de abril de 1903- se publica el 14 de mayo del mismo año y es contundente: “si el simbolismo

---

*al estudio de las manifestaciones de la histeria en el hombre* (París, 1890) de Paul Michaut, *Las enfermedades de los ojos en sus relaciones con la patología general* (París, 1892) de Emilio Berger, etc.

pasó, los simbolistas permanecen”. A la cita de “un sectario del naturalismo” en que se apoya Nordau, Darío contrapone los dichos de Remy de Gourmont: “Hay una manera de ser simbolista como hubo una manera de ser romántico, que no implica, al contrario, el abandono de la personalidad estética”.

En su última respuesta a Nordau, Darío explica su adscripción no al simbolismo como escuela estética, sino a sus principios, que trajeron cambios y aires de renovación: “¿Sabe el Dr. Max Nordau que en la patria de Walt Whitman encontró el simbolismo buen terreno, y que de la iniciación simbolista brotó en nuestra América Latina todo lo que hoy verdaderamente brilla y vale, librado al primer impulso de exageraciones y falsificaciones?”. Lo ratifica en el Prólogo a la edición de 1905 de *Los raros*: “En la evolución natural de mi pensamiento, el fondo ha quedado siempre el mismo [...]. Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de la belleza”<sup>3</sup> (p. 37).

Entre “Manicomio de artistas...” (1894) y “Max Nordau” (1905) se encuentran las demás crónicas darianas que van dando cuenta, por un lado, de cómo el Rubén Darío reevalúa y resignifica el efecto de lectura que le causó *Degeneración* (la indignación – que él niega pero que le resulta evidente a Nordau-, se atenúa y convierte en asombro); y por otro, del proceso de gestación de la idea de retrato en cruce irónico con el discurso cientificista. En este sentido, resulta significativa la inclusión de la imagen de Nordau en “Nuestros colaboradores...” que, además, apunta a la apropiación del discurso de la frenología, pero no para expresar el signo del artista como deficiencia y degeneración, sino como valor o índice de un genio oculto: la “bella cabeza de pensador, fresco bajo sus canas estudiosas” da cuenta de “el Nordau grande”, motivo en el cual Darío vuelve a insistir más tarde: “Y noté en su rostro, fresco y juvenil, coronado y cercado de canas estudiosas, un brillo singular

---

3 Darío, R. (2011). *Los raros*. Losada.

que sólo dan las aguas castalias” (“Al Dr. Max Nordau”). La nota bibliográfica inicial deviene retrato o un “caso” de singularidad estética que, rescatada por el ojo dariano y leída bajo el principio de originalidad, invierte el signo negativo de la rareza.

Como se evidencia, la polémica -que involucra incluso el conocimiento / desconocimiento de la literatura latinoamericana- no se da solo en plano del enunciado y lo efectivamente dicho, sino también en el de los discursos y sus formas.

A los fines de recuperar la polémica aludida, ofrecemos aquí, una síntesis del primer tomo de Nordau, puesto que es que el atiende fundamentalmente el comentario crítico de Rubén Darío, la versión original de este antes de su inclusión en *Los raros*, y los demás intercambios aludidos.

## BIBLIOGRAFÍA

- DARÍO, R. (8 de enero de 1894). Manicomio de Artistas -Degeneración- La última obra de Max Nordau. *La Nación*. <https://archivoiiac.untref.edu.ar/uploads/r/null/9/6/6/96636bf633e0cfea046ebe47af8397f46e1eaf7d07c754c2eaf595e154723c0f/017.pdf>
- (1896). La encarnación de Bonhomet / Max Nordau. *Los raros*. Tipográfica La Vasconia.
- (24 de abril de 1901). Nuestros colaboradores - Max Nordau, *La Nación*. <https://archivoiiac.untref.edu.ar/uploads/r/null/8/f/a/8fa165c1e4e45fe963c88294407bec029d68e57e0f5cceaef4f8c40793c09fef/219.pdf>
- (14 de mayo de 1903). Al Dr. Max Nordau. Especial para *La Nación*. <https://archivoiiac.untref.edu.ar/uploads/r/null/5/9/2/592ec27ef5d4eacab2c91435dfd8ab97e0ba68b4553dc5d2ef0dfbaa52f3b9ce/302.pdf>
- (2011 [1905]). Prólogo y Max Nordau. *Los raros*. Losada.
- GAMARRA LA ROSA, J. L. (2021). El artista modernista y el discurso psiquiátrico: *Los Raros* de Rubén Darío y la mirada médica finisecular. (an)ecdótica: Seminario de edición crítica de textos, vol. 5, n.º 1, pp. 11-30. <https://revistas-filologicas.unam.mx/anEcdotica/index.php/anec/article/view/95/67>
- NORDAU, M. (1902) *Degeneración. Tomo I: Fin de siglo- El Misticismo*. Nicolás Salmerón y García (trad.). Librería de Fernando Fe, Saenz de Jubera, Hermanos.
- (5 de marzo de 1903). Lo que se gana con tener razón. *Suplemento de La Nación*. <https://archivoiiac.untref.edu.ar/uploads/r/null/5/9/2/592ec27ef5d4eacab2c91435dfd8ab97e0ba68b4553dc5d2ef0dfbaa52f3b9ce/302.pdf>

**FRAGMENTOS de  
DEGENERACIÓN  
de MAX NORDEAU**

TOMO PRIMERO

**FIN DE SIGLO. - EL MISTICISMO**

**DEDICATORIA-PRÓLOGO**

Al Sr. Profesor César Lombroso

EN TURÍN

Querido y honorado Maestro:

Dedico á usted este libro para .reconocer así, alta y claramente y con satisfacción grande, que sin los trabajos de usted nunca hubiera podido ser escrito.

La noción de la degeneración, primeramente introducida por Morel en la ciencia, desarrollada luego por usted, con verdadero genio, se ha mostrado ya en poder de usted, extremadamente fecunda en las direcciones más diversas; ha difundido usted sobre numerosos capítulos oscuros de la psiquiatría, del derecho criminal, de la política y de la sociología, verdaderas oleadas de luz que únicamente no han visto los que se tapan los ojos por obcecación ó los que tienen la vista demasiado obtusa para sacar provecho de una claridad cualquiera que sea.

Pero hay un vasto é importante dominio al cual ni usted ni sus discípulos han llevado todavía, hasta ahora, la luz del método por usted seguido: el dominio del arte y de la literatura.

Los degenerados no son siempre criminales, prostituídos, anarquistas ó locos declarados; son muchas veces escritores y artistas. Pero estos últimos presentan los mismos rasgos intelectuales—y las más de las veces también somáticos— que los miembros de la misma familia antropológica que satisfacen sus instintos malsanos con el puñal del asesino ó la bomba del dinamitero, en vez de satisfacerlos con la pluma y el pincel.

Algunos de estos degenerados de la literatura, de la música y de la pintura han obtenido en estos últimos años una boga extraordinaria y numerosos admiradores les exaltan como si fueran los creadores de un arte nuevo, los heraldos de los siglos por venir.

No se trata aquí de un fenómeno indiferente. Los libros y las obras de arte ejercen sobre las masas una poderosa sugestión; en ellos es en donde una época determinada va á buscar su ideal de moral y de belleza. Si son absurdos y antisociales, ejercen una influencia perturbadora y corruptora sobre las miras de toda una generación; ésta, singularmente la juventud impresionable y fácil de entusiasmarse por todo lo que es extraño y parece nuevo, debe pues, ser advertida é ilustrada acerca de la naturaleza real de las creaciones ciegamente admiradas. No lo hace así la crítica ordinaria: una cultura exclusivamente literario-estética es, á mayor abundamiento, la peor preparación que pueda imaginarse para reconocer con precisión el carácter patológico de las obras de degenerados; el retórico que hace frases expone con más ó menos atractivo, hinchazón ó ingenio, las impresiones subjetivas que recibe de las obras criticadas, pero es incapaz de juzgar si estas obras son los productos de un cerebro enfermo, y de qué naturaleza es la perturbación de espíritu que en ellas se revela.

Ahora bien: me he propuesto examinar las tendencias á la moda, en el arte y la literatura, ateniéndome todo lo posible al método de usted, y probar que tienen su fuente en la degeneración de sus autores y que los que las admiran se entusiasman

con las manifestaciones de la locura moral, de la imbecilidad y de la demencia más ó menos caracterizadas.

Así pues, este libro es un ensayo de crítica realmente científica, que no juzga una obra según las emociones que despierta, emociones muy contingentes, caprichosas y variables, según el temperamento y la disposición de espíritu de cada lector, sino según los elementos psicofisiológicos que la han dado nacimiento; — y trata al mismo tiempo de llenar un vacío que existe todavía en el poderoso sistema de usted.

En cuanto á las consecuencias que tendrá para mí la iniciativa que tomo, no me cabe la menor duda acerca de ello [...] los grafómanos y sus guardias de corps críticos dominan sobre una parte de la prensa, y poseen en ella el instrumento de tortura que les permite someter á tormento, hasta el fin de su vida, á la moda india, al importuno agua-fiestas [...]

Sin pretender ni por asomo, compararme á usted, que es una de las más soberbias apariciones intelectuales del siglo, me atrevo sin embargo, á tomar como ejemplo la sonriente serenidad con la cual usted sigue su camino, sin inquietarse de que le desconozcan, de los insultos ni de la ininteligencia. Tenga usted la bondad, querido y honrado Maestro, de conservar su benevolencia á su agradecido y afectísimo.

MAX NORDAU (pp. XVII-XX)

## FIN DE SIGLO

I

### CREPÚSCULO DE LOS PUEBLOS

El carácter común de numerosas manifestaciones contemporáneas, así como la, disposición de espíritu fundamental que en ellas se revela, se resume en el término *fin de siglo*<sup>1</sup>. [...] Fin de siècle es francés, porque Francia es la primera que ha tenido conciencia del estado de espíritu que así se denomina; el vocablo ha volado á través de ambos mundos y ha encontrado acogida en todas las lenguas cultas; esa es la prueba de que, respondía á una necesidad. El estado «fin de siglo» de los espíritus se encuentra hoy en todas partes; pero no es en muchos casos, sino la imitación de una moda extranjera que se considera como distinguida, y no tiene nada de orgánico; en su país de origen es donde se presenta de la manera más auténtica, y París es el sitio designado para observarlo en sus manifestaciones variadas (p. 3).

Que la palabra en sí misma sea de todo punto inepta, es cosa que parece inútil demostrar; tan sólo el cerebro de un niño ó de un salvaje ha podido concebir la grosera idea que el siglo es una especie de ser vivo nacido á la manera de un animal ó de un hombre, que recorre todas las fases de la existencia: infancia, juventud, edad madura, luego envejece y languidece poco á poco, para morir á la expiración de los cien años, después de haber sufrido en los últimos diez años todos los males de una lastimosa senectud. [...] Pero es una costumbre del espíritu humano proyectar hacia afuera sus propios estados de alma; esta costumbre cándidamente egoísta explica que los franceses atribuyan al

---

<sup>1</sup> En francés en el original (N. del T.)

siglo su propia senilidad y hablen de «fin de siglo» cuando, con verdadera justicia, deberían decir «fin de raza»<sup>2</sup> (p. 4).

Mas por estúpida que pueda ser la frase « fin de siglo », el estado de espíritu que está destinada á definir existe de hecho en los grupos directores; la disposición de alma actual es extraordinariamente confusa, hecha á la vez de agitación febril y de triste desfallecimiento, de temor a lo porvenir y de alegría desesperada que se resigna; la sensación dominante es la de un hundimiento, la de una extinción. «Fin de siglo» es una confesión y al mismo tiempo un lamento: el antiguo mito del Norte encerraba el dogma espantoso del Crepúsculo de los Dioses; en nuestros días surge en los espíritus escogidos la sombría inquietud de un Crepúsculo de los Pueblos en el cual todos los soles y todas las estrellas se extinguen poco á poco, y en el cual en medio de la naturaleza moribunda, los hombres perecen con todas sus instituciones y sus creaciones [...] (p. 5)

El medio más seguro de saber lo que se entiende por «fin de siglo» es pasar en revista una serie de casos en que esta expresión ha sido empleada; los que vamos á citar aquí están entresacados de los periódicos y de los libros franceses de los dos últimos años (p. 7).

[...] todos estos casos «fin de siglo» tienen un rasgo común: el desprecio de las conveniencias y de la moral tradicionales [...] (p. 9)

---

2 Este trozo ha sido mal comprendido: se ha creído leer en él que todos los franceses eran unos degenerados y que su raza estaba en vías de perecer. Los últimos párrafos de este capítulo atestiguan sin embargo de manera bien clara que tan sólo me refiero á «los diez mil superiores»; la población de los campos, «una parte de los obreros y de la burguesía, están sanos. Desig-no tan sólo á los neos habitantes de las grandes ciudades, á los que se intitulan así mismos «la sociedad », cuya descomposición establezco; ellos son los que han encontrado el «fin de siglo» y á ellos asimismo se aplica el «fin de raza».

Tal es la concepción que hay en el fondo de la expresión «fin de siglo»: el despego práctico de la disciplina transmitida que teóricamente subsiste todavía; para el libertino significa encenagamiento completo en el vicio, el desenfreno de la bestia en el hombre [...]; para el delicado, deseoso de experimentar vibraciones nerviosas estéticas, la desaparición del ideal en el arte y la impotencia de éste para provocar todavía sensaciones con ayuda de las antiguas formas; pero para todo, el fin de un orden de cosas que durante una larga serie de siglos, ha satisfecho á la lógica, domado la perversidad y hecho madurar lo bello en todas las artes.

[...] Todas las tradiciones empiezan á desgarrarse, y no parece que el mañana lleve trazas de ser la continuación del hoy: lo que existe vacila y se derrumba [...], las ideas que hasta lo presente han dominado en los espíritus están muertas ó son expulsadas (p. 10), [...] en medio del caos de las ideas, se espera que el arte suministrará indicios acerca del orden que ha de suceder a la confusión; el poeta o el músico han de anunciar ó adivinar, cuando menos hacer que se presienta, dentro de cuáles formas la civilización continuará su desarrollo [...] y allí [...] donde un loco o un guasón comienza de pronto á profetizar en verso ó en prosa, con notas ó con colores, ó pretende ejercer su arte de un modo distinto al de sus predecesores y sus émulos, la gente acude en tropel hacia él, ó busca en sus producciones como en los oráculos de la Pitonisa, la adivinación de un sentido; se trata de interpretarlas y cuanto más obscuras, insignificantes, con, tanto más parecen á los ojos de los infelices papanatas hambrientos de revelaciones, encerrar en ellas lo por venir, tanto más ávidamente, apasionadamente, se las comenta. Las formas pierden sus contornos y se disuelven en remolinos de nieblas [...] (p. 11). Los sueños que llenan las horas de obscuridad hasta la aurora del nuevo día son, para aquéllos, recuerdos desolados, para éstos, esperanzas soberbias, y la forma sensible de estos sueños son las producciones artísticas del tiempo que atravesamos.

[...] La gran mayoría de las clases medias é inferiores no es naturalmente «fin de siglo»; la disposición de alma actual remueve, sin duda, los pueblos hasta en sus últimas profundidades y suscita aun en el hombre más obscuro, más rudimentario, un extraño sentimiento de mareo y de embriaguez nerviosa; pero este estado de más ó menos ligero mareo psíquico, no excita en él los deseos de mujeres en cinta y no se expresa en .nuevas necesidades estéticas [...]. Una ínfima minoría tan sólo halla un placer sincero en las nuevas tendencias (p. 12) [...]; pero esta minoría tiene el don de ocupar toda la superficie visible de la sociedad, del propio modo que una muy pequeña cantidad de aceite es capaz de cubrir dilatadas extensiones del mar [...]. Todos los *snobs* fingen tener los mismos gustos que la minoría exclusivista que haciendo rancho aparte, pasa con actitudes de profundo menosprecio ante todo lo que hasta ahora ha sido reputado como bello; y así es como la humanidad civilizada entera parece convertida á la estética del Crepúsculo de los Pueblos (p. 13).

## SÍNTOMAS

Mezclémonos con la muchedumbre en las plazas elegantes de las grandes ciudades europeas, en los paseos de los balnearios á la moda, en las soirées de las gentes ricas, y examinemos los tipos que encontramos. Entre las mujeres, la una lleva el cabello liso y desbordando hacia atrás como la Magdalena Doni de Rafael en los Oficios de Florencia; la otra, un peinado alto, ahuecado sobre la frente al modo de Julia, hija de Tito [...] (p. 14).

Los niños de las madres de tal modo emperifolladas van andando al lado de ellas como encarnaciones de una de las aberraciones más intolerables que jamás hayan podido engendrarse en la imaginación enferma de una infeliz solterona [...] (pp. 15-16).

Los hombres completan el cuadro. Sin duda por temor á la risa de los *filisteos* ó por un resto de buen gusto, su traje permanece preservado contra los absurdos más increíbles [...]. Pero en materia de compostura de las cabezas, la fantasía ejerce tanto más libremente su capricho: éste muestra los bucles cortos y la barba rizada en dos puntas de Lucio Vero, aquél, la cabeza afeitada en medio por una ancha raya [...] (p. 16).

El carácter común de todos estos seres consiste en no dar su verdadera naturaleza, sino en querer representar algo que no son [...]. Cada individuo aspira de un modo visible á llamar violentamente la atención por una singularidad cualquiera de contorno, de actitud, de corte, de color, y á fijarla imperiosamente; quiere ejercer una fuerte excitación nerviosa, agradable ó desagradable, poco importa; su idea fija es producir un efecto a toda costa" [...] (p. 17).

Sigamos á sus moradas á estos seres de tal manera disfrazados; éstas son á la vez decoraciones de teatro y desvanes, tiendas

de prendería y museos (pp. 17-18) [...] Todo en estas viviendas trata de excitar y de trastornar los nervios: la incoherencia y la oposición de todos los objetos, la constante contradicción entre sus formas y sus usos, lo estrambótico de la mayor parte de ellos, todo tiende á provocar la estupefacción; es preciso evitar que en ellas se sienta la calma que se experimenta ante un conjunto que la mirada abarca fácilmente, la satisfacción que mece el espíritu cuando se penetra uno bien de todos los detalles de lo que le rodea. Los que entran en esta mansión no han de adormecerse, sino que han de vibrar [...]. Todo se halla reunido al azar de un modo heterogéneo, sin tener en vista una unidad cualquiera: un estilo histórico bien determinado se le tiene por rancio y de una pesadez provinciana, y en cuanto á un estilo propio, la época no lo ha producido todavía (pp. 19-20).

[...] Examinemos ahora cómo se divierte, en dónde busca sus excitaciones y sus distracciones [...]. En el Salón de Pintura [...] Aquello que el cuadro representa parece dejar indiferentes á los espectadores escogidos; únicamente las gentes del campo y las costureras, público fiel y agradecido de los cromos, se interesan por “la anécdota” (pp. 20-21).

En la Opera y en los salones de conciertos, las formas estilizadas de la antigua melodía dejan frío al auditorio; la transparencia del trabajo temático de los maestros clásicos, su observación concienzuda de las leyes del contrapunto, se consideran como vulgarotas y aburridas. Oyendo una «coda» final que cae seductoramente, concluye de una manera clara, en un punto de órgano justo y armónico, la gente bosteza; los aplausos y las palmas se dirigen al *Tristán é Isolda* de Wagner y singularmente á su místico *Parsifal* [...]. La música destinada a gustar tiene que ó bien fingir el recogimiento religioso, ó desconcertar por su forma [...] los modos y las claves han de cambiar súbitamente; en la orquesta, una ardiente polifonía ha de llamar la atención hacia cuatro ó cinco lados á la vez; instrumentos aislados ó

grupos de instrumentos han de desencadenarse sin consideración los unos hacia los otros [...] (pp. 22).

Los libros que divierten ó edifican al público que vamos describiendo difunden un curioso perfume, en el cual se pueden distinguir el incienso, el agua de Lubin y el basure-ro, con predominio alternativo del uno ó del otro de estos olores; las simples exhalaciones de cloacas no bastan ya; la poesía fangosa de M. Zola y de sus discípulos en inmundicia literaria se ha quedado atrás y no puede en adelante dirigirse sino á capas sociales y á pueblos atrasados; la clase que forma la vanguardia de la civilización se tapa las narices ante las letrinas del naturalismo no atenuado [...] (p. 23). La sensualidad desnuda se considera como vulgar y no se admite sino cuando se presenta bajo la forma de vicio contra naturaleza y de degeneración. Libros que tratan sencillamente de las relaciones entre el hombre y la mujer, aun sin velo alguno, parecen en absoluto de una moralidad ñoña; la titilación elegante comienza tan sólo allí donde termina la sexualidad normal; Priapo ha llegado á ser el símbolo de la virtud; el vicio busca sus encarnaciones en Sodoma y en Lesbos, en el castillo del señor de Barba Azul y en la alcoba de criada de la Justina del «divino» marqués de Sade. La primera condición del libro que quiere ponerse de moda ha de ser ante todo, la obscuridad; lo que se comprende es trivial y bueno únicamente para el populacho; el libro ha de pregonar, además, un cierto tono de unción, pero no demasiado importuno, de predicador [...]. La gente se embriaga con las sucesiones nebulosas de palabras de las poesías simbólicas; Ibsen destrona á Gcethe; se coloca á Mseterlinck en la misma fila que á Shakespeare; críticos alemanes y aun franceses declaran á Federico Niétzsche el primer escritor alemán de la presente época (p. 24) [...] y se enjugan las lágrimas leyendo las invocaciones de M. Paul Verlaine á la Santa Virgen [...].

Exposiciones artísticas, conciertos, teatros y libros por muy extraordinarios que fuesen, no bastan sin embargo para las necesidades estéticas de la sociedad elegante. Esta busca satisfacciones ignoradas, exige excitaciones más fuertes y espera encontrarlas en las exhibiciones en las cuales diferentes artes se esfuerzan por obrar simultáneamente sobre todos los sentidos por medio de combinaciones nuevas; poetas y artistas se atormentan sin cesar en vano para satisfacer este instinto (p. 25).

## DIAGNÓSTICO

[...] el médico, singularmente el que se ha dedicado al estudio especial de las enfermedades nerviosas y mentales, reconoce al primer golpe de vista en la disposición de espíritu «fin de siglo», en las tendencias de la poesía y del arte contemporáneos, en la manera de ser de los creadores de obras místicas, simbólicas, “decadentes”, y en la actitud de sus admiradores, en las inclinaciones é instintos estéticos del público á la moda, en síndrome de dos estados patológicos bien definidos que conocer perfectamente: la degeneración y la histeria, cuyos grados inferiores llevan el nombre de neurastenia [...] (pp. 27-28).

La noción de la degeneración que domina hoy toda la ciencia de la psiquiatría ha sido por primera vez precisamente concebida y definida por Morel. En su obra capital<sup>3</sup> [...] da de lo que entiende por «degeneración» la explicación siguiente: «La idea más clara que podamos formarnos de la degeneración de la especie humana consiste en representárnosla *como una desviación enfermiza de un tipo primitivo*. Esta desviación, por sencilla que se la suponga en su origen, encierra no obstante elementos de transmisibilidad de tal naturaleza, que aquel que lleva el germen se va volviendo cada vez más incapaz de cumplir su función en la humanidad y que el progreso intelectual ya detenido en su persona se encuentra además amenazado en las de sus descendientes» [...]. (pp. 28-29)

Cuando, bajo la influencia de agentes nocivos de todas clases, un organismo está debilitado, sus descendientes no son

---

3 *Tratado de las degeneraciones físicas, intelectuales y morales de la especie humana y de las causas que producen estas variedades enfermizas*. Paris, 1857.

semejantes al tipo sano, normal y evolutivo de la especie, sino que forman una nueva subvariedad que posee como todas las demás, la facultad de legar á sus propios descendientes, en un grado que va aumentando cada vez más, sus desviaciones de la norma, en este caso patológicas: detenciones de desarrollo, deformidades y vicios [...].

La degeneración se revela en el hombre por ciertos signos somáticos que se llaman «estigmas» [...]. Estos estigmas son las deformidades, las formaciones múltiples y las detenciones de desarrollo: en primera línea la asimetría, es decir, el desarrollo desigual de las dos mitades del rostro y del cráneo; luego, las imperfecciones de la oreja que llama la atención por su magnitud deforme ó se aparta de la cabeza en forma de asa y cuyo lóbulo falta ó es adherente, no teniendo orlado el reborde (*hélix*); después el estrabismo, el pico de liebre en el labio, las irregularidades en la forma y posición de los dientes, el corte ojival ó llano de la bóveda del paladar, los dedos soldados entre ellos ó superabundantes (*sun=* y *polidactylia*). (p. 29)

[...] es un hecho la afirmación que los autores de todos los movimientos «fin de siglo» en arte y en literatura son unos degenerados: consistiría en examinar cuidadosamente su persona física y su árbol genealógico. Encontraríamos indudablemente próximos parientes degenerados de casi todos ellos y uno ó varios estigmas que no dejan lugar á duda acerca del diagnóstico «degeneración» [...]

Al lado de los estigmas físicos, la ciencia ha encontrado también estigmas intelectuales que caracterizan la degeneración de un modo tan seguro como aquéllos, y estos últimos aparecen claramente en todas las manifestaciones vitales, singularmente en todas las obras de los degenerados, hasta el punto de que no es necesario medir el cráneo de un escritor ó ver el lóbulo de la oreja de un pintor, para reconocer que pertenece á la clase de los degenerados (p. 30).

[...] se trata de una especie única de individuos que manifiestan su parentesco por la semejanza de su fisonomía intelectual [...].

La asimetría del rostro y el cráneo halla en cierto modo su correspondiente *pendant* en sus facultades; las unas están completamente marchitadas, las otras patológicamente exageradas; lo que falta a casi todos los degenerados es el sentido de la moralidad y del derecho: para ellos no existe ninguna ley, ninguna consideración social, ningún pudor; cometen con la mayor tranquilidad y la más viva satisfacción crímenes y delitos, por satisfacer un instinto, una inclinación, un capricho momentáneos, y no comprenden que haya quienes puedan por ello escandalizarse. Cuando este fenómeno se muestra en un alto grado, se habla de “locura moral”, la «*moral insanity*», de Pritchard y de Maudsley; pero hay también grados inferiores en que el degenerado, sin hacer quizá por sí mismo nada que le haga incurrir en las leyes penales, justicia en teoría el crimen, trata de demostrar con una abundante fraseología pseudo-filosófica que «bien» y «mal», virtud y vicio, son distinciones arbitrarias, se entusiasma con los criminales y sus actos, descubre pretendidas bellezas en las cosas más abyectas y más repulsivas, y procura despertar la simpatía y la «comprensión» hacia todas las bestialidades. Las dos raíces psicológicas de la locura moral en todos los grados de desarrollo son el primer término un egoísmo monstruoso, luego la impulsividad, es decir, la imposibilidad de resistir á no importa qué impulsión repentina, y estas dos cosas forman también los principales estigmas intelectuales de los degenerados. Tendré ocasión de demostrar, en los capítulos siguientes, por qué causas orgánicas, por consecuencia de qué singularidades de su cerebro y su sistema nervioso, los degenerados tienen que ser egoístas é impulsivos [...] (pp. 31-32).

Otro estigma intelectual de los degenerados es su emotividad [...] es un fenómeno que rara vez falta en el degenerado; ríe hasta

saltársele las lágrimas ó llora copiosamente por una excitación desproporcionadamente débil; un verso ó una línea en prosa ordinarios le producen escalofríos por la espalda, estatuas y cuadros indiferentes le sumen en el arrobamiento, y la música muy especialmente, aun insípida y de poco mérito, provoca en él la más violenta emoción. Se siente muy orgulloso por ser un instrumento que vibra tan intensamente, y se vanagloria por sentir todo su ser interior devastado, toda su alma sacudida, y por gozas hasta la punta de los dedos con la voluptuosidad de lo bello, allí donde el filisteo permanece completamente frío; su excitabilidad se le antoja una superioridad; cree poseer una comprensión especial que les falta á los demás mortales y desprecia de buena gana al vulgo cuyos sentidos están embotados y cerrados. No sospecha el desgraciado que se enorgullece de una enfermedad y se vanagloria de un trastorno intelectual; y ciertos críticos ñoños que por temor de ser acusados de incomprensión, hacen esfuerzos desesperados para experimentar, ante no importa qué obra huera ó ridícula, las emociones de un degenerado, ó celebran con expresiones exuberantes las bellezas que el degenerado afirma encontrar en ella, imitan inconscientemente uno de los estigmas de la semilocura” (pp. 32-33).

Al lado de la locura moral y de la emotividad, se observa en el degenerado un estado de adinamia y de abatimiento intelectuales que reviste, según las circunstancias, la forma del pesimismo, de un temor vago hacia todos los seres humanos y hacia todo fenómeno del mundo, ó bien el tedio de sí mismo [...]. En este cuadro de melancólico deprimido, sombrío, desesperado de sí mismo y del mundo entero, torturado por el temor de lo desconocido y al que amenazan peligros vagos, pero terribles, reconocemos rasgo por rasgo al hombre del Crepúsculo de los Pueblos y la disposición de espíritu «fin de siglo» (pp. 33-34).

Con el abatimiento característico del degenerado se junta, por regla general, una aversión hacia toda acción que puede

llegar hasta el horror y la impotencia de querer (abulia) [...]. El degenerado al cual asusta la acción, desprovisto de voluntad, que no sospecha que su incapacidad para la acción es una consecuencia de sus máculas cerebrales hereditarias, se presume falsamente que es por una libre determinación por lo que menosprecia la acción y se complace en la inactividad; y para justificarse á sus propios ojos, se erige una filosofía de renunciación, de alejamiento del mundo y de menosprecio hacia los hombres, pretende haberse convencido de la excelencia del quietismo, se califica con orgullo de budista y celebra con giros poéticamente elocuentes el nirvana como el más elevado y el más dignos ideal del espíritu humano [...] (pp. 34-35).

A la incapacidad para obrar se liga la afición al ensueño vano; el degenerado no es capaz de dirigir largo rato, ni aun por un instante, su atención sobre un punto, ni tampoco de penetrar claramente, de ordenar, de elaborar en apercepciones y juicios las impresiones del mundo exterior que sus sentidos, de función defectuosa, llevan a su conciencia distraída. Le es fácil y más cómodo dejar que sus centros cerebrales produzcan imágenes semiclaras, nebulosamente fluídas, embriones de pensamiento apenas formados [...] y no tiene casi nunca fuerza de inhibir las asociaciones de ideas y las sucesiones de imágenes caprichosas por regla general puramente automáticas, ni de introducir una disciplina en el confuso tumulto de sus apreciaciones fugitivas. Lo contrario es lo que le sucede: se alegra de su imaginación que opone al prosaísmo del filisteo y se consagra con predilección á toda clase de ocupaciones libres que permiten á su espíritu la vagancia ilimitada, mientras que no puede sujetarse á las funciones burguesas reguladas que exigen atención y una constante consideración de la realidad. Llama á esto «una disposición para el idea», se atribuye inclinaciones estéticas irresistibles y se califica arrogantemente de artista” (pp. 35-36) [...]

Después de las investigaciones de Lombroso, será también difícil negar que la degeneración constituye igualmente el fondo de los escritos y de los actos de muchos revolucionarios y anarquistas. El degenerado es incapaz de adaptarse á condiciones dadas (p. 37).

Un estigma capital del degenerado, en fin, que he reservado para lo último, es el misticismo. Que no se vaya á creer, por lo demás, que degeneración sea sinónimo de falta de talento: casi todos los observadores que han examinado muchos [...] «Pueden –dice Roubinovitch- alcanzar un desarrollo considerable desde el punto de vista intelectual; pero desde el punto de vista moral su existencia está completamente desequilibrada [...] «degenerado superior» de Magnan, del mismo modo que presenta aquí y allí una estatura gigantesca ó un desarrollo excesivo de ciertas partes, posee un talento singularmente desarrollado, á expensas, bien es ciertos, de las otras facultades que están completa ó parcialmente marchitadas (pp. 38-39)

No participo de la opinión de Lombroso que afirma que los degenerados de genio constituyen una fuerza propulsiva del progreso humano; seducen y ciegan, ejercen desgraciadamente también con frecuencia una acción profunda, pero que es siempre nefasta; si no se advierte enseguida [...]. Dirigen también á la humanidad por caminos propios que han encontrado por sí mismos, hacia nuevos objetivos, peros objetivos son abismos ó desiertos; son guías en los pantanos, como lo son los fuegos fatuos, ó la perdición, como el cazador de ratos de Hamelm. Su infecundidad siniestra está expresamente puesta de relieve por los observadores; “son –dice Tarabaud- estrafalarios, originales, desequilibrados, incapaces; son de esos individuos de los cuales no se puede decir que no son inteligentes, pero tienen una inteligencia improductiva” (p. 40). “Un carácter común les une, escribe Legrain: la debilidad del juicio y el desigual desarrollo de las facultades intelectuales... Las concepciones no son nunca

elevadas, el débil es incapaz de tener grandes pensamientos, ideas fecundas; este hecho contrasta singularmente con el desarrollo exagerado de sus facultades de imaginación”. “Si son pintores, se lee en Lombroso, la cualidad predominante en ellos será el colorido, serán los accesorios decorativos; si son poetas, tendrán una rima abundantísima, la forma brillante, serán a veces decadentes [...] (pp. 40-41).

El examen de los degenerados y de los histéricos declarados, cuyo estado ha hecho necesario el tratamiento médico, nos da también la clave de los detalles secundarios de las modas del día; el furor por coleccionar de los contemporáneos, el hacinamiento en las casas de una colección de cachivaches sin objeto [...] se nos revelan bajo una nueva luz, cuando sabemos que Magnan ha notado en los degenerados un instinto irresistible a adquirir baratijas inútiles [...] (p. 44).

La manera singular de ciertos pintores, impresionistas, puntillitas ó mosaístas, temblones ó parpadeantes, coloristas rabiosos, tintoreros en gris ó en pálido, será para nosotros inmediatamente comprensible, si tenemos presentes en el espíritu de las investigaciones de la escuela de Charcot acerca de los trastornos visuales de los degenerados y los histéricos. Los pintores que aseguran que son sinceros y que reproducen la Naturaleza tal como ellos la ven, dicen á menudo la verdad; el degenerado que padece *nystagno* ó temblor del globo ocular, divisará, con efecto, el mundo como algo trémulo, inestable, sin contornos fijos [...] (p. 45).

Casi en todos los histéricos existe la anestesia de una parte de la retina [...]. La insensibilidad no necesita ser completa; puede existir tan sólo con respecto a ciertos colores ó de todos los colores; si el histérico ha perdido totalmente el sentido de los colores (acromatopsia) ve todo uniformemente gris, pero percibe las diferencia de grado de claridad; la imagen del mundo se presenta pues ante él como un agua fuerte ó un dibujo al lápiz plomo [...];

pero si al lado de la lechada de cal de un pubis de Chavannes, que apaga uniformemente los colores, el amarillo, el azul y el rojo rabioso de un Besnard, tienen también sus fanáticos, esto depende igualmente de una causa que la clínica nos revela: «El amarillo y el azul, colores periféricos, es decir percibidos por el borde extremo de la retina –nos enseña Gilles de la Tourette [...] son con efecto... los dos colores cuya sensación en la ambliopía histérica se conserva por más tiempo; pero... en ciertos enfermos, y hasta con frecuencia, es el rojo y no el azul el que desaparece último» [...] (p. 46).

Si el rojo es dinámico, el violeta, por lo contrario es inhibidor y depresivo [...]. Es fácil comprender que histéricos u neurasténicos, al pintar, tendrán tendencia a extender por decirlo así sobre sus cuadros, un color que responde a su estado de fatiga y agotamiento.

Así es como nacen las pinturas violetas de Manet y de su escuela, que no derivan de un aspecto realmente observado en la Naturaleza, sino de una visión interior, de un estado nervioso. Cuando pedazos enteros de pared de los salones contemporáneos y de las Exposiciones parecen uniformemente velado de medio luto, esta predilección por el violeta demuestra sencillamente la debilidad nerviosa de los pintores (pp. 47-48).

Hay todavía otro fenómeno característico en alto grado de la degeneración de los unos y de la histeria de los otros: es la formación de grupos o de escuelas cerradas, aisladas intratiblemente de las escuelas vecinas, que se observa actualmente en el arte y la literatura. Artistas o escritores sanos, cuyo espíritu se encuentra en un estado de equilibrio normal, no pensarían nunca en formar una asociación que se puede, según a cada cual le plazca, llamar secta o pandilla [...] el verdadero talento es siempre personal [...], obedece a su impulsión creadora, no a una fórmula teórica predicada por el fundador de una nueva capilla artística o literaria (p. 48) [...] la inclinación a formar grupos que se revela en todos los

degenerados y los histéricos, puede revestir diferentes formas: en los criminales, conduce á la reunión de cuadrillas, como lo hace constar Lombroso expresamente [...], en los escritores, en fin, al establecimiento de escuelas [...] (pp. 49-50).

Tal es la historia natural de las escuelas estéticas. Un degenerado proclama, bajo el efecto de una obsesión, un dogma literario cualquiera: el realismo, la pornografía, el misticismo, el simbolismo, el diabolismo; lo proclama con una elocuencia violenta y penetrante [...]. Otros degenerados, histéricos, neurasténicos, se reúnen en torno suyo, reciben el nuevo dogma de sus labios y consagran su vida entera desde aquel instante á propagarlo.

[...] en cuanto el apóstol de un delirio y su secuaces llegan á atraer sobre ellos una atención más general; entonces el apóstol ve acudir á él una porción de gentes que ya no van de buena fe, que saben perfectamente reconocer el lado insensato del nuevo dogma, pero no obstante lo aceptan porque esperan ganar reputación y dinero, en su cualidad de miembros de la nueva secta. Hay en todo pueblo cuyo arte y literatura están desarrollados numerosos eunucos intelectuales que no son capaces de engendrar una obra viva, pero logran imitar á la perfección el gesto de la procreación; estos mutilados forman desgraciadamente la gran mayoría de los escritores y de los artistas de profesión (p. 51). [...] son hoy simbolistas, como eran ayer realistas ó pornógrafos [...]. Estos prácticos del oficios que [...] forman la gran mayoría de los trabajadores intelectuales y por consiguiente también de los miembros de las sectas á la moda en el arte y la literatura, están por lo demás completamente sanos desde el punto de vista intelectual, aunque en un grado muy bajo de desarrollo [...]. Se ha de tener por consiguiente, alguna prudencia en el estudio é informe del diagnóstico y distinguir en todo momento á los promovedores sinceros de la ralea de especuladores que los imitan, al fundador de la religión de sus apóstoles (p. 52).

Hemos mostrado cómo nacen las escuelas: son el fruto de la degeneración de los creadores y de sus imitadores convencidos. Pero que puedan ponerse á la moda [...], esto se explica por singularidades del público, y con especialidad por su histeria. Hemos visto que la sugestibilidad excesiva es la señal característica de los histéricos; este mismo poder de la obsesión por el cual el degenerado recluta imitadores [...]. Los histéricos se dejan pues, sin más formalidades, convencer de la magnificencia de una obra, y hasta encuentran en ella después, bellezas del orden más elevado en las cuales á su autor y á sus trompeteros de la fama ni siquiera se les ha ocurrido pensar. Una vez la secta suficientemente constituida para tener, además de su fundador y de los sacerdotes de su templo, los sacristanes asalariados y los monaguillos, otra comunidad más, procesiones con estandartes y cánticos y campanas retumbantes, se juntan entonces á ella otros creyentes además de los histéricos que se han dejado sugerir la nueva fe. [...] Y como quiera que esta muchedumbre está impulsada por la enfermedad, la avaricia de la ganancia y la vanidad, mete mucho más ruido que un número mucho más considerable de hombres sanos que disfrutan tranquilamente y sin segunda intención egoísta de las obras de talentos que tienen buena salud (pp. 52-54).

## ETIOLOGÍA

Tenemos ahora que investigar cómo han nacido estas enfermedades de la época [la degeneración y la histeria] y por qué se presentan con tan extraordinaria frecuencia precisamente en nuestro tiempo. Una generación que toma regularmente, aun sin exceso, estupefacientes y excitantes bajo no importa qué forma [...], que come cosas corrompidas [...], que absorbe venenos orgánicos (fiebre palúdica, tuberculosis, bocio), engendra descendientes degenerados [...] (p. 55). A estas influencias nocivas se añade aún otra [...]: la vida en las grandes ciudades: [...] el habitante de una gran ciudad [...] está continuamente expuesto á influencias desfavorables que menguan su fuerza vital [...] (p. 56). Con el crecimiento de las grandes ciudades, aumenta paralelamente el número de degenerados de todas clases, de criminales y de locos y de «degenerados superiores» de Magnan, y es natural que estos últimos [...] se esfuerzen por introducir en el arte y la literatura cada vez más elementos de locura (p. 58).

El enorme aumento de la histeria, en nuestra época, se debe en parte á las mismas causas que la degeneración; hay además una causa mucho más general todavía que el crecimiento de las grandes ciudades, causa que no basta quizá por sí sola para producir la degeneración, pero que es de seguro plenamente suficiente para producir la histeria y la neurastenia: esta causa es la fatiga de la generación actual (pp. 58-59) [...] la humanidad civilizada [...] está sometida a su influjo desde hace medio siglo. Todas sus condiciones vitales han sufrido en este espacio de tiempo una revolución de la que no hay ejemplo en la historia universal [...] El descubrimiento de América, la Reforma, han excitado sin duda poderosamente á los espíritus y destruido

ciertamente también el equilibrio de millares de cerebros poco resistentes; pero esto no ha cambiado la existencia material de los hombres; las gentes se levantaban y acostaban, comían y bebían, se vestían, se divertían, pasaban los días y los años como siempre se había hecho. En nuestro tiempo, por lo contrario, el vapor y la electricidad han revuelto de arriba abajo las costumbres de existencia de todo miembro de los pueblos civilizados (p. 60).

[...] 1840[...] es aproximadamente el momento en que nació la generación que ha asistido á la irrupción de los nuevos descubrimientos en todos los órdenes de ideas y de hechos, y ha sufrido [...]. Esta generación reina y gobierna hoy; en todas partes da el tono, y tiene por hijos é hijas á la juventud europea y americana, en la cual las nuevas tendencias estéticas encuentran sus partidarios fanáticos (p. 61).

[...] la estadística indica en qué medida la suma de trabajo de la humanidad civilizada ha aumentado desde hace medio siglo; esta última no era del todo capaz de soportar este esfuerzo más grande, le ha fatigado y agotado y este agotamiento y esta fatiga se manifiestan en la primera generación bajo forma de histeria adquirida; en la segunda, de histerismo hereditario (p. 64).

Las nuevas escuelas estéticas y si éxito son una forma de histeria en masa (p. 64).

Todos los síntomas enumerados son consecuencias de estados de fatiga y de agotamiento, y éstos á su vez son el efecto de la civilización contemporánea, del vértigo y del torbellino de nuestra vida furiosa, del número prodigiosamente aumentado de sensaciones y reacciones orgánicas, es decir, de percepciones, de juicios y de impresiones motrices que se agolpan hoy en una unidad de tiempo dada (p. 67).

[...] En el mundo civilizado reina incontestablemente una disposición de espíritu crepuscular que se expresa, entre otras cosas, por toda clase de modas estéticas extrañas. Todas estas nuevas tendencias, el realismo ó naturalismo, el decadentismo,

el neomisticismo y sus subdivisiones, son manifestaciones de degeneración y de histeria, idénticas á los estigmas intelectuales de éstas clínicamente observados é incontestablemente establecidos; y la degeneración y la histeria por su parte son las consecuencias de un desgaste orgánico exagerado, sufrido por los pueblos á consecuencia del aumento gigantesco del trabajo que hay que suministrar y del notable crecimiento de las grandes ciudades.

[...] su palabra [la de los porta-estantardes de las nuevas escuelas estéticas] no es una profecía extática, sino el balbuceo y la chochez disparatados de enfermos de espíritu, y lo que los profanos toman como explosión de fuerza juvenil superabundante y turbulento deseo de procreación, no son de hecho sino los espasmos y las convulsiones del agotamiento (p. 69).

[...] Esas obras confusas ó pedestremente charlatanescas [...] trastornan las cabezas débiles ó incultas, les sugieren falsas ideas y las hacen más difícilmente accesibles ó aun cerradas por completo á enseñanzas racionales (p. 70).

[...] Será la tarea de los libros siguientes demostrar el carácter patológico de cada una de estas tendencias é investigar con qué clase especial de delirios degenerativos ó de procesos psíquicos histéricos, dichas tendencias tienen parentesco ó están identificadas” (p. 70).

## LIBRO SEGUNDO

# EL MISTICISMO

### I

## PSICOLOGÍA DEL MISTICISMO

Ya hemos visto que el misticismo es uno de los síntomas principales de la degeneración. [...] ¿Qué se debe entender por esta expresión un poco vaga: misticismo? Esta palabra designa un estado de alma en el cual se cree percibir ó presentir relaciones ignoradas é inexplicables entre los fenómenos, en el cual se reconocen en las cosas indicaciones de misterios y se les considera como símbolos mediante los cuales algún poder obscuro trata de revelar ó por lo menos de hacer que se sospechen toda clase de cosas maravillosas que se esfuerza uno por adivinar, la más de las veces en vano. Este estado de alma va siempre ligado á fuertes emociones que la conciencia concibe como un efecto de sus presentimientos; pero, por lo contrario, estas emociones los preceden y constituyen la cauda de los presentimientos que de ellas reciben su tendencia y su colorido especiales (pp. 73-74).

[...] El místico vive como si estuviera rodeado por máscaras inquietantes, detrás de las cuales aparecen ojos enigmáticos, y que contempla con un terror constante, porque nunca está seguro de reconocer las formas que se agolpan en torno suyo bajo el disfraz. [...] En los casos extremados, esta manera de ver enfermiza se eleva hasta la alucinación, que por regla general afecta al oído, pero puede también intervenir la vista y los demás sentidos; en este caso, el místico no se limita á sospecha ó á adivinar, en los fenómenos y detrás de ellos, algún misterio, sino que oye y ve materialmente cosas que no existen para los seres sanos (pp. 74-75).

[...] sólo por la atención [...] es por lo que la facultad de asociación de ideas llega á ser una cualidad provechosa al organismo, y la atención no es otra cosa sino la facultad que posee la voluntad de determinar en la conciencia el acto de encender, el grado de claridad, la duración y la extinción de las representaciones [...] (p. 88).

[...] La atención tiene así pues como premisa una voluntad firme, y ésta, á su vez, es propia de un cerebro normalmente construido y no fatigado. El degenerado cuyo cerebro y sistema nervioso se caracteriza por detenciones de desarrollo ó anomalías congénitas, el histérico, en el cual hemos reconocido á un agotado, carecen en absoluto de voluntad ó no la poseen sino en un grado disminuido [...].

[...] La actividad cerebral de los degenerados y de los histérico, no vigilada ni guiada por la atención, es caprichosa, desprovista de plan y de objeto; las representaciones son llamadas á la conciencia por el juego de asociación de ideas ilimitadas y pueden flotar en ella con toda libertad; se encienden y se extinguen automáticamente, y la voluntad no interviene para reforzarlas ó suprimirlas” [...] (p. 89).

Al pensamiento nebuloso del místico corresponde su manera indecisa de expresarse [...]. Para lo que se cree ver cómo á través de una neblina, sin forma susceptible de ser reconocida, ninguna lengua tiene palabra; pero el místico, él, tiene en su conciencia semejantes representaciones espectrales sin contornos y sin otras cualidades, y emplea para expresarlas, ó bien palabras conocidas á las cuales da un sentido completamente distinto del sentido familiar para todos, ó siente la insuficiencia del vocabulario creado por las gentes sanas y se forja palabras nuevas, especiales, enteramente incomprensibles para cualquiera otro, y de las cuales él sólo conoce el sentido nebulosamente caótico; ó en fin, incorpora las diferentes interpretaciones que da á sus representaciones informes en otras tantas palabras, y produce

entonces esas yuxtaposiciones que dejan estupefacto, de expresiones que se excluyan las unas á las otras, que no pueden razonablemente estar unidas de ningún modo y que tan características del místico (p. 92).

[...] el efecto del modo de expresión místico sobre las gentes que es fácil dejar asombradas, es extraordinariamente fuerte; les hace pensar, como dicen, es decir que les permite entregarse á todos los ensueños posibles, lo cual es mucho más cómodo, y por consiguiente más agradable, que seguir penosamente apercepciones é ideas de contornos firmemente dibujados que no permiten ni digresiones ni salirse fuera de la realidad [...]. El místico parece «profundo» por esta razón a todos los imbéciles [...] (pp. 93-94).

[...] sabemos que ciertos centros nerviosos orgánicos, singularmente los centros sexuales en la medula espinal y la medula oblonga, están en los degenerados frecuentemente mal formados ó patológicamente sobreexcitados. Las excitaciones que de ellos parten suscitan por consiguiente, en el cerebro de un degenerado de esta clase, apercepciones en relaciones íntimas ó lejanas con la sexualidad, y estas apercepciones son duraderas, porque duraderos igualmente son los estados de excitación que las ocasionan. [...] el degenerado liga á cada impresión que recibe de los seres y de las cosas, ideas eróticas (p. 97).

[...] En los grados más bajos de la degeneración, en el idiotismo, la atención falta en absoluto [...] En la degeneración menos completa –la imbecilidad– la atención es posible, pero excesivamente débil y fugitiva [...] (p. 102).

Que se recuerde cómo trabaja el cerebro incapaz de atención: una percepción suscita una apercepción que llama á la conciencia otras mil representaciones asociadas [...]. La simple consonancia determina el curso de su pensamiento; oye una palabra y experimenta la necesidad de repetirla una vez ó varias veces: ecolalia; ó bien dicha palabra evoca en su conciencia palabras semejantes

análogas á ella tan sólo por el sonido, no por el sentido, y en este caso piensa y habla en una serie de rimas absolutamente incoherentes; ó bien las palabras tienen además de la consonancia, alguna analogía muy remota y de significación muy débil, y entonces se produce el juego de palabras ó retruécano. El profano se inclina á calificar de ingenioso al imbécil que rima y hace juegos de palabras, sin pensar que esta manera de ligar las representaciones según el sonido de las palabras defrauda el objeto del pensamiento, puesto que en vez de conducir al conocimiento de la verdadera relación de los fenómenos, aleja de él (pp. 103-104).

## LOS PRERAFaelISTAS

En sí misma, la teoría de Ruskin lleva el sello del delirio; desconoce los principios primordiales de la estética y confunde, con la inconciencia de un niño que se divierte atolondradamente, los límites de las diferentes artes. No admite en las bellas artes más que la idea; el cuadro no ha de tener más que el valor de un símbolo que expresa un pensamiento religioso (pp. 126-127) [...] Los prerrafaelistas fueron más allá de Ruskin, del cual habían tomado todas sus ideas directoras. Entendiendo mal su equivocación; había dicho tan sólo que la defectuosidad de la forma podía ser rescatada por la fuerza y el noble sentimiento del artista; pero ellos establecieron directamente en principio que el artista, para expresar un noble sentimiento y el fervor, tenía que ser defectuoso en la forma. Incapaces, como todos los débiles de espíritu, de observar y de darse claramente cuenta de los hechos, no supieron discernir las verdaderas causas del efecto ejercido sobre ellos por los «primitivos» (p. 129).

[...] En la fase ulterior de su desarrollo, el prerrafaelismo vino á parar a Inglaterra, en este «esteticismo», y en Francia, en el «simbolismo». Tendremos que ocuparnos más a fondo de estas dos tendencias.

## LOS SIMBOLISTAS

El fenómeno que hemos observado en los prerrafaelitas se renueva en los simbolistas franceses. Vemos á cierto número de jóvenes reunirse para fundar á sabiendas é intencionalmente una escuela que toma un nombre especial, pero que á despecho de un sin fin de charlatanerías oscuras y de tentativas ulteriores de mixtificación, no tiene principios ningunos artísticos comunes, ningún objetivo estético claro, y no persigue sino un objeto no confesado, aunque fácilmente se echa de ver,—el de meter ruido por el mundo, atraer por la extravagancia la atención sobre ella, y llegar de este modo á la gloria y al goce, á la satisfacción de todos los apetitos y de todas las vanidades de que estaba llena hasta los bordes el alma devorada por la envidia de estos filibusteros del éxito [...] (p. 156).

Los «simbolistas» son un ejemplo notable de la formación de bandos en la cual hemos visto una de las especialidades de los degenerados. Reunían á la vez todos los signos característicos de los degenerados y de los débiles de espíritu: la vanidad sin límites y la opinión exagerada de su propio mérito, la fuerte emotividad, el pensamiento confuso é incoherente, la charlería (la «logorroea» de la psiquiatría), la inaptitud completa para el trabajo serio y continuado [...] (p. 158).

Ninguno de los simbolistas, naturalmente, tenía ocupación clasificada; del mismo modo que son inaptos para el estudio metódico, estos degenerados lo eran y lo son también para el cumplimiento de un deber regular; cuando esta insuficiencia orgánica se presenta en un hombre de las clases bajas, se hace vagabundo, en una mujer de la misma clase, la conduce á la

prostitución; en los miembros de las clases superiores, adopta la forma de la charlatanería artística y literaria [...] (p. 159).

Por diferentes entre sí que puedan ser, las obras de los simbolistas tienen entre ellas dos caracteres comunes: son oscuras, á menudo hasta ser incomprensibles, y son devotas. Después de cuanto llevamos dicho acerca de las singularidades del pensamiento místico, su oscuridad no podrá extrañar á nadie [...] (p. 163).

Se designa demostrativamente la tendencia simbólica con el nombre de «neo-católica», y algunos críticos ven en su aparición y sus éxitos la prueba de que el libre pensamiento está vencido por la fe [...].

Los alborozados heraldos de la nueva reacción preguntan la causa de este movimiento y hallan con extraña unanimidad esta respuesta: los espíritus los mejores y los más cultos vuelven á la fe, porque han descubierto que la ciencia les ha engañado, que no ha cumplido lo que les había prometido [...] (p. 163).

La afirmación de que la ciencia no ha cumplido lo que ha prometido y que la generación ascendente se aparta de ella por esta razón, no resiste ni un momento á la crítica; es una afirmación puramente sin ton ni son; este punto de partida del neo-catolicismo es absurdo, aunque los mismos simbolistas asegurasen una y cien veces que la repugnancia hacia la ciencia era lo que les había convertido en místicos [...] (pp. 172-173).

La causa del movimiento neo-católico no es pues que la juventud tenga que reprochar nada á la ciencia ó quejarse de ella en modo alguno. MM. de Vogüé, Rod, Desjardins, Paulhan, que asignan semejante base al misticismo de los simbolistas, le atribuyen arbitrariamente un origen que no tiene; su misticismo es exclusivamente imputable al estado de degeneración de los inventores de dicha tendencia; el neo-catolicismo tiene su raíz en la emotividad y el misticismo, estos dos estigmas los más frecuentes y los más característicos de los degenerados [...] (p. 174).

M. Stéphane e Mallarmé , el jefe del rebaño simbolista menos discutido por los adeptos, se expresa en estos términos : «*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que consiste en la alegría de adivinar poco á poco; *sugerirlo*, he ahí el ideal soñado. El perfecto empleo de este misterio es lo que constituye el símbolo; evocar poco á poco un objeto para mostrar un estado de alma, ó inversamente, escoger un objeto y desprender de él un estado de» alma por medio de una serie de descifraciones» [...].

Si el lector no comprende por la simple lectura este encadenamiento de palabras obscuras, no tiene par a qué detenerse á descifrar el enigma; y o traducir é más adelante el balbuceo de este pobre de espíritu en el lenguaje corriente de los hombres sanos [...] (p. 180).

Los simbolistas, en tanto que degenerados é imbéciles sinceros, no pueden pensar sino de una manera mística es decir vaga. Lo inconsciente es en ellos más fuerte que lo consciente, la actividad de los nervios orgánicos predomina sobre la de la corteza cerebral gris, sus emociones son dueñas de sus apercepciones. Cuando gentes de esta clase tienen el instinto poético y artístico, quieren naturalmente expresar su propio estado de espíritu. No pueden emplear palabras precisas de significación clara, porque no encuentran en su propia conciencia apercepciones claramente dibujadas y unívocas que puedan ser comprendidas dentro de semejante palabras; escogen por consiguiente palabras vagas interpretables á capricho, porque responden mejor á sus apercepciones que son de la misma naturaleza (p. 184).

[...] su propio lenguaje no tiene por objeto comunicar un pensamiento determinado, . sino que tiene que ser sencillamente el pálido reflejo de su crepúsculo intelectual. Esto es lo que quiere decir M. Stéphane Mallarmé al expresarse en estos términos: «*Nombrar* un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce... *Sugerirlo*, he ahí el ideal soñado» [...] (pp. 184-185).

El gran poeta de los simbolistas, su modelo admirado aquel del cual han recibido, según su confesión unánime' a mas fuerte impulsión, es Pablo [Paul] Verlaine. En este hombre encontramos reunidos, de un modo asombrosamente completo, todos los estigmas físicos é intelectuales de la degeneración, y á ningún escritor, que yo sepa, pueden aplicarse tan á la letra rasgo por rasgo como á él, á sus exterioridades somáticas, á la historia de su vida á su pensamiento, á su mundo de ideas y á su lenguaje especial, las descripciones que los clínicos hacen de los degenerados. M. Jules Huret describe así la figura exterior de Verlaine: «Su cabeza de ángel malo envejecido, de barba inculta y escasa, de nariz brusca (?); sus cejas espesas y erizadas como las aristas de espiga que encubren una mirada verde y profunda; su cráneo enorme y oblongo completamente desnudo, atormentado por chichones enigmáticos, eligen en esta fisonomía la aparente y chocante contradicción de un ascetismo testarudo y de apetitos ciclópeos». Como resalta en estas expresiones ridículamente afectadas y en parte completamente absurdas, la irregularidad del cráneo de Verlaine, lo que M. Huret llama los «chichones enigmáticos», ha saltado á la vista hasta del observador absolutamente ajeno á la ciencia [...]; notamos al primer golpe de vista la pronunciada asimetría del cráneo que Lombroso ha señalado en los degenerados, y la fisonomía mongoloidea, caracterizada por los pómulos salientes, los ojos oblicuos que miran de través y la barba rala, que el mismo sabio considera como un estigma de degeneración [...] (pp. 186-187).

La perpetua alternativa de disposiciones opuestas en Verlaine, esta manera regular de pasar súbitamente del celo bestial á la devoción extática y del pecado al arrepentimiento, han llamado la atención hasta de observadores que no conocen la significación de este fenómeno. «Es, dice M. Anatole France, tan pronto creyente como ateo, ortodoxo é impío». Sí, Verlaine es todo eso, pero ¿por qué? Sencillamente porque es un «circular». Por este término [...]

se designa á los dementes en los cuales los estados de excitación y depresión se suceden regularmente [...] o de postración los accesos de contrición y de piedad. El «circular» pertenece á la peor especie de los degenerados; es «borracho, obsceno, malvado y ladrón» es además incapaz de toda ocupación regular prolongada, puesto que es evidente que en el estado de depresión no puede cumplir ningún trabajo que exija vigor y atención [...] (pp. 191-192)

Dos cosas llaman la atención en el lenguaje de Verlaine: en primer lugar, la frecuencia con que se repite la misma palabra, el mismo giro, este «machaqueo» en el cual hemos visto un síntoma de debilidad intelectual. Casi en todas sus poesías se repiten varias veces, sin cambio ninguno, los mismos versos y los mismos hemistiquios, y en lugar de una rima con frecuencia vuelve á aparecer sencillamente la misma palabra [...] (p. 194).

La segunda especialidad del lenguaje de Verlaine es el otro síntoma de la debilidad intelectual: la reunión de sustantivos y de adjetivos absolutamente incoherentes que se llaman recíprocamente unos á otros por una asociación de ideas flotantes sin consideración al sentido, ó por una semejanza de sonido [...] (pp. 196-197).

Un segundo jefe de los simbolistas, del cual nadie pone en duda la autoridad, es M. Stéphane Mallarmé. Es el más curioso fenómeno de la vida intelectual de la Francia contemporánea. Aunque actualmente ha pasado y a de los cincuenta años, no ha producido casi nada; lo poco que de él se conoce es, además, según la opinión de sus admiradores más determinados, cosa indiferente, y no obstante pasa por ser un muy gran poeta, y su completa esterilidad, la ausencia absoluta de toda obra que pudiera mostrar y que acreditara sus facultades poéticas, son precisamente ensalzadas como su mayor mérito y como la prueba más notable de su importancia intelectual [...] (p. 200).

Lo incomprendible se reproduce en París. Unos cuantos individuos exigen una admiración sin límites hacia un poeta cuyas

obras continúan siendo su secreto, y continuarán siéndolo sin duda, y otros cuantos le rinden fiel y humildemente la admiración exigida [...] (p. 203).

Por sus pláticas orales es por lo que Mallarmé ha llegado á esta situación de calabaza adorada de rodillas. Reúne en su casa, una vez por semana, á poetas y escritores en ciernes, y desarrolla ante ellos teorías de arte. Habla como escriben MM. Morice y Khan; ensarta palabras oscuras y maravillosas que dejan á sus discípulos tan confusos [...] Si hay algo de comprensible en el flujo de palabras incoherentes de Mallarmé, sería acaso su admiración por los prerafaelitas; él es quien ha hecho que los simbolistas se fijen en esta escuela y los ha impulsado á imitarlos; los místicos franceses han recibido, por conducto de Mallarmé, el «medio-evalismo» y el neo-catolicismo de sus modelos ingleses. Hay que añadir aún, para ser completo, que se notan en Mallarmé «orejas largas y puntiagudas de sátiro»». R. Hartman<sup>4</sup> Frigerio<sup>5</sup> y Lombroso<sup>6</sup> han determinado, después de Darwin, que fué el primero que hizo hincapié en el Carácter simiano de esta singularidad, la significación atávica y degenerativa de los pabellones de la oreja desmesuradamente largos y puntiagudos, y han demostrado que se encuentran sobre todo frecuentemente en los criminales y los locos (pp. 203-204).

El tercero entre los espíritus directores de los simbolistas es M. Jean Moreas, un Griego que escribe versos franceses, y que á los treinta y seis años cumplidos [...] ha producido en todo y por todo tres libritos muy cortos de composiciones en verso, de ciento á ciento veinte páginas á lo sumo cada uno y que tienen estos títulos: *Las Sirtes*, *Las Cantinelas* y *El Peregrino apasionado*.

---

4 R. Hartmann, *El Gorila* (en alemán), Leipzig, 1881 pág. 34.

5 Dr. L. Frigerio, *La Oreja externa. Estudio de antropología criminal*, Lyon, 1888, págs. 32 y 40.

6 Lombroso, *El Hombre criminal*, pág. 239.

Evidentemente, lo extenso del volumen no significa nada, si éste es excepcionalmente notable; pero cuando un hombre charla como un papagayo años enteros, en interminables sesiones de café, sobre la renovación de la poesía y la revelación de un arte del porvenir, y al final presenta como resultado de sus esfuerzos destinados á conmover el mundo, tres folletitos de versos pueriles, la insignificancia material de la producción se convierte también, en este caso, en un rasgo ridículo [...] Quiero [...] dar algunas muestras de su *Peregrino apasionado*, á fin de que el lector pueda formarse idea del grado de reblandecimiento del cerebro que se revela en esos versos [...] (p. 204).

Los simbolistas reclaman una mayor libertad en el manejo del verso francés; se insurreccionan impetuosamente contra el antiguo alejandrino con cesura en el medio y terminación necesaria de la frase al final, contra la prohibición del hiato, la ley de la alternativa regular de las rimas masculinas y femeninas; emplean en son de reto el «verso libre» de longitud y de ritmo arbitrarios y la rima que no es pura. El extranjero no puede hacer más que sonreírse al ver los gestos feroces de los combatientes; se trata de una guerra de colegiales contra un libro detestado que rompen solemnemente en mil pedazos, pisotean y queman; toda esta pelea con motivo de la prosodia y de la rima es por decirlo así un asunto exclusivamente francés que no tiene importancia ninguna desde el punto de vista de la literatura universal. Nosotros, los alemanes, poseemos ya desde hace mucho tiempo todo lo que los poetas franceses se aprestan á obtener acudiendo á las barricadas y á la matanza en las calles [...] (p. 214).

Reducir la palabra henchida de ideas al sonido emocional, es querer renunciar á todos los resultados de la evolución orgánica y rebajar al hombre, dichoso por poseer el lenguaje, al nivel del grillo que canta ó de la rana que grazna; y claro está, los esfuerzos de los simbolistas conducen á un disparatar desprovisto de sentido, pero en ningún modo á la música de palabras busca-

da, puesto que ésta sencillamente no existe. Ninguna palabra humana de no importa qué lengua es musical en sí misma; unas lenguas tienen más consonantes, en otras dominan las vocales [...]; es el sentido de la palabra, no su sonido, lo que determina su valor; el sonido no es, en sí mismo, ni bello ni feo; llega á ser lo uno ó lo otro por la voz que lo emite [...] (pp. 216-217).

Todavía más insensato es el delirio de una subdivisión de los simbolistas, los «instrumentistas» que tienen por jefe á M. René Ghil. Ligan con el sonido una sensación de color determinado y exigen que la palabra no suscite tan sólo una emoción musical, sino que produzca al mismo tiempo un efecto estético como armonía de colores. Esta locura tiene su origen en un soneto muy citado de M. Arturo Rimbaud, *Las Vocales*, cuyo primer verso dice: «A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul.» [...] (p. 217).

Los simbolistas menos irresponsables explican su movimiento como «una reacción contra el naturalismo». A buen seguro, una reacción de este género era justificada y necesaria; el naturalismo en sus principios, con efecto, mientras se halló encarnado en MM. de Goncourt y Emilio Zola era patológico, y en su evolución ulterior se ha convertido, en poder de los imitadores, en vulgar y verdaderamente criminal, como lo demostraremos más adelante. El simbolismo es, no obstante, la cosa menos á propósito para vencer al naturalismo, puesto que es todavía más patológico que éste, y en materia de arte, el diablo no puede ser expulsado por Belzebú [...] (pp. 222-223).

Hemos, pues, visto ahora que el simbolismo, lo mismo que el preraphaelismo inglés del cual ha tomado algunas de sus consignas y de sus sentimientos, no es otra cosa sino una forma del misticismo de los degenerados débiles y emotivos. Las tentativas de algunos adeptos del movimiento para introducir un sentido en el balbuceo de sus jefes y atribuir á este movimiento una especie de programa, no resisten ni por un momento á la crítica, pero se afirman como desvarios grafómanos sin el más mínimo fundamento de verdad y de buen sentido [...] (p. 224).

## EL TOLTOISMO

El conde León Tolstoï ha llegado á ser en estos últimos años uno de los escritores más citados y probablemente también más leídos del universo. Cada una de sus palabras evoca un eco en todos los pueblos civilizados; no puede negarse la fuerte acción que ejerce sobre los contemporáneos, pero no es una acción artística. Por ahora al menos no se le imita todavía; no se ha formado en torno suyo escuela ninguna al modo de las escuelas prerrafaelita y simbolista; los escritos muy numerosos ya que tratan de Tolstoï son explicativos ó críticos, no son creaciones poéticas modeladas sobre las suyas. La influencia que ejerce sobre la manera de pensar y de sentir contemporánea es una influencia moral que se dirige infinitamente más á la gran masa de los lectores que al círculo restringido de los ambiciosos literarios que buscan un jefe. No es pues una teoría estética, sino una concepción del mundo lo que se puede definir con el nombre de toistoísmo [...] (225).

M. de Vogu é dice, hablando de *La Guerra y la Paz* [...]: «El Ruso, dominado por el sentimiento de la dependencia universal, no se decide á romper los mil lazos que ligan á un hombre, á una acción, á un pensamiento, con la marcha total del mundo» [...] M. de Vogué ve las cosas con notable exactitud, pero no sabe interpretarlas; ha caracterizado claramente aunque sin saberlo, el método con el cual un degenerado místico considera el mundo y describe su fenómeno. Sabemos que lo que constituye la especialidad del pensamiento místico es la falta de atención; ésta es la que, en medio del caos de los fenómenos, los escoge y los

agrupa de manera que resalte claramente una idea predominante en el espíritu del observador. Si la atención falta, el cuadro del mundo se presenta al observador como una sucesión monótona de cuadros enigmáticos que aparecen y desaparecen sin conexión y permanecen absolutamente inexpresivos para la conciencia [...] Así es cómo se origina el método de trabajo señalado por M. de Vogué en las novelas de Tolstoï: los detalles son uniformemente percibidos y colocados en el mismo plano, no con arreglo á su importancia respecto de la idea fundamental, sino según su relación con la emoción del poeta [...] (226-228).

Para Tolstoï, el gran enemigo es la ciencia; no se cansa en Mi Confesión de acusarla y de burlarse de ella. Según Tolstoï, la ciencia no sirve al pueblo, sino á los gobiernos y á los capitalistas [...] (251).

Tolstoï ha descargado su cólera sobre la ciencia, esa belleza orgullosa y gazmoña que nadie puede hacer suya sino mediante serios y largos servicios desinteresados [...]. El degenerado Flaubert y el degenerado Tolstoï coinciden en este punto en el mismo delirio. El camino de la felicidad es para Tolstoï el alejamiento de la ciencia, la abdicación de la razón y la vuelta á la vida natural, es decir á la agricultura. « Es preciso abandonar la ciudad, despedir al pueblo de las fábricas, establecerse en el campo, trabajar con las manos; el objeto de todo hombre debe ser satisfacer por sí solo todas sus necesidades». (*¿Qué se debe hacer?*) [...] (252-253).

La verdad es que todas las singularidades intelectuales de Tolstoï pueden ser reducidas á los estigmas mejor conocidos y con mayor frecuencia observados de la degeneración superior [...] (257).

Tolstoï hubiera pasado inadvertido como un Kundsén cualquiera del siglo xvii, si sus ensueños de místico degenerado no hubieran encontrado á los contemporáneos preparados para aceptarlos; la histeria de agotamiento tan extendida era el te-

rreno indispensable sobre el cual únicamente podía prosperar el tolstoísmo. Que el nacimiento y la difusión del tolstoísmo no sean imputables al valor intrínseco de los escritos de Tolstoï, sino al estado de alma de sus lectores, es cosa que resalta con toda claridad de la diferencia de las partes de su sistema que han producido impresión en los diferentes países. Y es que, en cada pueblo, sólo despiertan eco aquellas notas que están al diapason del sistema nervioso de dicho pueblo [...] (263-264).

## EL CULTO DE RICARDO WAGNER

Hemos visto en un capítulo precedente que todo el movimiento místico de la época tiene su raíz en el romanticismo, es decir que parte en su origen de Alemania. El romanticismo alemán se transformó, en Inglaterra, en prerafaelismo; éste engendró en Francia, con lo que le quedaba de fuerza fecundante, los productos informes del simbolismo y del neo-catolicismo, y esta pareja de hermanos siameses contrajo con el tolstoísmo un matrimonio de saltimbanquis [...]. Mientras que los descendientes del emigrado—que, al emprender su éxodo de la patria alemana, llevaba ya dentro, de sí todos los gérmenes de las extumescencias y deformaciones ulteriores,— cambiados hasta haberse vuelto desconocidos, crecían en los diferentes países y se preparaban á regresar de nuevo á la antigua patria para tratar de reanudar sus relaciones de familia con los parientes que se habían quedado allí, Alemania engendró un nuevo fenómeno [...]. Este fenómeno es el Ricardo-Wagnerismo. Es la contribución alemana al misticismo moderno y sobrepuja con mucho á todo lo que han aportado juntos todos los demás pueblos (266-267).

Ricardo Wagner está sobrecargado por sí solo de una mayor cantidad de degeneración que todos los degenerados juntos que hemos visto hasta aquí. Los estigmas de este estado morbozo se encuentran reunidos en él sin que falte uno solo y con su más rica expansión. Presenta en su constitución de espíritu general el delirio de las persecuciones, la locura de grandezas y el misticismo; en sus instintos, la filantropía vaga, el anarquismo, el prurito de rebeldía y de contradicción; en sus escritos, todos los caracteres de la grafomanía, es decir la incoherencia, la fuga de ideas y la inclinación á los retruécanos sandios, y, como fondo de

su ser, la emotividad característica de tinte á la vez erotómana y religiosa [...] (267).

Queremos examinar de cerca al grafómano Wagner, sus *Escritos y Poemas completos* forman diez abultados tomos, y entre las 4.500 páginas poco más ó menos de que constan, se encontraría con dificultad una sola que no llene de asombro al lector crítico por una idea absurda ó una expresión imposible. Entre sus obras en prosa [...] la principal es seguramente la que lleva por título *La Obra del arte del porvenir*. Las ideas—si pueden llamarse así las sombras flotantes de apercepciones de un degenerado místico-emotivo—expresadas en este escrito, han ocupado á Wagner toda su vida y han sido vueltas á exponer en veinte ocasiones por él mismo bajo formas siempre nueva. *Opera y Drama, El Judaismo en la música, Sobre el Estado y la Religión, Sobre el Destino de la Opera, Religión y Arte*, no son otra cosa más que paráfrasis y ampliaciones de determinados pasajes de *La Obra del arte del porvenir*. Esta repetición infatigable de una sola y misma serie de ideas es ya, por sí sola, característica en alto grado. El escritor claro y el cerebro sano que se siente impulsado á decir alguna cosa, se expresará de una vez por todas tan precisamente y tan vigorosamente como le sea posible y se quedará después satisfecho [...] (268).

La idea fundamental de *La Obra del arte del porvenir* es ésta: [...]La penetración y la fusión mutuas de todas las artes en un arte único darían la verdadera obra de arte. La obra de arte del porvenir es, pues, un drama con música y baile que se desarrolla en un paisaje pintado, tiene por marco una creación magistral del arte arquitectónico puesto al servicio de la poesía musical, y está representado por cómicos que son, hablando con propiedad, escultores, pero realizan sus inspiraciones plásticas por medio de su propio cuerpo [...] (269-270)

Hemos visto que los simbolistas franceses quieren, con su audición de los colores, degradar al hombre hasta la percepción

sensorial no diferenciada de la folada ó de la ostra. La fusión de las bellas artes de Wagner, forma el *pendant* de dicha chifladura; su «obra de arte del porvenir» es la obra de arte de un pasado remoto; lo que él considera como evolución, es regresión, un retroceso al estado de cosas de los hombres primitivos [...] (274).

Al lado de la acritud anarquista, otra emoción domina toda la vida intelectual consciente é inconsciente de Wagner: la emoción sexual; ha sido toda su vida un erótico (en el sentido de la psiquiatría), y todas sus ideas giran en torno de la mujer [...] (280).

La excitación nerviosa reviste siempre en la pintura que de ella hace Wagner la forma de una locura furiosa. Los amantes se conducen en sus dramas como gatos rabiosos que se revuelven, en medio de éxtasis y espasmos, sobre una raíz de valeriana. Reflejan esas figuras el estado intelectual del poeta, que es bien conocido de los especialistas; es una forma del sadismo; es el amor de los degenerados, que en el transporte sexual se convierten en bestias feroces. Wagner padece de la «locura erótica», que hace de las naturalezas groseras asesinos por lujuria, é inspira á los degenerados superiores obras tales como *La Walkyria*, *Sigfredo*, *Tristán é Isolda* [...] (282-283).

Misticismo y erotismo, ya lo sabemos, van siempre juntos, especialmente en los degenerados cuya emotividad tiene principalmente su origen en un estado de excitación enfermiza de los centros sexuales. La imaginación de Wagner está incesantemente ocupada por la mujer; pero no ve jamás las relaciones de ésta con el hombre bajo la forma del amor sano y natural, que es un beneficio y una satisfacción para los dos amantes. Del mismo modo que á todos los eróticos enfermos—ya hemos notado esto en Verlaine y Tolstoï—la mujer se ofrece á sus ojos como una terrible fuerza de la naturaleza, de la cual el hombre es la víctima temblorosa é impotente [...] (293).

A despecho de los juicios desfavorables de muchos colegas suyos, Wagner es incontestablemente un músico eminentemen-

te dotado [...]. Pero el músico Wagner tuvo toda su vida frente á él un enemigo que le impidió violentamente desplegar todas sus dotes artísticas, y este enemigo fué el teorizante musical Wagner (306).

En su confusión de grafómano, ha elucubrado algunas doctrinas que representan otros tantos delirios estéticos. Las más importantes son sus dogmas del *leitmotiv* y de la «melodía sin fin»; no hay sin duda quien no sepa hoy lo que Wagner entiende por el primero: la expresión ha tomado carta de naturaleza en todas las lenguas civilizadas; el «leitmotiv», al cual debía lógicamente venir á parar «la música de programa» definitivamente enterrada, es una serie de notas que ha de expresar una idea determinada, y se presenta en la orquesta cuando el compositor tiene la intención de recordar al auditor la idea correspondiente [...] (306-307).

Volvemos á encontrar en este punto el fenómeno que repetidas veces hemos indicado como característico de la manera de pensar de los degenerados: la manera inconsciente y sónambulesca como se lanzan más allá de los límites más seguros de los diferentes dominios artísticos, suprimen la diferenciación de las artes obtenidas por una larga evolución histórica y hacen regresar á éstas al estado que pueden haber tenido en la época de las habitaciones lacustres y aun de los más antiguos habitantes de las cavernas. Hemos visto que los prerafaelitas reducen el cuadro á una escritura que no ha de obrar ya más por sus cualidades pictóricas sino que ha de expresar un pensamiento abstracto, y que los simbolistas hacen de la palabra el transmisor convencional de una idea, una armonía musical con ayuda de la cual intentan despertar, no una idea, sino un efecto de sonoridad. De un modo semejante, Wagner quiere despojar á la música de su esencia propia, y de transmisora de emoción, convertirla en transmisora de cogitación [...] (307-308).

¿Es necesario insistir más aún sobre la completa locura de esta confusión de todos los medios de expresión, de este desconocimiento de lo que es posible á cada arte? [...] (309).

No registra la historia del arte aberración más asombrosa que esta locura del «leitmotivo»; expresar ideas no es la tarea de la música; el lenguaje se encarga de ello hasta donde puede desearse [...] (309).

Lo mismo que con el «leitmotivo» sucede con «la melodía infinita»; el segundo precepto de Wagner es un producto del pensamiento degenerado, un misticismo musical; es la forma con la cual se manifiesta en música la inaptitud para la atención. En pintura la atención lleva á la composición; su ausencia, á tratar de un modo uniformemente fotográfico todo el campo visual, como en los prerafaelitas; en poesía, la atención tiene por resultado la claridad de ideas, el curso lógico de la exposición, la supresión de lo que no tiene importancia y el poner de relieve lo que es esencial; su ausencia lleva consigo el desvarío, como sucede con los grafómanos y una prolijidad penosa por consecuencia de fijarse sin selección en todas las percepciones, como en Tolstoï; en música, en fin, se expresa por formas fijas, es decir por melodías limitadas; su ausencia, por lo contrario, está señalada por la disolución de la forma, los límites borrosos, es decir por la melodía infinita, como en Wagner. Este paralelismo no es un juego arbitrario del espíritu, sino el cuadro exacto de los procesos paralelos en la conciencia de los diferentes grupos de degenerados; procesos que producen en las diferentes artes, de conformidad con sus medios y sus objetivos especiales, fenómenos diferentes [...] (310).

Una melodía clara suscita y exige la atención y se opone por consiguiente á la fuga de ideas de degenerados de cerebro débil; un recitado que se vierte sin comienzo ni fin, no reclama, por lo contrario, ningún esfuerzo, de espíritu [...] (328).

## LAS PARODIAS DEL MISTICISMO

Las formas artísticas y poéticas del misticismo que hemos estudiado hasta aquí, pueden inspirar acaso dudas á los espíritus superficiales ó insuficientemente informados en cuanto á su fuente en la degeneración, y presentarse como manifestaciones de un talento real y fecundo. Pero al lado de ellas se manifiestan otras en las cuales se expresa un estado de alma que hace, sin embargo, á las tontas pararse en firme y deja perplejo aun al lector más crédulo v más accesible á la sugestión de la palabra impresa v al charlatanismo que se pone en evidencia con audacia; “se publican libros y se “afirman doctrinas en las cuales e mismo profano nota el profundo decaimiento intelectual de sus autores. Uno pretende poder iniciar al lector en la magia y poder él mismo hacer sortilegios; otro da una forma poética á delirios bien caracterizados y clasificados por la medicina mental; tal otro escribe libros que recuerdan el modo de pensar y de sentir de niños pequeños ó de idiotas (333).

Una porción no muy grande de misticismo lleva á la fe, una más grande necesariamente á la superstición, y cuanto más el pensamiento es confuso y está desequilibrado, tanto más insensata será la naturaleza de la superstición. En Inglaterra y en América, ésta toma de ordinario la forma del espiritismo y de la fundación de sectas; histéricos y desequilibrados reciben inspiraciones divinas y se echan á predicar ó á predecir, ó bien conjuran á los espíritus y andan en trato con los muertos [...] (334).

También en Alemania ha tenido acceso el espiritismo, pero, en suma, hasta ahora ha conquistado poco terreno [...] (334).

Francia es la que está en vías de llegar á ser la tierra prometida de la creencia en las apariciones. Los compatriotas de Voltaire

han ganado ya la delantera á los devotos anglo-sajones en lo que respecta á lo sobrenatural [...]. Aparte raras excepciones, las novelas en Francia no tienen ya salida; pero libros sobre fenómenos oscuros de la vida nerviosa se venden brillantemente, hasta tal punto que editores hábiles dan á los autores desesperanzados el consejo siguiente: «Déjese usted por ahora de novelas y escriba sobre el magnetismo». Algunos de los libros publicados en estos últimos años en Francia sobre la magia se ligan directamente á los fenómenos del hipnotismo y de la sugestión. [...] creencias populares y cuentos antiguos que hasta aquí se consideraban como invenciones de la superstición: posesión, hechizos, doble vista, curación por la imposición de las manos, profecías, comercio espiritual á la distancia más grande sin intervención de la palabra, han sido objeto de una nueva interpretación y han tenido que ser reconocidos como posibles [...] (336-337).<sup>7</sup>

Quisiera hacer aquí algunas observaciones acerca de Walt Whitmann, que es igualmente uno de los ídolos á los cuales los degenerados y los histéricos de ambos mundos erigen altares desde hace algún tiempo. Lombroso le coloca expresamente entre los «genios locos». Loco, Walt Whitmann lo estaba sin duda alguna; pero ¿qué fuese un genio? Eso sería difícil de probar. Era un vagabundo y un infame libertino, y sus poesías contienen explosiones de erotomanía como apenas si se encuentra otro ejemplo de igual impudor ingenuo en la literatura que lleve un nombre de autor<sup>8</sup> debe precisamente su reputación á esas poesías bestialmente sensuales que han comenzado por atraer sobre él la atención de todos los indecentes americanos. Padece locura

---

7 En este último capítulo, Nordau le dedica un espacio preponderante a la crítica de Mauricio Marterlinck.

8 Walt Whitmann, *Leaves of Grass*. A new edition. Glasgow, 1884.

moral y es incapaz de distinguir entre el bien y el mal, la virtud y el vicio [...] (358).

En sus poesías patrióticas adula á esa corrompida democracia adinerada americana que compra el sufragio, soborna á los funcionarios y abusa del poder, y se arrastra ante la petulancia 3'anqui la más arrogante. En sus poesías guerreras, las célebres *Drum Taps* (*Redobles de tambor*), lo que se nota sobre todo, es el baturrillo fanfarrón y el énfasis huero; sus trozos puramente líricos con sus ¡oh! y sus ¡ah! extáticos, sus frases dulzonas de flores, praderas, primavera y sol, recuerdan los versos más áridos, más dulzones y más endebuchos de nuestro viejo Gessner, felizmente enterrado y olvidado. Como hombre, Walt Whitmann ofrece una semejanza sorprendente con Paul Verlaine, con el cual participaba de todos los estigmas de degeneración, del género de destino, y cosa asombrosa, hasta de la anquilosis reumática. Como poeta, ha renunciado á la estrofa adoptada, por ser demasiado difícil; á la medida y á la rima, por ser demasiado dificultosas; ha dado carrera á su fuga de ideas emotivas con exclamaciones históricas á las cuales la definición de «prosa que se ha vuelto loca» conviene muchísimo mejor que á los apreciables hexámetros regulares de Klopstock. El paralelismo de los salmos y el estilo eruptivo de Jeremías parecen haberle, sin é. saberlo, servido de modelos. Hemos tenido en el siglo anterior (el XVIII) las *Paramytias* de Herder y la insoportable «prosa poética» de Gessner ya mencionado; no ha tardado mucho nuestro gusto sano en hacernos reconocer todo lo que hay de poco artístico y de retrógrado en ese estilo informe desde hace un siglo esa aberración del gusto no ha encontrado entre nosotros un solo imitador. Los admiradores históricos de Walt Whitmann elogian, por lo contrario, en él como «lo porvenir » este retroceso á una moda rancia, y ven una invención de genio en lo que no es más que la incapacidad de un trabajo metódico. No obstante, es de interés señalar que dos personalidades tan diferentes como Ricardo Wagner y Walt

Whitmann han llegado, en terrenos distintos, bajo la coacción de los mismos motivos, al mismo objetivo: aquél á la «melodía infinita», que no es ya una melodía; éste, á versos que no son ya versos; uno y otro por consecuencia de su impotencia para someter su pensamiento caprichosamente vacilante al yugo de esas reglas que rigen la melodía «finita», como también el verso lírico provisto de medida y de rima. [...] (359-360).

Conocemos ahora las diferentes formas bajo las cuales el misticismo de la degeneración se manifiesta en la literatura contemporánea. La magia de un Guaita y de un Papus, la androginia de un Peladan, la ansiomanía de un Rollinat, la chochez idiota de un Maeterlinck, pueden ser consideradas como sus aberraciones culminantes. No puedo por lo menos imaginarme que fuese posible al misticismo sobrepujar, ni aun del espesor de un cabello, estos puntos extremos, sin que los histéricos, los papanatas y los snobs de modernismo, un poco capaces todavía de discernimiento, reconociesen ellos mismos en ese misticismo una profunda y completa caída en las tinieblas intelectuales (373).

# CRÓNICAS DE RUBÉN DARÍO PUBLICADAS EN DIARIOS

MANICOMIO DE  
ARTISTAS

—  
DEGENERACION

—  
LA ÚLTIMA OBRA DE  
MAX NORDAU

Mi distinguido colega en La Nación, Dr. Schimper, se ocupó el año pasado del primer volumen de *Entartung* de Max Nordau. Ha poco aparecido el segundo: la obra está ya completa. Una endiablada y extraña Lucrecia Borgia, doctora en medicina, dice en alemán, para mayor autoridad, con clara y tranquila voz, á todos los convidados al banquete del arte moderno: «Tengo que anunciaros una noticia, señores míos, y es que todos estáis locos». En verdad Max Nordau no deja un solo nombre, entre todos los escritores y artistas contemporáneos, de la aristocracia intelectual, al lado del cual no escriba la correspondiente clasificación diagnóstica: «imbécil», «idiotal», «degenerado», «loco peligroso». Recuerdo que una vez al acabar de leer uno de los

libros de Lombroso, quedé con la obsesión de la idea de una locura poco menos que universal. A cada persona de mi conocimiento le aplicaba la observación del doctor italiano y resultábame que, unos por fas, otros por nefas, todos mis prójimos eran candidatos al manicomio. Recientemente una obra nacional digna de elogio, *Pasiones*, de Ayarragaray, llamó mi atención hacia la psicología de nuestro siglo, y presentó á mi vista el tipo del médico moderno que penetra en lo más íntimo del sér humano. Cuando la literatura ha hecho suyo el campo de la fisiología, la medicina ha tendido sus brazos á la región obscura del misterio.

Allá á lo lejos vense á Molière y Lesage atacar á jeringazos á los esculapios. Había cierta inquina de los hombres de pluma contra los médicos, y el epigrama y la sátira teatral no desperdiciaban momento oportuno para caer sobre los hijos de Galeno. Sangredo había nacido, y no todo él del cerebro de su creador, pues sabemos por Max Simón que Sangredo vivió en carne y hueso en la personalidad del

médico Hecquet. El mismo Max Simón hace notar la acrimonia especial con que el más ilustre de los poetas cómicos y el más grande de los novelistas de su época atacaron á los médicos. En uno y otro, dice, se nota un verdadero desprecio por el arte que profesan aquellos á quienes atacan. Molière, irónico y fuerte. Lesage injurioso y despreciativo, están siempre listos con sus aljabas. Monsieur Purgón, formalista, aparatoso y ciego de intelecto, y los dos Tomases Diafoirus aparecieron como encarnaciones de una ciencia tan aparatosa como falsa. Sangredo fué, según Walter Scott, el mismo Helvecio. En resumen, los ataques literarios se dirigían contra los doctores de sangría y agua tibia. Son los tiempos en que Hecquet publica *Le Brigandage de la Médecine* en el cual están en su base los principios de Gil Blas, y en el que eran más que comunes diálogos á la manera del que en una obra del gran cómico sostienen Desfonandrés y Tomes. Si los médicos del siglo XVII se enconaron con las bromas de Molière, los

del siglo XVIII no fueron tan quisquillosos con las sátiras de Lesage<sup>1</sup>.

En nuestro siglo, la última gran campaña literaria, el movimiento naturalista dirigido por Zola, tiene por padre á un médico, Claudio Bernard. En tanto que la literatura investiga y se deja arrastrar por el impulso científico, la medicina penetra al reino de las letras; se escriben libros de clínica tan amenos como una novela. La psiquiatría pone su lente práctico en regiones donde solamente antes había visto claro la pupila ideal de la poesía. Ante el profesor de la Salpêtrière, junto con los estudiantes han ido los literatos. Y en el terreno crítico cierta crítica tiene por base estudios recientes sobre el genio y la locura: Lombroso y sus seguidores.

Gyau, el admirable y joven sabio, sacrificó en las aras de los nuevos ídolos científicos. El comprobó, como un profesor que toma el pulso, el estado patológico de su edad, el progreso de fiebre moral siempre en crecimiento. El juntó en un capítulo de un célebre libro á los neurópatas y delincuentes, como invasores, como

conquistadores victoriosos en el reino de la literatura. «Et s'y Font une place tous les jours plus grande»—decía de ellos. Como principal síntoma del mal del siglo, señala la manifestación de un hondo sufrimiento, el impulso al dolor, que en ciertos espíritus puede llegar hasta el pesimismo. El tipo que el filósofo presenta es aquel infeliz Imbert Galloix, cuya pálida figura pasará al porvenir iluminada en su dolorosa expresión por un rayo piadoso de la gloria de Víctor Hugo. ¡Y bien! si la desgracia es desequilibrio, bien está señalado Imbert Galloix. Ese gran talento gemía bajo la más amarga de las desventuras. Sentirse poseedor del sagrado fuego y no poder acercarse al ara; luchar con la pobreza, estar lleno de bellas ambiciones y encontrarse solo, abandonado á sus propias fuerzas en un campo donde la fortuna es la que decide, es cosa áspera y dura. A propósito de un joven cubano poeta muerto recientemente en París—Augusto de Armas uno de tantos Imbertos Galloix!—dice con gran razón el brillante Aniceto Valdívía, [gloria de Cuba]<sup>2</sup>: «Sólo

un temperamento de toro, como el de Balzac, puede soportar sin rajarse, el peso de ese mundo de desdenes, de olvidos, de negaciones, de injustos silencios bajo el cual ha caído el adorable poeta de *Rimes Byzantines*. La autopsia espiritual que del desgraciado joven ginebrino hace el sereno analizador sociólogo, me parece de una impasible crueldad.

Aquí de las comparaciones que ofrece la nueva ciencia penal, entre los desequilibrados, locos y criminales. Porque un cierto Cimmino, bandido napolitano, se ha hecho tatuar en el pecho una frase de desconsuelo, quedan condenados á la comparación más curiosamente atroz todos los admirables melancólicos que representan la tristeza en la literatura. El nombre de Leopardi, por ejemplo, aparecerá en la más infame promiscuidad con el de cualquier número de penitenciaria ó de presidio, por obra de tal razonamiento de Lacassagne ó de tal opinión de Lombroso. En las especializaciones de Max Nordau la falta de justicia se hace notar, agravándose con una de las más extrañas iniquas que pueden

1 Max Simón.

2 Expresión suprimida en la edición de 1905.

cabere en crítico nacido. Bien trae á cuenta Jean Thorel un caso gracioso que aquí citaré con las mismas palabras del escritor: «Recuerdo haber leído una vez en una revista inglesa un largo estudio, muy concienzudo, de argumentación apretada é irrefutable, que probaba—que no se contentaba con afirmar, sino que probaba con numerosos ejemplos—que Víctor Hugo era un escritor sin talento y un execrable poeta. Para mejor convencer á sus lectores, el crítico que se había señalado la tarea de *demoler* á Víctor Hugo, había tenido cuidado de acompañar cada una de sus citas de una notita que hacía conocer el título de la obra de que se había extraído la cita, con todas sus indicaciones accesorias, lugar y año de publicación, número de la edición, cifra de la página cuyo era el verso citado, etc. Y se tenía inmediatamente el sentimiento de que si en verdad se hallaba en tal página de tal libro, el mal verso que se acaba de leer en la revista, Víctor Hugo era, realmente, un poeta lastimoso. Me decidí temblando á llevar á cabo

esta verificación, y encontré ¡que cada vez que el pícaro verso estaba en realidad en el libro indicado, descubría también al mismo tiempo que al lado de ese había diez, cien ó mil versos que eran de una completa belleza». Tiene razón Jean Thorel. Max Nordau condena el poema entero por un verso cojo ó luxado; y al arte entero, por uno que otro caso de morbosismo mental. Para estimar la obra de los escritores á quienes ataca, pues principalmente por los frutos declara él la enfermedad del árbol, parte de las observaciones de los alienistas en sus casos de los manicomios. Al tratar Guyan de los desequilibrados, habla de «esas literaturas de decadencia que parecen haber tomado por modelos y por maestros á los locos y los delincuentes». Nordau no se contenta con dirigir su escarpelo hacia Verlaine, el gran poeta cínico<sup>3</sup> ó á uno que otro extravagante de los últimos cenáculos de las letras parisienses. Él sentencia á decadentes y estetas, á parnasianos y diabólicos, á ibsenistas y neomísticos, á prerrafaelistas y tolstoistas, wagnerianos y cultivadores del yo; y si no

lleva su análisis implacable con mayor fuerza hacia Zola y los suyos, no es por falta de bríos y deseos, sino porque el naturalismo yace enterrado bajo el árbol genealógico de los Rougon-Macquart.

Una de las cosas que señala en los modernos artistas como signo inequívoco de neuropatía, es la tendencia á formar escuelas y agrupaciones. Sería deliciosamente peregrino que por ese sólo hecho todas las escuelas antiguas, todos los cenáculos, desde el de Sócrates hasta el de N. S. Jesucristo y desde el de Ronsard hasta el de Víctor Hugo, merecieran la calificación inapelable de la nueva crítica científica.

Otras causas de condenación: amor apasionado del color: fecundidad: fraternidad artística entre dos; esta afirmación que nos dejará estupefactos, gracias á la autoridad del sabio Sollier: es una particularidad de los idiotas y de los imbéciles tener gusto por la música. Thorel señala una contradicción del crítico alemán que aparece harto clara. La música, dice este, no tiene otro objeto que despertar emociones; por tanto, los que se entregan á ella son ó

---

3 “desventurado” en la edición de 1905.

están próximos á ser degenerados, por razón de que la parte del sistema nervioso que está dotada de la facultad de emotividad, es anterior atávicamente á la substancia gris del cerebro, que es la encargada de la representación y juicio de las cosas; y el progreso de la raza consiste en la superioridad que adquiere esta parte sobre la primera. Entretanto Nordau coloca entre los grandes artistas de su devoción á un gran músico: Beethoven. De más está decir que las ideas que Max Nordau profesa sobre el arte son de una estética en extremo singular y utilitaria. El carro de hierro, la ciencia, ha destruido según él los ideales religiosos. No va ese carro tirado, ciertamente, por una cuádriga de caballos de Atila. Y hoy mismo, en el campo de humanidad, después del paso del monstruo científico, renacen árboles, llenos de flores de fe. Tampoco el arte podrá ser destruido. Los divinos semi-locos «necesarios para el progreso», vivirán siempre en su celeste manicomio consolando á la tierra de sus sequedades y durezas con una armoniosa lluvia de esplendores y una maravillosa riqueza de ensueños y de esperanzas.

Por de pronto, en *Degeneración* los números de hospital, entre otros, son los siguientes: Tolstoi, —puesto que lleno de una santa pasión por el mujick, por el pobre campesino de su Rusia, se enciende en religiosa caridad y alivia el sufrimiento humano, queda señalado. Queda señalado también Zola, ese búfalo. Dante Gabriel Rossetti tiene su pareja en tal casa de orates, en tal lesionado que padece de alalia. Esto á causa de los motivos musicales de algunos de sus poemas que se repiten con frecuencia. Deben acompañar lógicamente en su deshauccio, al exquisito prerrafaelita, los bucólicos griegos, los autores de himnos medioevales, los romancistas españoles y los innumerables cancioneros que han repetido por gala rítmica una frase dada en el medio ó en el fin de sus estrofas. El admirado universalmente por su alta crítica artística, Ruskin, queda condenado: es la causa de su condenación el defender á Burne Jones y á la escuela prerrafaelita. En el proceso del libro, desfilan los simbolistas y decadentes. El ilustre jefe, el extraño y kabalístico Mallarmé con el pasaporte de su música encantadora

y de sus bramas herméticas, no necesita más para el diagnóstico. Charles Morice, de larga cabellera y de grandes ideas, al manicomio. Lo mismo Regnier, el orgulloso ejecutante en el teclado del verso; Julio Laforgue, que con la introducción del verso falso ha hecho tantas exquisiteces; Paul Adam, que ya curado de ciertas exageraciones de juventud, escribe sus *Princesas Bizantinas*; Stuard Merrill, prestigioso rimador yankee-francés; Laurent Tailhade, que resucita á Rabeiais después de cincelar sus joyas místicas. No hay que negarle mucha razón á Nordau cuando trata de Verlaine con quien—en cuanto al poeta,—es justo. Mas el que conozca la vida de Verlaine y lea sus obras, tendrá que confesar que hay en ese potente cerebro, no el grano de locura necesario, sino la lesión terrible que ha causadol a desgracia de ese poeta maldito. En cuanto á Rimbaud—á quien un talento tan claro como el de Jorge Vanor coloca entre los genios- [fue un loco peligroso que sanó, y cuya prosa y versos babélicos, al diablo que los digiera]<sup>4</sup>. Tan orate como él, aunque menos confuso, Tristan Corbiere,

---

4 Suprimido en la edición de 1905.

á quien sus versos marinos salvan... Después René Ghil y su tentativa de instrumentación, Gustavo Khan y su apreciación del valor tonal de las palabras son más bien—á mi ver—excéntricos literarios [*pour épates les bons geoïses*]<sup>5</sup>. Y por lo que toca á Moréas, cuyo talento es sólido é innegable, y á quien por buena amistad personal conozco íntimamente, puedo afirmar que lo que menos tiene dañado es el seso. Risueño, poeta, conecedor de *su* París, ha sabido cortarle la cola á su perro, y nada más.

Los wagnerianos van en montón, con el olímpico maestro á la cabeza. No oye el médico de piedra el eco soberbio de la floresta de armonías. Mientras Max Nordau escribe su diagnóstico, van en fuga visionaria Sigfrido y Brunhilda, Venus desnuda, guerreros y sirenas, Wotan formidable, el marino del barco-fantasma; y, llevado por el blanco cisne, alada góndola de viva nieve, rubio como un Dios de la Walhalla, el bello caballero Lohéngrin. Pláceme la dureza del clínico para con el grupo de falsos místicos que trastruecan con

extravagantes parodias los vuelos de la fe y las obras de religión pura.

Así también á los que, sin ver el gran peligro de las posesiones satánicas que en el vocabulario de la ciencia atea tienen también su nombre—penetran en las obscuridades escabrosas del ocultismo y de la magia, cuando no en las abominables farsas de la misa negra. No hay duda que muchos de los magos, teósofos y hermetistas están predestinados para una verdadera alineación.

Todos los médicos pueden testificar que el espiritismo ha dado muchos habitantes á las celdas de los manicomios.

Por la puerta del egoísmo entran los parnasianos y diabólicos, los decadentes y estetas, los ibsenistas, y un hombre ilustre que, desgraciadamente, se volvió loco: Federico Nietzsche. ¿El egoísmo es un producto de este siglo? Un estudio de la historia del espíritu humano, demostrará que no.

No ha habido mejor defensor del egoísmo bien entendido, en este fin de siglo, que Mauricio Barres. Ya Saint-Simón, en la aurora de

estos cien años, combatía el patriotismo en nombre del egoísmo. Y en el estado actual de la sociedad humana ¿quién podrá extrañar el aislamiento de ciertas almas estilitas, de pie sobre su columna moral, que tienen sobre sí la mirada del ojo de los bárbaros?

Entre los parnasianos, si no cita á todos los clientes de Lemerre, que con el oro de la rima le repletaron<sup>6</sup> su caja de editor millonario, señala al soberbio Theo, que va á su celda, agitando la cabellera absalónica y junto con él Banville, el mejor tocador de lira de los anfonos de Francia.

¿Y Mendés?

On y rencontre aussi

Mendés

A qui nul rythme ne  
resiste,

Qu' il chante l' Olimpe  
ou l' Ades.

También se encuentra allí Mendés, entre los degenerados, á causa de sus versos diamantinos y de sus floridas priapeas. Y al paso de los estetas y decadentes, lleva la insignia de capitán de los primeros Oscar Wilde. Sí, Dorian Gray es loco rematado, y allá va Dorian Gray á su celda. No puede escribirse con la

5 La expresión se suprime en la edición de 1905 y se reemplaza por: “llevados por una concepción del arte, en verdad abstrusa y difícil”.

6 “repletarán” en la edición de 1905.

masa cerebral completamente sana el libro *Intentions...* Y lo que son los decadentes,<sup>7</sup> van representados por Villiers de L' Isle-Adam, el hermano menor de Poe, por el católico Barbey d'Aureville... por el turanio Richepin, por Huyssmans, en fin, lleno de músculos y de fuerzas de estilo, que personificara en Des Esseintes el tipo finisecular del cerebral y del quientesenciado, del manojo de vivos nervios que vive enfermo por obra de la prosa de su tiempo. Si sois partidarios de Ibsen, sabed que el autor de *Ida Gabler* está declarado imbécil. No citaré más nombres de la larga lista.

Después de la diagnosis, la prognosis; después de la prognosis la terapia. Dada la enfermedad, el proceso de ella; luego, la manera de curarla. La primera indicación terapéutica es el alejamiento de aquellas ideas que son causa de la enfermedad. Para los que piensan hondamente en el misterio de la vida, para los que se entregan á toda especulación que tenga por objeto lo desconocido, «no pensaren ello». Cuando Ayarragaray entre nosotros s-ñala el campo, la quietud, el retiro, *Cantaclaro* protesta. Nordau pasando sobre el

hegelianismo y el idealismo transcendental de Ficht en persecución del *egoísmo morboso*, explica etiológicamente la degeneración como un resultado de la debilidad de los centros de percepción ó de los nervios sensitivos; cuando trata de la curación debe permitir que sus lectores abran la boca en forma de O. Receta: prohibición de la lectura de ciertos libros, y, respecto á los escritores «pe-ligrosos», que se les aleje de los centros sociales, ni más ni menos como á los lazarinós y coléricos. Y ¡horresco referens! que de no tomar tal medida, se les trate exactamente como á los perros hidrófobos. Este seráfico sabio trae á la memoria al autor de la *Modesta proposición para impedir que los niños pobres sean una carga para sus padres y su país, y medio de hacerles útiles para el público*. Ya se sabe cuál era ese medio que Swift proponía *with the tread and gaiety of an ogre*, que dice Thackeray: comerse á los chicos. Mas cuando Max Nordau habla del arte con el mismo tono con que hablaría de la fiebre amarilla ó del tifus, cuando habla de los artistas y de los poetas como de *casos*, y aplica la thannathoterapia, quien le sonríe

fraternalmente es el perillustre Dr. Tribulat Bonhomet, «profesor de diagnosis», que gozaba voluptuosamente apretándoles el pescuezo á los cisnes de los estanques. Él, antes de la indicación del autor de *Entartung* había hecho la célebre *Moción respecto á la utilización de los terremotos*. Él odiaba científicamente á «ciertas gentes toleradas en nuestros grandes centros, á título de artistas», «esos viles alineadores de palabras, que son una peste para el cuerpo social». «Es preciso matarlos horriblemente», decía. Y para ello proponía que se construyese en lugares donde fuesen frecuentes los temblores de tierra, grandes edificios de techos de granito; y «allí invitaremos para que se establezca á toda la inspirada *ribambellede ces pretendus Reveurs*, que Platón quería indulgentemente coronar de rosas y arrojarlos de su República». Ya instalados los poetas, los *soñadores*, un terremoto vendría, y el efecto sería el que caracterizaba Bonhomet con esta inquietante onomatopeya:

Krrraaaak!!!

Pero el viejo Tribulat no era tan cruel, pues ofrecía dar á sus condenados á

7 —¡Nordau como todos los que de ello tratan, desbarra en la clasificación! — Agregado en 1905.

aplastamiento, horizontes bellos, aires suaves, músicas armoniosas. Por tanto, yo, que adoro al amable coro de las musas, y el azul de los sueños, preferiría antes que

ponerme en manos de Max Nordau, ir á casa del médico de Clara Lenoir, quien me enviaría al edificio de granito, en donde esperaría la hora de morir saludando á la pri-

mavera y al amor, cantando las rosas y las lirás, y besando en sus rojos labios á Cloe, Galatea ó Cidalisa!

<< ♦ >>

## NUESTROS COLABORADORES



MAX NORDAU

PARIS, 23 de marzo de 1901.

Señor director de LA NACIÓN:

Acaba de publicarse un libro que ha levantado en la crítica diversas opiniones, favorables y adversas: *L'Esprit juif*, de M. Maurice Murét. No es una obra de combate ni de propaganda, antes bien un estudio de base científica. El autor trata de especializar y definir, en varias monografías, las tendencias y principios uniformes que constituyen el alma israelita, tomando como tipo, en la línea de los pensadores y sociólogos, á Spinoza, Heine, Beaconsfield, Karl Marx, George Brandes y el Dr. Max Nordau. Aprovechando la actualidad,

escribo estas líneas sobre nuestro eminente colaborador, el autor de las *Mentiras convencionales*.

No debo ocultar que antes de conocerle, tenía las más completas predisposiciones en su contra. No podía olvidar que había tratado, en un libro de resonancia, á mis santos literarios con la mayor irreverencia, y que las más arraigadas ideas de mis mejores años de entusiasmo, eran cabalmente las que con mayor dureza quisiera destruir aquel á quien en los *Raros* parengoné con el Dr. Tribulat Bonhommet del admirable Villiers del 'Isle Adam. Semisabio de una semiciencia que cada año se contradice y se reforma, á punto de estar casi olvidada en los altos centros científicos del mundo; literario paradójal y critico temático, negador de todo idealismo y espíritu impermeable a todo lo místico y poético que hay en el secreto de la vida; sordo ante Wagner y Verlaine, ciego ante los pre-rafaelitas, chato ante Ibsen y Tolstoi, autor del sonoro y escandaloso *Entarghin*, en fin, tenía toda mi antipatía; y no me lo representaba sino tosco, feo, huraño, seco, pedante y maligno.

¡Oh, el Dr. Nordau es todo lo contrario!: amable, charlador, agradable,

dueño de una bella cabeza de pensador, fresco bajo sus canas estudiosas, y trascendiendo a castellano viejo. Yo he visto muchas caras como la suya en España; y no sin base Alsberg afirma que «hoy las más ilustres familias españolas deben acusar algunas perdidas ramas judías en el árbol genealógico que las enorgullece». «Aquí tiene V. su casa» me dijo al verme por primera vez, en un castellano de Burgos, ó de Avila. Y luego, en un francés fácil y verboso, comenzó á hacer el regalo de brillantes paradojas y hermosas y coquetas ideas. En una carta me había escrito hacía pocos días, á propósito de mi reciente volumen: «Acabo de leer vuestro bello libro sobre la España contemporánea.

He aprendido en él mucho.

Desde luego, hechos que ignoraba.

Después, vuestra alma.

Alma interesante porque es generosa y ardiente.

Eso basta para hacerme-la simpática.

No estoy de acuerdo con muchas de vuestras ideas.

Me tentaría combatir muchas de vuestras ideas.

Me tentaría combatir muchos de vuestros juicios.

Pero eso no me impide apreciar vuestra verba, vuestro *esprit*, vuestro estilo vivo, colorido y personal.

Tengo la esperanza de que la historia no ratificará las conclusiones de vuestra «España negra»; creo asimismo que sois demasiado escéptico á propósito del congreso iberoamericano.

¡Pero basta! Me sorprende queriendo entrar en polémica con vos. Si cediese á este deseo que me atrae, podría tener que discutir no pocos de vuestros capítulos.

Pero quiero ahora solamente felicitaros por vuestro esfuerzo logrado, retener impresiones jóvenes, frescas y encantadoras».

No sabría ocultar que esta introducción me preparaba para ver á mi ogro de antaño con una luz simpática. *Homo sum*. ¿Y mis amores de arte, y mi Mallarmé, y mi Verlaine, y todos mis “modernos”? Apareció la cosa en la conversación. —«Noto que sois un poco místico... No importa, cambiaréis. Estáis, esto es natural, influido por las ideas de nuestro tiempo». Yo no le contesté nada. De cuando en cuando un asentimiento respetuoso con la cabeza: *Oui, chez maître*. Y él habló, habló, durante más de una larga

hora, en su gabinete lleno de libros en todas las lenguas, y mientras esperaba impaciente, en la antesala, un joven hindú que había estudiado en Cambridge, y que iba, como tantos, á aprovechar de los pocos momentos de que dispone para sus visitas, el prodigioso trabajador Max Simon Sudfeld, conocido en toda nación civilizada por su pseudónimo de *Max Nordau*.

Si no fuese que difícilmente puede saberse cuando Nordau habla en serio, y cuando da vuelo á una de sus infinitos juegos de ideas, no se explicaría uno ciertas contradicciones. En el curso de la conversación este hombre que idolatra la ciencia, este positivo doctor que mira en lo futuro un paraíso al cual hay que ir entre una calle de alambiques y bajo un palio de ecuaciones, negó el progreso. Como se quejase de que sus obras de creación fuesen menospreciadas, no aplaudidas, ó no comprendidas, en tanto que sus libros de resonancia y éxito son sus panfletos científicos, agregó: «Yo no me conformo con eso de que el porvenir me hará justicia. ¡El juicio de la posteridad! La posteridad son los imbéciles de mañana». En la mayor parte de las cosas, agregó, la humanidad no ha

adelantado nada desde siglos remotos. ¿Los progresos de hoy? Sí, el cartero es uno de ellos en la vida común. En la vida social, el sistema penitenciario, y otras cosas por el estilo. Pero el nivel intelectual es el mismo siempre, y la posteridad, en el sentido de justiciera, es una pamplina. Y á poco estábamos cayendo en problemas filosóficos, y subiendo á alturas de que descendimos con uno de sus *bons mots* acompañado de una sonrisa y de uno de sus francos y bellos gestos.

Y tal enemigo de los idealistas, es un ciudadano de Utopía, es el alma del movimiento sionista para los hombres de su raza, y el soñador de la unión hispanoamericana. Como os lo digo.

Así, como viniera á cuento el famoso congreso de Madrid, que resultó ni más ni menos como lo suponía mi pesimismo, repitió algunos de los conceptos expresados por él en LA NACIÓN, y agregó un plan admirable de nacionalidad hispanoamericana, que agradecieron desde sus tumbas San Martín y Bolívar. Por de pronto, una liga comercial, un zollverein, la unión comercial desde Méjico hasta la Patagonia. Una ley en cada república, por lo cual se otorgue la ciudadanía á los

naturales de las otras. Creación de una gran universidad central, hispanoamericana, de una biblioteca, un instituto en un punto, otro en otro. Una especie de confederación continental; los Estados Unidos de la América española. ¿Y por qué no alargar los lazos hasta la península maternal? ¡Una especie de la más grande España, vamos! Hermoso, admirable, como hecho desde la rue Leonie, en este París incomparable...

Yo tuve pena de decirle que Buenos Aires tiene más relaciones con Copenhague y con Vladivostock que con Bogotá y con Méjico; que los generales de tierra caliente soltarían la carcajada ante tan elevado proyecto; que cada ratón criollo vive dentro de su queso; que una carta de Montevideo viene á París en la mitad, por lo menos, del tiempo que necesita para ir a Caracas; y que si no había leído á Cané, ó á Groussac.

Conoce muy escasamente nuestros asuntos. Probablemente estará al tanto de ciertos esfuerzos científicos aislados; pero en cuanto á la literatura, me pregunto si conocía al poeta nicaragüense Arguello; y al novelista israelita López Penha.

¡Gran trabajador! Bien puede excusársele su falta de

noticias, porque no es posible humanamente ejercer la medicina, escribir para Viena, Nueva York, Pest, Roma, Paris, Berlín, Estocolmo, Buenos Aires, ¡qué se yo!; contestar *enquétes*, contestar cartas, y todavía ir á averiguar si se piensa y lo que se piensa, en tierras tan sólo conocidas por su exportación de ganado, ó su canal, ó su café, ó su cacao, ó sus rastaquouères. Y no es sino sincero el interés de este escritor internacional por los países de lengua española. Noble sefardim, ama su ciudadanía "sentimental" y lejana". - «Soy descendiente de desterrados de España!» - «Sí, le dije, de los expulsados por los reyes Católicos.» - «Expulsados no: es mejor decir *desterrados*: arrancados de su tierra.» Y si en el hablar usa de repente el castellano, lo habla viejo y castizo.

Da singular agrado el escucharle. En su familia se ha conservado el uso del español desde que fué echado de la península. De mi sé decir que encuentro eso de una generosa gracia antigua. No he estado aún en Constantinopla; pero voy aquí en París, de cuando en cuando, á comer al restaurant judío de Mme. Luna, para oír ese viejo castellano, en labios de constanti-

nopolitanos y levantinos, que hablan sabroso y bien, con uno que otro cambio ó tropezo que disimulan los siglos.

\* \*

No es este un estudio sino una impresión. No quería detenerme en el sociólogo, en el anticristiano, en el antitético iconoclasta que escribe párrafos maravillosos sobre Wagner para derrocar el templo wagneriano. Menos rememorar sus famosas blasfemias de arte en su famosísima *Degeneración*. No me inquieta el escritor que no reconoce á Ibsen, cuando es el israelita que no cree en Jehová. Antes de juzgar como degenerados á los más grandes artistas modernos, el Dr. Nordau había tratado con gran menosprecio á colegas antiguos como Job, como David, como los profetas.

Su talento es contradictorio, su verba deliciosa, su pensamiento irisado y cambiante, su habilidad enorme. El defecto dañoso de su obra crítica, es que ha edificado una torre para los imbéciles, para los imbéciles de verdad, sin clasificación científica. No hay cacoquimio que no se apoye en Nordau para reírse de no importa qué riqueza genial; no hay idiota que no aprenda un párrafo de *Degeneración* para insultar

la gloria más pura; no hay pedante lombroseante que no mezcle en su solo la opinión de tan celebre «entrepreneur de demolitions». Esto solo, debía ser sumamente significativo para quien ansía ser bien juzgado en sus obras orgánicas de creación y de inspiración.

Créame el Dr. Nordau. Lo que él busca es una rama de laurel que no brinda una edición de Alcan, ni la resonancia mundial de un libro de sensación, quasi periodística, ni obras que halaguen la precipitada lectura moderna, ni bellas redomas de chispas diamantadas, en los más ai-

rosos saltos de ideas. No es todo hacer divagar, conquistar espíritus inferiores, ó hacer sonreír. Lo que vale, el Nordau grande, está en el alma de sus dramas, en tales ó cuales argumentos de sus novelas, que abren un claro sobre el mundo que suena un reformador generoso, un revolucionario valiente y activo, una fuerza de su tiempo.

El tiene el triunfo, tiene el éxito, la conquista de París, la imposición de su nombre y de su producción al mundo. Ser leído en todos los climas, vertido á todos los idiomas, pagado espléndidamente en todas las empresas, es mucho,

es todo, para muchos, en el reino de este mundo. Mas él busca, ansia algo más, poca cosa; algo más, que tienen hoy en los jardines de juventud de la tierra toda, el pobre *Lelian*, el pobre Mallarmé...

Pero *eso* no lo da sino Jove, ó Jehová, ó Budha, ó Cristo...

¡Y el Dr. Nordau no cree en ninguno de ellos! No debo al célebre escritor sino gentilezas. Juzgo corresponderle, lo mejor que puedo, con respetuosas sinceridades.

RUBÉN DARÍO

< ♦ >

## LO QUE SE GANA CON TENER RAZÓN

LA NACIÓN, 5 de marzo de 1903

En estas mismas columnas ese gran talento de Rubén Darío me fulminó con terrible apóstrofe: aseguró que había adivinado mi secreto por más que mi prosa fuera impresa en multitud de periódicos, por más dinero que ganase, no por eso dejaba de vivir corroído por un inconsolable pesar. Según él, vivía yo eternamente preocupado, al ver que en los jardines de ambos mundos se coronaban los bustos de Verlaine y Mallarmé, suspirando en vano por una sola de esas flores de primavera homenaje, espontáneamente ofrendadas á los poetas desdeñados, ridiculizados por mí...

Esto es de ayer. ¡Pues bien! Escuchad lo que dice un joven de hoy, M. Maurice Le Blond, acerca de las tendencias místicas y simbolistas contra las cuales

combatí: “La época del arte decadente y del simbolismo no está muy distante de nosotros. Sin embargo, ¡cuán lejana, extravagante y fabulosa nos parece! Una mentalidad inferior á la de la Edad Media reinaba entre la “élite” de los ingenios juveniles. En el instante en que vivían Pasteur y Berthelot se asistió al extraordinario espectáculo de toda una generación librada súbitamente á las peores perversiones intelectuales, al desprecio de la vida, al culto del más raro y más malsano misticismo. Pudo verse á jóvenes personalidades desconocer las nociones más elementales de la ciencia y de la filosofía contemporáneas, ocupados únicamente en asimilar las fantasías cerebrales, las anomalías de pensamiento, las tendencias supersticiosas, las extravagancias literarias, todo lo que la locura humana ha podida producir en monstruos y en escorias

después de treinta siglos de agitación. A *La leyenda de los Siglos* se prefería la *Prosa para des Esseintes*; Víctor Hugo tuvo que ceder el puesto á Mallarmé. Augusto Comte, Marx ó Prudhon, no merecían sino el desprecio de esos estetas que juraban por el título de genio de Ernest Hello, mistagogo inferior que redactaba trivialidades de un ignorantillo en una prosa de Saint Sulpice... ¡Oh cuán lejano nos parece todo eso, por cercano que esté de nosotros! Stéphane Mallarmé descansa ahora en un olvido más impenetrable que su frase; hemos ahuyentado de nuestros espíritus todos esos fantasmas. El simbolismo es un hecho perfectamente incontestable, ya no existe para nosotros. Definitivamente, hemos extirpado el virus”.

¿Qué le parece á Vd. esto, estimado Rubén Darío?

MAX NORDAU

« ♦ »

## AL DR. MAX NORDAU

(Especial para LA NACIÓN)

14 de mayo de 1903

Lo que me parece es esto: la razón no es una exclusiva ventaja de mi eminente y amable amigo el autor de “Las Mentiras convencionales”, á quien me sorprende ver aparecer apoyado en el junco naturalista del joven Le Blond... Le prefiero con su bastón de siempre, profesoral, doctoral, con el cual ha dado tan buenos y fuertes garrotazos. La infalibilidad del papa, en el arte como en la ciencia, más que en religión, no puede ser de ninguna manera aceptable. Archicrítico y pontífice, bien puede nuestro célebre colaborador equivocarse. Hombre es. Yo respeto sus opiniones hasta cuando me parece que se equivoca, pues creo que se equivoca sinceramente, y nada hay más respetable que la sinceridad. La sinceridad, en sí, es una de las formas de la verdad. Las opiniones sinceras son verdades relativas, así sea dentro del radio de una conciencia. De este modo hay muchas verdades y muchas maneras de tener razón. Pero, en absoluto, “la verdad es hija del tiempo, no de la autoridad”, Esto no lo digo yo sino Bacon, que no era ni simbolista, ni cliente de Alcan:

Yo no he tratado nunca de ser fulminante para el Dr. Max Nordau, antes bien he celebrado en estas mismas columnas y desde hace mucho tiempo, su saber, su sagacidad, su dialéctica y su valor. Una vez me indigné: cuando todas esas cosas le fueron negadas por un escritor del siglo pasado, un español, de apellido Alas, que firmaba sus escritos con el pseudónimo *Clarín*. Y cuando leí “Degeneración”, no me indigné; me asombré. Porque había allí páginas admirables sobre el Wagnerismo en un estudio en que se pretendía demoler a Wagner; porque vi brotar del fondo de un temperamento artístico denuestos contra el arte; porque descubrí á un filósofo, casi á un poeta, condenado á trabajos forzados por el destino. Y después, cuando tuve el placer de conocerlo personalmente y de tratarle, en su casa en París, me convencí más hondamente de esa verdad. Se quejaba de que el público no lo comprendiese, no lo estimase en lo que él juzgaba valer más, en sus obras de creación intuitiva, en sus novelas, en sus cuentos, en sus dramas, en su labor literaria, mientras la fama entrega á los cuatro vientos su renombre de censor, sus hazañas de clínico mental, sus ímpetus de flageante... Y noté en su rostro,

fresco y juvenil, coronado y cercado de canas estudiosas, un brillo singular que sólo dan las aguas castalias... Me atrevería á jurar que más allá de los estantes llenos de volúmenes, más allá de las enciclopedias, más allá de los nutridos cartapacios, bien guardadas como pasados secretos de amor ó de crimen, existen unas cuantas poesías del Dr. Max Nordau... Si me engaño, tanto peor para él.

Siempre me asombré y protesté, al ver poner cerco á la belleza, camisa de fuerza al genio y termómetro debajo de las alas á la inspiración, acercado á la novedad lombrosiana, cuando ya teníamos bastante con el *pro dispositione cerebri* de su ilustre correligionario Spinoza. Luego, la violencia de sus ataques no era propicia al convencimiento. La muchedumbre, siempre celosa de la “élite”, aplaudió el intento sin valorar ni los medios, ni el resultado. Y hubo una mala consecuencia: la aparición en todas las latitudes de una nueva especie de pedante, el críticoulo cientificista untado de catálogos y subscriptor de la *Revue Philosophique*, los minúsculos max-nordauisitos, falsificados del maestro, kleptómanos del tecnicismo y roedores de la tesis. De manera que, si el

atrevido combatiente podía ser simpático por su bravura y por la novedad y hasta el escándalo de su iconoclasticismo, su método no podía ser aceptable en la concepción de un arte libre y de la autonomía del pensamiento. Un traductor francés suyo, M. Dietrich, hacía cuerdamente observar á propósito de las “Mentiras convencionales de nuestra civilización”, que, conforme con un precepto spinoziano, ninguna cosa, considerada en sí misma, puede ser declarada perfecta ó imperfecta, y que es preciso limitarse en lo posible á comprenderla, sin condenarla ni ensalzarla: lo cual quiere decir, agregaba, que es un método filosófico vicioso hacer de nuestras simpatías y de nuestras antipatías el *critérium* de la exactitud de tal ó cual punto de vista.

En cuanto á las profecías del Dr. Nordau, han tenido que ser, forzosamente, de la más irremediable realización. El combatió el naturalismo y anunció en temprana hora su muerte; el naturalismo creció, se desarrolló, y desapareció, porque tenía que desaparecer... Combatió el simbolismo, y el simbolismo creció, se expandió y desapareció, como agrupación mental. Fue

un momento en la historia del pensamiento francés, y por influjo y reflejo, en la historia del pensamiento universal. El naturalismo fue una reacción contra el romanticismo, y el simbolismo una reacción contra el naturalismo. Pero, si el simbolismo pasó, los simbolistas permanecen; y ante la afirmación de un sectario del naturalismo -camarilla difunta apenas nacida- y la constancia que deja en su último libro<sup>1(9)</sup> el autor de “Degeneración”, no hay que vacilar en escoger. El Dr. Nordau dice: “El entusiasmo tardío por Verlaine fue, pues, en realidad arreglado artificialmente por las compañías francas que hace doce ó catorce años, hicieron irrupción de Montmartre y del Barrio Latino en la literatura francesa, y que, atropellando, aplastando, destrozando todo á su paso, tomaron por asalto la prensa boulevardera, invadieron hasta las grandes revistas, y están ya á punto de plantar su pendón de guerra sobre la cúpula del Palacio Mazarin”. Si esto no se llama vencer, que venga Hugo y lo diga. En efecto: Henri de Regnier colabora desde hace tiempo en la *Revue de deux Mondes*; Jean Moreas ostenta, por simple

poeta, la Legión de honor; M. Paul Adam impone sus opiniones en la gran prensa; y si un sillón hubiera de derecho propio en la Academia Francesa, ese sillón sería el de M. Remy de Gourmont. ¿Se dirá que todos ellos han dejado de ser simbolistas? No, dice el mismo M. de Gourmont: “Lo quieran ó no, todos los simbolistas de la primera como de la última hora han permanecido tales. No se es lo que se quiere en la vida. Se sufre el medio en que primero se ha evolucionado, y se guarda la marca. La marca simbolista es noble, y yo tengo un mucho, por mi parte, llevarla visible y aun impertinentemente. Hay una manera de ser simbolista como hubo una manera de ser romántico, que no implica, al contrario, el abandono de la personalidad estética. Esa manera de ser, si tiene un límite, es por lo bajo, no por lo alto. Ella obliga á los que se sometieron á ella, á continuar el desdén que mostraron desde el principio por toda la literatura sin ideas y sin gusto, privada de intelectualidad ó del sentimiento profundo de la vida y de su misterio. Permanecer simbolista, después de diez ó quince años, es negarse

---

1 (9) *Vus de dehors*. - Alcan. 1903.

á participar de la indulgencia universal, es obedecer siempre al voto antiguo de mantener, contra los vulgarizadores, la nobleza del arte y su orgullo". Por mi parte, nunca creí que el simbolismo pretendiese ser la definitiva victoria de la idea, el triunfo absoluto del Arte; no juzgo que este ó aquel sistema, esta ó aquella forma de pensar, de ver, de hoy, ó de mañana, arranque el eureka de la perfección absoluta. Eso sería negar el progreso humano. Para explicar la cita que de M. Le Blond hace el Dr. Nordau, no tendré sino que reproducir lo que dice Stuart Merrill: "El simbolismo impide dormir á muchos jóvenes. Fundar una escuela para reemplazar el simbolismo, he ahí su sueño. Se imaginan ingenuamente que el simbolismo fue así fundado por aclamación, de un día para otro, con sus jefes, sus cuadros y su efectivo. No comprenden que la pretendida escuela simbolista fue una simple agrupación simpática de jóvenes que, difiriendo entre ellos por el temperamento, y aun no entendiéndose sobre los mejores medios de expresarse, se reunieron en un odio común del bajo naturalismo, que triunfaba allá por 1885, y en un mismo amor del arte lírico, libre y

sintético. La escuela simbolista se formó más por el azar de las circunstancias, que por la voluntad premeditada de sus adherentes. Respondía á una necesidad del momento. Ella representaba la reacción necesaria contra la literatura del documento y contra la poesía demasiado formalista del Parnaso. Devolvía la libertad á la imaginación del escritor y afirmaba que toda imaginación era válida. Los simbolistas han sabido hacer justicia á Zola, sin olvidar el homenaje debido á Baudelaire. Han vuelto a poner en honor la estética secular y universal que produjo la eclosión de las obras maestras de la humanidad. M. Brunetière, cuyo testimonio no es sospechoso, escribía: "Es prodigioso que esos nombres solos de Simbolismo y de Símbolo, no despierten casi alrededor de ellos más que una hilaridad desdeñosa, cuando alrededor de nosotros, sin embargo, todo es símbolo y no hay más que simbolismo..." Parece que no hubiera nada en las afirmaciones del simbolismo que pueda excluir otra cosa que el arte anecdótico ó servilmente respetuoso de las apariencias de la realidad. Toda la doctrina simbolista podría resumirse en esta admirable frase de

Bulwer-Lytton, que encuentro en *Zanoris*: "¿No creéis que, para el poeta como para el pintor, el gran arte busca lo verdadero y aborrece lo real?" Sin embargo, algunos jóvenes, entre los que citaré á M. M. Fernand Gregh, Saint-Georges de Bonhelier, Maurice Le Blond, Héctor Fleichmann y Pold Levensgard, han declarado, cada cual á su vez, desde hace algún tiempo, que el simbolismo había muerto, y que importaba reemplazarlo por una nueva escuela. Todos esos jóvenes están de acuerdo para matar el oso, pero andan á la greña cuando se trata de repartirse la piel. M. Fernand Gregh, viendo que los diez y ocho de la Escuela francesa no tuvieron casi éxito en su tentativa de revolución, dio su golpecito de Estado. Fundó el Humanismo. ¡Desgraciado M. Gregh! Ningún simbolista le contestó, pero todos los de su edad se volvieron como un solo hombre contra él". Luego vino un manifiesto de M. Le Blond y un manifiesto de M. Bonhelier. Necesidad de capillas, de cenáculos. Inútiles denominaciones de última hora, humanistas, naturalistas, santuarios... Modos y modas; luchar á quien proclama un *poneif* nuevo. En verdad, si algo grande, alto y provechoso trajo el

simbolismo, fue la libertad, la independencia mental, el florecimiento de energías individuales. Desgraciadamente la historia del simbolismo no es bien conocida, aun en la misma Francia, y la mayor parte de amigos y enemigos incurren en las más lamentables confusiones cuando de ese movimiento tratan. Fuera del libro de M. Gustave Kahn, de los artículos de M. de Gourmont, de M. Beaunier, de M. Stuart Merrill y de otros pocos, el tema ha sido malamente explotado por el reporterismo literario y por los esparcidores de ridículas leyendas. El simbolismo, como el clasicismo, como el romanticismo, como el mismo Parnaso, tuvo sus grotescos y sus originales. Tales detalles, tales singularidades geniales, ó extravagantes, se barajan en el público poco reflexivo con serias labores y tareas trascendentes.

La ignorante mayoría abrevada de cuotidianos, no solamente entre nosotros, sino en este mismo París, no puede pronunciar la palabra simbolismo, sin juntarla á la palabra decadente, y ambas cosas se resuelven en una misma visión: las tortugas gemadas del legendario Montesquiou, el ajenjo del pobre y grande Verlaine, el soneto de las vo-

cales de Rimbaud y los sonetos sin puntuación de Mallarmé, las queridas de esteta, los snobs de cervecería, la obra peladana y el magismo, las representaciones perfumadas, la misa negra, Adoré Flouppette y el glosario de Plowett. Y pocos advierten que el triunfo de los románticos no lo constituyeron el chaleco rojo de Theo, ni las lucubraciones de Petrus Borel; ni el *hierro* de la noche de *Hernani*, ni el espiritismo de Hugo, ni el afán de los incautos seguidores. Si el simbolismo, repito, ha desaparecido en cuanto agrupación intelectual, los maestros que á su brillo surgieron, no yacen, como cree M. Le Blond y parece creer el Dr. Max Nordau, en un olvido impenetrable. La poesía del fin de siglo XIX está representada en la eternidad del Arte por el triste Lelian y el heroico y misterioso autor del "Après midi d'un Jaune". Sin los cañonazos de Hugo el dios, con dos flautas de Pan, con dos siringas, conquistaron el joven corazón del mundo. Llegaron á tiempo. Fueron de su época, de su instante. ¿Quiere esto decir que más allá de ellos no hay nada? No, ellos señalaron un camino, llenaron una vida. El Arte es largo, la vida es breve. Y el hombre sigue en su ascensión infinita.

El simbolismo fué, pues, un movimiento de ideas que causó en todas partes un inmenso bien intelectual, y de cuyo influjo se resintieron, aun los que más contrarios le fueron. De lo aportado por la revolución simbolista, no dejaron de aprovechar hasta poetas parnasianos como Mendès y novelistas como el Zola de las Tres ciudades. ¿Sabe el Dr. Max Nordau que en la patria de Walt Whitman encontró el simbolismo buen terreno, y que de la iniciación simbolista brotó en nuestra América Latina todo lo que hoy verdaderamente brilla y vale, librado al primer impulso de exageraciones y falsificaciones? La más bella figura de la gaya ciencia italiana -aparte de la respetable Carducci- ¿no es la de un suntuoso y lírico simbolista? Y todos los fuertes belgas ¿no fueron iniciados en el simbolismo hasta las literaturas exóticas, por el soplo salido de París? No fueron almas medievales las que comunicaron un ímpetu de vida, un vuelo hacia el porvenir, é incursiones provechosísimas al pasado. Entre los simbolistas hubo personalidades de todas las ideas. Hubo católicos y ateos, creyentes y anarquistas, aristócratas y trabajadores de la revolución social. Ese

movimiento trajo, entre otras cosas, el amor de la reflexión, la guerra á los prejuicios; nuevas especulaciones filosóficas, apego á la erudición intelectual, y á la alta crítica científica; ritmos nuevos, y hallazgos de manifestación verbal; odio á la vulgaridad, desdén de los inútiles análisis y tendencia á las síntesis; resurrección de clásicos mal estudiados ú olvidados; vistas simpáticas á las literaturas extranjeras, é importación de nuevas tendencias, como las de los grandes pensadores rusos y escandinavos. Por ellos, por los simbolistas, surgieron en plena luz europea

y mundial los Emerson, los Carlyle, los Ibsen, los grandes slavs, Swinburne, y luego Nietzsche. Proclamaron la gloria de los grandes espíritus ignorados ó desdeñados del periodismo y de la gloria oficial, los Verlaine, los Mallarmé, los Villiers de l'Isle Adam, los Hello; defendieron la nobleza y escelsitud del Arte eterno, de la Belleza sin reglamento. Y hubo, como en todo, los vencedores y los caídos en el camino, los que debían quedar y los que debían desaparecer. El vulgo semiléido y semiuniformado en todas partes encontró fácil sonreír del simbolismo y traer

el detalle decadente como corroboración de su alegría.

No sabe el cúmulo de esfuerzos, la lucha, la trascendencia de esa renovación en las ideas y en las letras y artes del pasado siglo. Más tarde, todo eso se tomará en cuenta. Se verá que jamás el ideal tuvo más admirables servidores, ese ideal, que el Dr. Nordau reconoce indeleble en el alma de cada hombre: el tipo lejano, según el cual la Humanidad se desenvuelve y se perfecciona.

RUBEN DARÍO

París, 5 abril 1903

<< ♦ >>

# UNA PERSPECTIVA DISRUPTIVA: ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO Y SU *PSICOLOGÍA DE LA MODA FEMENINA*

JULIETA VIÚ

Los escritores modernistas hispanoamericanos protagonizaron polémicas famosas, algunas más que otras. También publicaron textos que no llegaron a desembocar en un debate explícito pero que, a la luz del contexto histórico en que fueron escritos, resultan verdaderamente disruptivos y provocadores. *Psicología de la moda femenina* (1907) de Enrique Gómez Carrillo, que rescatamos para este libro, es un ejemplo de estos últimos. Con una escritura a caballo entre la crónica y el ensayo, Gómez Carrillo reflexionó sobre el aporte que la incorporación de la moda podría ofrecer a la literatura. Según la mirada del escritor, la moda constituía una experiencia paradigmática de la modernidad.

Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), escritor guatemalteco radicado en París, fue autor de una vasta obra en prosa. Conocido como “el príncipe de los cronistas”, se destacó por su labor ininterrumpida en diarios y revistas. Producción que llegó a compilarse en libros de reconocidas editoriales de la época. Por ejemplo, su obra fue publicada en 27 tomos a cargo de la editorial madrileña Mundo Latino (la misma editorial que publicó, a pocos años de la muerte del máximo exponente del Modernismo, gran parte de la obra de Rubén Darío). Esas ediciones son las que actualmente pueden encontrarse, no sin dificultad, en algún estante olvidado de librerías de usados en Argentina ya que no ha sido reeditado.

Los prólogos de sus libros visibilizan el reconocimiento que Enrique Gómez Carrillo tuvo por parte del círculo de artistas e intelectuales contemporáneos. Leopoldo Alas, Salvador Rueda, Rubén Darío, Ventura García Calderón, Alfredo Vicenti y Jean Moréas, entre otros, valoraron la escritura en términos estéticos

destacando el refinamiento, la plasticidad, la elegancia y la sensibilidad de su prosa. Legitimación literaria que también se advierte en una gran cantidad de anécdotas que circulaban entre sus coetáneos. En *La utopía de América*, se lee:

Cuando Urueta pronunciaba en la clásica Preparatoria de México sus memorables conferencias sobre los poemas homéricos y la tragedia ática (esas sorprendentes disertaciones que, a pesar de su erudición barroca y su documentación apresurada, evocan vívidamente aspectos del espíritu griego, merced a la poderosa intuición del autor, a tal punto que el rector de la Universidad salmantina, helenista y Unamuno, las juzgó con singular respeto), uno de los entonces discípulo del orador mexicano salía de cada conferencia –según refiere hoy humorísticamente– encendido en amor de las letras, y al llegar a su casa se entregaba apasionadamente a la lectura de ... Gómez Carrillo (Henríquez Ureña, 1978 [1925], p. 287).

Este recuerdo de Pedro Henríquez Ureña permite acceder a la recepción que Gómez Carrillo tuvo en territorio hispanoamericano y la avidez con que se recibieron sus textos a principios del siglo XX. Buena parte del interés fue suscitado seguramente a partir del rol que María Luisa Bastos le atribuyó cuando concibió al autor como un “cónsul de productos intelectuales y de snobs” (1989 [1982], p. 57) en referencia a la facultad de volver accesibles cuestiones complejas para un público amplio. A esa capacidad, Bastos se refiere con la seductora fórmula “la función de la trivialidad” (1989 [1982]) que da título a su estudio sobre la crónica del escritor guatemalteco.

Enrique Gómez Carrillo fue uno de los primeros latinoamericanos en elegir a la moda como tema central de sus escritos dejando un corpus que vuelve visible las manifestaciones literarias de la modernidad. Su conciencia crítica le permitió correrse del prejuicio generalizado que pesaba sobre la temática para hacer

de ella un motivo eficaz para representar la experiencia cosmopolita de las ciudades finiseculares. El sociólogo Frédéric Godart sostiene que, en la civilización occidental, existe un miedo filosófico a la moda que tiene sus orígenes tanto en la Biblia, donde se la asocia al pecado, como en la tradición greco-romana, donde se la asocia al lujo. Figuraciones que, en el siglo XIX, operan como ruptura gracias a que artistas y filósofos comenzaron no sólo a hablar de ella sino a rendirle culto.

Más allá de destacar que la moda se convirtió en un tópico de la obra de Enrique Gómez Carrillo, interesa iluminar la innovadora mirada que el escritor tuvo sobre ella. Con una enorme formación cultural, interpretó a la moda como un arte y con esa provocadora idea dio comienzo a *Psicología de la moda femenina*: “¿No es acaso la moda un arte, lo mismo que la poesía, lo mismo que la escultura?” (1907, p. 7). Pregunta retórica que pone al lector sin demoras frente a esta tesis y, por el énfasis que le imprime, la hace irrumpir con fuerza. Así, sin vueltas, Gómez Carrillo asumía la polémica e instauraba el conflicto con aquellos que no sabían comprender la profundidad de las frivolidades. Su perspectiva disruptiva presentaba un antecedente que no se puede soslayar: *El pintor de la vida moderna* de Charles Baudelaire, escrito a mediados del siglo XIX que como manifiesto de la modernidad artística otorgaba por primera vez a la moda un rol fundamental. Ese vínculo entre la moda y la modernidad así como la nueva concepción del artista, que fue capaz de captar lo trascendente al mismo tiempo que lo intrascendente, encuentran un eco en el escrito seleccionado de Gómez Carrillo que desafía a los escritores a formarse en cuestiones de *toilette* femenina.

Gómez Carrillo conocía la connotación social y cultural que se tenía de la moda: “¡Cuántas cosas en unos trapos! -murmurarán los que no saben comprender la profundidad de las frivolidades- ¡Cuántas cosas en efecto! Y para explicarlas, para analizarlas, para popularizarlas, la cátedra se impone, la cátedra de elegancias femeninas” (1907, p. 11). En sintonía con la lectura de Charles

Baudelaire, el escritor guatemalteco argumentaba a favor de una escritura que contemplara el fenómeno de la moda. Una de las estrategias más destacadas consistía en inscribir la temática en una tradición literaria. Para ello, citaba por ejemplo a Remy de Gourmont, novelista y crítico francés, que ponía de relieve la importancia que Mallarmé le había otorgado a la *toilette* femenina en un contexto de pedantería literaria,

... entre compañeros que no hablaban sino de grandes problemas literarios, de ideas nuevas y de filosofías extraordinarias, él, más que todos, empero, grave, escribía notas sobre las pantomimas, sobre la danza, sobre las flores y sobre los trajes. Las escribía con una solemnidad casi religiosa, dando tanta importancia a una cinta o a una pluma como a la idea de la inmortalidad del alma. Porque para este poeta nada era insignificante, ni aún lo ligero... (1907, p. 99)

La inclusión de esta cita en *Psicología de la moda femenina* le permite rescatar a un escritor consagrado que había abordado el tópico de su interés. Gómez Carrillo construye (e inscribe sus escritos) de este modo en una tradición que legitima su adhesión a la temática. Claro que, para un avezado en novedades, para un modernista de pura cepa, la moda constituía la expresión por excelencia de la vida moderna.

*Psicología de la moda femenina*, a través de una retórica del yo, plantea la urgencia por crear lo que llamará una “cátedra de elegancias femeninas”. En el campo cultural de la época, esta propuesta no era menos que una provocación que expresó de la siguiente manera: “Muchas veces me he preguntado por qué en esas escuelas de altos estudios de París donde hay cátedras de toda clase de inutilidades asirias y griegas, no existe un curso de elegancias femeninas” (1907, p. 7). Aparece así el característico tono desafiante que predomina en este escrito que marcó la incorporación de Enrique Gómez Carrillo a los debates en torno

a qué decir, cuáles eran los nuevos lenguajes de la vida moderna, cuáles sus temas hispanoamericanos, cuánto podía la lengua ser plástica sin ser superficial, cuánto podía el escritor ocuparse de temas mundanos y pasatistas sin por ello perder su legitimación como tal en un campo literario en vías de profesionalizarse.

La preocupación de Enrique Gómez Carrillo por el lenguaje de la época es constante y se pone de manifiesto en muchos de sus escritos. En el artículo titulado “El arte de trabajar la prosa artística”, sostenía:

El arte literario, en efecto, lejos de acercarse cada día más a las ideas, corre hacia la forma. Es un arte, quizás, el arte por excelencia, el único, en todo caso, que dispone de la línea, del color y del ritmo. Es el arte emocional y sugestivo. Todo lo abarca. Contiene la sustancia entera del Universo. Pero la contiene en belleza y esto es lo que no quieren comprender esos espíritus groseros que sólo piden al literato que “diga cosas”. (Gómez Carrillo, 1905, p. 300)

Leemos allí un extracto de la defensa del trabajo del escritor en tanto escultor de la prosa ya que la valoración temática de los escritos, muchas veces, pareciera olvidar que no hay literatura sin lenguaje. En consonancia con esa preocupación, mencionamos, el proyecto de redacción y publicación que llevó adelante junto con Alfonso de Sola y que se tituló *Diccionario ideológico para facilitar el trabajo literario y enriquecer el estilo*. Aunque constituye una obra que merece una atención más detallada, resulta interesante rescatar el móvil principal de tal trabajo que consistió en ampliar el repertorio de palabras que otorgaran a los escritores la riqueza de matices que hacían al lujo literario.

*Psicología de la moda femenina* se inscribe en ese orden de preocupaciones por la lengua ya que, por medio de una poetización del fenómeno (de la moda), Gómez Carrillo retoma la problemática de la escritura. La cátedra de elegancias femeninas “... constituiría la más necesaria de las enseñanzas, no sólo para

las mujeres que prácticamente necesitan conocer la ciencia de las elegancias, sino también para los poetas, para los psicólogos, para los novelistas. Para los novelistas sobre todo” (1907, p. 113). En el contexto de modernización social y cultural, esta obra forma parte de una clarísima polémica en torno a la escritura literaria. En una búsqueda por incorporar las manifestaciones contemporáneas, Gómez Carrillo señaló la necesidad de que los escritores dejaran de concebir a la moda separada de la literatura.

La selección que presentamos a continuación brinda un testimonio magistral de las nuevas formas de urbanidad con diversas maneras de habitar los espacios y de incorporar esta experiencia en las temáticas y los estilos de la época.

## BIBLIOGRAFÍA

- BASTOS, M. L. (1989) [1982]. La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad. *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*, (pp. 51-73). Hachette.
- BAUDELAIRE, C. (1996). El pintor de la vida moderna. *Salones y otros escritos sobre arte*. Visor.
- DARÍO, R. (2015) [1912]. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Fuster, F. (ed.). Fondo de Cultura Económica.
- GODART, F. (2012). *Sociología de la moda*. Edhasa.
- GÓMEZ CARRILLO, E. (1907). *Psicología de la moda femenina*. Ed. Pérez Villavicencio.
- (1905). El arte de trabajar la prosa artística. En *El modernismo*. Mundo Latino.
- GÓMEZ CARRILLO, E. y DE SOLA, A. *Diccionario ideológico para facilitar el trabajo literario y enriquecer el estilo*. Renacimiento.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P. (1978) [1925]. *La utopía de América*. Biblioteca Ayacucho.

FRAGMENTOS DE  
*PSICOLOGÍA DE LA MODA FEMENINA*  
DE ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO

“Yo daría tres escultores clásicos por  
una modista que siente, interpreta y  
rectifica la naturaleza”

MICHELET

Muchas veces me he preguntado por qué en esas escuelas de altos estudios de París, donde hay cátedra de toda clase de inutilidad asirias y griegas, no existe un curso de elegancias femeninas. ¿No es acaso la moda un arte, lo mismo que la poesía, lo mismo que la escultura? Tal vez es el arte por excelencia y por preexcelencia. Cuando todavía los hombres no soñaban ni con cubrirse ni en defenderse, ni aun en atacarse, ya pensaban en adornarse. La idea de que las elegancias son un refinamiento del tiempo es una idea falsa. La ciencia ha descubierto que, antes de cubrirse, la humanidad se adornó. Mr. Raymond Meupier dice, hablando doctamente del asunto: “El tocado femenino es un problema científico; hasta su origen mismo es una indicación de psicología general. Sabemos, en efecto, que el adorno ha precedido al vestido; que el esfuerzo por gustar, por excitar al amor, se encuentra hasta en las razas animales, y es una ley de la vida. Pero las razas humanas agregan a esa tendencia el ingenio, pues los individuos no se contentan solo con sus propios atractivos. Así vemos a muchas tribus de la cuenca del Amazonas cubrirse el cuerpo con plumas raras y de colores brillantes, y las mujeres

cafres considáranse suficientemente ataviadas cuando pueden lucir una corona, un collar y una faldilla demasiado corta y demasiado adornada para que podamos creer que la llevan puesta por pudor. Salvo en los países excesivamente cálidos, en que el vestido sirvió primeramente de protección, para convertirse en seguida en adorno, por todas partes vemos la desnudez primitiva pidiendo al reino animal, mineral y vegetal los ornamentos más apropiados para llamar la atención, pudiéndose hoy afirmar con Darwin que no fue el pudor lo que a Eva le fio la idea de tomar la hoja de parra en el legendario jardín. El pudor nació del vestido y del adorno, antes de que estos dos se confundieran”.

La evolución no ha ido nunca de lo sencillo a lo complicado, ni de lo práctico a lo superfluo, sino al contrario. En la cátedra que yo desearía ver instituida, un profesor hábil podría probar que una salvaje del fondo de África es más sutil en el vestir, o mejor dicho, en el adornarse, que una parisiense de nuestros días. Entre la mujer y sus trajes, una escritora, Mme. Roy-Devereux, ha descubierto una relación tan íntima, que hasta ha podido decir que la mujer es el traje. “Y esto consiste -agrega- en que el estilo, en su esencia, es una emoción y no una concepción”. Por lo mismo, las damas de nuestra época, que conocen ya los secretos de disfrazar todas sus sensaciones y de ocultar todas sus ideas, debieran consagrarse a un estudio profundo de la psicología del traje. Hoy por hoy, el vestido es lo único que aún domina a la mujer. El día en que la mujer domine su vestido como domina sus nervios y como domina sus sentimientos, su poder no tendrá límites.

Los más austeros filósofos confiesan la influencia que la moda femenina ejerce en el mundo. Oid a este académico: “La acción que ejerce la *toilette* de la mujer es importantísima: comienza obrando sobre las gentes que la rodean y termina influyendo en ella misma; pareciendo existir en esto una acción recíproca, sólo comparable a las tan estudiadas relaciones entre el físico y

la moral de los individuos. “Toda mujer, por pobre que sea, tiene un estilo propio, que muchas veces solo un detalle insignificante viene a modificar, dando un *cachet* de originalidad a su tocado, a sus aptitudes y a sus expresiones, como no podrían inspirárselo las galas suntuosas de la más hábil modista. No dudemos, pues, de que la *toilette* tiene su influencia. ¿Por ventura, parécenos la misma alma la de esa dama vestida con una sencillísima *toilette* de mañana que la de esa otra a quien vemos ataviada con vaporoso traje de baile? ¡Ah! Ciertamente, no. El alma que anima ese tocado de hada tiene algo de nuestra alma, sobre todo si en una hora de vagar mental nos abandonamos a esa sugestión siempre dulce”.

¡Cuántas cosas en unos trapos! -murmurarán los que no saben comprender la profundidad de las frivolidades-. ¡Cuántas cosas, en efecto! Y para explicarlas, para analizarlas, para popularizarlas, la cátedra se impone, la cátedra de elegancias femeninas.

\* \* \*

Por mi parte hasta el candidato tengo para desempeñar la cátedra: Camille Duguet, cuya Psicología de los grandes modistos me ha enseñado a distinguir entre el estilo de Doucet y el estilo de Redfern.

Redfern es el costurero de las reinas. Sus *obras* poseen una majestuosa amplitud de corte. Las colas de sus mantos y de sus faldas están hechas para ser arrastradas por rubias princesas en galerías riquísimas. Las sedas que pasean y los lucientes terciopelos, son las telas que mejor convienen a sus creaciones. Paquín es el polo opuesto. Ligero, vaporoso, coqueto, envuelve los cuerpos femeninos en lienzos etéreos, no escondiendo ninguna línea, no velando ningún encanto, poniendo en valor las curvas, corrigiendo los desperfectos, suprimiendo las exageraciones, tratando, en una palabra, de modelar, con sus claras envolturas, figulinas exquisitas de ritmo y de voluptuosidad. Es el parisiense por excelencia. Las pecadoras de la comedia moderna: las Zaza,

las Joujou, las Crevette, ondulan entre sus trajes con un diabólico encanto. Es el fabricante de muñecas vivas, y a veces también el evocador de sirenas reales. Beer tiene algo de nostálgico en su estilo florido, dorado y celeste. Se figura ver siempre marquesitas de Watteau frágiles y discretas, que necesitan, para armonizar su conjunto delicioso, algo que no choque bajo la cabellera empolvada. ¡Y con cuánta suavidad ejecuta sus faldas rameadas! ¡Con cuánto amor llena de guirnaldas los corpiños! ¡Cómo se complace en fruncir los encajes del cuello! Sus conjuntos tienen siempre un encanto de pastel algo desteñido, oloroso a rosas de otoño. Doeuillet es el *masculinizador* más atrevido y más *chic*. Con sus trajecillos *tailleur*, cortados estrechamente, da a las automovilistas actuales algo de altanero y de enérgico. Sus clientas no van a bailar un minué, como las de Beer, ni a hacer una reverencia principesca, como las de Redfern, ni a levantar picarescamente el pie, como las de Paquín. Lo único que les conviene es el vals yanqui con su vertiginoso traqueteo. Durante el baile podéis hablarles de todo como si fueran amigos, sin medios pudores. Pero, eso sí, cuidado con chocarlas. Tienen de masculino justo lo necesario, y conservan de femenino lo mejor: la gracia, el ritmo y la sensualidad. ¿Son las mujeres de mañana? Son adorables.

\* \* \*

— ¡Una cátedra de elegancias femeninas! -exclama el pintor Mantelet-. Esa cátedra existe desde hace muchos años. No es un curso de la Sorbona, no; ni de la Escuela Normal. Es algo más ligero, aunque no menos docto. Es el teatro.

Y sin darme tiempo para hacerle una observación, continúa:

— En cada escenario parisiense, en efecto, además de la eterna escuela moral, o inmoral, existe una aula estética. Cuando digo “además”, me equivoco. En realidad la enseñanza de las frivolidades suntuarias está antes que la lección de psicología ética.

Muchos espectadores hay que no oyen lo que los actores dicen. La obra dramática les importa poco. Las bellas frases sonoras no penetran en sus oídos sino como vagos ruidos sin substancia. La acción no los apasiona. Las actitudes expresivas que indican los intensos movimientos del alma, ni siquiera los ven. Pero, en cambio, ¡cómo se extasían ante las elegancias femeninas! Los trajes ocupan y preocupan. Más que la belleza misma, que según Renán es una de las virtudes, la elegancia nos entusiasma. Es uno de los signos de la decadencia moderna. Venus, sin un traje de la rue de la Paix, no nos seduce. En nuestro orgullo diabólico, queremos corregir la obra de la Naturaleza, y hacer, gracias a sabios retoques, más bello aún el bello cuerpo femenino. Aunque al decir bello no digo la verdad. La Belleza, como la Virtud y el Heroísmo, son cosas pasadas de moda. Lo que nosotros adoramos es algo menos grande y menos raro, algo que no es divino, algo que tiene su parte de artificio y su parte de capricho, algo que puede llamarse gracia o encanto o *joliesse*, pero no belleza. La belleza, ya usted lo sabe, ha hecho bancarrota.

\*  
\* \*

¡La bancarrota de la Belleza! Parece un absurdo que en nuestra época, en que tanto se habla de concursos de *beauté*, en que tanto se envidian entre sí los pueblos el prestigio de sus mujeres, en que se proyectan templos verdaderos consagrados a los ídolos vivos, en que todo el arte y toda la literatura es un himno a la divinidad femenina, los filósofos proclamen la bancarrota de la belleza. Parece un absurdo, y es una realidad. Ese mismo deseo universal de coronar de rosas a las más lindas hijas de Eva antójanse a Marcel Prevost un indicio del gran *Krach* ocasionado por la democracia. ¡Porque la culpa la tiene la democracia, sí, señores; la pobre democracia, que ya ha sido acusada por Tocqueville de entristecer a los hombres, y que ahora aparece como la culpable de la decadencia estética de la mujer! “La primera causa de la

ruina, del *Krach* de la belleza -dice el autor de Demis Vierges- es la pasión del nivelamiento, el odio de los privilegios. La tiranía de un admirable rostro femenino ha humillado siempre a las mujeres. Preciso es confesar que ninguna tiranía es tan grande, por lo mismo que ninguna se ejerce con menos esfuerzo. Así, pues, era necesario suprimirla, y se ha suprimido”. Pero -diréis- ¿cómo puede destruirse la belleza cual si fuese un orden político? El mismo escritor os contesta: “Por un maravilloso trabajo ejercido en el espíritu de los hombres, por cien artificios del peinado, de afeites, de tinturas, de pinturas, por la deformación sistemática del tipo natural o clásico”. Y eso es cierto, muy cierto. Ved lo que hoy gusta; preguntad cuál es la mujer más admirada, más deseada, más halagada; contemplad en las exposiciones de bellas artes los retratos que más éxito tienen; ved en fin, en los teatros quiénes son las actrices más aplaudidas, y notaréis sin dificultad la transformación del gusto. La Elegancia ha matado a la Belleza. Y así los jueces parisienses que probablemente harían encerrar a Friné en Saint Lazare si Friné se presentara ante ellos en el esplendor de su divinidad natural, consienten, abducos, en acordar s Mlle. Arlette Dorgere lo que pide a causa de su traje, de su sombrero y de su sonrisa.

\*  
\* \*

No hay duda: la importancia del traje, del adorno, del afeite, es grandísima. Lo que mi amigo el pintor Matelet me dice, no es una paradoja. En el teatro, como en todos los lugares en que las mujeres más admirables se ofrecen a la admiración del público, lo que más interesa es la *toilette*. Si no una cátedra, el escenario es una escuela práctica de elegancias. Los cronistas de antaño hablaban del talento de las actrices, hoy no analizan sino sus trapos. Así, yo que en estos últimos días no he podido asistir a ningún estreno, ignoro por completo qué progresos han hecho los intérpretes de las nuevas comedias. Pero, en cambio, conozco todos los detalles

de los trajes que cada una de ellas llevaba, y sé que, en la Comedia Francesa, Mlle. Dussane lucía un “amor de traje de terciopelo *miroir* color de hoja seca”; y sé que, en el Teatro Antoine, la falda de Mlle. Jameson era de raso blanco ondulante, cubierta de muselina de seda con adornos Liberty color de ladrillo; y sé que, en el Vaudeville, Mlle Marthe Regnier lleva un traje de tul color de rosa muerta, con mangas de encaje de plata y grandes faldones bordados que caen hasta los tobillos; y sé que, en Variétés, Mlle. Ivette Guilbert, ayer cantadora, hoy comedianta, aparece con una *toilette* de muselina transparente sobre un fondo color de rosa de Bengala, adornado con volantes de valencianas y de lazos de margaritas naturales, y sé, en fin, que, en el Gymnase, Mme. Marcelle Lender se presenta con un sombrero de forma de campana, cubierto de terciopelo azul y adornado de cintas doradas que caen hasta la cintura. Ahora, si me decís que todo esto tiene menos importancia que las obras presentadas en los teatros, os contestaré que os equivocáis. La mismísima Sada Yacco, que se encuentra en París desde hace un mes, y que viene para estudiar el teatro francés, confiesa que una de las cosas que más le interesan, es la indumentaria femenina. “Estas mujeres -dice- son como hadas. Gracias a ellas, la moda no es nunca ridícula, pues ellas saben hacerla siempre adorable. Grandes o minúsculos sombreros, puestos muy a la derecha, o muy a la izquierda, o muy sobre la nuca, o muy sobre los ojos; trajes muy sencillos o muy complicados; mangas extraordinariamente enormes o singularmente diminutas, todo les va bien, todo es en ellas gracioso, todo se convierte en modelo de elegancia universal, y preocupa lo mismo a la princesa alemana que a la burguesa española”. En efecto: esas *toilettes* que las noches de los estrenos encantan a los revisteros y quitan el sueño a las modistas, esas *toilettes* algo caprichosas, pero de un gusto perfecto y de una armonía impecable, son los modelos a los cuales se somete sin murmurar el universo femenino.

\*  
\* \* \*

# RUBÉN DARÍO Y LAS MÁSCARAS DEL MUNDO ANTIGUO: DE AZUL... A *PROSAS PROFANAS*

ANALÍA B. COSTA

Helenismo y modernismo cultural confluyen en la obra poética de Rubén Darío. Un vínculo propio del fin de siglo los une y ambos se vuelven ostensibles en su libro capital, publicado en Buenos Aires, en 1896: *Prosas Profanas*. En este libro de poemas, el helenismo dariano se hace presente a través del recurso a las figuraciones clásicas en un intento por provocar un renacimiento, una “recreación arqueológica” de la mitología griega, la que es reintroducida en el espacio literario en medio de la vorágine de los tiempos modernos.

Nuestro punto de partida, entonces, está situado en la cosmopolita Buenos Aires finisecular y en la profanación lírica que lleva adelante el nicaragüense Rubén Darío, maestro indiscutible del modernismo, quien -salvo algunas ocasiones en que sus referencias al mito griego provienen de un uso heredado de la tradición más inmediata (nos referimos a Andrés Bello, Carlos Guido y Spano, u Olegario Víctor Andrade)<sup>1</sup> o a sus lecturas de juventud- comienza a elaborar su helenismo, por mediación del parnasianismo, durante su estancia en Chile y a través de su libro *Azul...* de 1888. En base a este antecedente y al tan citado

---

1 Para la relación entre el esteticismo dariano y el helenismo de Carlos Guido y Spano y Olegario V. Andrade, ver Foffani, Enrique y Analía Costa (2016, pp. 53-58): “El esteticismo dariano, con el que se compenetrán los numerosos y también dispares trabajos poéticos de fin de siglo, se distancia del fomentado por los poetas de la segunda generación romántica y a la generación del 80 y que coinciden con la mirada sobre los clásicos postulada por Miguel Cané. Las dos propuestas líricas más relevantes acerca del tratamiento del mito griego son las de Carlos Guido Spano y Olegario V. Andrade.”

verso dariano: “Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia” (Darío, 1985, p. 184), el lugar común de la crítica ha sido el de interpretar su helenismo como una recreación de las *fêtes galantes*, del mundo dieciochesco, de la arquitectura y de las artes plásticas (a partir de una galería de obras de arte provenientes de grabados, pinturas, cuadros y esculturas del museo ideal europeo). Esta apreciación lo ha llevado a Ángel Rama a considerar el helenismo dariano como un “helenismo ideal” -por su valor absoluto y arquetípico- (Rama, 1985b, p. 117-118); a Arturo Marasso (1934) a reconstruir rigurosamente las fuentes francesas que subyacen a su creación poética; y a uno de sus críticos contemporáneos más agudos, José Enrique Rodó, a considerar su retorno a Grecia como un gesto de “clasicismo modernista”, como una afirmación en el pasado asentada “sobre dos trípodes: la Francia del siglo XVIII, y la Hélade clásica que aquella Francia imitó caprichosamente, trocando en dominó la túnica antigua” (1957 [1899], p. 178-179). Sin embargo, hay otra faceta importante de esta innegable operación de mediación que es, en verdad, el núcleo de la poética modernista: el modernismo como sincretismo de estéticas, como un arte hecho de caprichos y de máscaras. Este procedimiento, típicamente modernista y muy rubendariano, que trabaja con “erudita información, la literatura y el arte modernos” (A. Marasso, p. xv), exhibe, en el caso de Darío y respecto de la lírica, un uso singular del mito griego que se diferencia de las estéticas anteriores –tanto neoclásicas como románticas-.<sup>2</sup> Porque Darío construye, a través del mito griego y de su imaginario estético y cultural, esa operación paradójica que él mismo declara y concreta con eficacia: “¿Qui pourrais-je imiter pour être original?” (Darío en Gullón Ricardo, 1980, p. 52): encuentra lo nuevo en lo antiguo, como una singular manera

---

2 Remitimos al artículo de mi autoría, Los modernos Prometeos: la construcción humana más que humana del sujeto lírico moderno, en *Controversias de lo moderno* (Enrique Foffani eds., 2010).

-muy modernista por cierto- de reactivar la ya secular querrela entre los antiguos y los modernos. El helenismo dariano es por tanto la recreación poética de ese imaginario cultural helénico que puebla los diccionarios y la literatura de occidente, y cuya mitología le permite, al reapropiarse de las fuentes y las imágenes del arte y la literatura europeos –con un helenismo galicado que excede sin embargo la Francia del momento-, cumplir con esa operación de reconstrucción de una subjetividad moderna, por modernista, a través de un cúmulo de imágenes, íconos, figuras y representaciones que el pasado griego le suministra, a la vez que le posibilita liberar una nueva sensibilidad que se transmuta en el sensualismo que le proveen las figuras mitológicas (Pan, Venus, Leda y el cisne, las ninfas, Dánae, entre otras), todo ello logrado sobre la base de la magistral técnica del artificio y la musicalidad simbolista, como formas solapadas o enmascaradas de reacción contra los excesos del romanticismo y como maneras de modular y de versificar –y di-versificar-, por la vía del poema, la vida entusiasta, novedosa y sensual que propone la experiencia de la ciudad moderna, la *Buenos Aires: cosmópolis* de sus “Palabras liminares” (Darío, 1985, p. 180).

Luego de recurrir a la cita del famoso verso de “Divagación” que transcribimos más arriba, Ángel Rama (1985, p. 80) -referencia obligada al revisar la relación entre las *máscaras* darianas y el modernismo<sup>3</sup>- deja entrever las operaciones por medio de las cuales Darío asume la máscara epocal y exhibe su adhesión al helenismo galicado de la hora. La Grecia de Darío, afirma, es una Grecia afrancesada -diferente de la real y concreta-, la misma que estaría incluida en sus “Palabras liminares” cuando afirma que con su poesía construía “visiones de países lejanos e imposibles” (p. 101), mientras su sensualismo se trama con una experiencia del presente, real y concreta. Para Rama, el helenismo dariano

---

3 Las citas al texto de Ángel Rama (1985) pertenecen en su mayoría al capítulo III: “La guardarropía histórica de la sociedad burguesa”.

“era meramente la máscara que necesitaba el deseo para liberarse” (p. 80).

El crítico uruguayo focaliza su lectura de la presencia de lo griego en los poetas de la modernización literaria latinoamericana -y particularmente en Darío- acudiendo a señalar el modo en que el proceso de democratización iniciado en América supuso una puesta en escena (al modo en que los griegos lo hicieron durante el siglo de Pericles), una teatralización vulgar, un baile de máscaras que apela a todos los tiempos, a diferentes estilos, y a las geografías más variadas. Eclecticismo, secularización, cosmopolitismo, parnasianismo, decadentismo, exotismo, incluso romanticismo, todos ellos traspasados por el filtro de la novedad y la intensidad propias de la formación de una cultura moderna, se movilizan enmascarando la vasta guardarropía histórica, construyen el campo de la erótica moderna, y forman parte del “inmenso catálogo que proporcionaba la Historia” (p. 89). Sin embargo, dentro de esta abigarrada síntesis de fenómenos propios de la modernización en el ámbito de la cultura finisecular, el helenismo -para el crítico uruguayo- consistió en:

un modelo superficial [...] cuyo pronto convencionalismo hizo que pareciera de teatro vulgar, al alcance de los más: fue el helenismo pastoral que en el rococó asumió a *Dafnis y Cloe*, con la ingenuidad perversa del alejandrismo, y que en el simbolismo retornó circularmente a las *Fêtes galantes*, trasladándolo a la clase media suspirante. Pronto resultó una cosmética demasiado trivial, como para que sus mismos cultores (Leconte de Lisle) prefirieran incursiones por las zonas menos trilladas y más ásperas del exotismo que nos proveyó de los *Poèmes barbares* que tanto éxito habrían de tener entre la generación modernista joven [...] (p. 89).

Desde su punto de vista, este helenismo “edulcorado”, “superficial” revelaría la imposibilidad de los poetas modernistas -y

sobre todo de Darío- de ver las mayores audacias que acechaban desde las metrópolis (el naturalismo, la sensualidad derramada y ambigua que eludía la homosexualidad en un Whitman, incluso el disfraz del disfraz de las *Fêtes galantes* de Verlaine), señalan el límite de su capacidad de asimilación de estos paradigmas europeos y evidencian la persistencia de las tradiciones internas, las que a su vez tensionan con un mundo convulsionado por las transformaciones operadas por el proceso de modernización que modifica el ambiente de las grandes capitales hispanoamericanas.

Las tensiones propias de este fin de siglo requieren precisiones y exigen que lleguemos a establecer algunas particularidades de este retorno a lo helénico, a sus obras y autores, a sus figuraciones mitológicas y al modo en que fueron asimiladas por las ideologías del momento; no sería adecuado, entonces, simplificar los motivos de este retorno como el resultado de una recurrencia a una “nómina de influencias”, como nos advierte Cutiérrez Girardot (1988, pp. 15-16) y, por lo mismo, consideramos que la caracterización de superficialidad que nos ofrece Rama, no sería suficiente para situar las estrategias de apropiación del helenismo cultural en las letras hispanoamericanas en el contexto cultural e histórico que moldea la escritura de *Prosas Profanas*.<sup>4</sup>

---

4 No podremos desarrollar en este artículo varias de esas precisiones y particularidades a las que hacemos referencia, sin embargo, creemos necesario destacar que el mapa de las literaturas europeas, a lo largo de los siglos, se ve plagado por la presencia de un retorno a lo helénico (en la filosofía, la historia, la arquitectura, el arte en general, por señalar una obviedad). Este predominio del helenismo en el pensamiento del siglo XIX, se encuentra explicitado en el comienzo del libro que George Steiner (1987, p. 17) dedica a las *Antígonas* de Sófocles, citamos:

“La Atenas del siglo V había concebido la preeminencia del hombre y le había dado expresión. Ese momento marcó el cenit de su genio secular en las realizaciones filosóficas, poéticas y políticas. La supremacía ateniense era un lugar común tanto para Kant como para Shelley, tanto para Matthew Arnold como para Nietzsche. Es una exageración afirmar que la historia del pensamiento y la sensibilidad de todo el siglo XIX obtiene su fuerza esencial en una reflexión

El arte poético de Darío exhibe su máscara dionisiaca en la revolución rítmica que introduce en la lengua española desde sus más tempranas poesías. La musicalidad dariana es una manera de decir el encantamiento del mundo, de dar paso a una nueva sensibilidad, a un erotismo y una sensualidad que, sin abandonar el plano de la idea, la exploración de los metros, del acento y la técnica del verso, ofrece un nuevo espacio sonoro cargado de *harmonía* y de matices. Darío trabaja sobre la forma musical de la lengua poética, sobre la conjunción entre forma e idea (“la música es solo de la idea, muchas veces”, nos dice en sus “Palabras Liminares” [Darío, p. 180]). Darío es *dionisiaco* y *apolíneo* a la vez, a la vez músico, escultor, orfebre, fabricante de versos (Jitrik, p. 9): es un poeta moderno/modernista. Es tal vez por esta condición, por efecto de la amalgama de esa dicotomía de la modernidad que nos propone Nietzsche para pensar al poeta moderno, que la poesía de Darío provocó un sobresalto, una suerte de “descarga acústica” a la manera en que nos invita a pensar Julio Ramos (2010): “un acontecer que pone en juego el fundamento sensorial y las jerarquías del “cuerpo” formado, instituido, por cierto

---

sobre el helenismo, reflexión que, en una actitud a la vez analítica y mimética, trataba de discernir las fuentes de las realizaciones áticas y de clarificar la fragilidad política de Atenas. El idealismo alemán, los movimientos románticos, la historiografía de Marx y la mitografía freudiana de la vida psíquica (con sus raíces en Rousseau y Kant) son en definitiva activas meditaciones sobre Atenas. Ernest Renan habló en nombre de su siglo cuando consignó la revelación de sensibilidad que había experimentado cuando visitó por primera vez la Acrópolis en 1865; era la admiración ante ‘le miracle grec, une chose qui n’a existé qu’une fois, qui ne s’était jamais vue, qui ne se reverra plus, mais dont l’effet durera éternellement, je veux dire un type de beauté éternelle, sans nulle tache locale ou nationale’ [«el milagro griego, algo que sólo existió una vez, que nunca se había visto y que ya no se volverá a ver, pero cuyo efecto durará eternamente, quiero decir, un tipo de belleza eterna sin ninguna tacha local o nacional»]. ‘Sage, wo ist Athen?’ [«Dime, ¿dónde está Atenas?»] preguntaba Hölderlin en su himno Der Archipelagus. Renan respondió que Atenas se hallaba oculta dentro del hombre moderno y que el mundo sólo se salvaría cuando retornara al Partenón y rompiera sus vínculos con la barbarie: ‘Le monde ne sera sauvé qu’en revenant a toi, en répudiant ses attaches barbares’. [«El mundo se salvará solo volviendo a ti, repudiando sus lazos bárbaros»]”.

tipo de historia ilustrada o moderna del pensamiento” (p. 49). Ramos nos habla, además, de lo que ocurre cuando se juntan la agudeza nueva del ojo con la precisión del oído: acontecimiento que remite al canto de sirenas de Odiseo, al mismo tiempo que “socava el control de poder sobre las ‘visiones’” (p. 50).

Este sobresalto de los sentidos, lo provoca en primer término la publicación de *Azul...* (1888). Respecto de este poemario, recurrimos a la carta-prólogo que le dedica el español Juan Valera ([1888] 1972) para dar cuenta de tres aspectos que nos interesan relevar: 1) reconoce en la poesía de Darío un saber de la antigua literatura griega y de todo lo moderno europeo, -aunque se detiene en señalar que ese saber proviene de su lectura de los libros franceses (p. 10); 2) en un repaso por el estado social y de la literatura del momento (“de última moda”), reafirma su defensa de Dios y sentencia que uno de los problemas de la literatura es “que es (un) infinito tenebroso e incognocible” producido en un estado de la imaginación que se encuentra como en el éter, entre nebulosas o semilleros de astros, fragmentos y escombros de religiones muertas; la literatura de Darío intenta formar algo nuevo, al modo de un ensayo de renovadas mitologías” (p. 16); 3) y, por último, volvemos al tan citado fragmento en que afirma: “Usted lo ha revuelto todo: lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quintaesencia” (Valera, p. 12). De esta cita podemos extraer los efectos de lectura que provocó la publicación de *Azul...*, no solo entre sus coetáneos americanos, sino también por los cultores de la lengua española desde la España contemporánea. La mediación de Francia, la introducción de una “nueva mitología” con base en la cultura helenística y el sincretismo de estéticas, si bien fueron declaraciones de fuerte resistencia a su obra, aún perduran como características ostensibles de su renovación estética.

Luego sobrevendrán las polémicas vinculadas a la aparición, en Buenos Aires, de *Los raros y Prosas Profanas* (1986). La crítica de Paul Groussac (nov. 1896), no se hace esperar. Y si bien el

texto apunta a la aparición del primero de los dos libros capitales publicados por Darío en Buenos Aires (nos referimos a la Nota Bibliográfica que lleva por título: “*Los raros*, por Rubén Darío”), es significativo que el maestro francés destine la mayor parte de su crítica al problema del ritmo, a la musicalidad de los versos de Darío, esto si tenemos en cuenta que la publicación de *Prosas Profanas* por la conocida imprenta porteña de Pablo Coni e Hijos, es de diciembre de ese mismo año (y si bien recordamos que las poesías que luego pasarán a integrar su libro habían sido publicadas en revistas literarias y periódicos del momento). Groussac apunta con su crítica a la educación estética recibida por los jóvenes franceses de su tiempo, quienes recibían la noción de ritmo atravesada por las sonoridades inaudibles de los *pies griegos*. Cito a Groussac: “Nos criamos allá midiendo teóricamente versos latinos y griegos, sin tener en el oído el acento prosódico ni pronunciar jamás en realidad un dáctilo o un anapesto. De ahí la confusión y contradicción de los nuevos ritmos decadentes.” (p. 478). El problema del ritmo francés tiene su origen en una mala utilización del verso antiguo: la poesía francesa disloca o enhebra renglones sin un conocimiento del ritmo *original* de la poesía: el eco dariano estaba viciado de raíz, de ahí que considere falaz la declaración dariana: *¿Qui pourrais-je imiter pour être original?* (¿Qué podré imitar para ser original?).

Tanto Groussac como Valera experimentan el sobresalto. La proliferación decorativa y el recurso a motivos icónicos (como cisnes, princesas, dioses y diosas, ninfas y otras figuras mitológicas, muchas de ellas provenientes del arte pictórico o de la escultura) se fusionan en el tejido *armónico* de sus fulguraciones poéticas. Darío es, además de un lector voraz de la poesía de raíz europea (y sobre todo francesa), un lector de imágenes (Arturo Marasso nos ilustra ampliamente sobre esta operación de lectura dariana) y recurre, fundamentalmente, al archivo de imágenes

que le proveen los Diccionarios de Mitología.<sup>5</sup> Acuarelas, blasones, medallones, bouquets, pórticos, ánforas, frontispicios, mármoles y diademas, convergen en un diagrama visual y envolvente que armoniza con el paradigma polifónico de sus sonatinas, sinfonías, responsos y cantos: todo un amalgama de ideas, imágenes y sonidos que hacen que su poesía tienda a la analogía universal (todo ritmo en el universo) y se vuelva, a la vez, extraña y cosmopolita.

En *Prosas Profanas*, Darío construye a través del mito griego y su imaginario estético y cultural una subjetividad moderna: es el pasaje de la antigua mitología a la nueva mitología (podríamos apuntar que es la misma que proclamara Schlegel para la poesía moderna) y consigue concretar esta operación paradójica de hallar lo nuevo en lo antiguo, como otro avatar más de la secular querrela entre los antiguos y modernos. El helenismo de Darío acumula todas las imágenes, íconos y representaciones que lo helénico le suscita, no sólo el matiz versallesco-verlainiano (de su maestro lírifo celeste), también sus lecturas de textos griegos (notable en la escritura de “Friso”, poesía incluida en el grupo de sus “Recreaciones Arqueológicas” (pp. 220-222)), las esculturas y representaciones que Marasso, ese otro coleccionista, atesora en su imprescindible libro *Rubén Darío y su creación poética* (1934). El imaginario griego

---

5 Las fuentes fundamentales de retorno a las figuras de la mitología clásica las encontrará R. Darío en: *La Mythologie dans l'art ancien et moderne* (1880) de René Ménard y en el *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (1877) de Darembery y Saglio, según indicaciones de Arturo Marasso (1973, p. 153) en *Darío y su creación poética*. A estos datos se suma el registrado por Martín Prieto (2006) quien recoge una cita de Payró en sus *Siluetas* (1931). La cita refiere a una escena que tenía lugar en la redacción del diario *La Nación* en la que Darío escribía –compartiendo mesa con el autor de *Siluetas*- su extenso poema dedicado a los centauros “sin más auxilio que el diccionario mitológico de Jacobi, al que acudí para confrontar los nombres de los ‘crinados cuadrúpedos divinos’. Valga señalar que es probable que el ejemplar consultado por Darío sea la versión en francés del *Dictionnaire Mythologique Universel ou Biographie Mythique des dieux et des personnages de la Grèce, de l'Italie, etc.* (1877), refondu et complété par Th. Bernard, Paris (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6532600x>).

que le ofrece el mito opera como en barroco-gongorino: su artificialidad le suministra autonomía y con ella la capacidad de que el mito, o algunos de sus más recónditos y no previsibles aspectos o facetas, pueda objetivar una experiencia subjetiva. Sin embargo, al tiempo que restaura para las literaturas hispanoamericanas esa intensidad barroca, se aparta de las condiciones ideológicas del barroco del siglo XVII, puesto que el presente histórico de Darío -entre rastacuerismo burgués y positivismo cientifista- lo insta a crear una subjetividad solapada o enmascarada.

Apoyándose en la técnica del símbolo simbolista, en la estela de la impersonalidad inaugurada como reacción a los excesos románticos y a la voraz lectura de la poética del parnasianismo, logra objetivar en el poema las interioridades de la subjetividad moderna y liberar una nueva sensibilidad a través de las figuras más sensuales que brindan el repertorio y el diccionario mitológico: Pan, Venus, Leda y el cisne, las Ninfas o Dánae, entre otras. En síntesis: su helenismo es un imaginario griego en palimpsesto: un mosaico, sucedáneo formal de su invención poética. Darío es el cultor de una poesía percibida como nueva -“mía en mí”-, como ilusión de originalidad, y su efecto, en los albores de la cultura es, para decirlo con Nietzsche: el *nacimiento* de una nueva poesía, moderna, modernista, o de esa música que proviene de un fondo común y que está en los comienzos de una poética que aspira ser universal.

## BIBLIOGRAFIA

DARÍO, R. (1972). *Azul...* Espasa-Calpe.

———(1895). *Poesía*. Editorial Ayacucho.

FOFFANI, E. y COSTA, A. (2005). Retornar a Grecia: el olimpo magisterial de los poetas. En Noé Jitrik (director) *Historia de la Literatura Argentina*, vol. 5: "La crisis de las formas", Alfredo Rubione (coordinador del volumen). Emecé Editores.

FOFFANI, E. (ed.) (2010). *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*. Katatay Ediciones.

GARCÍA MORALES, A. (1994). El templo de la diosa, una imagen sobre la religión del arte en Rubén Darío. En Luis Gómez Canseco (ed.), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, (pp. 23-51). Universidad, Servicio de Publicaciones.

Groussac, P. (1896). Los raros por Rubén Darío. *La Biblioteca*, Año I, t. II, noviembre, pp. 474- 480.

———(1897). Prosas profanas por Rubén Darío. *La Biblioteca*, Buenos Aires, Año II, t. III, enero, pp. 156-160.

GULLÓN, R. (ed.). (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Labor.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. (1988). *Modernismo*. Fondo de Cultura Económica.

———(1983). Los problemas del modernismo en *Revista Eco*, N° 258, abril.

- (1987). La literatura hispanoamericana de fin de siglo. En Luis Íñigo Madrigal (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II: Del neoclasicismo al modernismo*, (pp. 495-506). Cátedra.
- JITRIK, N. (1979). *Las contradicciones del modernismo. Productividad poética y situación sociológica*. El Colegio de México (Colección Jornadas No 85).
- LITVAK, L. (1979). *Erotismo fin de siglo*, Antoni Boch Editor.
- MARASSO, A. (1934). *Rubén Darío y su creación poética*. Imprenta López.
- (1920). El coloquio de los centauro, en *Estudios literarios*. El Ateneo.
- MONTELEONE, J. (2016). Darío: ritmo, cuerpo y Harmonía. En *Zama. Extraordinario Rubén Darío*, (pp. 9-17). <http://ilh.institutos.filo.uba.ar/publicacion/zama-extraordinario-rub%C3%A9n-dar%C3%ADo> [20/02/20].
- NIETZSCHE, F. (1991). *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial.
- (1994). *La filosofía de la época clásica de los griegos*. Ed. Los libros de Orfeo.
- NORDAU, M. (1902). *Degeneración*. Librería de Fernando Fé / Saénz de Jubera Hermanos.
- PAZ, O. (1986). El caracol y la sirena. (Rubén Darío). En *Los signos en rotación y otros ensayos*. Ed. Alianza.

- RAMA, Á. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Internacional Ángel Rama.
- (1985a). *Rubén Darío y el modernismo (circunstancia socioeconómica de un arte americano)*. Alfadil Ediciones.
- RAMOS, J. (2010). Descarga acústica, en *Papel Máquina II*, 4º, pp. 49-77.
- REAL DE AZÚA, C. (1986). Modernismo e ideologías, en *Punto de Vista* n° 28, noviembre.
- RODÓ, J. E. (1957 [1899]). Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra. En *Obras Completas*, (pp.165-187). Aguilar.
- SALINAS, P. (1948). *La poesía de Rubén Darío*. Losada.
- STEINER, G. (1987). *Antígonas. Una poética y una filosofía de lectura*. Gedisa.
- TERÁN, O. (2000). *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Fondo de Cultura Económica.
- VALERA, J. (1972). Carta-prólogo de Juan Valera, en Rubén Darío, *Azul*, (pp. 9-26). Espasa-Calpe.

